



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## La Pintura mural a Catalunya durant l'alta edat mitjana

Carles Mancho Suárez



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**

*Carles Mancho Suàrez:*

# La pintura mural a Catalunya durant l'alta edat mitjana.

*Tesi doctoral per a optar al títol de doctor en Història de l'Art.*

Directora: Dra. Milagros Guardia Pons.

*Programa: Dimensió i Significat de la Forma Artística Medieval (1996-1998).*

DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART.

UNIVERSITAT DE BARCELONA.

VOLUM I. TEXT



# VOLUM I

<b>Introducció</b>	<b>13</b>
<b>Pròleg: l'antiguitat tardana</b>	<b>23</b>
Tarraconense mediterrània.....	32
<b>La pintura mural a Catalunya durant l'alta edat mitjana</b>	<b>41</b>
1. <i>Situació de la Pintura a Europa Occidental</i> .....	43
Estat dels estudis.....	43
Els territoris.....	47
Itàlia.....	47
Les Illes Britàniques.....	52
França.....	55
Alemanya.....	58
Espanya.....	59
2. <i>La pintura a Catalunya, segles IX-X</i> .....	63
L'estudi de la pintura mural alt-medieval a Catalunya.....	63
2.1 <i>Barcelona (Barcelonès)</i> .....	71
2.1.1 Descripció de les restes pictòriques.....	73
2.1.1.1 Estat de la qüestió.....	75
2.1.2 Qüestions estilístiques i formals.....	78
2.1.2.1 Conclusió.....	86
2.1.3 Iconografia.....	87
2.1.3.1 Conclusió.....	89
2.2 <i>Campdevàrol (Ripollès)</i> .....	91
2.2.1 Descripció del dibuix de Ramon d'Abadal.....	93
2.2.1.1 Estat de la qüestió.....	96
2.2.2 Qüestions estilístiques i formals.....	99
2.2.2.1 Consideracions prèvies.....	99
2.2.2.2 Anàlisi.....	102
2.2.2.3 Conclusió.....	106
2.2.3 Iconografia.....	107
2.2.3.1 Anàlisi.....	107
Gn. 3,6 ò Gn. 3, 9-11.....	107
Les inscripcions.....	112
Gn. 3, 24-25.....	114
2.2.3.2 Conclusió.....	117

<b>2.3 Pedret (Cercs, Berguedà).....</b>	<b>121</b>
El conjunt arquitectònic.....	123
La decoració romànica.....	129
2.3.1 Descripció.....	133
2.3.1.1 Estat de la qüestió.....	136
2.3.2 Qüestions estilístiques i formals.....	143
2.3.2.1 Anàlisi.....	143
2.3.2.2 Conclusió.....	148
2.3.3 Iconografia.....	149
2.3.3.1 Consideracions prèvies.....	149
2.3.3.2 Anàlisi.....	153
Sants Militars.....	157
sant Maurici.....	160
l'exterior de la corona.....	168
2.3.3.3 Conclusió.....	171
<b>2.4 Terrassa (Vallès occidental).....</b>	<b>173</b>
2.4.1 Introducció i qüestions prèvies.....	173
<i>Terracium Castellum</i> .....	174
L'autoritat religiosa.....	177
<i>Frodinus</i> .....	179
<i>Egara</i> .....	181
La seu episcopal d' <i>Egara</i> .....	182
La seu perduda.....	184
Les intervencions al llarg del segle XX.....	189
2.4.1.1 Conclusió.....	202
2.4.2 Santa Maria de Terrassa.....	205
2.4.2.1 Els "Calcs" de Santa Maria de Terrassa.....	207
2.4.2.2 Descripció de les pintures.....	210
2.4.2.2.1 Motiu zenital.....	210
2.4.2.2.2 Primer registre.....	212
Escena A.....	213
Escena B.....	215
Escena C.....	216
Escena D.....	216
Escena E.....	217
Escena F.....	218
Escena G.....	219
Escenes H i H'.....	219
Escena I.....	220
2.4.2.2.3 Segon registre.....	222
2.4.2.2.4 Altres registres.....	226
2.4.2.2.5 Rostres.....	227
2.4.2.2.6 Indumentària i detalls formals.....	228
2.4.2.2.7 Estructura compositiva.....	230
2.4.2.3 Estat de la qüestió.....	233
2.4.2.4 Iconografia.....	238
2.4.2.4.1 Consideracions prèvies.....	238
La síndrome de Centelles.....	239
Les lectures de Santa Maria de Terrassa.....	246
2.4.2.4.2 Motiu zenital.....	248
2.4.2.4.3 Primer registre.....	252
Les escenes visibles.....	255
Escena B: la Traïció i el Prendiment de Crist.....	255
Escena C: la Negació de Pere.....	260
Escena D: l'Entrega de les claus a Pere.....	262
Escenes E-F-G: sant Pau.....	272
Les escenes "no-visibles".....	283
Escena A.....	283
Escenes H-H'-I.....	285
La història de Josep.....	291
La història d'Absalom.....	294
2.4.2.4.4 Segon registre.....	299
2.4.2.4.5 Conclusió.....	300

2.4.3 Sant Miquel de Terrassa.....	303
2.4.3.1 Consideracions prèvies.....	303
2.4.3.2 Descripció.....	306
Nivell superior: centre.....	307
Nivell superior: laterals.....	307
Nivell inferior.....	308
2.4.3.3 Estat de la qüestió.....	312
2.4.3.4 Iconografia.....	317
<i>Emmanuel</i> .....	326
2.4.3.4.1 Conclusió.....	334
2.4.4 La iconografia: Conclusions.....	337
L'absis de Santa Maria.....	337
L'absis de Sant Miquel.....	343
2.4.5 Qüestions estilístiques i formals a Santa Maria i Sant Miquel.....	347
La cronologia del segle VI.....	351
La pintura del segle VI.....	352
Santa Maria, Sant Miquel i la plàstica dels segles IX i X.....	355
<b>2.5 La il·lustració de manuscrits.....</b>	<b>359</b>
<b>2.6 La pintura a Catalunya segles IX i X.....</b>	<b>367</b>
2.6.1 Qüestions estilístiques i formals.....	369
2.6.2 La iconografia.....	375
<b>3. La pintura de Catalunya dins el context europeu.....</b>	<b>383</b>
<b>Epíleg: "el segle XI a Catalunya".....</b>	<b>389</b>
El segle XI a Catalunya.....	393
El paissatge visual.....	399
Fonts escrites.....	403
Fonts gràfiques.....	405
Fonts materials.....	407

## VOLUM II

<b>Apèndix fotogràfic.....</b>	<b>I-CXXIV</b>
<b>Apèndix Calcs Pintures Terrassa.....</b>	<b>A-U</b>
<b>Apèndix iconogràfic.....</b>	<b>i-lxxii</b>
sant Maurici.....	i
sant Víctor.....	xxi
sant Martí.....	xxxviii
sant Pau.....	xxxix
sant Andreu: crucifixió.....	lxix
<b>Apèndix bibliogràfic: Conjunts.....</b>	<b>a-p</b>
Barcelona.....	a
CampdevànoI.....	c
Pedret.....	f
Terrassa.....	k
<b>Bibliografia.....</b>	<b>1-52</b>



## ABREVIATURES

ACA	Arxiu de la Corona d'Aragó
AHCT	Arxiu Històric Comarcal de Terrassa
BCT	Biblioteca Central de Terrassa
BNF	Bibliothèque Nationale de France
IEC	Institut d'Estudis Catalans
MEV	Museu Episcopal de Vic
MHC	Museu d'Història de la Ciutat
MNAC	Museu Nacional d'Art de Catalunya
MDCS	Museu Diocesà i Comarcal de Solsona
SPAL	Servei de Patrimoni Arquitectònic Local (Diputació de Barcelona)





A N. C. G.

També a vosaltres.



*Odi et amo, quare id faciam, fortasse requiris.  
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.*

Catul



## Introducció

La reconstrucció històrica és, sempre, una tasca difícil. A mida que ens allunyem en el temps, els vestigis d'allò que alguna vegada s'esdevingué es fan més i més imperceptibles. Sempre, però, hi ha restes que ens permeten detectar l'activitat humana. L'arqueologia es basteix sobre aquest principi.

Quan ens enfrontem a la producció artística del segle XIX, per exemple, el volum de documentació de tots tipus és abassegador. El problema és, sens dubte, arribar a assimilar-la tota, a treure'n profit, a saber-la articular. L'existència de documentació significativa a Catalunya comença ja en època carolíngia<sup>1</sup>. A partir d'aquest moment, per bé que no a tots els nivells, la documentació esdevé una eina essencial per a l'historiador. Li permet arribar a un coneixement força aprofundit de la situació històrica del territori que en un horitzó no massa allunyat anomenarem Catalunya<sup>2</sup>. En alguns casos el nivell de detall de la documentació permet, fins i tot, arribar a conèixer esdeveniments particulars o locals, que poden ser de gran importància<sup>3</sup>. Desgraciadament, aquesta documentació tan valuosa per als historiadors, es mostra escadussera per als historiadors de l'art de l'Alta Edat Mitjana.

Pensem, per exemple, en els segles XI-XIII, que a grans trets identifiquem amb el romànic, una de les èpoques més popularment (des)conegudes. Sempre referint-nos a la producció artística, i quan la sort ens acompanya, podem trobar, per exemple, les actes de consagració d'algunes de les esglésies conservades. De fet, el nombre d'actes conservades i conegudes no és gens menyspreable<sup>4</sup>.

1 *Vid.* l'obra iniciada per Ramon d'Abadal (1926-1950; *Id.*, 1952; *Id.*, 1986), i seguida per l'IEC (Ordeig, 1999). *Vid.* també Ordeig (1993-1997). Amb caràcter general *vid.* el catàleg de la recent exposició *Catalunya a l'època carolíngia* (Catalunya Carolíngia, 1999).

2 Són nombrosos els treballs a què podem recórrer per a una aproximació de la història de Catalunya d'aquests moments. Una visió general la teniu a Bonassie, 1979, Salrach, 1987 o Abadal-Font, 1999; un enfocament comarcal el trobareu als diferents volums de CatRom; aquests darrers poden ser complementats amb els diferents atlas publicats per Bolòs i Hurtado (1998-2001); pel que fa a la documentació relativa al període *vid.* la nota anterior.

3 Per exemple, sobre Terrassa i en relació al nomenament del bisbe de Barelona, Frodoí, i la seva actuació posterior.

4 *Vid.* en aquest sentit la documentació exhumada per Baraut (1978), i en general la revista *Urgellia* des del primer número de l'any 1978, per a la documentació del bisbat d'Urgell. Per al bisbat de Vic, *vid.* els treballs d'Ordeig (1993-1997). Amb caràcter general a CatRom trobareu la transcripció de nombroses d'aquestes actes, així com la referència a totes les conegudes.

Aquestes són sempre un document magnífic. En elles s'especifica no només la data de consagració sinó, tot sovint, també els objectes i les propietats amb què es dota aquesta o aquella església, quins personatges assisteixen a l'acte, etc. Esdevenen, així, un bon aparador de la societat, l'economia i la política de l'època, entre d'altres. On és, doncs, el problema?

En primer lloc, i parlant de l'arquitectura, una data de consagració no ha de correspondre per força amb la data d'acabament d'un edifici. Tot i que aquesta afirmació no sempre ha estat admesa<sup>5</sup>, avui s'accepta que en molts casos — en la majoria de casos— una consagració és un fet polític o institucional que no guarda una correspondència directa amb l'estat de les obres<sup>6</sup>. En segon lloc, i parlant de les "arts menors", normalment no conservem cap dels objectes esmentats en una acta de consagració. Això implica que en tinguem la llista però no en puguem fer **cap** valoració. Finalment, aquests documents no recullen mai els aspectes que ens interessin referits a la decoració<sup>7</sup>.

Si ens centrem estrictament en la pintura, que és el tema que ens ha d'ocupar en aquest treball, el panorama és força ingrat. Seguint amb l'exemple, per a la pintura romànica a Catalunya només tenim un document que ens informi més o menys directament sobre l'execució d'unes pintures. Ens referim a la inscripció pintada de l'església de Sant Climent de Taüll en què es fa referència a la consagració per part del bisbe Ramon de Barbastre el 10 de desembre de 1123. Tanmateix, enlloc d'aquesta inscripció s'afirma que aquesta consagració comportés la coneguda i reconeguda decoració pintada. La decoració, òbviament, no hi és esmentada. Només el fet que la pròpia inscripció sigui pintada — i no lapidària— ens permet — potser— associar la seva execució amb la resta de treballs de decoració mural del temple. Tots els altres casos en què s'ha pogut arribar a precisar una datació, de manera sempre aproximada, ha estat gràcies a dades indirectes. És el que passa amb la cronologia de Sant Pere del Burgal (c. 1090)<sup>8</sup>, les pintures de sant Tomàs Becket a Santa Maria de Terrassa (d. 1170)<sup>9</sup>... En tots aquests casos la presència d'un determinat personatge, d'una iconografia precisa, etc., han permès arribar a l'establiment d'una data amb unes certes garanties. Fora d'aquests casos, tot ha estat basat en la tan imprecisa anàlisi estilística<sup>10</sup>.

5 *Vid.* els arguments de Francovich (1955, espec. 407 i ss.) seguits per Wettstein (1971, 97 i ss.).

6 En aquest sentit és paradigmàtic el cas de Sant Pere de Rodés. *Vid.* recentment Lorés, 2002 (en premsa).

7 De fet hauríem d'acudir a d'altres tipologies de documents com narracions històriques, cròniques, sermons, etc. Un bon exemple, en el nostre context, és la carta del monjo Garsias (*Garsiaë monachi cuxanensis epistola ad Olivam Episcopum Ausonensem de initiis monasterii cuxanensis & de Sacris reliquiis in eo custoditis*) referida, entre d'altres, a les intervencions d'Oliba a Cuixà. Per al text del monjo Garsias *vid.* Marca, 1688, cols. 1072-1082; per a d'altres textos que ens informen de qüestions artístiques en època medieval segueix essent una obra bàsica el llibre de Schlosser, especialment la seva edició crítica italiana (Schlosser, 1896/1992).

8 *Vid.* Ainaud, 1973, 82-83.

9 Sobre la interessant decoració de Sant Tomàs Becket a l'església de Santa Maria de Terrassa, *vid.* Guardia, 1998-1999.

10 No acostuma a passar que coneguem la data de consagració d'una església de la qual conservem la decoració mural. Això passa, per exemple, amb les pintures andorranes de Sant Serni de Nagol (Andorra). Les pintures han estat datades, lògicament, en el moment de la consagració (1055). *Vid.* Canturri, 1979. Un altre cas el tenim a Sant Llúser de Cosserans (Ariège, França), consagrada en 1117. Aquest conjunt ha estat tractat recentment de manera monogràfica, *vid.* Ottaway, 1994. Ja hem esmentat els casos de Sant Climent i Santa Maria de Taüll. Finalment podem posar l'exemple de la decoració de Santa Maria d'Arles del Tec, datada per la consagració en 1157. Sobre aquest conjunt, encara força desconegut, ha estat endegat un *Projet Collectif de Recherche* en el qual hem estat convidats per la seva directora, la Dra. G. Mallet, per a encarregar-nos justament de la decoració mural.

La referència a l'arqueologia feta en començar no és gratuïta. Quan analitzem un conjunt artístic, l'horitzó més immediat s'interessa per l'aprofundiment de coneixements sobre aquell conjunt precís. Per molt concret que sigui l'estudi, però, sempre hi ha un horitzó últim que aboca l'investigador a la comprensió del fet artístic en l'època en què aquest té lloc i les seves conseqüències en les èpoques a venir. Aquesta és la intenció d'aquest treball. Però, per què l'al·lusió a l'arqueologia?

En tots els exemples que hem posat es parteix d'una quantitat suficient d'obres conservades i d'una documentació també suficient, per bé que no sempre directa. Imaginem, però, que ens plantejem l'anàlisi artística d'un moment històric en què la producció és pràcticament inexistent. Tenim, això sí, alguna obra significativa, fins i tot notable, però relativament isolada. Afegim a això que la documentació és, respecte a la poca obra realitzada o conservada — abans d'endegar l'anàlisi encara no sabem si una cosa i/o l'altra—, pràcticament irrellevant. En un cas com aquest estarem obligats a actuar com a arqueòlegs de l'art. Amb un mínim de restes haurem d'explicar unes obres — poques—; amb unes poques obres haurem d'explicar un context artístic; aquest context artístic haurà de servir, en darrera instància, com a base per a la comprensió del període immediatament posterior.

Aquest treball podria haver estat la monografia sobre les pintures alt-medievals de l'església de Santa Maria de Terrassa. Sense descurar l'estudi d'aquest conjunt — d'altra banda nucli fonamental del treball—, ens interessa el darrer horitzó: quan i per què; per qui, per a qui i per a què; però, sobre tot, què més a part de Santa Maria i quina incidència va tenir. En definitiva, què passava a Catalunya entre els segles IX-X a nivell artístic a través de l'estudi de la pintura mural.

Un estudi es realitza perquè sembla necessari — tot i que pugui semblar ingenu, així és!— . La necessitat d'aquest estudi neix a partir de la constatació, en primer lloc, que calia resoldre un dels problemes latents a la historiografia sobre l'art medieval a Catalunya. La tradició historiogràfica és ben coneguda<sup>11</sup>. Des dels primers estudis de conjunt, a principis del segle XX, fins a les darreres aportacions, la recerca sempre ha toparat amb el mateix escull: els inicis. Com i quan neix l'art medieval a Catalunya?

Fins a l'actualitat, aquesta pregunta no ha estat mai contestada de manera satisfactòria. Treballs pioners com els de Puig i Cadafalch o Josep Gudiol i Cunill no podien aspirar, tot i intentar-ho, a una resposta convincent; la seva fita era una altra: crear les bases dels estudis d'art medieval. L'es-

11 Per a una darrera anàlisi de la historiografia sobre l'art medieval a Catalunya *vid.* Barral, 1994.



forç d'aquests iniciadors no va tenir continuïtat. Els esdeveniments polítics van propiciar gairebé una aturada dels estudis. En aquest sentit són paradigmàtics els esforços de Josep Pijoan per tal de publicar el seu llibre *Les Pintures murals romàniques de Catalunya* que finalment veu la llum l'any 1948 després de tres intents. Menys sort va tenir Josep Puig i Cadafalch, el qual no va veure publicada la segona edició de *L'Arquitectura romànica a Catalunya*, per bé que ja s'havia iniciat el tiratge del primer volum<sup>12</sup>. La Guerra Civil i la dictadura no van ser, però, l'únic entrebanc. La tasca de gent com Josep Gudiol i Cunill, Josep Pijoan o Josep Puig i Cadafalch no es va veure recompensada amb deixebles capaços de seguir-la. Al marge de treballs com els de Joan Ainaud, poc s'avançarà fins que no arribem a la segona meitat dels anys setanta. Parlar de les conseqüències d'estudis com els de Post, Kuhn o Anthony és encara més ingrat. En la majoria de casos, fins i tot avui, són citats però no llegits.

L'eclosió dels estudis sobre l'art medieval tindrà una etapa daurada a finals dels setanta i durant els anys vuitanta. En aquest moment veuen la llum els volums corresponents de la *Història de l'Art Català* signats per Núria de Dalmasas i Antonio José i Pitarch (1986); apareix la col·lecció artestudi i la revista *Quaderns d'Estudis Medievals* (1980-1988); s'endega l'obra *Catalunya Romànica* (1985-1998)... Pel que fa a la pintura és el moment en què Joan Sureda escriu *La pintura romànica a Catalunya* (1981) i *La pintura romànica a Espanya* (1985), síntesis i catàlegs alhora, sobre pintura mural i sobre taula.

El resultat d'aquest període és un gran nombre de publicacions de tot tipus però de qualitats molt desiguals, fins i tot a nivell intern. L'espontaneïtat de l'actuació va deixar pendent, en molts casos, la recerca de fons que permetés anar més enllà d'actituds militants, en certs aspectes i en alguns casos, properes al folklore.

Novament quedava pendent d'estudi la gènesi de l'art medieval a Catalunya. Puig i Cadafalch, havia començat l'estudi de l'arquitectura romànica a partir de l'estudi de l'arquitectura romana a Catalunya; era un assaig de resposta. Un article del mateix autor, citat sovint però escassament llegit i per això possiblement sobredimensionat, "De la pintura romana a la romànica catalana. Esbós de la introducció al seu estudi." (PiC, 1947), mostra la incapacitat de respondre en aquell moment la nostra pregunta des de la pintura mural. Es tracta d'un article curiós i apressat. Molt més interessant és el text de Pijoan (1948), tot i que tampoc resol el problema.

Més a prop nostre hi ha hagut diferents intents d'afrontar aquesta qüestió. Si ens limitem a l'etapa més recent ens hem de referir sobretot a Dalmasas i José (Dalmasas-José, 1986) i Barral (Barral,

12 *Vid.* respecte a aquesta revisió del text original el pròleg de X. Barral a la darrera edició (Puig i Cadafalch, Josep; Falguera, Antoni de; Goday i Casals, Josep: *L'arquitectura romànica a Catalunya*. Barcelona: IEC, 2001 (ed. facsímil de l'original 1909-1918; pròleg de X. Barral).

1981). En tots dos casos, però, estem parlant d'obres generals amb massa fronts oberts. Això propicia que el discurs assoleixi, d'una banda un to generalista, i que aspiiri, de l'altra, a inventariar exhaustivament les obres conservades. Malgrat la valuosa aportació d'aquests treballs, els arbres no deixen veure el bosc. En el present estudi, i mitjançant l'anàlisi de la pintura mural, intentarem donar algunes pistes sobre aquests *iniciis* de l'art medieval a Catalunya.

Triar com a nucli central d'una tesi la pintura a Catalunya entre els segles IX-X pot semblar agosarat, sobretot pels materials que n'han sobreviscut. Cal entendre aquesta gosadia en les coordenades històriques i historiogràfiques que estem exposant. En l'actualitat ja ha estat cobert l'expedient de catàlegs i *corpus*, tant per l'Alta Edat Mitjana i l'Edat Mitjana Central (*vid.* CatRom), com per al món Tardo-Antic (*vid.* Romà-Romànic, 1999)<sup>13</sup>. Ara és el moment d'analitzar els materials inventariats i veure què ens expliquen. Ningú pot creure que la feina era la realització dels *corpora*; la feina comença a partir de l'establiment del *corpus*! D'altra banda, però, no tindria cap sentit que l'anàlisi afectés tots i cadascun dels camps artístics, des de l'arquitectura fins els objectes. Davant la necessitat de triar, doncs, hem triat la pintura.

Són motiu per triar la pintura, la seva sofisticació, la seva delicadesa i la seva contingència. Qui conegui d'antuvi les pintures estudiades en aquest treball, podria trobar excessius aquests tres apel·latius. Amb sofisticada volem dir que la pintura, com a disciplina, depèn d'una tècnica i un aprenentatge ben precisos per a donar resultats òptims; amb delicada, que junt amb els teixits i l'orfebreria és una de les produccions més difícils de conservar; amb contingent volem dir que no és necessària. Aquests tres aspectes impliquen que només en condicions especials es produeix pintura d'una certa qualitat i això converteix la pintura en un magnífic observatori per entendre el moment de la seva creació.

Les poques restes conservades, la tipologia dels treballs publicats, etc., han propiciat que sobre la pintura alt-medieval a Catalunya no hi hagi, pràcticament, cap estudi. De fet, si llegim el que s'ha escrit fins el moment, podríem pensar que ni tan sols hi ha producció artística i, en conseqüència, res per explicar. De fet, tenim la pintura mural. Poques restes. En tot cas, suficients com per a poder establir un discurs. En tot cas, més importants que a d'altres llocs. En qualsevol cas, reclamant una explicació. Aquest és un altre dels motius per a triar la pintura.

Tot en aquest treball parteix d'un replantejament. Vist el panorama previ, no pot ser d'altra manera. Així doncs, comencem el text justificant els límits de l'Edat Mitjana — de l'Alta Edat Mitjana— en el nostre context. L'estudi, en conseqüència, arrenca força abans del segle IX, concretament al

<sup>13</sup> Resta pendent aquesta mateixa feina per a la Baixa Edat Mitjana. La feina ja ha estat iniciada — també des d'Enciclopèdia Catalana— sota la direcció d'Antoni Pladevall.

segle IV — també acaba força després del segle X, al segle XI— . Un estudi d'aquestes característiques no té, però, massa sentit si no s'enfoca correctament. No és la nostra intenció realitzar una història de l'art tardo-antic a Catalunya. Això ja ha estat realitzat parcialment en els darrers temps (*vid.* Romà-Romànic, 1999). Per a nosaltres, el segle IV-VIII esdevenen un pròleg — o potser un preàmbul— . Així, doncs, el pròleg ens ha de servir per a situar — no estudiar— tots aquells materials que, malgrat restar fora dels àmbits del nostre treball, són imprescindibles per a entendre com es produeix l'entrada en el segle IX. Un dels objectius d'aquesta primera part és desterrar el fals debat sobre l'existència de continuïtat o no entre l'art antic i l'art medieval. Un cop analitzat aquest moment previ, comença l'anàlisi de la pintura.

Per estudiar la pintura de Catalunya entre els segles IX i X és imprescindible entendre què passa a l'Europa Occidental. És imprescindible saber com des d'un origen "comú", cada territori farà un itinerari "independent" que no es "reunificarà" fins a un moment imprecís entre la segona meitat del segle XI i l'inici del segle XII. Vist el context, s'analitzen els casos supervivents de pintura mural a Catalunya: les restes carolíngies de Barcelona, els conjunts de Santa Maria i Sant Miquel de Terrassa, les pintures desaparegudes de Campdevàrol i el conjunt antic de Sant Quirze de Pedret. L'estudi iconogràfic i estilístic de cadascun d'aquests conjunts ha de permetre inserir la producció catalana dins l'Europea. És en aquesta connexió on es pot verificar què passa, i per què, a Catalunya. Estem davant d'un cas com l'irlandès en què la importació des de Roma és el detonant sobre un substrat estrany? Estem davant un cas com el romà on pràcticament tenim un continu ininterromput des del segle IV? Estem davant d'un cas com el franc, primer, i germànic, després, on l'actuació dels intel·lectuals dins una cort permet breus però intensos moments de qualitat? Aquestes són algunes de les preguntes que volem respondre amb aquest treball.

De manera ràpida, i pel fet que en certa manera són produccions paral·leles, és obligada una al·lusió a la producció de manuscrits il·luminats. Tanmateix, les restes conservades en aquest cas són tan poc significatives que l'explicació d'aquesta absència necessitaria un treball de recerca paral·lel.

La finalitat última del present estudi és encetar el debat en un altre dels punts foscos de la pintura mural a Catalunya: el segle XI<sup>14</sup>. Amb aquest propòsit a l'epíleg es reflexiona breument sobre la pintura mural atribuïda al segle XI i s'evalua l'interès d'analitzar la presència del món antic en el

<sup>14</sup> En el context del nostre estudi és significatiu el següent paràgraf del estudi, ja citat, de Francovich (1955, 407): *"...riesaminare il problema della cronologia della pittura medioevale catalana, che mi sembra avviato, e da tempo, su di un binario morto, Com'è possibile, mi chiedo, che tutto l'imponente insieme di affreschi catalani, riuniti oggi nella maggior parte nel mirabile museo — uno dei più belli del mondo— della città di Barcellona, risalga, quasi senza eccezione, al secolo XII, come vogliono tutti gli studiosi che se ne sono occupati, mentre nulla, o quasi, spetterebbe all'XI secolo? La cosa appare del tutto inverosimile..."*. L'autor cerca les causes d'aquest buit en la influència dels estudis de Deschamps, per a França, sobre els historiadors catalans. En realitat el problema és un altre. Tanmateix la pregunta ja estava feta: com pot ser que no hi hagi res al segle XI?

paisatge monumental. La finalitat no és, òbviament, encetar una nova recerca sinó concloure l'estudi sobre la pintura del IX-X evidenciant la necessitat de revisar el paradoxal segle XI català.

Ja hem dit com a nivell bibliogràfic el tema de la pintura alt-medieval a Catalunya resulta gairebé inèdit. Com a treballs de conjunt cal destacar les aportacions de Thomas Kuhn (1930), Chandler Ratfon Post (I i apèndixs de: IV/2; V; VI/2; VII/2; VIII/2), Josep Pijoan (1948) i Xavier Barral (1974; 1980; 1981). Si passem als estudis concrets sobre cadascun dels conjunts, per a Terrassa són essencials les opinions de Kuhn (1928; 1930, 3-18), Puig i Cadafalch (1931; 1943), Pijoan (1948, 43-49), Grabar (1945), Ainaud (1976) i Guardia (1992). Per a Campdevàrol, cal citar els estudis d'Abadal (1909) i Kuhn (1930, 3-18). Sobre Pedret, els de Llorens (1953, 106-116; 1965), Guardia (1990a; 1990b), l'equip dirigit per López Mullor (1995, 179-404) i Barroso i Morín (1992). Finalment, per a les restes carolíngies de Barcelona, la seva recent redescoberta justifica que les úniques aportacions siguin nostres i de l'equip del MHC (Mancho, 1999; Font-Mancho-Vilaseca, 2000). Evidentment, al marge d'aquests treballs, totes les obres que en un moment o altre han tractat sobre la pintura romànica a Catalunya recullen de manera més o menys marginal els conjunts tractats. Fóra excessivament prolix esmentar en aquesta introducció totes aquestes obres; d'altra banda, les referències que s'hi fan, en la majoria de casos no aporten res al coneixement de les pintures (*cf.* apèndix bibliogràfic: conjunts).

Amb aquestes bases, el treball es recolza, sobretot, en l'estudi directe de les obres, especialment a partir de la iconografia, i en la re-ubicació dins el context europeu, molt millor conegut per bé que no molt millor estudiat. Per a aquest darrer aspecte són determinants els estudis més recents<sup>15</sup>, sempre al costat d'obres ja clàssiques<sup>16</sup>.

A nivell formal, l'estructura del treball que presentem és força senzilla. A partir d'aquesta introducció trobem un *Pròleg* en què, com ja hem expressat, se situa Catalunya en el món tardo-antic i s'hi tracten els problemes associats a aquest període. No és un estudi sistemàtic, sinó una presentació de materials. També té aquest caire la part final del treball, l'*Epíleg*, en aquest cas centrat en el problemàtic segle XI. Entre pròleg i epíleg el, diguem-ne, *logos*, nucli central del present estudi.

<sup>15</sup> Per ordre alfabètic citem alguns d'aquests estudis: Arias, 1999; Bertelli, 1983; Caillet, 1999, I, 25-58; III, 987-989; Catalunya Carolíngia, 1999; Church Decoration, 1989; Claussen-Exner, 1990; Dodwell, 1993; Early Medieval, 1990; Édifices & Peintures, 1994; EAMed; Fragmenta Picta, 1989; Glory of Byzantium, 1997; Lavin, 1990; Lomartire-Valagussa, 2000, 17-51; Mayr-Harting, 1991; Peindre à Auxerre, 1999; Pittura, 1994; Saint-Germain d'Auxerre, 1990; Schneider, 1996, I, 17-64, II, pp. 537-538; Yarza, 1995, I, 15-70, II, 545.

<sup>16</sup> Per ordre alfabètic citem algun d'aquests estudis: Age, 1979; Cahn, 1982; Grabar, 1946; Grabar-Nordenfalk, 1957; Heitz, 1980; Hubert-Porcher-Volbach, 1968; Ihm, 1960; Matthiae/Andaloro, 1965/1987; Nordhagen, 1990; Schiller; Schlunk-Berenger, 1957; Van der Meer, 1938; Weitzmann-Kessler, 1986.

En aquest bloc central, i a diferència del pròleg i l'epíleg, la tesi adopta un caire escolar. Encapçalla una presentació de la producció pictòrica alt-medieval a l'Europa occidental i tot seguit s'estudia el cas de Catalunya. Dels conjunts catalans se'n donen les coordenades històriques, se'n fa la descripció i se'n presenta l'estat de la qüestió; tot seguit són analitzats els aspectes estilístics i formals; a continuació se n'estudia la iconografia; finalment es presenten les conclusions.

Un dels temes que més ens ha preocupat durant la part final de l'elaboració d'aquesta tesi és la seva estructura. L'esquema finalment triat potser sigui massa simple. En la tria definitiva ha pesat, sobretot, el fet que aquest treball és una tesi doctoral, per tant adreçada a uns lectors molt determinats, i en conseqüència reclama una consistència metodològica sensiblement diferent que si es tractés d'un llibre. És això mateix el que justifica la multiplicació d'apèndixs i la seva col·locació, les diverses presentacions de la bibliografia i l'inserció d'un apèndix fotogràfic exhaustiu. Una concessió a la, diguem-ne, comoditat, ha estat la supressió de notes quan aquestes podien ser substituïdes per un reclam entre parèntesi de l'obra citada. No fer-ho així hauria comportat que l'aparell crític es tripliqués sense massa justificació. Per motius similars l'aparell crític ha estat limitat al màxim en les conclusions. En aquest cas no és només una qüestió de comoditat. Considerem que les conclusions són el moment on després d'haver triat les cartes cal lligar el propi joc. No té sentit, per tant, abusar de cites i referències que ja han estat donades. És l'autor qui ha de fer valer les seves respostes. En qualsevol cas és una opció enfront de moltes altres.

Des que amb la Milagros Guardia vam decidir embrancar-nos en aquest treball, han estat moltes les persones que d'una manera o una altra ens han ajudat. Aquestes línies, que poden sonar a tòpic, els són adreçades. Podríem fer una llista però les llistes són injustes. Tots els qui han estat al nostre costat, en un moment o altre, han patit la nostra doble personalitat de company o amic i de doctorand. Ells no saben, i nosaltres tampoc, com pot canviar una persona des que li ve la Tesi. A tots ells les nostres excuses i el nostre agraïment<sup>17</sup>.

Barcelona, octubre 2002

<sup>17</sup> Sí que és obligat enumerar les institucions que han permès el desenvolupament d'aquest treball. Una part molt important del mateix ha estat realitzada al CÉSCM de Poitiers, i les biblioteques Hertziana de Roma i Apostòlica del Vaticà. Agraïm a aquestes institucions les facilitats que ens han donat per treballar en els respectius centres. Agraïm al Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació (DURSI) de la Generalitat la concessió de la beca de sis mesos que ens ha permès fer aquestes estades a l'exterior. Igualment agraïm a la Universitat de Barcelona la concessió del permís que ens ha possibilitat la realització d'aquestes estades. Agraïm, finalment, als membres de l'Equip de Pintura Alt-Medieval de la Universitat de Barcelona la seva permanent disposició a comentar amb nosaltres els diferents aspectes d'aquest treball.

**Pròleg**  
**“l’antiguitat tardana”**



Hem triat el nom d'Alta Edat Mitjana per a situar històricament el nostre treball. Hi havia l'opció de parlar d'art o pintura pre-romànics. La tria, per tant, no és casual. Alt-medieval i Alta Edat Mitjana són termes que progressivament s'estan imposant a nivell europeu procedent des dels estudis històrics tot i que segurament encara caldrà discutir una mica sobre la seva aplicació (*vid.* Elbern, 1991). El terme és útil perquè, intuïtivament, ens situa en l'època més reculada que podem identificar com a medieval. És, però, problemàtic com a mínim en un sentit: cadascú l'aplica a la seva manera. Així, cada cop que parlem d'art alt-medieval o de l'alta edat mitjana ens sentim — estem, de fet— obligats a precisar en quins segles ens situem. Podríem pensar, doncs, que no és un apel·latiu massa encertat si necessita tot de complements per a ser entès correctament. Segons la nostra opinió, és justament per aquest motiu que és un nom encertat.

Prenent un seguit d'estudis recents a manera d'exemple podem veure com s'utilitza l'adjectiu *Alt-medieval*. Skubiszewski (1995) parla d'alta edat mitjana entenent que aquesta comença als segles V-VI i acaba al segle IX. Si mirem, per contra, l'obra coordinada per Bertelli (Pittura, 1994) sobre la pintura alt-medieval a Itàlia, entendrem que aquesta alta edat mitjana comença als segles IV, V ò VI i acaba al segle XII ò XIII. Per a Lomartire (Lomartire-Valagussa, 2000) l'alta edat mitjana començaria al segle V i acabaria als segles X-XI. Si ens adrecem a les obres de Dodwell (1993) o Lasko (1994), l'alta edat mitjana comença al segle IX i acaba al segle XII.

Com sempre, en història de l'art les qüestions terminològiques són problemàtiques. El problema no rau, només, a trobar un terme apropiat per al període sinó, i sobretot, a delimitar aquest període. L'escull principal d'aquesta qüestió resideix a saber quan acaba el món antic i on comença l'edat mitjana. No ens sembla que hagi de ser aquest el lloc on resoldre un problema persistent com aquest. Sí que volem, però, destacar alguns aspectes que ens permetin enfocar el problema, justificant, tot de passada, què entenem nosaltres per art de l'Alta Edat Mitjana i com cal aplicar-ho al nostre context.



És una obvietat, però tothom acceptarà que el món antic, a l'Europa Occidental romanitzada, s'acaba quan desapareix l'entitat que coneixem com Imperi Romà. La solució del problema passa, per tant, per saber quan s'extingeix aquesta entitat. El primer inconvenient prové de la certesa que no desapareix tota i de cop sinó que poc a poc els elements que la conformen van desapareixent o, més freqüentment, transformant-se en altres realitats. Això fa que, si parlem d'Història Econòmica les afirmacions vagin en un sentit; si parlem d'Història vagin en un altre; si parlem de Religió... etc. Nosaltres parlem d'art i, per tant, les afirmacions, tot i que poden — i han de— tenir contactes amb la Història Econòmica, la Història, etc., aniran per una altra banda.

També és obvi que no tota la població d'aquell Imperi tenia el mateix nivell de romanització. Tot i la certa unificació que havia suposat la seva implantació, cal precisar que el territori no era culturalment homogeni. En realitat, de fet, s'havia anat fent menys homogeni a mida que s'accentua el procés de provincialització que arrenca al llarg del segle II d. C. Per a l'època que a nosaltres ens interessa, l'Antiguitat Tardana, la culminació d'aquest procés havia donat com a resultat realitats molt diferents als diferents nuclis de romanitat. Per a la península Ibèrica cal sumar a aquests factors, el fet que les desigualtats ja en el nivell bàsic de romanització eren molt diferents. El nivell assolit a la Bètica era molt superior al que mai van assolir la *Gallaecia* o la *Tarraconense Atlàntica*. De fet, les diferències podien ser sorprenents en zones suposadament romanitzades com la *Tarraconense Mediterrània*. A mida que ens allunyem de la costa i ens adrecem cap a l'interior la densitat de ciutats i de població minva notablement. En una concepció urbana del món com la romana, això porta a concloure que la majoria de població que habitava la zona pirinenca interior pràcticament no devia estar romanitzada. A nivell religiós, lingüístic, cultural en definitiva, aquesta població va passar d'un estadi pre-romà a un de post-romà, això és molt evident, per exemple, en el camp lingüístic. Estem parlant de Catalunya, però podríem fer-ho de les Illes Britàniques i ens trobaríem amb problemes similars. Més complexa, encara, seria l'anàlisi a les zones frontereres.

Així, doncs, és la pròpia cultura romana la que està mancada d'homogeneïtat i/o d'una implantació homogènia. Una mostra clara d'aquest fet la trobem en el tipus de producció artística baix imperial. No cal exposar aquí la teoria, sintetitzada en l'expressió d'"art plebeu", de R. Bianchi Bandinelli (1981, 35-45)<sup>1</sup>. Per gènesi i per evolució, doncs, el paradigma artístic romà era complex. Quan des de l'anàlisi d'èpoques posteriors es parla d'art antic o, més concretament, d'art clàssic per a referir-se a l'art romà imperial és evident que estem simplificant tot i que no sempre es tingui present.

<sup>1</sup> L'article "Arte Plebeyo" va aparèixer publicat per primera vegada a *Dialoghi di archeologia*, I, 1967, pp. 7-19.

Amb aquestes premisses sembla clar que la desaparició de l'entitat "Roma" no devia — no podia— tenir unes conseqüències uniformes en un vast territori on, de fet, s'havia superposat de manera menys uniforme del que pogués semblar a primer cop d'ull.

La conseqüència més directa de la desaparició de Roma com a paradigma organitzador devia ser l'arribada de les poblacions germàniques. Una característica comuna a gairebé totes elles és el fet que compartien una certa romanitat fruit d'una vinculació, més o menys directa, amb l'Imperi durant molts anys. De fet, com és el cas de la Península, aquests nous pobles es presenten — i més endavant es legitimen— com a garants de la continuïtat de l'Imperi. També serà una característica compartida per aquests pobles germànics la tendència a la sedentarització i el màxim aprofitament de les estructures pre-existents. L'arribada d'aquests pobles germànics i el seu assentament en diversos territoris, de la mateixa manera com la pervivència de l'Imperi a Orient i la seva interferència més o menys reeixida, més o menys intermitent, a Occident, són factors clars de descohesió territorial. Si mirem novament cap a la península Ibèrica, un altre factor de descohesió el trobem a l'interior dels territoris que organitzen cadascun d'aquests pobles germànics: la separació entre la població d'origen romà i la d'origen germànic. Les relacions personals, religioses, econòmiques entre aquests dos nuclis de població van restar mediatitzades durant molt de temps per una separació sancionada legalment.

Podríem seguir en aquesta anàlisi, però només constatarem com, a nivell estructural, simplement s'accentuen les diferències territorials a partir d'una base aparentment comuna. El nombre de factors pot ser molt nombrós. Tot depèn de quin nivell de detall estiguem disposats a fixar.

Vist el panorama la nostra pregunta és: podem esperar amb aquests ingredients una realitat uniforme, no ja a nivell artístic sinó a qualsevol nivell, per a l'Europa Occidental romanitzada? La resposta és negativa; en conseqüència no sembla que tingui cap sentit cercar una data per al final del món antic perquè aquest final no va tenir una data. Podem inventar dates més o menys aparents. La conversió de Constantí (312), la fundació de Constantinoble (330), la divisió de l'Imperi (395), el saqueig de Roma per Alaric (410) o la desaparició del darrer Emperador d'Occident, Ròmul Augústul (476). En realitat, cap d'aquestes dates no són res més que fites d'un procés lent i completament imperceptible per a la població del moment<sup>2</sup>.

Si fugim d'aspectes tan generals i ens centrem en els aspectes que ens afecten directament, és evident que la realitat artística de cadascun dels territoris de l'Imperi era, i va esdevenir, diferent. Però, com per al discurs històric general l'inici d'aquest final no té una data, o millor dit, a cada territori

<sup>2</sup> Això és veu clarament en els esdeveniments històrics. Mentre a Roma trobem aquestes dates a la península Ibèrica, per exemple, tenim l'ocupació definitiva de Tarragona per part d'Euric entorn el 470-475 d. C. *vid.* Palol, 1999c, espec. 38.

la data és diferent. A Bizanci podríem suposar la ruptura vers mitjan segle VIII quan comença la qüestió iconoclasta (*vid.* Norwich, 2000, 129 i ss.). Fins i tot aquest tall és dubtós. És evident que la qüestió iconoclasta va suscitar canvis però a nivell cultural, a nivell mental, Constantinoble seguia essent Roma i qualsevol canvi s'inscrivia dins la continuïtat pròpia d'un imperi viu. Mostra d'aquesta vitalitat és la renovació que va proporcionar, periòdicament, a Occident — també a l'Orient musulmà—. A la meitat occidental, per contra, és impossible assimilar el que passa a la ciutat de Roma entre els segles V-VIII, amb el que passa a l'antiga Gàl·lia, les illes Britàniques o Hispània en el mateix període.

Més endavant passarem a tractar qüestions concretes que corroboren, creiem, aquesta línia de pensament. De moment i en base a totes aquestes diferències, ja podem dir, però, que el senyal clar de la desaparició del món antic està en l'aparició de realitats diferents en els territoris sorgits de la fragmentació del territori imperial. No n'hi ha prou amb dir que la "caiguda de l'Imperi Romà" és un procés, cal dir que és un procés que segueix un ritme constant mentre l'Imperi pot mantenir la cohesió dels seus territoris però que, un cop l'Imperi deixa de mantenir aquesta cohesió, s'esdevé una asimetria de la crisi. És a dir, l'últim efecte de la desaparició de l'Imperi serà la impotència d'aquest per a mantenir un ritme de caiguda igual a tots els seus territoris.

En conseqüència a cada territori la desaparició de l'Imperi va seguir un procés diferent. Diferent en les dates, diferent en el ritme, diferent en les conseqüències..., fins que es va arribar al punt d'inflexió que separava la lenta desaparició del món antic de la lenta aparició del món medieval. Lògicament aquesta aparició tampoc va ser d'un cop ni va tenir data. Així, doncs, si s'ha estat capaç d'acceptar que tota aquesta successió històrica és un procés, també cal acceptar que és un procés asimètric.

Dit això, és comprensible que segons el punt de vista del qual es parteixi l'Alta Edat Mitjana comenci en un moment o en un altre. Això no implica que qualsevol opinió sigui vàlida però sí que obliga a flexibilitzar els límits.

En el nostre cas, l'antiga Hispània, ens trobem en un dels punts allunyats de l'Imperi. Un dels primers territoris extra-itàlics a ser ocupat per Roma, però l'últim dels occidentals a ser sotmès<sup>3</sup>. Durant els segles III i IV és un lloc relativament ben connectat amb l'antiga metròpolis, Roma, però també i especialment amb la nova metròpolis occidental, Cartago. La producció artística que conservem d'aquest moment, mostra justament les dues coses<sup>4</sup>. També mostra com aquesta penín-

<sup>3</sup> Les Illes Britàniques són un cas especial. En primer lloc perquè, de fet, mai no van ser completament ocupades; en segon lloc, pel fort component celta de la seva població.

<sup>4</sup> L'estudi més recent sobre la producció artística d'aquesta època és l'obra dirigida per Palol (Romà-Romànic, 1999). La doble connexió amb Roma i/o amb Cartago es comprova especialment a la producció escultòrica i musivària (205 i ss.; 125 i ss., respectivament) (*vid. infra*).

sula dormia el somni dels justos. Els recents estudis evidencien com aquests segles del tardo-antic coincideixen, a la Tarraconense mediterrània, amb una producció local cada cop més insignificant. No és agosarat suposar que en aquest territori es viu de les importacions i dels reaprofitaments (*vid. infra*).

Aquesta és la situació al territori de la futura Catalunya. És important destacar-ho perquè la situació a d'altres llocs de la Península és sensiblement diferent i això és determinant per a arribar a distingir les diferents altes edats mitjanes hispanes.

Si al costat de la realitat de la Tarraconense mediterrània valorem la situació de l'interior de la Península, la situació canvia. No entrarem a analitzar l'art d'època visigòtica. Només en destacarem alguns aspectes, començant, també, pel nom.

És significatiu que l'art d'aquest moment hagi estat definit per un dels seus principals estudiosos com a art d'època visigoda o hispano-visigoda i no com a art visigot<sup>5</sup>. El matís és significatiu però inherent a la formació cultural d'aquest poble. Quan aquesta tribu entra a Hispània ho fa com a representant de l'autoritat imperial, per tal d'expulsar sueus i vàndals i mantenir el territori controlat en nom de l'Emperador. Les diferències amb els gots d'Itàlia són nombroses, però en aquest punt concret s'esvaeixen. És evident que les capacitats i la posició de Teodoric no són comparables amb les d'Alaric o Ataülf però a tots ells els animava el mateix encàrrec: actuar en nom de l'Emperador. Els esdeveniments són coneguts en tots dos àmbits. Ens limitarem a dir que a tots dos llocs, a partir d'un determinat moment, la distància o la desaparició del poder central portarà als cabdills respectius a assegurar la continuïtat de l'Imperi a les seves porcions respectives. Simplificant molt, direm que era aquell manament i aquell Imperi — acabat d'extingir— els qui justificaven el seu lideratge en el territori en què s'assenten. Mentalment, per tant, no hi ha cap ruptura amb el passat, encara no. Si volem podem dir que s'està mantenint de manera fictícia una cosa que s'esvaeix. Atès que aquest afany conservacionista no sortia arreu del mateix punt de partida el resultat final no podia ser el mateix. Si que és el mateix, però, l'esperit que els anima. Així, tant a Ravenna com a Toledo la intenció serà mantenir la imatge i l'esperit de Roma.

Evidentment, i donat que encara no es tracta d'una recuperació de Roma, no estem davant d'una ruptura. Els visigots segueixen fent art romà, el seu art romà, però romà al cap i a la fi. No podem oblidar que l'element visigot no deixa de ser una minoria dins la població hispana (García Moreno, 1983, 245 i ss., espec. 251). Cal dir que hi ha algunes aportacions<sup>6</sup> i, sobretot, una simplificació tècnica. En escultura s'abandona el trepant i s'opta pel bisell. En arquitectura no s'és capaç de treballar amb *caementitium* però sí se sap tallar pedra<sup>7</sup>. Respecte a l'existència de pintura no en

5 *Vid.* per exemple Palol, 1956; *Id.* 1991.

6 *Vid.* per exemple el cas del treball en bronze (Romà-romànic, 1999, 305 i ss.).

7 San Pedro de la Nave o Santa Maria de Quintanilla de las Viñas en són magnífics exemples.

podem dubtar. El cànon d'Elvira justament és indicatiu de què existia decoració mural figurada (*vid. infra*)<sup>8</sup>. Sant Isidor ens parla de com es realitza aquella pintura<sup>9</sup>. Desgraciadament no tenim un Gregori de Tours<sup>10</sup> ni un Venanci Fortunat<sup>11</sup>; potser tenim un Prudenci<sup>12</sup>; en tot cas no tenim un Beda<sup>13</sup>. Els darrers estudis aprofundeixen encara més en les intuïcions d'Schlunk. No hi ha dubte que la miniatura de caràcter conciliar que trobem a l'Albeldense i l'Emilianense al segle X no poden veure d'altres fonts que les pre-musulmanes (*vid. Yarza, 1997*).

Per bé que les restes són escassíssimes, trobem tot d'elements que no tenen res a veure amb una cultura goda al marge de la romana (Romà-romànic, 1999, *passim*). La realitat és que l'única diferència que separava uns i altres era l'arianisme i l'ètnia, però això també acabarà desapareixent, per costums i per llei (García Moreno, 1983, 311). Podríem dir que visigots i autòctons són dues cares d'una mateixa cultura que tendirà a convergir al llarg del segle VI-VII.

Un problema importantíssim per a tots aquests pobles invasors va ser el seu nombre demogràfic. S'ha discutit molt sobre la quantitat de visigots arribats a la península; fos quina fos la xifra l'única certesa és que eren moltíssims menys que els hispano-romans<sup>14</sup>. El seu baix nombre i el fet que ja estiguessin força romanitzats havia de limitar la capacitat d'influència dels primers respecte dels segons. D'altra banda, cal suposar que pel fet de tractar-se d'una minoria aquesta restés relativament agrupada. D'aquesta manera la major "visigotització" devia tenir lloc allà on s'estableix la cort. Això explicaria que determinades zones del territori restessin, pràcticament, al marge.

Aquest *restar al marge* no intenta donar la idea d'una segregació cultural. Qui s'havia de segregar i de què? Els hispano-romans de la cultura que compartien amb els Visigots? En molts moments i llocs trobarem moviments partidaris i detractors dels visigots, moviments de resistència i moviments d'adhesió. El propi nucli dirigent visigot mostra prou desavinences com per a pactar, en determinats moments, amb els enemics perillosos — bizantins, musulmans—. Veure el món visigot com un ens culturalment monolític és un error. En realitat, i amb tots els matisos que calgui, era un subproducte de la cultura romana. D'altra banda estem parlant de producció artística y no és difícil pensar que si determinades zones del territori estan en crisi ho estan perquè es troben lluny dels nuclis de decisió. Segurament això és el que passa amb la Tarraconense mediterrània. Així, doncs, *restar al marge* vol dir seguir el mateix camí sense, però, un nucli dirigent efectiu.

8 Per al darrer estat de la qüestió sobre el concili d'Elvira *vid. Sotomayor, 1996*.

9 Isidor, *Ethymologiarum*, XIX, 16: *De pictura*; 17, *De coloribus* (*vid. Isidor*).

10 Gregori de Tours, *Historia Francorum*, II, 14; II, 16-17 (*vid. Schlosser, 1896/1992, 42-43*).

11 Venanci Fortunat, *Carmina*, X, 6 (*vid. Schlosser, 1896/1992, 37-42*).

12 Prudenci, *Dittochaeum*. (Prudenci, 748 i ss.).

13 Beda, *Homilies*, 13; Beda, *Historia Abbatum* (*vid. Meyvaert, 1979*).

14 Tot i que no hi ha una postura clarament definida a propòsit del contingent arribat ni del seu tipus, tothom coincideix a pensar que en cap cas superava el 5% de la població autòctona, *cf. García Moreno (1983, 251 i ss i 286)*.

Mirant el panorama entorn a Toledo i el panorama entorn a Tarragona és fàcil suposar que mentre la primera aconseguia catalitzar una producció, la segona havia de viure de rendes o d'algunes importacions cada cop més escasses procedents de llocs de producció encara actius i propers – Saint-Béat, Aquitània— o de la mateixa cort – Toledo— . La diferència entre una i altra no era cultural car totes dues eren hispano-romano-visigodes; la diferència no era política car el poder central era el mateix per a tots els territoris; la diferència no era religiosa car la litúrgia era la mateixa per a tot el territori des del III Concili de Toledo (589). La diferència era de vitalitat. És tan absurd postular segregacions culturals com no admetre que la situació no podia ser, de cap manera, homogènia<sup>15</sup>. Així, doncs, la mateixa producció romana que a la tarraconense cal admetre que s'anava esllanguint, a Toledo era capaç de seguir evolucionant dintre d'unes premisses diferents<sup>16</sup>.

Fins aquest moment hem estat parlant de cultura romana entenent que no hi ha cap ruptura. La ruptura a la península ibèrica arribarà d'una sola batzegada i per a tot el territori alhora.

Quan, tot d'una, la península va ser envaïda pels musulmans, sens dubte hi devia haver un èxode. Per això arriba a Itàlia l'Oracional de Verona (Finals segle VII; Biblioteca Capitolare di Verona) (*vid.* Godoy, 1999b). Per això trobem "Teodulfs" a la Gàl·lia<sup>17</sup>. Tanmateix aquest èxode no va conduir tothom fora de la Península; el nord va ser un bon refugi. Això explica, en part, la ràpida resposta des d'Astúries a la invasió musulmana<sup>18</sup>; allà s'hi devia concentrar una part de l'aristocràcia toledana, també una part dels seus llibres.

La complicitat de visigots i autòctons permetrà ràpidament la creació d'un nucli fort de resistència. S'ha defensat que la gènesi d'aquest reialme és la intenció de restaurar Toledo. En realitat, i tan aviat com els seus monarques seran capaços d'estabilitzar el regne — amb Alfonso II (791-842)— i dotar-lo d'una capital, s'observa just el contrari. La *sedes regia* Oviedo neix amb la missió de substituir l'antiga Toledo. La querella adopcionista en serà el millor argument. La creació d'una

15 Com hem vist ni tan sols ho havia estat durant els moments més intensos de la romanització.

16 Ningú dubta, per exemple, que Roma i Constantinoble comparteixen un mateix fons cultural romà. És lògic que en escindir-se l'Imperi cada zona seguís en el seu itinerari amb un punt de partida comú. Tanmateix quan Roma — ciutat— i Bizanci es retroben amb la conquesta de Belisari comproven que malgrat considerar-se cadascuna d'elles la continuadora de l'Imperi, a nivell artístic les diferències eren, gairebé, essencials. En aquest cas estem parlant de capitals i del nivell més alt possible. Què no havia de passar amb territoris deseparats com la Península?

17 De fet, la Gàl·lia era el lloc natural de fugida. El procés d'assentament dels visigots a l'occident d'Europa havia estat complex i, com sabem, una primera estabilització d'una cort visigoda té lloc a Toulouse. Només l'enfrontament posterior amb els Francs obligarà el trasllat de la Cort a la península Ibèrica. Això, però, només devia modificar relativament l'assentament dels visigots ja establerts a la Gàl·lia. Així, doncs, la Gàl·lia en general i el sud d'aquesta en particular ja eren un territori "natural" dels visigots. Sobre l'establiment dels visigots a Toulouse entre 484 i 507 *vid.* García Moreno, 1983, 268 i ss.

18 Diem en part, perquè els orígens de la revolta contra els musulmans des d'Astúries són foscos i complexos. No només es deuen a l'existència d'uns dirigents visigots sinó, sobretot, a un substrat de cantabro-asturs i bascons, pràcticament pre-romà, hostil a qualsevol dominació. Des de l'entesa d'aquests dos grups començarà un procés que culminarà primer en el regne d'Astúries i després en el regne, amb aspiracions, imperials de León. L'actuació no té com a finalitat cap restabliment, sinó el manteniment de la independència que s'havia gaudit de manera més o menys clara durant les èpoques romana i visigoda. Només la visigotització d'aquests "nòrdics" explicarà el caire posterior dels regnes d'Astúries i Lleó (*vid.* García Moreno, 1983, 405-408). També des de Catalunya hi haurà un cert alçament, mes aviat resistència, contra els nous dominadors (*vid.* Salrach, 1987, 120-123). En aquest cas però no reeixirà fins a les intervencions carolíngies (*Ibid.*, 414 i ss.).

cort s'acompanya de la munificència reial. Amb la capital desapareix la immediatesa de la supervivència i aflora la preocupació pel *sumptus*. Una de les primeres obres d'aquest moment serà Santullano. L'església, patrocinada pel monarca extra murs d'Oviedo, és un edifici paradigmàtic. Després dels buits que podem trobar en la producció hispano-visigoda, de sobta ens trobem amb una estranya basílica decorada en tercer estil pompejà<sup>19</sup>. El salt és qualitatiu. No és estrany, per tant, que des del moment en què va ser descoberta la seva decoració pictòrica, a inicis del segle XX, hagi entrat a formar part del selecte grup d'obres enigmàtiques. Les propostes han estat d'allò més variades<sup>20</sup>; cap és plenament acceptada. Des de les formes de l'arquitectura fins el sever aniconisme de la seva decoració han estat relacionats amb la cort carolíngia i amb la cort bizantina, però cap dels referents acaba d'encaixar. Poc temps després tenim una nova sotragada amb els encàrrecs de Ramiro I. El monarca i la seva esposa consagren en 848 l'església de San Miguel de Lillo dins la seva residència suburbana al Naranco. Reapareix amb força l'escultura i amb uns referents romans indubtables. Enfront de l'aniconisme de Santullano trobem figuració tan en l'escultura com en el que resta de la pintura. Formalment, podria recordar-nos coses toledanes, com les pilastres de San Salvador de Toledo.

S'ha intentat relacionar tot aquest món amb l'ambient carolingi. Yarza (1995) per a la pintura — especialment la de manuscrits— segueix considerant que no cal cercar a la cort carolíngia el que ja es tenia a la pròpia Astúries com a hereva i continuadora del món visigot. En realitat, tot i que no cal rebutjar aquesta vinculació amb el passat recent, els monarques asturians protagonitzen un renaixement a l'estil del protagonitzat per Carlemany però a escala asturiana. La puresa de models emprats fa difícil pensar que procedeixin del món visigot<sup>21</sup>. D'altra banda s'està construint la successora, Oviedo, de Toledo, no pas l'hereva. Amb els matisos que calgui, Toledo és una rival a batre i no pas un model a seguir.

Establerta l'anàlisi, ja és més difícil confirmar la procedència dels models. La presència de determinats objectes de clara procedència carolíngia, com la placa superior de la caixa de les àgates<sup>22</sup>, així com l'esforç concertat amb els carolingis contra l'Adopcionisme de Toledo, confirmen els contactes entre uns i altres (García Moreno, 1983, 418-421). En aquest sentit, ambdues corts actuen de manera similar per bé que a una escala diferent i amb mitjans molt desiguals. En ambdós casos es va tractar d'una *renovatio* perquè en ambdós casos es cercava crear de nou l'època perdu-

19 Fins al punt que Abad la inclou dins el seu catàleg de pintura romana a la Península! (Abad, 1982, 38-40).

20 *Vid.* en darrera instància Arias, 1999, pp. 21-106.

21 Podem posar com exemple les entalles romanes usades a la Cruz de los Ángeles (808) o del model d'edifici i decoració de Santullano — d'època d'Alfonso II— o als díptics consulars que es troben a la base de la decoració de Lillo i Naranco — d'època de Ramiro I (842-850)— . Per a la Cruz de los Ángeles *vid.* recentment Arias, 1998, 44-54; per a Santullano *vid.* Arias, 1997; per a Lillo i Naranco, *vid.* Arias, 1996; sobre l'ús dels díptics consulars com a models *vid.* García, 1981.

22 Avui tothom accepta que la placa d'esmail de la coberta de la Caja de las Agatas (Oviedo, Cámara Santa, Catedral, c. 910) és de procedència franca (*vid.* Noak-Haley, 1994).

da. La major potència, mitjans i conjuntura carolíngia devien funcionar, en certa mesura, com a model sense que calgui excloure una influència recíproca<sup>23</sup>.

A la Península aquestes circumstàncies només es van donar a Oviedo i per aquest motiu serà l'únic centre capaç de crear una producció artística destacada<sup>24</sup>. A la mateixa època que Oviedo construïa i decorava edificis, la Marca Hispànica acabava, pràcticament, de néixer. Així doncs, les seves històries són diverses, de fet són oposades. El territori que serà Catalunya havia anat esllanguint-se dintre de la seva tradició hispano-romana fins l'arribada dels musulmans. Aquí no hi ha cap procés de recuperació cultural perquè no hi havia res per recuperar; no hi ha cap cort que tingui necessitats legitimadores; quan el territori va ser "alliberat" ho va ser per voluntat de Carlemany, el qual necessitava fronteres més segures, y malgrat l'oposició d'algunes de les ciutats conquerides.

En aquest moment s'inicia una radical separació, a nivell cultural, entre la futura Catalunya i la resta d'Hispania. A partir d'aquell moment entrarà a formar part d'un nou procés històric i diferent del dels seus veïns més propers. Una nova reunió no tindrà lloc fins al segle XI quan els regnes occidentals entrin a formar part de la litúrgia romana. Sembla evident, doncs, que la fractura amb el món antic a la Península té lloc el 714. En aquest cas és possible posar una data, tot i que no deixa de ser convencional. Els resultat de la fractura són l'enfonsament definitiu de Catalunya i el ressorgiment, sobre les cendres del món romano-visigot, d'Astúries. L'alta edat mitjana a Astúries començarà amb Alfonso I (739-757) (García Moreno, 1983, 407); a Catalunya caldrà esperar encara l'arribada de Carlemany.

<sup>23</sup> No podem entrar en profunditat en aquest tema, que encara és una qüestió debatuda, tot esperant una recerca en profunditat, al marge d'historicismes. En sentit contrari al nostre raonament *vid.* Bango, 1985.

<sup>24</sup> Còrdova, per raons obvies, es un cas diferent per bé que paral·lel.



## TARRACONENSE MEDITERRÀNIA

Un cop centrades les qüestions històriques i historiogràfiques cal començar a examinar la qüestió artística en el futur territori de Catalunya. Quan s'encara l'estudi de l'alta edat mitjana, i per la mateixa complexitat en la definició del terme, és preceptiva una referència a la qüestió de la continuïtat. Entre l'art Tardo-antic i l'art Alt-medieval hi ha ruptura o continuïtat? Formulada d'aquesta manera la pregunta no té cap sentit. No cal que n'expliquem els motius després de l'excursus dedicat a la terminologia. Si no hi ha un Tardo-antic, ni una Alta Edat Mitjana, com hem de poder parlar de continuïtat? El problema ha de ser analitzat territorialment i la resposta ha de ser diversa segons des d'on s'estigui formulant. Per tal de valorar l'existència, o no, d'una continuïtat entre art Tardo-antic i Alta Edat Mitjana a Catalunya cal, d'antuvi, saber en què consisteix l'art d'una i altra èpoques<sup>25</sup>.

El primer problema amb què ens trobem en analitzar l'art d'època tardo-antiga a Catalunya és l'escassetat de restes. Aquesta escassetat ens imposa la primera i eterna qüestió de saber si el que coneixem és representatiu o no de la producció del moment. En cas afirmatiu, el panorama és desolador; en cas negatiu, ens trobem en un atzucac.

Pel que fa a l'arquitectura és força descoratjador constatar que no ens ha arribat **cap** edifici mínimament conservat d'aquest moment<sup>26</sup>. Podem, això sí, treure algunes conclusions de les plantes conegudes, però això és sempre un pàl·lid reflex del *quanta fuit*. Hem dit que no conservem cap edifici i això és inexacte. En conservem un dels més importants de l'occident paleocristià. Ens referim, és clar, al Mausoleu de Centelles. La seva data a mitjan del s. IV el situa encara en una moment important per a la història de Roma. Justament, la seva qualitat no s'explicaria sense una

<sup>25</sup> La tasca ve simplificada per un parell d'obres recents que, justament, incideixen sobre els períodes que ens ocupen. *Vid.* Romà-Romànic, 1999; Catalunya Carolíngia, 1999.

<sup>26</sup> Respecte al conjunt de les esglésies de Terrassa, en parlem a bastament en el capítol corresponent. L'excavació està revelant un conjunt del segle VI força ben conservat. Tot i que cal esperar la publicació de les primeres conclusions, ja és evident que les troballes obliguen a modificar notablement el discurs (*vid. infra*).

intervenció de Roma. Aquest edifici ens mostra encara la capacitat de l'època baix-imperial. La imponent estructura cupulada, la integració de pintura i mosaic en la decoració interior... Estem, però, a mitjan del segle IV (*vid.* recentment Warland, 1994, 175-202; Navarro, 1999). Des d'aquest moment i fins l'arribada dels musulmans no hem conservat cap altra arquitectura d'aquesta entitat. De fet, coneixem els fonaments d'alguns conjunts, les plantes d'alguns edificis, alguns dels materials usats per a aquesta arquitectura, però res més. Només ens cal mirar una mica cap a l'oest i la situació canvia radicalment: San Pedro de la Nave, San Juan de Baños, Quintanilla de las Viñas... Aquests edificis ens permeten conèixer l'espai i parcialment la decoració dels interiors religiosos. No tenim res de semblant a Catalunya<sup>27</sup>. Algú dirà que, tanmateix, aquelles construccions ens permeten completar la nostra mancança. En realitat, ens mostren més diferències que semblances. Això, ja pot ser una dada significativa. En tot cas cal contrastar-la amb d'altres dades, per exemple, la decoració dels edificis.

És evident que si no conservem edificis sencers, la conservació de pintures està seriosament compromesa. Torna a ser Centcelles l'edifici que ens permet conèixer la decoració "pictòrica" d'un gran edifici romà de mitjan del segle IV. Les escasses restes de pintura mural ens parlen d'un sensible hel·lenisme que contrasta amb la factura tardo-antiga del que resta dels mosaics [figs. 1-5]. Per a les pintures no tenim paral·lels<sup>28</sup>; tampoc conservem altres exemples de mosaic parietal. Per al mosaic, però, tenim un substitut en els mosaics de paviment (*vid.* Romà-Romànic, 1999, 125 i ss.). En línies generals, i a nivell formal, les semblances estilístiques amb els de Centcelles són grans. Això és el que podem veure als mosaics d'Eros i Psique de la vil·la Fortunatus de Fraga (mitjan segle IV) (Roma-Romànic, 1999, 149-150); el de Can Pau Birol a Girona (finals segle III o ja del segle IV) (*Ibid.*, 154-156); el circense de Bàrcino (primera meitat del segle IV) (*Ibid.*, 87-88); o algun dels mosaics funeraris de Tarragona com el d'Òptimus o el d'Ampèlius (primer quart del segle V) (*Ibid.*, 301 i ss.).

Les de Centcelles no són les úniques decoracions murals que conservem. Una troballa recent ha incrementat lleument el nostre catàleg. Ens referim a la descoberta de pintures a la *domus* del carrer bisbe Caçador de Barcelona. La imatge del propietari a cavall [fig. 6], possiblement dins d'una escena de cacera, és colpidora. Plàsticament s'integra perfectament en el corrent que constatem en

<sup>27</sup> Per a l'arquitectura de la Península en general *vid.* Godoy, 1995. Sobre l'escàs coneixement de l'arquitectura d'aquest moment a Catalunya *vid.* Palol, 1999 i Romà-romànic, 1999, 173-203.

<sup>28</sup> Cal dir que la duplicitat de llenguatges que s'aprecia a la decoració de Centcelles és l'essència de la pintura romana tardo-antiga, en general, i de la ciutat de Roma fins a un moment avançat del segle VIII, en particular (*vid. infra*). Recentment a Tarragona han estat descoberts i arrencats uns frescs que per temàtica estan a prop del primer registre dels mosaics de Centcelles i per tractament podrien estar-ho de les pintures. Tanmateix, la decoració ha estat situada al segle II d. C. (*vid.* Ranesi, 2001 i la breu notícia a *Rescat*, 8, 2000).

les obres en mosaic<sup>29</sup>. Les cronologies — segona meitat del segle IV— no estan, tampoc, lluny del que podem dir per al conjunt de Centcelles<sup>30</sup>.

Així, doncs, tenim algunes restes del segle IV, del segle V... Però, des d'aquest moment i fins els segles IX-X no coneixem cap altra resta de pintura o mosaic que ens pugui explicar què passa entre aquests quatre o cinc segles. Tampoc la pintura de llibres ens aporta cap pista. El document més luxós conservat, procedent de Catalunya, l'Oracional de Verona és una magnífica obra anicònica<sup>31</sup>. És que potser estem davant d'un moment en què l'art religiós s'expressa a través de l'aniconisme?

Sobre aquesta qüestió s'ha polemitzat sovint. Les tesis més favorables a aquest aniconisme de l'església hispana recolzen en el famós cànon 36 del concili (?) d'Elvira (fin. segle III-inic. IV)<sup>32</sup>. L'opinió de Gómez-Moreno serà determinant per a què aquest cànon esdevingui una mena de dogma per als autors hispans encara avui dia<sup>33</sup>. Són diverses les objeccions que es poden posar a aquest punt de vista. En primer lloc, que estem a inicis del segle IV, moment en què segurament una posició anicònica devia tenir poca força enfront d'una cultura, romana, dominada per la imatge. Curiosament els exemples que acabem d'esmentar en pintura i mosaic són immediatament posteriors a aquest concili. En segon lloc, la pròpia existència d'aquesta disposició indica que una part de l'Església Hispana era, o havia estat, favorable a la decoració dels temples. Si no hagués estat així aquella disposició no hauria existit mai. També algunes referències d'Isidor, per exemple a les *Etimologies* en esmentar la manera de decorar les esglésies (Isidor, XIX, 16), o l'obra anterior de Prudenci amb el seu *Dittochaeum* (vid. Prudenci, 748 i ss.) en què es recull la decoració tipològica de la nau d'una església, conviden a suposar una importància relativa d'aquest cànon d'Elvira per a

29 La impressió és aquesta tot i que no ha estat mai estudiat des d'un punt de vista formal. D'altra banda cal advertir que l'escassetat de restes conservades ens obliguen a establir comparacions de tipus formal entre pintures i mosaics; aquesta comparació no sempre és senzilla atès que es tracta de disciplines artístiques notablement diferents i, en conseqüència, amb resultats formals diferents a partir de premisses estilístiques idèntiques. Per a la bibliografia d'aquesta obra vid. nota següent.

30 La primera aportació sobre les pintures és de Carrión-Granados, 1995. Per a estudis més aprofundits vid. Palol, 1996 i Palol, 1999b.

31 L'obra es realitza a finals del segle VIII a Tarragona i emigra a Itàlia amb l'arribada dels musulmans (vid. Oracional). A banda del seu interès artístic i textual, és un document important per a conèixer la topografia cristiana de la ciutat de Tarragona (vid. darrerament Godoy, 1999).

32 "XXXVI. Ne picturæ in ecclesia fiant: Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur." (Vives, 1963, 8). Per al concili en general i per a la interpretació del text en particular, vid. Sotomayor, 1979, 81 i ss., espec. 112. Més recentment i amb caràcter d'estat de la qüestió, vid. Sotomayor, 1996.

33 Segons Gómez-Moreno (G-M, 1919, 323-326): "No puede admitirse otro tanto [es refereix al culte donat a les relíquies] respecto de imágenes. El canon famoso del concilio de Eliberry [...] mantúvose válido entre nosotros; y claro está que, prohibido ello, otros signos icónicos, a saber estatuas y relieves, más peligrosos de ostentar, quedaban prejuizados. [...] Los inventarios de nuestras iglesias enseñan elocuentemente, primero con su silencio y luego con datos positivos, cuándo y cómo se propagó el culto de las imágenes: los reyes Fernando I y Sancha pusieron en San Isidro [sic] de León un primer Crucifijo, el de marfil famoso,..." L'autor ens situa en un panorama entre els segles IV i XI sense possibilitat d'imatges. En la seva exposició ja apareixen els arguments predilectes dels defensors d'aquesta postura: l'aniconisme de Santullano i la figura de l'hispanà Teodulf d'Orleans. Les evidències d'iconisme — San Pedro de la Nave, ramirense, beats— són considerades transgressions a la norma, elements no rellevants o obra d'estrangers. La posició de Gómez-Moreno es defensada, tot i que a un altre nivell i amb notables matisos, encara avui dia, vid. la nota següent.

la totalitat de la Península. El treball d'Schlunk (1945) a propòsit de l'existència d'una miniatura hispana d'època visigoda és un argument de pes en favor de l'existència d'un art figuratiu potent<sup>34</sup>.

Deixem de banda la pintura, a la qual tindrem temps de tornar al llarg d'aquest treball, i passem a l'escultura. El panorama no varia massa i aquest és un element important. L'arquitectura difícilment sobreviu al pas dels segles. Si l'arquitectura no sobreviu, difícilment ho pot fer la pintura monumental. En el cas de l'escultura, però, la no pervivència del suport no comporta de manera directa la seva desaparició. És cert que estem en un moment en què l'escultura serveix, o pot servir, per alimentar forns de calç. També és cert, però, que estem en el gran moment del reciclatge o, més correctament, del reaprofitament.

L'escultura és, sens dubte, un dels camps més complex de la producció artística. Si deixem de banda l'arquitectura, amb unes implicacions que la situen sempre en el límit de les disciplines artístiques, segurament l'escultura és el camp que necessita una organització, una infraestructura, un nivell econòmic i una estabilitat política més elevats. Per a realitzar la decoració escultòrica d'un edifici — el tipus d'escultura que trobarem majoritàriament—, al marge de les necessitats lògiques de qualssevol tallers d'artesans, és a dir, un suport — l'edifici—, un taller organitzat, uns models per a aquests tallers, algú qui encarregui l'obra i la pagui, etc., l'escultor necessita: estar coordinat amb l'arquitecte, una pedrera en actiu, uns picapedrers que preparin de manera adient la matèria primera, unes vies en bon estat i un transport que traslladi la pedra a l'obrador... Tot això fa del treball escultòric un bon indicador de la situació socio-econòmica.

El que conservem al territori de la futura Catalunya entre els segles IV-VIII no és, realment, massa nombrós. De fet podríem parlar de restes escasses<sup>35</sup>. Evidentment, no podem deduir d'aquesta manca de materials una manca de producció, si més no *a priori*. Al costat de la possible baixa producció, també cal pensar en la quantitat d'obra destruïda.

La recent culminació d'un catàleg d'obres, ens permet fer una valoració objectiva del conservat. La part més espectacular és l'escultura funerària. Entre sarcòfags i fragments conservem trenta-sis peces (Vidal, 1999). El grup més nombrós, però també més fragmentari, és el lot de 53 peces — majoritàriament fragments de cancells, pilastres i capitells— procedents de diferents zones de la ciutat de Tarragona i el seu territori (Macias-Menchón-Muñoz, 1999). Segueix un conjunt de vint-

34 *Vid.* recentment els arguments de Yarza (1997) reforçant aquesta miniatura visigòtica perduda. Per a una visió amb la que coincidim sobre la problemàtica del suposat aniconisme hispànic *vid.* el plantejament de Guardia (Guardia, 1999c; *cf.* Bango, 1999, 177).

35 Les fites per a l'estudi de l'escultura en aquestes dates segueixen essent els estudis de Palol (1956; *Id.* 1991). També són importants per l'encertat de moltes de les seves anàlisis les aportacions d'Schlunk (1947; Schlunk-Hauschild, 1978). La revisió més recent del tema, amb l'interès que incorpora el corpus dels materials coneguts, centrada en el territori de Catalunya, la trobareu a Guardia, 1999 i Romà-Romànic, 1999, 215-248. Sergi Vidal està ultimant la seva tesi doctoral sobre l'escultura funerària d'aquest moment, fins a la finalització d'aquest treball cal remetre al catàleg d'obres realitzat per a *Del Romà al Romànic* (Vidal, 1999).

i-tres peces i fragments procedents de les excavacions de la dita "basílica paleocristiana" de Barcelona al carrer dels Comtes (Guardia, 1999b). En l'apartat de capitells, a banda dels integrats en el grup de peces de les excavacions de Barcelona, tenim un grup de nou peces procedents de les esglésies de Terrassa (Mancho, 1999b) i la resta de capitells conservats a Catalunya, en total vint-i-un entre capitells i fragments (Mancho, 1999c). Pel que fa al mobiliari litúrgic – al marge de l'integrat dins el conjunts ja esmentats de Barcelona i Tarragona– conservem un grup de tretze fragments d'ares d'altar i suports i cinc fragments de cancells (Mancho, 1999c; *Id.*, 1999d).

El primer que destaca és l'heterogeneïtat formal del conservat, excepte per al conjunt procedent de Barcelona i els diferents grups que es poden fer en el conjunt procedent de Tarragona. També destaca el caràcter fragmentari de les peces conservades, així com el fet que majoritàriament es tracti de peces de format reduït<sup>36</sup>.

Evidentment, no és aquest el lloc on iniciar un estudi que resta per fer sobre tot aquest material. Ens limitarem a destacar les primeres conclusions a què es pot arribar a partir de les primeres anàlisis realitzades (*cf.* Guardia, 1999, *passim*).

El problema principal de l'estudi de l'escultura d'aquesta cronologia és inherent a la pròpia complexitat del període. Ja hem dit com, malgrat els progressos en l'organització del regne visigot de Toledo, aquesta entitat no sembla que arribés a tenir una implantació homogènia mai. A nivell social la tradició romana de la població va ser prou potent com per a mantenir-se. Un factor important en aquest manteniment va ser l'Església que, sigui dit de passada, serà un dels comandataris més importants tant per l'autoritat que exercirà sobre les ciutats, com per les necessitats del culte. Finalment, tot i que cal suposar una tendència a la centralització aquesta devia sentir-se amb força només a determinades zones que, això sí, devien coincidir amb les aglomeracions urbanes més importants.

Amb aquest panorama i els escassos materials, cal ponderar: d'una banda, la importància de la transformació de l'escultura basada en l'accentuació de l'element romà provincial; de l'altra, les noves modes que origina el regne visigot des de finals del segle VI i durant el VII. En última instància la pregunta que cal fer-se és si va existir una dualitat o bé una fusió de llenguatges.

Pel que fa a la qüestió tècnica, no cal dubtar que el període comporta una simplificació a partir d'una base romana. "No hi ha dubte sobre el pes de la persistència, ni que sigui per inèrcia, de la tradició artesanal romana..." (Guardia, 1999, 205). En l'arquitectura ens trobàvem en el mateix cas.

36 L'excepció serien els sarcòfags reaprofitats. Els casos de reaprofitament més espectacular a Catalunya són els sarcòfags de Sant Fèlix de Girona (*vid.* Vidal, 1999, 215, nº2; 216, nº3-5; 217, nº8; 218, nº 9; recentment *vid.* Amich, 2000) i el de la catedral de Tarragona (*Ibid.* 220, nº12). Sobre els reaprofitaments de sarcòfags *vid.* Moralejo, 1984; sobre l'espoli i els tipus de reaprofitament d'elements escultòrics i/o arquitectònics *vid.* Lachenal, 1995. *Vid.* a l'Epíleg l'apartat dedicat al Paisatge Visual.

Una producció que enllaça perfectament, perquè no va ser interrompuda, els moments romà i visigot és la de sarcòfags. Entre les obres conservades a Catalunya en tenim d'excel·lents. Destacarem les peces nº 8, 9, 11 i 12 de la classificació de Vidal (*cf.* Vidal, 1999) conservats a Sant Fèlix de Girona – els dos primers–, al Museu d'Arqueologia de Catalunya-Barcelona i al Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona respectivament. Aquests quatre sarcòfags han estat vinculats amb els tallers romans del sarcòfag dit "Dogmàtic" (Lateranense 104), això és, els mateixos tallers que treballen a l'arc de Constantí i que cal situar *c.* 315-335 (*vid.* Kleiner, 1992, 444 i ss.; recentment Melucco, 2001). També és una peça destacada el sarcòfag reaprofitat a la façana de la catedral de Tarragona. És un sarcòfag del tipus dit "Bethesda" (*cf.* Vidal, 1999, nº 19) datable *c.* 400, de taller romà i un dels pocs conservats d'aquest tipus.

Aquestes obres ens documenten un dels procediments més freqüents al llarg dels segles IV-V, com és l'encàrrec i importació de sarcòfags des de Roma. Curiosament crida l'atenció la poca quantitat d'aquestes importacions a Tarragona mateix. Això havia fet plantejar la possibilitat de tallers locals d'una certa qualitat, atesa la importància de la ciutat. Schlunk (1967) i Palol (1967, 306 i ss.) van suggerir i optar per aquesta possibilitat en estudiar un seguit d'obres aparegudes a Tarragona de les quals cal destacar els sarcòfags de Leucadius i el sarcòfag dit "dels Apòstols" (Vidal, 1999, nº26 i 27). Tots dos són de pedra calcària i van aparèixer a la necròpolis paleocristiana. El primer ha estat datat entre els anys 410-440; el segon dins el segon terç del segle V. El problema ha estat que a partir dels estudis realitzats per Rodà (1990) cal situar aquests sarcòfags com a obres cartagineses importades a Tarragona. Aquest nou punt de vista justifica les semblances que havien estat detectades entre la producció suposadament local de Tarragona i la producció nord-africana. També serveix per refermar una vegada més la vinculació entre l'església de la tarraconense nord-oriental i l'Àfrica. Tanmateix, però, deixa en mala posició la definició d'una producció local.

Quan finalitzi la producció de sarcòfags a Roma (inicis del segle V) restarà oberta la via nord-africana i possiblement també una altra via cada cop millor coneguda com és l'aquitana. Empúries conserva, com a mínim, un d'aquests sarcòfags aquitans, datat ja en el segle VI (Vidal, 1999, nº34-35)<sup>37</sup>. La vinculació amb Aquitània és atractiva perquè també en l'escultura arquitectònica trobem peces que en deuen provenir.

El balanç de les peces conservades i de les seves procedències posa "en qüestió la possibilitat de l'existència de tallers locals o, en tot cas, de peces produïdes als centres de l'actual Catalunya amb un nivell mínim d'interès artístic i de proposta renovada o basada en els models importats al llarg del segle III al VI." (Guardia, 1999, 206). D'altra banda, cal destacar el fet que les peces conservades procedeixin de contextos urbans. Això ens diu molt, fins i tot per a aquests moments ja tan

<sup>37</sup> Darrerament G. Ripoll ha qüestionat tímidament la procedència, en tot cas, el material és marbre de Saint-Beat (Guardia, 1999, 206).

avançats, del major nivell de cristianització de les ciutats en relació a la resta del territori. El nivell de cristianització, com hem vist, és un factor important per a avaluar la romanitat de la població enfront dels visigots.

Tot i que no ens ajudi gaire a entendre l'estat de la producció local, amb l'escultura funerària ens movem en un terreny ple de fites i referències. Així, i malgrat tot, el panorama esdevé relativament clar. La situació és ben diferent si ens adrecem a l'escultura arquitectònica. Ja hem destacat com un dels principals problemes és la manca d'edificis conservats. Això és un gran problema perquè ens obliga a fer les anàlisis a partir de materials molt parcials, sovint descontextualitzats i que, per tant, no ens permeten valorar l'escultura a partir dels elements que li donen sentit. Per tot plegat, "En termes generals i amb poquíssimes excepcions que no permeten extrapolar conclusions genèriques, les formes decoratives de l'arquitectura romana tardana i hispanovisigòtica no són conegudes." (Guardia, 1999, 207). Tanmateix, aquesta escultura és l'única cosa que ens ha arribat de la decoració arquitectònica. De la resta — relleu en estuc, pintura, relleu escultòric, ... — no en tenim res.

L'anàlisi d'aquesta producció, de moment, només planteja problemes i poques, o cap, solucions. A banda de la manca d'edificis, la manca de peces es pot justificar per la no-conservació, però també pel reciclatge. Aquest és un factor important perquè implica el fet que: a) els elements escultòrics arribin a tenir una gran perduració — no cal esculpir els capitells per a una nova basílica si en podem aprofitar els d'una altra— ; b) això dificulta la datació dels diferents elements. Un cas significatiu d'aquests reaprofitaments el trobem a Sant Miquel de Terrassa<sup>38</sup>.

Amb l'escassetat de restes i la seva descontextualització, finalment, no s'arriba a saber si estem davant d'una baixa producció per una intensificació dels reaprofitaments o simplement no som capaços d'identificar les peces. Els treballs que han estat realitzats en els darrers anys aconsegueixen fixar unes sèries que, a nivell formal i tipològic, ens proporcionen una primera base ferma, tanmateix no s'arriba a superar la dificultat d'estudiar una matèria tan esquerpa<sup>39</sup>. Per al cas que ens ocupa, Guardia (1999, 208) ens proporciona una anàlisi que és significativa de l'estat dels nostres coneixements: "Com a conclusions, en funció dels edificis tarragonins que decoraven [els fragments que l'autora estudia], podem assenyalar una sèrie d'aspectes. El que crida més l'atenció és l'absència de capitells que es puguin classificar com a hispanovisigòtics entre les restes conserva-

38 Les recents excavacions han permès comprovar que l'edifici de Sant Miquel, planificat i realitzat en el segle VI, com a arquitectura té una qualitat excepcional. De fet, no té paral·lels en tota la península. Hem pogut parlar del tema amb F. Tuset, coordinador de l'excavació, i una de les qüestions que més sobten és la manca d'escultura realitzada *ad hoc*. És difícil d'explicar per què un arquitecte tan excepcional no és capaç d'incorporar una mínima escultura feta expressament per a l'edifici i ha de recórrer a reaprofitar fragments tan summament desiguals. La resposta pot ser de dos tipus: bé s'està enllaçant amb una tradició inaugurada per Constantí en la construcció dels principals edificis religiosos de Roma, bé no hi havia ningú capaç de realitzar escultura nova. Segurament, i sempre que s'accepti la hipòtesi dels arqueòlegs que hi treballen segons la qual els capitells de Sant Miquel pertanyen al primer projecte del segle VI, la resposta passaria per una combinació de les dues possibilitats: no hi ha escultors capaços i s'està dignificant una arquitectura amb el prestigi de les antiguitats.

39 Especialment els treballs de Gutiérrez, 1992 i Domínguez, 1987. Per a una bibliografia completa *vid.* Guardia, 1999 i Camps-Lorés-Mancho, 1999.

des, tot i que alguns dels edificis devien tenir instal·lacions litúrgiques que en demanaven i d'altres són clarament basilicals i separats amb columnes, per a la qual cosa cal pensar en una reutilització. Només quatre capitells conservats a Tarragona han estat inventariats com a pertanyents al romà tardà, del segle IV (cf. Gutiérrez, 1992, nº 631, 629, 630 i 886), tres dels quals són de procedència desconeguda (MNAT) i el quart prové de la necròpoli paleocristiana. El més gran, de pedra local, no arriba als 40 cm. d'alçària.”

De fet la majoria de l'escultura conservada i que situem entre els segles IV-VI és de petit tamany. Això es veu molt bé amb els fragments recuperats a les excavacions de Barcelona (Guardia, 1999b). El capitell nº 1 de Guardia fa 17,8cm d'alt, el nº 2 en fa 19cm. El mateix indiquen els fragments conservats. Un element que cal destacar és el fet que el material d'aquest conjunt de Barcelona sigui majoritàriament d'importació, en concret de Saint-Béat. Aquesta relació amb el sud de la Gàl·lia també la documentàvem per als sarcòfags. Tot i que és un tema que cal estudiar no deixa de ser curiós. Per al segle V encara trobem algunes obres de gran tamany (vid. Mancho, 1999c, nº 1-10), en el moment en què s'entra al segle VI tot el que trobem són peces de petit tamany. Fins el cas d'un indret com Barcelona amb una seu prou potent com per iniciar una remodelació important a finals del segle VI<sup>40</sup>, les peces són de petit tamany i a més importades, com indiquen els materials. A Tarragona tot el que trobem també és de petit tamany. La sensació és que hi ha una davallada, o fins desaparició dels tallers locals. De fet els encàrrecs es mantenen. Segurament la ciutat havia viscut del reaprofitament fins un punt en què no és capaç de produir els materials que necessita. En el cas de Barcelona això se soluciona recorrent a uns tallers que seguien en actiu i ho seguiran estant durant l'edat mitjana. Ben semblant és el que es pot dir del mobiliari litúrgic.

La conclusió és que “A partir d'aquestes obres del romà tardà és, actualment impossible arribar a determinar la formació d'unes modes i tècniques que són les que observem en les peces treballades majoritàriament en marbre i que s'han datat als segles VI i VII.” (Guardia, 1999, 211). L'element més clar, de caràcter tècnic, és el tipus de talla. El trepant ha desaparegut i totes les obres mostren el gust pel peculiar clar-obscur de la talla a bisell. En darrera instància, no és altra cosa que la tècnica més senzilla o bàsica de les romanes.

Aquesta situació contrasta amb el que succeeix a les antigues *Bætica* i, sobretot, *Lusitania* durant el segle VI. Paradoxalment, la majoria del que hem conservat a la *Tarraconense* pertany, justament, a aquest segle i tanmateix és fa molt difícil de constatar l'existència de tallers locals. Si hi són, bé cal creure que *Tarraco* i *Barcino* són les úniques candidates amb possibilitats per a allotjar-los. Tot i que pugui semblar impossible que no existissin aquests tallers, ja hem vist com per als sarcòfags l'anàlisi de materials indica que allò que es creia local és importació nord-africana. En el cas de

40 Això és el que s'extreu de la interpretació i la re-interpretació del subsòl del MHC de Barcelona. En darrera instància vid. Bonnet-Beltrán, 2001.



Barcelona, a finals del segle VI es recorre a tallers del sud de l'antiga Gàl·lia per a les intervencions importants. Com afirma Guardia (1999, 213), caldria reprendre i revisar les propostes d'H. Schlunk (Schlunk-Hauschild, 1978), qui ja havia vinculat l'escultura hispano-visigoda amb aquests tallers.

A manera de conclusió d'aquesta primera part direm, en primer lloc, que no serveix per a contextos específics una definició general d'època tardo-antiga o alt-medieval. Com hem vist, dins el marc general de l'Europa occidental el cas de la Península Ibèrica mostra una especificitat clara que justifica el seu desenvolupament artístic posterior. En aquest sentit, i per a la zona que ens ocupa— la Tarraconense mediterrània— és clar que el món antic s'acaba amb l'arribada dels musulmans.

En segon lloc, l'arribada dels musulmans no suposa a nivell artístic cap novetat, revolució, canviament o daltabaix. La situació del nostre territori dins el conjunt peninsular l'havia convertit en una zona on la producció artística, sense cap incentiu, va esllanguint-se fins a esdevenir innecessària. La reutilització esdevé el paradigma i la producció esdevé de supervivència. Aquesta situació més les destruccions lògiques pel transcurs del temps fan que no coneguem pintura mural més enllà del segle IV, mosaic més enllà del segle V, ni cap manuscrit il·lustrat. Pel que fa a l'escultura, l'única disciplina que perdura fins el segle VII, només existeix una producció més aviat modesta basada en l'extrema simplificació tècnica i tipològica dels models romans, al costat de la importació d'algunes obres.

Aquest panorama és el que precedeix la producció artística alt-medieval. No tenim cap dubte, per tant, que la relació entre art tardo-antic i art de l'alta edat mitjana a Catalunya és de ruptura i no de continuïtat.

**La pintura mural a Catalunya durant l'alta edat mitjana**



# 1. SITUACIÓ DE LA PINTURA A EUROPA OCCIDENTAL

En una anàlisi ràpida i general hauriem de dir que, malgrat el tortuós camí polític i social de la meitat occidental de l'Imperi entre els segles VI a l'XI, la producció pictòrica no es va aturar mai. Aquí, però, no es tracta d'anàlisis generals sinó de comprendre la situació de l'occident en conjunt, per tal de poder arribar a conèixer la situació de Catalunya en particular. Així, doncs, ens calen els matisos.

Ja hem vist com els diferents territoris occidentals tenen un ritme diferent d'allunyament del món antic i d'ingrés en el món medieval. Aquests ritmes diferents, units a la situació general de cadascun d'ells comportarà una producció artística concreta, gairebé exclusiva, per a cada territori. Així, doncs, si volem arribar a tenir una visió més o menys nítida de la situació general, estem gairebé obligats a veure que passa a cada zona<sup>1</sup>.

## ***Estat dels Estudis***

El primer problema d'una anàlisi d'aquest tipus no és, com es podria suposar, la manca d'obres, sinó com han estat publicades les obres conservades. Fins fa poc temps era descoratjador, per exemple, l'estudi de la pintura conservada a Itàlia. La dispersió més absoluta amagava un patrimoni absolutament extraordinari tant per quantitat com per qualitat. Dues publicacions recents han permès d'establir una primera correcció respecte aquesta mancança. La primera (*vid.* Pittura, 1994) ha de ser entesa com una mena de *corpus* en què es pot fer el seguiment de la pintura conservada en les diferents regions, segons la divisió administrativa actual. A banda d'alguns capítols monogràfics<sup>2</sup>, el major encert del llibre és que per primera vegada podem tenir un llistat de tot el con-

<sup>1</sup> Cal tenir present quina és la finalitat d'aquesta anàlisi en el context del nostre treball. Així, doncs, ens limitarem a apuntar els diferents problemes sense entrar-hi en profunditat.

<sup>2</sup> Com els dedicats a la "qüestió bizantina" en la pintura italiana (*Ibid.*, 335-354); als cicles pictòrics romans (*Ibid.*, 355-368); als rotlles d'Exultet (*Ibid.*, 390-402); la miniatura produïda a Bobbio (*Ibid.*, 432-440); Montecassino (*Ibid.*, 441-461); el mosaic (*Ibid.*, 462-498).

servat a Itàlia acompanyat d'una bibliografia actualitzada. La segona publicació (Lomartire-Valagussa, 2000) ha de ser entesa – o així l'entendem nosaltres— com el capítol de conclusions que li manca a la primera. D'aquesta manera, i al marge de magnífics treballs anteriors que en alguns casos són ja històrics, ara estem en disposició d'aproximar-nos a la pintura d'Itàlia amb la seguretat de controlar millor la situació<sup>3</sup>.

Si des d'Itàlia ens desplaçem cap el nord i ens aturem a l'actual Suïssa<sup>4</sup>, un altre dels llocs on la pintura alt-medieval ha deixat una petja destacada, la situació canvia radicalment. No coneixem per a aquest país l'obra que de manera general faci el recull de la pintura conservada. El coneixement que tenim avui dia de conjunts com, per exemple, Sant Joan de Münstair és encara molt deficient<sup>5</sup>.

La situació a França no és, desgraciadament, molt millor. En la majoria de casos encara cal remetre, en els estudis, a les obres ja superades de Deschamps i Thibout (1951; *Id.*, 1953). Un treball publicat recentment és el reflex clar d'aquesta situació (*vid.* Caillet, 1999). Només en els darrers anys sembla donar-se una certa reactivació. Així ho indicarien recents treballs de caràcter regional. Ens referim als de Kupfer (1993) per a la regió centre i els de Davy per al Loir i la Loire (Davy-Juhel-Paoletti 1997; Davy, 1999). En tots els casos, però, aquestes obres s'ocupen d'una producció pictòrica que mai no és anterior a finals del segle XI. La renovació dels estudis també està afectant, però, la producció anterior al romànic gràcies, en aquest cas, a l'arqueologia. Així, podem dir que l'estudi de les pintures de la cripta de Saint-Germain d'Auxerre ha estat resolt de manera brillant després de la intensa intervenció arqueològica dirigida per Christian Sapin. En aquest cas, a més, els resultats han estat magníficament publicats (*vid.* Peindre à Auxerre, 1999)<sup>6</sup>.

Mentre la pintura mural mostra uns grans buits, no hi ha dubte que la il·luminació de manuscrits gaudeix, a França, d'una extraordinària continuïtat des del segle VII. Desgraciadament l'estudi d'aquest patrimoni és complicat. No coneixem cap estudi de conjunt sobre la miniatura merovíngia (*cf.* Porcher, 1968, 105 i ss.; Skubiszewski, 1998, 111-120; Caillet, 1999, 25-27). Per a la prolífica miniatura carolíngia encara cal acabar el *corpus* endegat per Köhler i continuat per Mütterich

3 Evidentment no és la nostra intenció de fer un estat de la qüestió o una crítica historiogràfica. Tothom qui conegui la matèria i l'època sap que són nombroses les obres que de manera exhaustiva s'han ocupat de l'estudi de conjunts o regions concretes. Destaquen les obres de Toesca, 1912 (1987), treball pioner centrat en la Llombardia; Matthiae/Andaloro, 1965/1987, per a la pintura romana; Nordhagen, 1990, especialment per al conjunt de Santa Maria Antiqua; Osborne, 1984, per a l'excepcional conjunt de San Clemente... També cal destacar algunes obres col·lectives com la dirigida per William Tronzo (*Church Decoration*, 1989) o l'exposició sobre arrencaments de pintures medievals romanes (*Fragmenta Picta*). Tanmateix, no és fins les dues obres citades quan trobem una visió de conjunt. Només Bertelli, a inici dels anys 80, havia avançat un esquema general, tot i que no centrat en la pintura (*vid.* Bertelli, 1983).

4 Com es pot comprovar seguim un esquema clàssic per països. No és l'esquema que més ens plau perquè el fet artístic obviament no té una relació directa amb les fronteres. En aquesta visió general, però, ens sembla que és el sistema més clar i ordenat.

5 *Id.* sobre Suïssa en general la veu 'Svizzera' a EAMed, XI, 53-54; per a la pintura en general *vid.* les obres de Lorenzoni, 1974 i Rasmø, 1981.

6 En canvi obres com els excepcionals mosaics de Germigny-des-Prés no tenen encara l'estudi definitiu (*vid.* la bibliografia recollida per Caillet, 1999, III, 988).

(Koehler[-Mütterich], 1933-). L'obra és ja de referència pel recull exhaustiu d'imatges; tanmateix, la dilatada el·laboració fa que algunes de les seves anàlisis ja hagin estat, en molts casos, superades. Així, doncs, l'eina d'anàlisi més útil per a tota aquesta qüestió segueix essent el capítol de Porcher en el volum corresponent de la col·lecció *l'Univers des Formes* (Hubert-Porcher-Volbach, 1968)<sup>7</sup>.

En un cas potser per les enormes llacunes — pintura mural—, en l'altre potser per la quantitat enorme d'obres conservades — miniatura— el cert és que encara no tenim grans síntesis per a la pintura alt-medieval a França (cf. Caillet, 1999). Cal dir, d'altra banda, que la situació no és estranya. Donada la formació dels estudiosos francesos, la recerca ha tendit més a potenciar aquells aspectes que envolten la decoració de les esglésies, és a dir, la litúrgia, l'exègesi, la iconografia, o l'arqueologia. En cadascun d'aquests apartats sí que es comprova una base d'estudis prou sòlida. En els darrers anys, a més, el progrés està essent notable en cadascun d'aquests camps que, però, caldria lligar més fermament amb l'estudi directe de l'obra d'art<sup>8</sup>.

L'estudi de la producció artística en territori alemany ha vist en els darrers temps l'aparició d'un nombre important de treballs. D'aquesta manera tenim més aprop el treball dels *scriptoria* (Mayr-Harting, 1991), però també tenim eines importants per a l'estudi de la pintura mural. Així els darrers treballs sobre la decoració d'Oberzell (Martin, 1975; Koshi, 1999) ens permeten aproximar-nos amb més seguretat a aquest important conjunt. Per a d'altres obres són imprescindibles alguns dels articles recollits a les actes del Congrés de l'Icomos de l'any 1998 (Wandmalerei, 1998), la recent síntesi d'Schneider (1996), i sobretot el treball de Claussen i Exner (1990)<sup>9</sup>. D'una manera o d'una altra cal dir que cada vegada tenim un millor coneixement d'un món a mig camí entre orient i occident i del qual a la península han arribat, tradicionalment, poques notícies. Un àmbit important i complex, com és el de la interrelació del móns otònida-norditalià-bizantí, imprescindible per a entendre moltes de les obres conservades a Itàlia i Alemanya, ha donat també un treball recent, tot i que allunyat en part de les nostres cronologies (Siede, 1997).

Segurament sigui a les Illes Britàniques on la producció pictòrica d'aquests segles estigui millor estudiada. Pel que fa referència a la miniatura ja fa temps que està publicat el *Corpus* de la producció a les Illes (vid. Alexander, 1978 i Temple, 1976). Per a la pintura mural el nombre d'estudis és

<sup>7</sup> D'aquest nivell d'anàlisi ja hem de passar a obres, també força interessants com el llibre de Mütterich (1976), que ja està concebut com una selecció molt restringida per tal de poder presentar magnífiques fotografies.

<sup>8</sup> En aquest apartat cal destacar els estudis de Palazzo sobre litúrgia (Palazzo, 1993; *Id.*, 1994; *Id.*, 1998; *Id.*, 1999; *Id.*, 2000), de Baschet (1991) sobre topografia de la decoració, tema al qual també s'hi ha dedicat alguna trobada internacional (Emplacement, 1992), o interessants treballs pluridisciplinars com el dedicat al culte a la Verge durant l'edat mitjana (vid. Marie, 1996).

<sup>9</sup> Per a Trèveris cal esmentar el treball d'Exner, 1989; per a Ratisbona, vid. darrerament EAMed, IX, 834-842 amb bibliografia; sobre els conjunts de Reichenau, vid. la breu notícia de Meier, 1998 amb bibliografia.

molt menor, degut, sens dubte, a l'escassa conservació d'obres a les Illes. Tanmateix tenim alguns treballs notables que s'interessen tant per les obres conservades com per les obres perdudes que, però, han deixat petja a les fonts (Gem, 1990; Dodwell, 1993, 35 i ss; 75 i ss; 139 i ss). En l'apartat de treballs més generals cal destacar, d'una banda, l'obra de Dodwell (1993) i, de l'altra, la publicació de Michael (1998).

Pel que fa als regnes medievals hispànics, l'atenció que s'hi ha dedicat és notable. La pintura asturiana, per exemple, acumula ja dos estudis de conjunt (Schlunk-Berenguer, 1957; Árias, 1999). Lògicament, la major atenció ha estat adreçada a la il·lustració de llibres. L'atracció que el món dels Beats ha exercit sobre nombrosos investigadors ha suposat la publicació d'una quantitat d'estudis notable. El *corpus* que realitza John Williams (1994-) i del qual ja han sortit els tres primers volums s'ha convertit en l'eina indispensable per a aproximar-se a aquesta particular producció.

Respecte a Catalunya, ja hem destacat el fet que, a nivell general, hagin estat finalitzats els *corpora* de la producció artística entre els segles IV i XIII (CatRom; Romà-Romànic, 1999). Lògicament, la qualitat dels estudis en aquestes monumentals obres col·lectives és desigual i en conseqüència han de ser enteses com a punt de partida per a una intensificació de l'estudi i per a la publicació d'estudis monogràfics. Potser la part més mal parada sigui en aquest cas l'estudi de la miniatura. Tot i que, com veurem, no podem parlar clarament d'una miniatura fins el segle XI no s'hauria de menystenir el que algunes de les obres més notables d'aquell XI ens poden dir sobre una producció anterior. Evidentment ens referim a les dues bíblies de Ripoll i Rodes, les quals, malauradament, no tenen encara l'estudi que es mereixen<sup>10</sup>.

El que destaca del panorama dels estudis és, per damunt de tot, la manca de connexió entre els investigadors de cada país. La difusió dels estudis és, en alguns casos, enormement restringida. Això fa que sovint sigui veritablement difícil arribar a tenir unes mínimes notícies d'obres extraordinàriament importants. A nivell de publicacions aquest buit pot ser salvat, en aquests moments i de manera parcial, gràcies a la culminació de l'*Enciclopedia dell'Arte Medievale* (EAMed, 1990-2000).

<sup>10</sup> En l'actualitat i sota la direcció de Milagros Guardia, l'equip de pintura alt-medieval de la Universitat de Barcelona està finalitzant la primera fase del projecte d'estudi de la il·lustració d'ambdós manuscrits. En aquesta aproximació inicial els primers resultats, que seran publicats al llarg dels propers mesos, ja són sorprenents. Paral·lelament, des de la parròquia de Santa Maria de Ripoll el rector Sr. Ramon Tuneu (†) va endegar la publicació facsimilar d'aquestes miniatures, junt amb l'estudi d'ambdós manuscrits, en la col·lecció *Studi e Testi* de la *Biblioteca Apostolica Vaticana*. Malgrat la seva prematura mort, el projecte ha seguit endavant i veurà la llum al llarg dels propers mesos. Malauradament, el fet que l'edició fos encarregada al Dr. A. M. Mundó fa que l'estudi que acompanya la reproducció facsimilar prescindeixi de les qüestions artístiques i se centri exclusivament en els aspectes codicològics. L'aportació de l'equip de pintura alt-medieval ha consistit en la recopilació exhaustiva de la bibliografia relativa a aquestes obres per part d'Immaculada Lorés.

## Els territoris

Ens disposem a fer una ullada ràpida al panorama de la pintura alt-medieval a l'occident europeu com a pas previ a l'anàlisi de la situació a Catalunya. La nostra intenció és purament introductòria i contextualitzadora. Seria absurd, en aquest apartat, realitzar una anàlisi exhaustiva, conjunt per conjunt, de cadascun dels territoris examinats. Així, doncs, ens limitarem a destacar els trets característics de cada zona amb la voluntat de definir el context en què restarà emmarcat l'objecte de la nostra anàlisi, és a dir, la pintura a Catalunya entre els segles IX-X.

## Itàlia

Si en la majoria de casos és complex decidir un final per al món antic i un inici per a l'alta edat mitjana, en el cas d'Itàlia el repte és evident. De la majoria de treballs recents (Pittura, 1994; Lomartire-Valagussa, 2000) es pot deduir que la veritable fractura en el món itàlic la trobem amb al conquesta bizantina en època de Justinià. Amb anterioritat podem considerar l'existència de canvis, fonamentalment de tipus social i polític, que permeten, per exemple, considerar la importància del domini ostrogot o de les mutacions en la plàstica monumental en època de Sixte III (432-440) (Lomartire-Valagussa, 2000, 17-18; Krautheimer, 1981, 67 i ss). Sens dubte, però, "*La lunga e sanguinosa guerra greco-gotica rappresenta per molti aspetti, e anche per l'arte, uno dei punti di cesura più clamorosi della storia d'Italia.*" (Lomartire-Valagussa, 2000, 27) — destacat nostre—. A nivell polític aquesta intervenció — en realitat la recuperació per part de la veritable capital imperial, del domini sobre la part de l'Imperi que era la península Itàlica— redefinirà el territori itàlic en tres zones de nord a sud. Per a Roma la data clau és el 536, moment en què hi entra Belisari. Al nord caldrà esperar fins el 554 moment en què els gots seran vençuts, tot i que, poc més tard bizanci sera reclòs als enclaus adriàtics pels Longobards<sup>11</sup>.

El canvi polític podia haver estat un canvi més sense massa conseqüències a nivell artístic. Els bizantins, eren fills de la mateixa tradició que retroben a la península Itàlica. No ho serà per un motiu. La consciència itàlica havia estat la de mantenir l'herència imperial. Tant és que parlem de Teodoric a Ravenna o que ho fem de Roma i els seus pontífexs. Hi havia hagut importants canvis de governs i estructures, però l'activitat edilícia seguia en marxa pels successors i continuadors dels Emperadors. De cop, però, arriben els veritables continuadors i mantenidors de l'aparell Imperial i d'aquesta confrontació en sortirà vencedora la manera bizantina, en particular, i oriental, en

<sup>11</sup> En realitat la situació és molt més complexa. La divisió de l'espai itàlic es realitza en dues direccions diferents. De nord a sud trobarem una triple compartimentació de l'espai: el nord restarà sota una major i decisiva influència longobarda, al centre trobarem una co-existència de zones longobardes i "romàniques", i al sud una major influència bizantina. L'altra divisió la trobarem entre territoris interiors o costaners. En els primers trobarem la concentració longobarda, en els segons la bizantina. A aquest esquema doble caldria afegir els condicionaments polítics: la figura del rei a la padània, les aliances entre Benevento i Spoleto, la vocació d'independència dels territoris de Roma i Ravenna o la major dependència respecte l'Emperador dels territoris del sud. Per a una síntesi de la situació *vid.* Delogu, 1994.



general. Des d'aquest moment els pontífexs i els governants seran d'origen grec. La "sotsmissió" de Roma a Bizanci no acabarà fins la coronació de Carlemany.

El segle VI, per tant, és un segle complex. D'una banda, per grans buits impossibles d'omplir<sup>12</sup>, de l'altra per les "derives" plàstiques. Respecte el primer problema, és força difícil comprendre l'evolució artística del sud de la península, en part ocupat per bizanci i en part pels Longobards, sense les obres que van patrocinar cadascun d'aquests grups; el mateix problema tenim al nord Longobard, on sabem que s'emprenen importants decoracions de les quals, però, no en resta res<sup>13</sup>. De fet, l'única producció que es pot analitzar en aquest moment és la lligada directament a Roma, i és aquí on trobem aquesta "deriva" plàstica. La fortuna d'haver conservat nombroses intervencions en mosaic i, sobretot, la sort de conservar un veritable compendi de la pintura romana entre els segles VI i IX als murs de Santa Maria *antiqua* ens permeten una anàlisi prou fiable.

Fins aquell segle la plàstica romana, tant és que parlem de llibres com de mosaics — tot esmentant els dos extrems—, mostra un compromís entre les fonts i les tradicions d'arrel hel·lenística i la plàstica més purament tetràrquica. Això uneix estilísticament les produccions tot conservant una notable diversitat formal. Tant és els exemples que agafem: les catacumbes, Santa Constança (mitjan segle IV), Santa Maria Maggiore (c. 440), el Virgili Vaticà (segle V) o Sants Cosme i Damià (526-530). Potser l'exemple més clar del nivell assolit en la configuració de decoracions monumentals, a partir d'aquell compromís, sigui justament aquest darrer exemple. La contundència de les figures conviu amb un paisatge només esbossat en què l'ombra dels personatges ens proporciona la corporeïtat de cadascun dels actors. És el compromís entre el que ha estat anomenat l'estil solemne i la tradició naturalística.

El desembarcament de Bizanci comporta un canvi. Els mosaics de la segona meitat del segle VI, sense renunciar a una monumentalitat escultòrica, deixen de banda aquells elements que proporcionen la corporeïtat i l'entorn. El fons s'unifica i esdevé abstracte, les figures esdevenen linials i bidimensionals. Això és el que veiem a San Lorenzo fuori le mura (c. 579-590) o Santa Agnese fuori le mura (c. 625-638). Potser com a contrapès a aquesta manera de fer, les pintures de Santa Maria *antiqua* mostren la represa d'un estil hel·lenístic de marcat caràcter antic, que conviu i contamina l'estil icònic que trobem als mosaics. Mentre la Maria Regina s'agermana estilísticament amb Sants Cosme i Damià, l'Anunciació (c. 565-578) o l'escena de Salomó i els Macabeus (c. 649-655) no troben paral·lels sinó és en obres antigues descendents de composicions hel·lenístiques.

<sup>12</sup> Per exemple, no coneixem res de la plàstica d'època de Gregori el Gran (590-604) tret de, potser, els anomenats Evangelis de Sant Agustí (Cambridge, *Corpus Christi College*, ms. 286, finals segle VI) amb molta probabilitat una obra realitzada a Roma i portada a Canterbury per l'evangelitzador Agustí.

<sup>13</sup> O ben poc. Tenim constància, per exemple, de les decoracions dels palaus de Monza i Pavia i d'algunes esglésies però, malauradament, no en conservem cap vestigi (*vid.* Lomartire, 1994, 47-48).

La gran redecoració de Joan VII (705-707) a Santa Maria *antiqua* mostra el punt culminant de la coexistència d'aquests dos llenguatges escindits. És cert, que la coexistència no implica ignorància d'un llenguatge respecte a l'altre. De fet, es pot veure com la sèrie de retrats dels apòstols dins medallons s'han contaminat d'un naturalisme i una volumetria que no els pertoca en estar concebuts com una icona. La mateixa tendència trobem en la decoració conservada a Clitunno. De la mateixa manera, en les escenes de l'Antic i el Nou Testament es pot comprovar la importància de la línia de contorn per a la definició dels volums. Tanmateix, a la icona de Santa Maria in Trastevere o les restes de mosaic amb la Verge, procedents del seu oratori a Sant Pere del Vaticà, tornem a identificar la clara separació de llenguatges.

La pèrdua de control bizantina sobre Roma a partir de l'inici de la querella iconoclasta (725-843), que culminarà amb la vinculació de Roma a l'Imperi Carolingi, marquen el final d'aquesta bicefàlia plàstica. El millor exemple torna a ser a Santa Maria antiqua. La capella de Teodot mostra un canvi de to evident. El cicle narratiu — altra cosa és la crucifixió o els retrats dels donants— esdevenen la transposició bidimensional d'una imatge hel·lenística. Com si a partir dels fotogrames d'una pel·lícula haguessim dibuixat les vinyetes d'un còmic. La proximitat, emotivitat i contundència d'aquestes imatges impliquen molt més l'espectador. Ja no es tracta de convencer-lo intel·lectualment — pintura hel·lenística— ni de mostrar la natura divina — plàstica tetràrquica— sinó d'implicar-lo emocionalment. Aquesta nova manera ha estat vinculada també amb pintors orientals, però no bizantins sinó palestins<sup>14</sup>.

Des d'aquest moment, i sempre sense una evolució lineal, comença a imposar-se una plàstica plenament medieval que comparteix aspectes de totes les fonts esmentades sense arribar a identificar-se plenament amb cap. Ho veiem a les pintures posteriors de Santa Maria *antiqua*, obra dels papes Pau I (757-767) i Hadrià I (772-795); també ho trobem a les pintures de Santa Maria *in Via Lata* de mitjans i finals segle VIII (*Museo Nazionale Romano Crypta Balbi*) o de l'oratori de Sant Saba del segle VIII (*vid. Mathiae/Andaloro, 1965/1987, 271 i 274*).

El moment més interessant per al nostre estudi s'inicia a finals del segle VIII (*Mathiae/Andaloro, 1965/1987, 275-281*). Coincidint amb l'entesa entre Lleó III i Carlemany, assistim a la reaparició del mosaic. Les restes conservades d'aquest primer moment es limiten a l'arc triomfal de Sants Nereu i Aquil·leu (c. 814). Novament davant decoració musiva tornem a constatar l'accentuació de la línia. La bidimensionalitat de les figures s'accentua, les formes tendeixen a una major simplici-

<sup>14</sup> En aquest punt, caldria fer un incís. Quan es parla de la producció bizantina, i per extensió oriental, s'està fent referència a una producció també força heterodoxa. Admetrem que no és igual el que trobem a Santa Caterina del Mont Sinai — per exemple la icona de sant Pere, segle VI-VII— (*Weitzmann, 1976, pl. VIII*), el que trobem a Síria-Palestina — per exemple l'Evangelari de Rábula (Florència, Bibl. Laurenziana, ms. Plut. I, 56; c. 586) o la coberta de reliquiari del Vaticà (finals segle VI-inicis VII)— o el que devia haver a la cort constantinopolitana i que desgraciadament hem perdut. Així doncs, quan es considera l'aportació bizantina a Roma cal considerar que aquesta podia tenir expressions diferents i, per tant, conseqüències diverses.

tat, el color es resol de manera gairebé divisionista. Al costat d'aspectes formals, ha estat destacat el fet que aquesta decoració sigui una explícita referència a la querella Adopcionista (Giunta, 1976). Aquest ús de les imatges traeix la vinculació amb el món carolíngi, però és l'únic element i s'emmarca dins la recuperació d'un vocabulari tardo-antic. A partir dels arguments d'Andaloro (*Ibid.*, 278) sembla clar que no es pot parlar de pintura carolíngia a Roma sinó d'una pintura d'època carolíngia a Roma.

El breu pontificat de Pasqual I (817-824) suposa la ratificació o l'impuls de l'actuació de Lleó III. Les obres conservades d'aquests moments són notables i conegudes – Santa Maria *in Domnica*, Santa Cecília *in Trastevere*, Santa Prassede—. Destaca, per damunt de tot, la construcció i decoració de Santa Prassede. Al costat del magnífic conjunt de mosaics<sup>15</sup> cal cridar l'atenció sobre la decoració pictòrica conservada a la torre-campanar septentrional<sup>16</sup>. El complet cicle martiriològic s'expressa mitjançant un llenguatge de siluetes retallades sobre un fons blau i marró. Els contorns es resolen amb línies gruixudes i pràcticament desapareix la representació de plects a les robes. Els rostres s'apliquen com a màscares damunt el rostre. L'aspecte triangular s'accentua pel remat recte del front. Les diferències que s'han establert entre mosaic i pintura estan justificades, però principalment per qüestions tècniques i no pas estilístiques.

Podríem dir que, a grans trets, ja veiem aquí el que serà la pintura romana fins la renovació que arribarà al llarg de la segona meitat del segle XI des de Montecassino. Les restes de San Martino ai Monti (mitjan segle IX), de San Clemente (mitjan segle IX) o de Santa Maria de Gradellis (Santa Maria Egiziaca) (segon quart segle IX) s'inscriuen dins un mateix estil, per bé que les diferències formals siguin notables. A partir d'aquest moment, els diferents problemes que afecten la ciutat, també un cert esgotament artístic, comporten una baixada de la producció. Tractant-se de la ciutat de Roma això vol dir que "només" conservem conjunts com, per exemple, Santa Maria in Pallara (San Sebastianello al Palatino – finals segle X— ) o San Urbano alla Caffarella (c. 1011)<sup>17</sup>.

Pel que fa a la resta d'Itàlia, i en comparació amb el privilegi de Roma, els segles IX-X no han proporcionat un nombre tan elevat de restes i, en conseqüència, és més difícil reconstruir la situació. Al nord d'Itàlia els vestigis del regne Longobard són insuficients, tot i que les fonts ens parlen d'una activitat important (Lomartire, 1994, 47). La zona, però, s'està configurant com una cruïlla cultural. El millor exemple, sens dubte, és la fundació del monestir de Sant Columbà de Bobbio (inici del segle VII), una de les diferents fundacions irlandeses que neixeran arreu d'Europa.

15 Mosaics que mostren dues tendències clarament diferents. Els de l'absis i arc triomfal s'inscriuen dins la tendència més "romana" de Lleó III, els de la capella de sant Zenó, per contra, enllacen amb obres de Ravenna.

16 Desgraciadament no existeix encara un bon estudi d'aquest conjunt pictòric. Una publicació recent es limita a intentar definir els problemes entorn a la decoració (*vid.* Zaccagnini, 1999, 83-114).

17 Un problema que cal resoldre, com ja destaca Andaloro, és la manca d'obres del segle X (*vid.* Matthiae/Andaloro, 1965/1987, 287-289).

Només comencem a conservar restes a finals del període Longobard (finals segle VIII-inicis segle IX). Cal destacar, en aquest sentit, obres conegudes des de fa un cert temps com el conjunt de San Salvatore a Brescia, el Temple Longobard de Cividale o el conjunt de Santa Maria *foris portas* (Castelseprio), al costat de troballes recents, com ara l'antic monestir de Torba (Comú de Gornate Olona, Varese). La disparitat formal de cadascun d'aquests conjunts mostra com n'és de complex, alhora que interessant i ric, aquest moment de finals del segle VIII i inicis del segle IX<sup>18</sup>.

Pel que fa a la *Longobardia minor* ha estat destacat el paper de l'exili de la cort longobarda del nord (post. 774) en la reactivació i, de fet, en una certa activació de les qüestions artístiques. Cal considerar la possibilitat que, com en el nord, estiguem davant un problema de conservació agreujat aquí per una manca de fonts. Una cosa és clara, la producció artística no neix, en aquesta zona, a finals del VIII, exemples com el temple de Clitunno a Spoleto a inicis d'aquell segle i connectat amb algunes de les obres que es fan a Roma com els retrats dels apòstols d'època de Joan VII a Santa Maria *antiqua*, en són una bona mostra. Sigui com sigui, el que conservem no és excessivament nombrós. Obres vinculades amb les corts ducals són l'esmentada de Clitunno i, a Benevento, les restes de la decoració de Santa Sofia, edifici que cal relacionar amb una certa emulació constantinopolitana tant per la seva dedicació com per la seva concepció. La decoració, que ha estat datada dins la segona meitat del segle VIII o ja la primera meitat del IX, ens mostra una manera completament diferent del que veiem a Clitunno però que ha estat aproximada, també, a coses romanes vinculades amb palestina (Lomartire-Valagussa, 2000, 42).

De fet, les obres que es poden situar dins el segle VIII són més aviat poques. Cal esperar al segle IX per assistir, d'una banda, a l'increment del nombre de conjunts conservats i, de l'altra, a una forta ofensiva bizantina que segregarà definitivament les regions més costaneres i meridionals (Puglia i Calabria). Entre els diferents conjunts conservats cal destacar-ne especialment dos: Sants Màrtirs de Cimitille (Campània) i San Vincenzo al Volturno (Isernia, Molise) de finals segle IX. D'ambdós conjunts, i a banda de la notable riquesa iconogràfica, cal destacar les clares vinculacions formals amb Roma i Benevento. Mentre a Cimitille tant els colors com la manera de resoldre les figures enllacen amb la producció de Pasqual I i posteriors, el que trobem a Volturno té clares vinculacions amb aquest mateix context romà alhora que enllaça amb les pintures de Benevento en la resolució formal de les figures.

El problema principal en encarar l'anàlisi d'aquest moment i lloc és el gran desconeixement del gran centre de Montecassino. La gran renovació que hi té lloc des de l'abaciat de Desideri a mit-

<sup>18</sup> La datació del conjunt de Santa Maria de Castelseprio segueix essent una incògnita encara avui. L'intent per fixar una cronologia ha estat abordat des de, gairebé, totes les possibilitats: des de l'epigrafia fins la termoluminiscència passant, òbviament, per l'estil. Les propostes sorgides de les diferents anàlisis han fluctuat entre els segles VI i el segle X. Avui hi ha un cert consens, per bé que no certesa, en situar-les entre els segles VIII-IX (*vid.* Lomartire, 1994, 49 i ss. i Lomartire-Valagussa, 2000, 41 i ss).

jan segle XI, junt amb la més absoluta destrucció que ha patit la gran abadia al llarg dels segles, ens incapaciten per a fer-ne la valoració i mesurar-ne la influència. Tanmateix, cal suposar que aquesta devia ser notable atès que ja des de mitjan segle VIII s'hi detecta una important reactivació cultural, reactivació que es veu força afavorida per la intervenció carolíngia, ja en el segle IX.

Pel que fa al segle X, a diferència del que passa a la ciutat de Roma, en general tant al nord com al sud hi trobem un nombre d'obres conservades força respectable. En la majoria de casos, però, es tracta d'una producció de segona fila de la qual només ens han arribat algunes restes<sup>19</sup>. Caldrà esperar a inicis del segle XI perquè repregui amb força la producció a la Itàlia septentrional a l'ampara de l'Imperi Otònia: San Vincenzo a Galliano, Baptisteri de Novara... (*vid.* Castelfranchi, 2000, 103-105). La renovació al sud no arriba, per contra, fins a l'impuls de Desideri a Montecassino, primer, i a Roma, després, ja dins la segona meitat del segle XI.

Vist el panorama, se'n poden extraure algunes conclusions. La ciutat de Roma i el seu cercle d'influència es caracteritza per una personalitat pròpia basada en la seva tradició i la influència constant del món oriental a través dels papes. Deixant de banda els moments anteriors, destaca el fet que a partir de finals del VIII o inicis del IX hi ha una represa motivada per qüestions polítiques en relació als esdeveniments orientals i la voluntat de Carlemany de situar-se al capdavant de l'Occident. El pes del factor polític en el cas de la ciutat de Roma s'explica pel propi tarannà de la ciutat. En aquest cas — gairebé de manera exclusiva per a Occident— podem seguir la interacció entre les qüestions artístiques y les polítiques, especialment pel que fa a les qüestions iconogràfiques. Amb aquestes premisses, assistim a un "neo-paleocristià" que, sens dubte, serà determinant pel desenvolupament artístic del món carolíngi. En el moment en què ens allunyem de la ciutat de Roma, trobem dues situacions ben diferents. Al nord, a partir d'una sòlida producció longobarda de la qual ens han quedat pocs exemples però destacats i de la falca bizantina que són Ravenna, primer, i Venècia, després, trobem una producció d'època carolíngia notable. El millor exemple és Müstair (Grisonns). Al sud desconeixem què passa durant la primera meitat del segle VIII. Les obres que conservem d'aquest segle ens mostren, amb força, les influències de Roma i de Constantinoble. Els exemples són clars, Clitunno i Santa Sofia de Benevento. El segle IX veurà com la influència es decanta en favor de Roma (Cimitille i Volturno), mentre Bizanci queda més restringit als territoris ocupats de Puglia i Calàbria que cal estudiar dins l'art bizantí.

## Les Illes Britàniques

La relació de l'Imperi Romà amb les Illes Britàniques va ser peculiar. Només entenent aquesta relació podem arribar a entendre el desenvolupament artístic de les Illes durant l'alta edat mitjana. Només *Britannia* — la que més tard serà Anglaterra— havia estat ocupada i romanitzada de manera

<sup>19</sup> No té massa sentit fer aquí un simple llistat, remetem, doncs, a Pittura, 1994.

més o menys intensa; la futura Escòcia només va tenir un coneixement superficial del món romà; Irlanda, tot i que el coneix i està en contacte, va existir al marge del món romà. Aquest context permet acceptar que per a les Illes Britàniques cristianització i edat mitjana són una mateixa cosa<sup>20</sup>.

Curiosament serà a Irlanda on el cristianisme arrelarà ràpidament i profunda. La seva població passarà, així, de la cultura celta a la cultura cristiana sense intervenció, inicialment, de la cultura romana (cf. Collins, 1991, 308 i ss). El fet és important perquè els seus monjos seran els responsables de la cristianització de bona part d'Europa i, lògicament, de la veïna Gran Bretanya. Els primers monestirs que trobem en territori anglo-saxó seran irlandesos. Els cenobis de Iona o de Lindisfarne són exemples paradigmàtics. Però també seran irlandesos monestirs molt més allunyats, i ja en el continent, com Luxeuil a la Borgonya o Bobbio a la Llombardia. La primera miniatura d'aquests centres només s'entén a partir de l'origen dels fundadors. Quan tinguin lloc aquestes fundacions, però, el cristianisme irlandès ja haurà patit una primera correcció. A finals del segle VI, Gregori el Gran (†604) decideix intervenir en el desenvolupament del cristianisme de les Illes Britàniques. Amb aquesta finalitat envia el monjo Agustí en missió evangelitzadora. Només cal dir que el benedictí és el fundador del monestir de Canterbury.

Pràcticament desconeixem la pintura mural d'aquest moment. En realitat no en tenim cap resta. El que en sabem ho coneixem a través de les fonts (vid. Gem, 1990, 1-16; Dodwell, 1993, 75). Algunes d'aquestes notícies és realment destacable. Així, per exemple, Beda ens parla de la decoració patrocinada per Benedict Biscop als dos monestirs northumbris de Wearmouth i Jarrow a finals del segle VI (Meyvaert, 1979). Beda explica que la decoració de Wearmouth mostrava la Verge i els dotze apòstols, *imagines evangelicæ historiæ* i *imagines visionum apocalypsis beati Iohannis*; a Jarrow, per contra, les escenes eren *dominicæ historiæ picturas* i *imagines...de concordia veteris et novi Testamenti*, és a dir, un programa tipològic (*Ibid.*, 66).

La informació transmesa per Beda és força interessant. Ens parla dels contactes entre Roma — d'on procedia la decoració— i les Illes; ens parla de com la decoració d'una església podia ser adquirida i transportada al seu emplaçament definitiu<sup>21</sup>. En realitat ens parla de l'existència d'uns contactes, uns mitjans i un món, el de la producció pictòrica alt-medieval, molt més ric, divers i complex del que podríem suposar a partir del que hem conservat. Fins en el racó més allunyat d'Europa es podia disposar d'una decoració realitzada a Roma. Del que no parla aquesta notícia, ni cap altra, és de com eren aquestes pintures<sup>22</sup>. Aquesta és la gran limitació dels textos. A partir d'un text i amb una

20 Aquesta aproximació tan genèrica admet, lògicament, molts matisos. Per a una visió més completa de la situació de partida de les Illes Britàniques vid. Collins, 1991, 237 i ss.

21 Sempre serà un tema controvertit, tanmateix sembla que Benedict Biscop havia comprat a Roma panells pintats que un cop arribats a destinació van ser fixats als murs dels temples respectius (vid. Meyvaert, 1979, 70 i ss).

22 Desgraciadament, en aquest cas ni la pròpia Roma ens en dona pistes. Ja hem destacat el fet que un dels punts foscos en la història de la pintura italiana sigui, precisament, saber quina era la pintura d'època de Gregori el Gran (cf. Lomartire-Valagussa, 2000, 26: "*Il nostro desiderio di saggiare il fervido clima culturale di Roma al tempo di papa Gregorio Magno (590-604) dovrà forse per sempre rimanere insoddisfatto.*").

mica de fortuna es pot arribar a saber qui va encarregar unes pintures, quan i per què van ser encarregades, que s'hi representava... Res, però, ens diuen del seu estil, qualitat o afinitat amb altres pintures. Així, doncs, quan ens plantejem la recomposició del paisatge artístic aquestes notícies només són un ajut parcial.

En la pintura de manuscrits és clar que la tradició cultural celta té des del principi una força extraordinària. Així ho veiem en obres com el llibre de Durrow (Dublin, *Trinity College Librari*, ms. 57) de c. 675. Les corbes, les contra-corbes i uns dissenys gairebé obsessius, aproximem aquestes obres a l'art dels metalls i l'esmalteria. Difereix d'aquestes produccions en la major llibertat que permet el dibuix sobre pergamí. En alguns casos, s'incorporen elements d'origen germànic o d'origen mediterrani — trenats, tijes, animals— . Aquesta és la constatació que arriben i es coneixen altres coses que són assimilades a la tradició pròpia. Ho veiem als Evangelis de Lindisfarne (Londres, *British Library*, Cotton, ms. Nero D IV; Northumbria, c. 698). En aquesta obra apareix, ja, la figura humana. El tractament que se'n fa evidencia com són de diferents els punts de partida respecte a obres com els citats Evangelis de sant Agustí.

Segurament l'arribada d'obres com els Evangelis de sant Agustí — o les pintures de Benedict Bishop— seran el detonant per a un canvi que, progressivament, va anar allunyant la producció Irlandesa de la producció de la resta. Així, doncs, la producció anglesa estarà cada cop més aprop d'Itàlia. Un exemple magnífic d'aquesta línia d'estil la trobem al *Codex Aureus* de Canterbury (Estocolm, *Kungliga Biblioteket*, cod. A. 135; mitjan segle VIII). Irlanda, per contra, aprofundirà en les seves formes i les seves arrels fins a portar el seu sistema expressiu al paroxisme. Això és el que trobem en el celebrat llibre de Kells (Dublin, *Trinity College Libr.*, Ms. A.1.6) realitzat c. 800<sup>23</sup>.

Aquesta línia que comença a definir-se al llarg del segle VIII anirà essent aprofundida al llarg del segle següent mitjançant els contactes i intercanvis amb el món carolingi. Sens dubte, els conflictes propiciats per l'arribada dels Víkings suposarà, a banda de notables destruccions, un alentiment en la producció. El que es comprova, però, és un cert manteniment de la línia definida al segle anterior.

El segle X es caracteritza per la creixent activitat d'un *scriptorium*, el de Winchester, que esdevindrà essencial per a entendre el final del món anglo-saxó. Les obres d'aquest *scriptorium* es caracteritzen per uns extraordinaris i exhuberants emmarcaments vegetals i una extremada riquesa en la elaboració dels plecs de les figures; també són característics la profusió de color y de l'ús de l'or. Tot i que les vinculacions amb centres carolingis com Reims és clara, el producte final és clara-

<sup>23</sup> Persisteix la discussió sobre si va ser realitzat a Iona (Escòcia) o ja a Irlanda. Tant en un cas com en un altre és difícil dubtar de què va ser fet en un centre de profunda religiositat irlandesa. També per a les cronologies hi ha dubtes (*vid.* recentment Michael, 1998, 19).

ment original. La cita, en aquest apartat, del Benediccional d'Aethewold és obligada (Londres, *British Library*, Ms. Add. 49598; c. 971/84).

Normalment, quan parlem de les Illes Britàniques ens hem conformar amb referir-nos a la il·lustració de manuscrits. Ja hem vist, però, que hi ha notícies documentals de l'existència de conjunts de pintura mural que no hem conservat (*vid.* Gem, 1990). D'altra banda, és fàcil coincidir amb Dodwell (1993, 143) en el fet que una activitat tan intensa dels *scriptoria* hauria estat estrany que no hagués comportat un interès per les decoracions murals. Desgraciadament, són molt escassos els fragments que conservem. D'una banda, tenim les pintures més conegudes de Nether Wallop. El conjunt, tot i que molt parcial, és importantíssim perquè es tracta de l'únic conjunt anglo-saxó conservat *in situ* (Tudor-Craig, 1990). El que resta d'aquesta imatge de l'Ascensió ha estat datat en el segle X, per afinitats estilístiques amb el que es fa a Winchester. De l'altra banda, conservem restes de la decoració que va restar en un seguit de carreus reutilitzats a la fonamentació de New Minster, Winchester. La seva troballa en un context arqueològic molt precís han permès establir com a *terminus ante quem* per a aquesta decoració la data de consagració de New Minster (903). Les poques restes, fan difícil una anàlisi de la decoració que, però, cal situar tant pel que fa a les qüestions decoratives com de resolució de les figures dins la línia d'aproximació al món carolingi. Justament, l'arqueologia ha reportat restes d'altres decoracions que ens permeten refermar-nos en la convicció d'una important tradició de decoració mural no conservada (*cf.* Park, 1994).

## França

Ningu dubta de l'existència de continuïtat en la producció de pintura mural als territoris de la França actual des del món antic. La base d'aquesta convicció es troba, sens dubte, en les nombroses referències que trobem a les fonts des del segle VI fins a l'època carolíngia (*cf.* Schlosser, 1896/1992, 37, 42, 417; Schlosser, 1896b). Malauradament, el coneixement que tenim d'aquesta pintura és més aviat escàs. Només l'època carolíngia ens ha llegat vestigis importants i tampoc els manuscrits ens permeten fer-ne una avaluació, atès que també és el segle VIII el de l'eclosió de la il·lustració.

Centrats en la producció d'època carolíngia, que també és la que més afecta aquest estudi, cal dir que amb França ens trobem amb una curiosa transició del món antic al medieval. En realitat, el pas de l'un a l'altre podria haver estat similar a l'hispanic i en canvi és sensiblement diferent. El problema principal està, lògicament, en el fet d'establir el moment de ruptura entre una realitat i l'altra. El fet que l'època carolíngia suposi un important moment de recuperació cultural, ens hauria de fer pensar que la sensació d'allunyament respecte al món antic ja devia ser important. Així doncs, podríem pensar que el tall se situa entre les èpoques carolíngia i merovíngia. El cert, però, és que ja a l'època merovíngia detectem els inicis del que s'anomenarà renaixement carolingi. Així, doncs, el canvi de dinastia regnant no és un argument suficient. La solució passa, doncs, per



considerar que la ruptura amb l'antiguitat tardana té lloc amb l'arribada dels francs. En aquest sentit, les diferències són notables respecte als casos d'Itàlia i Hispània. Clodoveu (ca. 481-ca. 511), per imposar la seva autoritat, haurà d'enfrontar-se a una realitat política i geogràfica més complexa que la de visigots i ostrogots. Això fa que, tot i que, el seu accés al poder s'insereixi dins unes coordenades culturals tardo-antigues similars a les del seus veïns<sup>24</sup>, la realitat resultant sigui una altra. La conclusió a què es pot arribar és que, ja en època merovíngia, els monarques francs van haver de construir la seva dominació sobre un ampli i heterogeni territori a partir de la reconsideració d'una herència que els havia quedat lluny i d'una tradició pròpia. Partint d'aquesta conclusió es fàcil inferir que l'Alta Edat Mitjana comença, en aquest territori, al segle VI<sup>25</sup>.

Així, doncs, el pas del món Tardo-Antic a l'Alta Edat Mitjana es caracteritza a França per una manca de ruptures traumàtiques. Com a mínim, no de l'estil de les que trobem a la Itàlia del Nord o la Península Ibèrica. Això també explica que es pugui admetre una certa continuïtat de la tradició, en aquest cas de la producció pictòrica. Es ben sabut com a França coincidiran les lògiques influències mediterrànies amb les aportacions insulars arribades mitjançant els monjos que re-evangelitzaran el continent<sup>26</sup>. Això és el que es manifesta en obres com el sacramentari gelasià (*Biblioteca Apostolica Vaticana*, Reg. Lat. 316; ca. 750), el sacramentari de Gelona (París, BNF, ms. lat. 12048; ca. 790-795) o el *De fide catholica* d'Isidor de Sevilla (París, BNF, ms. lat. 13396; ca. 800). Com hem dit, malgrat la constància — també en registres arqueològics—, no conservem cap pintura mural d'aquest moment.

No és aquest el lloc on fer un repàs de les aportacions i el que suposa el món carolingi. L'atracció del tema y els nombrosos matisos que presenta han provocat una bibliografia inabastable. És evident que una de les manifestacions més importants d'aquest món carolingi és la seva miniatura (cf. Koehler [-Mütterich], 1931-; Porcher, 1968). Històricament, el seu estudi ha estat organitzat a partir de l'agrupació per escoles (cf. Elbern, 1958), representants de les produccions oficials, al cos-

24 " *las cartas escritas a, por y acerca de Clodoveo lo sitúan en un típico contexto bajo romano. Remigio se refiere a él como habiendo asumido la administración de la provincia Bélgica Secunda, y le aconseja que escuche la opinión que pueda recibir de los obispos bajos su gobierno. La carta dirigida en su nombre a los obispos de la Galia meridional en el 507-508 está redactada con la retórica ceremonial y la terminología administrativa del gobierno bajo romano.*" (Collins, 1991, 156).

25 " *De este modo los reyes francos que sucedieron a Clodoveo no fueron herederos del Estado romano tardío en la misma medida que los monarcas ostrogodos y también los visigodos. No parecen haberse aprovechado de los poderes y los recursos que esto podía haberles ofrecido, o sólo intentaron hacerlo cuando era demasiado tarde. Un ejemplo es el no mantenimiento del complejo pero muy lucrativo sistema bajo romano de impuestos. Cuando el innovador y romanizado rey Chilperico (561-584) intentó revivir los procedimientos caídos en desuso e introducir nuevas descripciones o inventarios fiscales se encontró con una considerable oposición, organizada en buena medida por la Iglesia, y obispos como Gregorio le dijeron que la mala salud (y posterior muerte) de sus hijos eran consecuencia directa de esta pretensión, para ellos impía. En cambio en España los obispos estaban íntimamente implicados en la obtención de impuestos para los monarcas.*

*Esta incapacidad para conservar rasgos aparentemente tan decisivos de la organización del Estado centralizado puede parecer indicar que los reyes francos carecían de sofisticación o que eran más bárbaros que sus equivalentes godos. Tal impresión podría provocar malentendidos. Los problemas de continuidad realmente residen en el siglo V más que en el VI.*" (Collins, 1991, 218).

26 Tampoc no cal descartar les aportacions visigòtiques hispàniques, com ha estat destacat recentment per Yarza, 1997.

tat de les quals hi ha tot un món força més heterogeni de produccions provincials (Porcher, 1965). El fet que aquesta producció sigui present des del principi, facilita veure'n la progressió i les constants. El que més destaca, en contrast amb la producció merovingia, és la clara voluntat de recupear uns models perduts que són retrobats a Roma. La "descoberta" de Roma y el fort Iligam que establiran amb la ciutat els emperadors és el principal catalitzador d'una manera de fer i de pensar que Carlemany impulsarà des de ben al principi. L'extensió territorial que assolirà l'imperi farà que, en major o menor mesura, aquesta nova proposta s'exporti a diferents indrets. La nostra Marca Hispànica n'és, com veurem, un producte, però també algunes obres nord-italianes (Brescia), el que trobem als alps (Müstair), a germània (Trèveris) i, a partir d'un determinat moment, també es noterà la influència al món anglo-saxó i als regnes hispànics occidentals.

Pel que fa a la pintura mural (*vid.* en general Hubert-Porcher-Volbach, 1968; Skubiszewski, 1998, 314-323), com és habitual, les restes no són massa nombroses. En el cas de França, i en sentit estricte, ens hem de limitar a les pintures de la cripta de Saint-Germain d'Auxerre (c. 850-860)<sup>27</sup>. L'estudi complet del conjunt, realitzat darrerament, el converteix en un dels millor coneguts (*vid.* Péindre à Auxerre, 1999). De fet, són més importants les restes conservades a la *francia orientalis* (Claussen-Exner, 1990; Schneider, 1996, 24 i ss.). Fragments a Koblenz, Colònia, Corvey, Aquisgrà o les importants restes de pintura decorativa a la *Torhalle* de Lorsch, entre d'altres, documenten una important activitat pictòrica. Sens dubte, però, les més interessants són les pintures conservades a la cripta de Sant Maximí de Trèveris, a mitjans segle IX (Eichler, 1952; Exner, 1989).

Per tal de conèixer el conjunt pictòric millor conservat d'època carolíngia ens hem de traslladar a Suïssa. Sant Joan de Müstair segueix essent, malgrat les diferents intervencions que ha patit el conjunt des de la seva descoberta en 1894 — arrencaments parcials inclosos—, l'obra carolíngia més emblemàtica. Desgraciadament, el conjunt, com ja hem esmentat, encara no té un estudi monogràfic i ha estat pèssimament publicat. Com en la majoria de decoracions murals els problemes de cronologia també són presents en aquest cas. Determinats elements iconogràfics — la importància donada al cicle de David i Absalom— i altres consideracions, permeten situar la decoració entorn el segon quart del segle IX (*vid.* Davis-Weyer, 1989). Més endavant ens aturarem en aquest conjunt; ara només destacarem, d'una banda, la importància des del punt de vista iconogràfic i, de l'altra, el fet que a nivells formal i estilístic se situï ben aprop d'obres nord-italianes com S. Salvatore de Brescia. A banda de Müstair, i també en aquesta part alpina de l'Imperi, s'han conservat altres conjunts importants. D'una banda, Sant Benet de Malls i, de l'altra, Sant Pròcul de Naturn. A la primera trobem una qualitat i una línia formal propera a Müstair, i per tant una cronologies pròxima a aquell conjunt (Rasmo, 1981, 19 i ss.; Pittura, 1994, 93); a la segona ens trobem amb una

<sup>27</sup> "Un'impronta stilistica ben diversa recano gli affreschi di Ternand (Rhône), che gli studiosi francesi attribuiscono al periodo carolingio." (Elbern, 1958, 169; cf. Deschamps, 1951).

intervenció de qualitat menor i difícil d'ubicar (segle IX?) en base a aquestes poques dades (Eggenberger, 1974; Pittura, 1994, 90).

Una visió sobre les restes de la pintura mural carolíngies ens ofereixen, lluny del que pogués semblar, un panorama més aviat divers. És, de fet, el mateix que passa amb la il·lustració de manuscrits on, segons l'escola, trobarem resultats molt allunyats els uns dels altres. En el cas de la pintura mural en trobem, a més a més, amb el fet que es tracta d'una activitat difícilment constrenyida a unes elits intel·lectuals, com sí que passa amb bona part de la producció de manuscrits il·lustrats. Això redunda, lògicament, en una major heterogeneïtat. Pel que fa a un altre aspecte, el de la circulació de la informació, cal considerar que el món carolíngi és més aviat un receptor del món italià, en general, i de Roma, en particular, i en menor mesura de bizanci. El seu paper d'emissor es concentrarà, fonamentalment, en el territoris conquerits militarment o cultural; és el que trobem a la *francia orientalis*, la *Marca Hispànica*, o Anglaterra.

## Alemanya

La desaparició del poder carolíngi i la seva substitució pels emperadors germànics suposarà, lògicament, un canvi. Tot i que a nivell històric pot suposar una ruptura, a nivell artístic, la ruptura queda força més matisada pel clar paper d'hereus d'una mentalitat que havia començat amb Carlemany (*vid.* Schneider, 1996, 29 i ss). A nivell artístic, el caràcter de continuïtat es constata en veure que molts dels *scriptoria* que produiran obres otònies ja existien prèviament. La ruptura es manifesta en la distància estilística que separa les produccions carolíngies de les otònies. Tanmateix, l'herència carolíngia serà entesa com una part indissociable de la seva realitat cultural. Això explica, per exemple, que la represa de la producció a Regensburg, a finals del segle X, tingui gairebé com a punt de partida la restauració del *Codex Aureus* de Carles el Calb (Schneider, 1996, 38).

La producció de manuscrits il·lustrats otònies és força interessant, i molt més quan es compara amb la carolíngia. En aquest sentit, és allisonador veure com els canvis no només afecten a qüestions formals que en definiran l'estil, sinó també a qüestions iconogràfiques, amb una importància creixent dels cicles del Nou Testament, o de tipologies de llibres, amb l'impuls determinant del sacramentari o el pontifical enfront del saltiri o l'evangeliari (*cf.* Palazzo, 1993, 79, 217; *Id.*, 1994). També en aquest cas és prou coneguda i establerta l'organització a partir de grans centres monàstics o episcopals que configuren la geografia de la producció llibraria otònies. El nou aspecte de la il·lustració de manuscrits dependrà, novament, de tres aportacions bàsiques: la tradició carolíngia, la intensificació dels contactes amb bizanci, i la re-descoberta del món antic. L'aprofundiment en el sentit d'imperi, sens dubte a causa de la major proximitat amb bizanci, conferirà a la miniatúra otònies — en general a l'art otònies — una majestuositat que en el món carolíngi només s'intueix en alguns casos.

El nostre interès, però, se centra fonamentalment en la producció de pintura mural on, desgraciadament, el que en coneixem és extremadament escàs. El conjunt més important dels conservats és, sens dubte, Sant Jordi d'Oberzell a Reichenau (Llac Constança). En coneixem la decoració dels murs de la nau central, i malgrat l'estat de conservació, agreujat per intervencions antigues, es comproven tant el lligam amb el món carolingi (Müstair), com la monumentalitat indissociable de les obres otonianes. La seva datació és controvertida, fluctuant sempre entre una cronologia a finals del segle IX — i per tant molt propera a Müstair— (*vid.* Schneider, 1996, 28; Koshi, 1999) o una adscripció a finals segle X (*cf.* Martin, 1975, 31-34; EAMed, IX. 872 i ss.). El mateix problema, i les mateixes orientacions, tenim amb Sant Silvestre de Goldbach (prop Reichenau). Menys important qualitativament són les restes de Sant Andreu de Neuenberg (prop Fulda), que en aquest cas, a més, s'allunya de les nostres cronologies car se situen entorn a la consagració de l'edifici, és a dir, ca. 1023. El que conservem, doncs, és més aviat escàs però ens permet intuir una producció certament important, quantitativament i qualitativa, i amb un caràcter sensiblement diferent al de les obres carolíngies<sup>28</sup>. La comparació entre dues obres excepcionals com són Müstair i Oberzell ja ens en dóna una pista. Enfront l'erudició de la primera, amb gairebé un centenar d'escenes en cinc registres superposats que ocupen tot el mur, la segona ens ofereix una solemne composició amb vuit grans escenes del Nou Testament emmarcades a dalt i a baix per profetes i bisbes dins medallons.

El paper de la pintura otònida és important per a dues qüestions fonamentals, que s'escapen, però, del nostre camp d'anàlisi. D'una banda, és essencial per a comprendre la pintura nord-italiana d'incis del segle XI. En aquest sentit, obres com S. Vincenzo a Galliano (c. 1007) sempre hi han estat relacionades. Cal dir, tanmateix, que aquest aspecte és encara fruit de discussió. Tampoc exempt de polèmica és el paper de l'art otònida en general, inclosa la pintura, en l'aparició del que anomenem art romànic.

### **Espanya (Astúries, Lleó-Castella)**

No hi ha dubte que a la Península el tall amb el món antic el debem als musulmans (*vid. supra*). La seva ràpida invasió (c. 714) i les modalitats de reconquesta del territori que tindran lloc a partir d'aquella data van acabar determinant profundament el futur de l'antiga hispània. Per al període que ens interessa, és a dir, fins el segle X, i simplificant molt, a la Península conviuran tres maneres diferents: la musulmana, la cristiana d'ascendent visigot i la cristiana d'origen franc. Per bé que aquestes agrupacions sempre han de ser matisades perquè amaguen una munió de grups d'interessos polítics i econòmics molt heterogènia, cal admetre que, si més no, en el nivell institucional aquesta tripartició s'ajusta a la realitat.

28 *Vid.* un llistat més exhaustiu de les restes pictòriques conservades a Martin, 1975, 62-98.

La rapidíssima reacció des del nord cantàbric a la ocupació musulmana només pot ser entesa considerant l'existència d'elements cohesionadors suficients. Fonamentalment, l'acord entre autòctons i nouvinguts per a fer front a una dominació rebutjada. Com hem vist (Pròleg), l'estrategia impulsada des d'Astúries per a consolidar els acords i la oposició als musulmans redundarà en la creació de la primera Cort cristiana digna d'aquest nom a la Península.

El paradigma artístic d'aquesta cort és Santullano de los Prados. A banda de les qüestions que pot suscitar la seva arquitectura<sup>29</sup> el que ens interessa és al seva decoració mural. Des de la seva descoberta a inicis del segle XX<sup>30</sup> ha astorat notablement els investigadors. Els paral·lels per a aquestes pintures d'*estil pompejà*, anicòniques, d'arquitectures fictícies i creus gemmades sempre s'han cercat a l'orient bizantí, a l'occident carolingi o la pròpia Toledo<sup>31</sup>. La opció hispànica ha estat justificada apel·lant a una imitació de possibles decoracions toledanes al·lusives als concilis hispans. En realitat només caldria fer al·lusió a les decoracions palatines de tradició imperial per tal de trobar paral·lels. Així, doncs, tant els que reclamen paral·lels a Bizanci, com els que en reclamen de carolingis, com els que en reclamen de toledans l'encerten. L'error està en cercar paral·lels concrets perquè tant a Constantinoble, com a Toledo, com a Aquisgrà s'hi ha recollit la mateixa tradició: la romana imperial. En aquesta seqüència cal, però, fer un matís, i és que segurament, i salvant les diferències evidents, només Constantinoble i Toledo estan en el mateix nivell, el dels continuadors; Aquisgrà, per la seva banda, es troba en el nivell dels repristinadors. Així, doncs, caldria decidir si Oviedo és a Toledo el que Aquisgrà és a Roma o bé el que Roma és a Constantinoble. La tendència de la historiografia hispana ha estat a considerar la segona opció. A banda de Santullano, les restes pictòriques són molt escasses. El fet que a San Miguel de Lillo ja hi trobem la figura humana — com a l'escultura de la pròpia església— ens hauria de fer repensar sobre el presumpte aniconisme hispà (*vid. supra*). Segurament amb Santullano i Lillo ens trobem simplement davant dues possibilitats. Ambdues opcions són presents en el món romà i no cal descartar cap de les dues.

Malgrat que no conservem els documents més antics tampoc cap dubtar de l'existència de llibres il·luminats. Darrers treballs aporten més arguments als ja clàssics d'Schlunk<sup>32</sup>. Tampoc en aquest cas hauríem de pensar en una producció anicònica. De fet, cada cop s'està més segur de poder afirmar que la peculiar il·lustració de manuscrits que inunda el segle X hispànic — ja siguin les bíblies, com sobretot els Beats, i d'altres— és la conseqüència d'una miniatura anterior que veu de les fonts

29 Tot i que les dimensions són, evidentment, diferents, les coincidències en planta i alçat amb un edifici com l'antic Sant Pere del Vaticà són notables. No cal anar, però, a cercar precedents tan allunyats, amb el qual també són notables les diferències. En realitat, el conjunt de Santullano, més que cap altre dels asturians, ens transmet una clara sensació de "paleocristià".

30 La descoberta té lloc durant la restauració conduïda per Fortunato Selgas entre 1912-1915 (*vid. Cid, 1995, 114 i ss; Arias, 1997, 14*).

31 Decoracions amb arquitectures fictícies les trobem en una munió d'obres bizantines: Sant Jordi de Salònica, Ravenna; l'església de la Nativitat de Betlem o els mosaics de la Gran mesquita de Damasc (*cf. Schlunk, 1980*). També trobem aquestes arquitectures en manuscrits carolingis, als Beats, en teixits, ... *vid. un estat de la qüestió recent a Arias, 1997, 53 i ss.*

32 Les darreres intervencions de Yarza apunten en la línia d'aprofundir les propostes d'Schlunk (*vid. Yarza, 1995; Id. 1997; cf. Schlunk, 1945*).

visigodes. Hi ha prou arguments, per exemple, per a considerar que els primers exemplars del Beat de Lièbana estaven pensats per a ser il·lustrats.

En qualsevol cas, el que veiem a Astúries i al món castellà-ileonès és absolutament diferent del que es produeix a la resta d'Europa. Només en el cas Irlandès ens trobem amb un allunyament similar de l'"estàndard" europeu. Ja hem vist com en aquell cas és deu a unes arrels culturals al marge del món romà. Però això no és vàlid per a l'occident de la península. Sí que hi ha, però, una peculiaritat. A nivell artístic Constantinoble és l'hereva de la cort romana; Roma, en particular, i Itàlia, en general, són deutors directes del passat romà però fortament mediatitzats per Bizanci (*vid. supra*); l'Imperi Carolíngi és deutor directe de Roma; l'Imperi Germànic és la conseqüència de refundar l'Imperi de Carlemany amb noves aportacions romanes i importants interferències bizantines. Aquest panorama ens mostra com, tot i les diferències, tots aquests àmbits es mouen entorn a l'elaboració i reelaboració del passat romà a partir d'unes mateixes fonts d'informació. Evidentment estem fent una reducció molt arriscada però, tal vegada, clarificadora. Els únics que, en certa manera, restaran al marge d'aquest moviment són el regne d'Astúries, primer, regne de Lleó, després. Sembla com si la seva evolució es realitzés a través d'una font parcialment diferent — com passa a Constantinoble— que en el seu cas és l'hispano-visigot<sup>33</sup>.

Fins el segle XI el regne de Lleó i la seva àrea d'influència restaran al marge. Només a finals del segle X comencem a detectar interferències des del món franc. És significatiu, per exemple, l'extraordinari canvi iconogràfic que es detecta al Beat de Girona (Catedral de Girona, ms. 7; Tábara (?) 975). Determinats temes, com per exemple la peculiar crucifixió, només s'expliquen mitjançant el coneixement de fonts de tradició carolíngia. El mateix passa amb la representació de l'infern. Tot i que fa temps que es proposa una vinculació musulmana per a aquesta iconografia, si més no alguns dels detalls han de ser considerats de tradició carolíngia<sup>34</sup>. Aquest moment que podem qualificar, creiem, d'obertura cap a Europa, culminarà amb la incorporació a la litúrgia romana, ja a avançat segle XI<sup>35</sup>.

Així, doncs, l'àmbit hispànic restarà profundament dividit. Tot seguit ens ocuparem de la Marca Hispànica, i com veurem funciona d'una manera diferent. Amb molt poques coses per aportar es limitarà a rebre. En aquest sentit cal considerar-la, a nivell artístic, una conseqüència provincial, gairebé residual, del món carolíngi. Enfront a això ens trobem amb un regne Asturià de forta personalitat que es perllongarà en el món ileonès "contaminant" Castella i, en part Navarra. La con-

33 Segurament en aquesta orientació és determinant l'èxode dels mossàrabs d'Al-Andalus.

34 No ens referim a la disposició de l'infern com a superposició de tres voltes per al qual no coneixem altres paral·lels. En canvi elements com la presència i la manera de representar els dimonis o les portes dels inferns trencades per Crist, han de venir del món carolíngi (*cf.* Yarza, 1977, 81 i ss.) Per a la crucifixió del Beat de Girona, *vid.* Mancho, 1999e, 314 i ss i *Id.*, en premsa1.

35 En aquest sentit és significativa la darrera aportació al tema de Bango Torviso (Bango, 1999).

juntura propiciarà que resti fortament isolat i això explica una certa pervivència fins a mitjan segle XI. Segurament també per aquest motiu la producció pictòrica és escassa. Després de l'episodi asturià, ja ens hem de traslladar fins a un moment indeterminat del segle X per a trobar conjunts com els de Santiago de Peñalba (León) o Santa Maria de Wamba (Valladolid), o ja a finals del segle XI, Castillejo de Robledo (Sòria) o Pano (Osca). No és, com veurem tot seguit, que el volum d'obra conservada a Catalunya sigui molt superior a aquests tres exemples. El problema rau en el fet que dona la sensació que no existia cap tradició ni, pitjor encara, cap font de la qual extreure la informació. Es evident que en el cas hispànic hi ha un greu problema de conservació, però tot i així és difícil entendre perquè no hi ha absolutament res conservat d'una qualitat mínima. En aquest estat de coses, la informació que ens ofereix el món hispànic és més aviat escassa.

## 2. LA PINTURA A CATALUNYA, SEGLES IX-X

### *L'estudi de la pintura mural alt-medieval a Catalunya*

La descoberta de la pintura mural a Catalunya és un fet relativament recent. Les primeres troballes van ser fetes a finals del segle XIX. La decoració romànica de Sant Quirze de Pedret — en 1887— , les pintures de Sant Miquel de Marmellar — en 1887— , les de l'absis de Sant Miquel de Terrassa — en 1892— o les de l'anomenat "retaule petri" de Sant Pere de Terrassa — en 1895— van fer aflorar tot un món del qual només se'n coneixien retalls a través de França o Itàlia. Però descobrir no és només trobar, també comporta — o hauria de comportar— l'estudi i la publicació de la troballa. Malgrat tot, no és fins avançat el segle XX quan apareixen el que, honestament, podríem anomenar primers estudis<sup>1</sup>.

No és la nostra intenció, aquí, fer un estat de la qüestió sobre l'estudi de la pintura mural a Catalunya. Això tindria sentit si aquest treball estigués dedicat a la pintura romànica. En aquest cas hipotètic ens veuríem obligats a fer un llarg i prolix capítol manejant una extensíssima, per bé que desigual, bibliografia. Nosaltres, però, ens ocupem de la pintura mural entre els segles IX-X. Segons el catàleg que trobem més endavant, això equival a tres conjunts parcialment conservats, un minúscul fragment d'un quart conjunt i el dibuix desaparegut d'un conjunt desaparegut. En total, doncs, cinc "conjunts". Ja hem justificat a la introducció l'interès d'aquesta recerca, i per què malgrat estudiar la pintura als segles IX-X, depassem notablement aquest marc cronològic. No ens extendrem en repeticions. El fet que per a nosaltres aquest sigui un moment clau de la història de

<sup>1</sup> La importància, especialment, de les troballes a França i de la seva difusió seran claus per a entendre el desenvolupament de la recuperació de la pintura medieval a Catalunya. El tema de la recuperació del patrimoni pictòric ha estat treballat recentment, *vid.* Guardia-Camps-Lorés, 1993 i Barral, 1994. Per a cada conjunt dels que tractem més endavant remetem al capítol corresponent.



L'art a Catalunya ens obliga, de bon principi, a comprendre el moment precedent, a valorar-ne l'impacte i a demanar-nos per què aquest període ha despertat tant poc interès entre els historiadors de l'art.

Els cinc conjunts de què s'ocupa aquesta obra són la clau que ens permet entendre els inicis d'una part importantíssima de l'art medieval a Catalunya: la seva pintura. Aquesta afirmació que pot semblar tan raonable, a partir de la lògica de la cronologia, no sembla que hagi estat a la base de cap treball publicat. Els estudis de pintura mural al nostre país són sempre estudis de pintura romànica i quan consideren obres anteriors, ho fan com a introducció, sempre incòmoda i rarament crítica.

L'obra de Gudiol i Cunill (1927), exemplar per molts aspectes, no ens defrauda. Tot i la seva voluntat de realitzar una història de la pintura a Catalunya, el que tenim es troba a mig camí entre l'arqueologia sagrada (Gudiol i Cunill, 1931) i un inventari. La seva voluntat de ser exhaustiu el porta fins i tot a recollir les pintures de les quals s'ha tingut notícia en algun moment encara que no es conservin. Recull, per tant, aquells conjunts que ens interessin i que ja havien estat descoberts — Sant Miquel de Terrassa i Campdevànol— . Tanmateix, és un treball prematur, no per la capacitat de l'autor, sinó pel context científic i cultural, ja que tot el que mancava per descobrir impedia poder treure conclusions o, fins i tot, fer-se les primeres preguntes.

En aquest sentit, l'obra de Post no surt en massa millor posició. Tanmateix, l'autor parteix d'un marc de referència més ampli, la pintura espanyola. Això, més una formació sensiblement diferent, fa del seu catàleg una obra de referència encara avui dia. L'autor comença amb un primer capítol —*The Remains of Pre-Romanesque Painting* (Post, I, 26-32)— en el qual avança que l'estudi tracta de pintura romànica i, per tant, l'anterior no hi és contemplada. Tanmateix, i malgrat començar dient que "*that significant, extant, monumental painting is not encountered in Spain before the two centuries that are customarily denominated as the Romanesque period.*", és a dir, els segles XI i XII, l'autor no pot evitar referir-se a la producció anterior.

És curiós, i ho veiem amb Post, com des del principi s'assumeix l'absència de pintura o la seva mala qualitat sense demanar-se el per què d'una cosa o l'altra. El primer que intentarà entendre el procés serà Kuhn (1930, 3-18). L'autor comença, igual que Post, amb un capítol introductori en què parla de la pintura anterior al romànic. En aquest cas, però, no es conforma amb esmentar les obres conservades o conegudes, sinó que intenta anar més enllà. Començant amb la referència als vestigis d'època romana<sup>2</sup>, considera l'aniconisme visigot, és a dir, es planteja el fet que en imposar-se la religió cristiana entre els hispanoromans també s'imposa un rebuig a la decoració figura-

<sup>2</sup> Fonamentalment Santa Eulàlia de Bóveda, car en aquests moments, per exemple, la decoració de Centelles no havia estat recuperada (Kuhn, 1930, 3-5).

tiva. En aquest sentit, se situa en la línia marcada per Gómez-Moreno (1919, 323-326), al qual cita. Tanmateix, es demana com pot ser que Bizanci no afectés la península, i especialment Catalunya amb personatges com Joan de Biclaurum a Girona. En qualsevol cas, Kuhn valora l'aparició de la pintura asturiana i de la miniatura dels Beats com un fet, si més no, parcialment lligat a la influència carolíngia. D'altra banda, considera que les pintures de Campdevàrol són un reflex del que devia ser l'estil de la pintura visigoda. Els contactes que hi troba amb altres contextos com el món merovingi o l'insular, permeten inserir aquest visigotisme en un context d'influències europeu. La seva anàlisi segueix amb Sant Miquel de Terrassa, les pintures desaparegudes de Santa Maria de Ripoll o les pintures de Sant Miquel de Cuixà. Intenta així establir una seqüència continua fins el segle XI.

De la seva anàlisi cal concloure que predomina una confusió general. Aquest capítol és el clar reflex que no s'entenia què passava a la península entre la fi del món romà i les primeres decoracions medievals, ni com aquestes lligaven amb les obres del segle XII. L'autor es troba encotillat pel paradigma de l'aniconisme de l'art visigot i per la disparitat del context medieval hispànic pres com a conjunt. Mentre considera que la producció devia ser anicònica, pensa que Campdevàrol és el reflex de la pintura visigoda! El resultat és una tendència a justificar-ho tot a través de les importacions. Com es veurà en les nostres conclusions, té raó parcialment, però els defectes d'enfocament — lògics per l'època— no el permeten anar més enllà.

Per a trobar una altra anàlisi de conjunt sobre el moment que ens ocupa, caldrà esperar fins l'aparició de *Les Pintures murals romàniques de Catalunya* de J. Pijoan. El llibre no és editat fins l'any 1948 tot i que ja estava redactat abans del 1939. En aquest cas, la Guerra Civil serà la culpable del retard<sup>3</sup>. L'autor és un dels pocs capaços de sostroure's al presumpte aniconisme hispànic. Per a l'autor, l'existència del canon 36 del concili d'Elvira és una evidència de l'existència de decoracions. Un altre dels arguments de Pijoan era el *Dittochaeum* de l'autor hispà Prudenci. "Que en el segle V es pintaven les esglésies espanyoles amb temes historiatos, ho prova el fet que Prudenci es cregués obligat a compondre una sèrie d'estrofes per posar-les com rètols de pintures d'escenes religioses." (Pijoan, 1948, 33). A partir d'aquestes premisses, Pijoan se'n va just a l'altre extrem i pensa en una continuïtat absoluta que connectava la pintura romana amb la primera pintura medieval de Catalunya. Les baules centrals d'aquesta cadena serien les pintures de Campdevàrol, segons Pijoan anteriors als musulmans, i el pentateuc Ashburnham, que considera hispànic i còpia cristiana d'un manuscrit jueu alexandrí.

Tot aquest *excursus* de Pijoan sembla ésser destinat a solucionar el problema de les esglésies de Terrassa, que anomena "l'espínosa discussió". A través d'aquestes pintures i les de Pedret, l'autor

<sup>3</sup> Si més no en part. *Vid.* les explicacions sobre la demora en la publicació del llibre, que va haver de ser redactat tres vegades, a Barral, 1999b, 20-21.

entén que l'alta edat mitjana s'organitza, a Catalunya, a partir d'una doble aportació. El que trobem a Terrassa és carolingi, i el que trobem a Pedret és mossàrab. Per a Pijoan, l'afebliment del món carolingi comporta la renovació de l'interès pel món hispànic. El paradigma d'aquest interès és, a la pintura, el Beat de Girona, la decoració de Pedret i, en última instància, la decoració de Sant Joan de Boí<sup>4</sup>. Les Bíblies catalanes serien, per contra, la constatació d'una pervivència de la influència europea.

Tot i que només compartim parcialment l'anàlisi de Pijoan, és cert que amb els elements al seu abast poc més es pot demanar. Un dels seus principals encerts és superar la "dictadura" de Gómez-Moreno; el principal defecte és considerar cadascun dels àmbits culturals que esmenta, com a estructures absolutament conformades o definides. Això darrer, però, no li pot ser retret quan encara llegim alguns articles actuals. Tampoc no és demèrit de la seva interpretació, el fet que en aquest moment hi hagi un cert moviment contrari a la interpretació de Gómez-Moreno i, per tant, no sigui el primer a posar-la en dubte. És en aquest moment, per exemple, quan Schlunk publica un article cabdal per a la qüestió del suposat aniconisme hispànic, en què manifesta les primeres evidències sobre l'existència d'una miniatura hispana d'època visigoda<sup>5</sup>.

El tema de la continuïtat o la discontinuïtat, sembla que també va preocupar Puig i Cadafalch, qui en aquest moment publica el tot sovint citat "De la pintura romana a la romànica Catalana" (PiC, 1947). La redacció d'un article amb aquest títol era tota una declaració de principis. L'autor, d'altra banda, comença dient: "La Història de la pintura en l'alta edat mitjana a Catalunya, ens era desconeguda i aparentment semblava que la pintura romànica que avui omple abundant els Museus de Barcelona i de Vic i els altres museus catalans, havia fet la seva aparició d'una manera instantània i sense precedents però la realitat no és així." (p. 636). Ara bé, aquesta arrencada decidida decau ràpidament en topar amb dues evidències. La primera és que el seu discurs es recolza fonamentalment en la seva convicció que les pintures de Terrassa pertanyen al segle VI. És l'únic argument per al títol donat. La segona evidència és que Puig i Cadafalch no era un estudiós de la pintura. Les seves publicacions sobre les pintures de Terrassa ja denoten que el seu interès per aquelles pintures resideix en el fet que li proporcionen més arguments per a la datació del conjunt arquitectònic. Aquí, a més, mostra un gran desconeixement, tant del context pictòric europeu en general, com del peninsular en particular. Tant és si els seus "oblits" són voluntaris com si són involuntaris. Anco-rat en el seu model per a l'arquitectura, pretén una evolució pictòrica que lliga l'Egipte copte, la

<sup>4</sup> L'autor considera que el beat de Girona havia estat realitzat a Catalunya. Tanmateix, afirma que "tant si Emeteri i Enda van venir ells mateixos a Catalunya, com si van enviar el llibre ja escrit i pintat, el resultat és el mateix: una altra prova que quan la cultura carolíngia s'afeblí i definitivament es germanitzà, al país català es renovà l'interès per la cultura hispànica, que cap a l'any mil els mossàrabs representaven millor que ningú." (Pijoan, 1948, 58).

<sup>5</sup> *vid.* Schlunk, 1945. Els problemes de publicació del llibre de Pijoan no permeten saber si aquesta part va ser escrita o modificada per a la publicació de 1948 o ja havia estat redactada així abans del 1939.

Capadòcia i Catalunya, mentre el context Europeu esdevé pràcticament inexistent. El seu discurs no té cap consistència, especialment quan tracta del període que li queda buit entre el segle VII i el XI<sup>6</sup>.

Aquesta primera etapa dels estudis havia aportat ben poques conclusions. Sí que s'hi detecta, però, el paper determinant que havien de tenir les pintures de Terrassa. Al costat d'aquest conjunt, Pedret i Campdevàrol només existiran com a maltractades comparses. També és significatiu de l'època, l'interès per la informació que es considerava que es podria treure de l'anàlisi estilística. Aquest potser va ser l'error principal d'aquests primers investigadors: la fixació en l'estudi estilístic d'uns conjunts que tothom reconeixia com a molt deficients des del punt de vista qualitatiu. Com veurem, la cosa no ha canviat massa.

Des d'aquest article de Puig i fins a mitjan anys setanta, els intents d'explicació de la pintura del període anomenat pre-romànic són inexistents. La primera edició de l'obra de Cook i Gudiol només aporta al debat l'existència d'un text àrab que al·ludeix genèricament a la decoració de les esglésies<sup>7</sup> (Cook-Gudiol, 1950, 21). És una referència de la qual no en treuen cap profit, només adreçada a encapçalar els paràgrafs dedicats a la pintura pre-romànica. Gairebé dona la sensació que en un llibre de pintura romànica cal justificar aquest apartat.

És Barral qui reprèn les preguntes que es feien Kuhn o Pijoan, malgrat que les seves paraules inicials el lliguin a l'article de Puig i Cadafalch<sup>8</sup>. L'article és pioner en molts aspectes. En primer lloc, perquè Barral disposa ja d'una quantitat d'informació que cap dels precedents havia tingut, bé sigui per l'època, bé per la seva formació. En segon lloc, perquè l'autor és contemporani a un panorama cultural diferent i, per tant, la seva mirada és diferent. Per aquest motiu la pintura anterior a l'any mil esdevé, per primera vegada, el centre d'atenció. Més endavant, i a propòsit de cada conjunt, ja comentem críticament aquest article; aquí només direm que, desgraciadament, el caràcter funda-

6 No ho podem afirmar taxativament, de fet, és més una opinió que no pas un fet demostrable, però l'article de Puig ens sembla apressat i sense convicció, com si hagués de ser publicat per evitar no ser superat, per exemple, per Pijoan. A banda d'errors metodològics com ara la seva gran divisió entre obres realistes i no realistes, o mantenir-se en la continuïtat sense arguments tot i acceptar un buit entre els segles VII i XI avançat(!), el text és ple d'imprecisions. L'autor ens parla, per exemple, del "saltiri" Ashburnham, i sembla desconèixer la decoració de Campdevàrol i de Pedret. Recentment, coincidint amb l'any en què li ha estat retut homenatge, s'ha volgut destacar la seva aportació en el camp de la descoberta i estudi de la pintura romànica. Malgrat l'esforç dels investigadors, el bagatge és ben pobre, fins i tot quan es parla del conjunt de Terrassa (vid. Camps-Ylla, 2001). Precisament l'aportació més destacada de Puig al coneixement de la pintura mural potser siguin els dibuixos de les pintures de Terrassa que va anar encarregant a la Diputació per acompanyar les seves publicacions sobre les esglésies de Sant Pere. Curiosament en l'esmentada exposició no hi van ser presents (vid. *infra* i Apèndix: Calcs Pintures de Terrassa).

7 "Manuel Asín dio a conocer un texto escrito hacia el año 1000 por Abenhazam de Córdoba en el que se dice: «Sabed también que los cristianos todos coinciden en pintar en sus iglesias una imagen que dicen ser la imagen del Creador, otra del Mesías, otra de María, otra de Pedro, otra de Pablo, la Cruz, otra imagen de Gabriel y de Miguel y otra de Israel. Además se postran ante las imágenes, como dándoles culto y ayunan en su honor, como acto de religión»" (Cook-Gudiol, 1950, 21).

8 Segons Barral, el primer a interessar-se per l'existència d'una continuïtat en la pintura mural és Puig i Cadafalch en l'article que acabem d'esmentar. El propi títol triat per Barral recorda força aquell article. Afortunadament aquesta és l'única afinitat entre ambdós autors. vid. Barral, 1974, 141 i ss.

cional de l'article és el seu principal defecte. L'autor acaba per limitar-se a enumerar les obres i arriba a algunes conclusions parcials. Es tracta, en definitiva, d'un primer i interessant estat de la qüestió. La principal conclusió és, de fet, que cal estudiar aquell moment i aprofundir l'estudi de cadascun dels conjunts abans de dir res definitiu. Poc temps més tard l'autor triarà la pintura del segle XI i, en conseqüència, deixarà sense estudi aquest moment previ<sup>9</sup>.

L'article de Barral coincideix amb un moment de forta represa dels estudis sobre l'art medieval a Catalunya (*vid.* Introducció). Una obra important per a la historiografia catalana com és la *Història de l'Art Català* publicada per edicions 62, enceta el primer volum amb el suggeridor títol d' *Els Inicis. L'Art Romànic. s. IX-XII*. El problema, però, es confirma recurrent: el seu caràcter d'obra general i la manca d'estudis parcials no permet els autors arribar a conclusions<sup>10</sup>.

Malgrat la deficiència de mitjans i la jove història de l'interès per la pintura anterior al romànic, en aquest moment ja s'havia perfilat el paradigma que guiarà l'estudi d'aquestes decoracions. Yarza, estudiant l'art mossàrab, proposa una divisió de les tradicions que permet enquadrar les decoracions conservades. Per a Catalunya, els conjunts coneguts permeten parlar de tendència clàssica i tendència popular, la primera conduïda pel món carolingi i la segona d'arrel popular. En el primer grup l'autor situa les pintures de Terrassa, en el segon les de Pedret. La situació dels regnes hispànics occidentals és més complicada. La manca de restes tan sols li permet situar la decoració de Santa Maria de Wamba com a derivat dels temes decoratius dels teixits orientals, i formular la hipòtesi d'una tradició clàssica similar a la catalana, però vinculada amb la potent il·lustració de manuscrits (*vid.* Yarza, 1979, 106-108). Gairebé simultàniament, Barral (1980, 121 i ss), tot seguint els postulats de Bianchi Bandinelli (1981, 35 i ss), també separa els conjunts en dos grups. El primer representa la tendència oficial i té arrel clàssica. Aquí situa Sant Miquel i Santa Maria de Terrassa, i Olèrdola i Calafell. El segon té caràcter local i es caracteritza per la desorganització formal. Campdevàrol, Pedret i Sant Pere de Terrassa pertanyen a aquest grup, junt amb Marmellar i Matadars. L'esquema serà ràpidament acceptat i segueix essent a la base dels estudis sobre la pintura "pre-romànica" (*cf.* Carbonell, 1984, 20 i ss.; Dalmasas-José, 1986, 51; Ainaud, 1989, 31 i ss.; Barroso-Morín, 1992, 177).

L'endèmica manca d'estudis parcials, i en conseqüència la manca d'un catàleg, comencen a paliar-se amb l'obra *Catalunya Romànica* dedicada, com indica el títol, a compendiar la producció romà-

<sup>9</sup> L'autor tornarà a incidir en la qüestió en treballs posteriors, però sempre sense aprofundir en les línies indicades en l'article de 1974 (*cf.* Barral, 1980, 95-119; *Id.* 1981, 122-139; *Id.* 1984).

<sup>10</sup> El problema sempre serà el mateix: es veuen els problemes però no es poden proposar solucions. Tant les anàlisis de Barral com les de Dalmasas i José són molt afinades: s'intueixen els diferents graus de connexió amb el món antic, les diferències òbvies entre els conjunts coneguts — Terrassa, Pedret i Campdevàrol —, alguns dels problemes derivats de la iconografia, i la complexa qüestió estilística, així com la dificultat de datació. Tampoc s'oblida la complicació afegida que comporta el desconeixement de la pintura del segle XI. Tanmateix, és impossible resoldre aquestes qüestions en una obra de caràcter general (*vid.* Dalmasas-José, 1986, 51-55).

nica conservada i coneguda a Catalunya. Paradoxalment, totes les obres que componen el nostre estudi són recollides en aquest catàleg monumental. Possiblement és una mostra més de la dificultat d'encaix d'aquests materials en el discurs general. Per primera vegada el problema esdevindrà l'abundància d'estudis parcials junt amb la desigual qualitat dels mateixos. Desgraciadament, per a les obres que aquí ens interessin, els estudis monogràfics no aporten, com veurem, cap novetat al que ja s'havia dit, i tampoc els estudis de síntesi afronten el veritable problema. Novament el nostre període o no existeix o és marginal. Només els articles de síntesi de Carbonell, Guardia i Mundó al volum primer de *Catalunya Romànica* es veuen obligats a fer algunes referències, però reconeixent que se surt del marc que els pertoca. En el primer article (Carbonell, 1994), es tracta de passada el camí d'arribada fins el romànic. Lògicament es recull la producció dels segles IX i X, però no s'hi entra en profunditat. En el segon (Guardia, 1994) se'ns parla de la iconografia al romànic i, per tant, l'autora intenta acotar, si més no, els límits de la tant reiterada continuïtat amb el món "clàssic". En el tercer (Mundó, 1994) es tracta de l'escriptura, els manuscrits i tot el que l'envolta. L'autor, per tant, ha d'explicar les diferències entre la producció a Catalunya i a Europa, que a nivell paleogràfic pertanyien al mateix domini de la minúscula carolina des dels segles IX-X, i la relació amb el món hispànic, immers fins el segle XI en un altre context paleogràfic. Com sempre, Mundó pretén fer història de l'art a partir de la paleografia; així, mentre les seves conclusions en termes paleogràfics són, segurament, encertades, caldria ser més crític amb l'extrapolació que fa de les dades en clau artística<sup>11</sup>. Sens dubte havia de semblar evident que calia una anàlisi de l'època precedent al romànic. L'evidència que l'obra no era acabada justifica la recent publicació del volum col·lectiu dirigit per P. de Palol: *Del romà al romànic. Història i cultura de la Tarraconense mediterrània entre els segles IV-X*.

Cal dir, tanmateix, que la crida de l'article de Barral a l'estudi de les pintures d'aquest moment no havia quedat reclosa als llimbs. Ja veurem per a cada conjunt què donen de sí les aportacions fetes amb posterioritat a aquell article. Aquí ens interessa destacar només dos estudis que ens afecten directament. Segons el nostre parer, aquests dos articles suposen una inflexió notable en la manera d'encarar el/s problema/es, especialment a nivell metodològic. El primer dels estudis es troba enquadrat dins el catàleg del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, una de les intervencions museogràfiques fruit de l'embranchida dels anys vuitanta. Les dues primeres fitxes d'aquell catàleg es dediquen als dos panells amb les pintures de Pedret. Evidentment ens trobem davant fitxes de catàleg i, per tant, l'extensió i l'aprofundiment són condicionats. Tanmateix, és la primera vegada que es realitza una anàlisi crítica sobre les dues pintures (*vid.* Guardia, 1990a; Guardia, 1990b). El segon estudi, ja amb una altra consistència donat el marc que l'acollia, es refereix a l'"espinosa qüestió" de les pintures de Terrassa. També el debem a Guardia (1992). L'autora, amb major pro-

11 Bona part del problema d'aquests estudis de síntesi radica en el fet que respecten la definició de l'obra que sintetitzen i, per tant, han de deixar de costat l'anàlisi exhaustiva del moment previ. D'altra banda, aquestes síntesis van ser realitzades, paradoxalment, quan encara l'obra no era completament tancada.

funditat que per a Pedret, endega una veritable tasca deconstructiva que evidencia les enormes mancances en el coneixement de la decoració de les tres esglésies<sup>12</sup>. Tan significatiu com les conclusions de Guardia és el fet que, en les actes d'aquell Simposi dedicat a les tres esglésies egarenques, només hi hagi un article dedicat a les pintures. Això prova, una vegada més, el poc interès que havien despertat les pintures de Terrassa, i per extensió les d'aquest moment<sup>13</sup>.

En vistes del panorama, cal concloure que factors de tota mena han impedit la consecució de l'estudi de la pintura mural anterior al romànic. La manca d'un volum d'obra consistent, l'interès dels estudiosos per la producció del segle XII, la misèria intel·lectual dels anys de la dictadura, o la represa eufòrica dels estudis, són alguns dels factors que han propiciat que un moment clau com és el de l'entrada de Catalunya en l'Edat Mitjana hagi restat sempre de banda. Els materials estan preparats de fa temps; calia, però, un enfocament metodològic diferent i l'interès per re-definir la base dels segles IX-X per comprendre millor la rica època posterior.

12 Aquest treball, precedit d'un article recent (Mancho, 1999) intenta ser la conseqüència i prosecució d'aquest esperit crític i d'aquell mètode d'anàlisi.

13 Podria sobtar l'absència d'obres europees de caràcter general en aquest repàs. El cert és que el poc volum d'obra, el poc interès autòcton i l'existència a nivell peninsular de conjunts veritablement enlluernadors — la il·lustració de manuscrits hispànica del segle X, la pintura romànica a Catalunya— no han afavorit un interès per aquest moment i aquest lloc. (cf. Demus, 1970, 72-73, 149; Dodwell, 1993, 337-339). Una notable excepció és Grabar, el qual entra en contacte amb les pintures de Terrassa per l'interès de la seva iconografia. L'autor dedicarà un important article a les pintures de Sant Miquel (Grabar, 1945) i més tard les inclourà en la seva obra amb Carl Nordenfalk (Grabar-Nordenfalk, 1957, 63-65). *Vid. infra*.

## 2.1. Barcelona (Barcelonès) [figs. 7-8]

L'obra de major qualitat i segurament més antiga de les conservades a Catalunya ha passat desapercebuda durant molts anys al Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona (nº inv. MHCB 2596) (Guia, 1962, 32). Es tracta d'un carreu amb les restes d'un rostre en un dels costats. El carreu va aparèixer integrat dins un mur enderrocat durant les obres de reforma que als anys 40 del segle XX van adaptar l'antiga Inquisició per a usos del Museu Marès [fig. 7]. Segons les anotacions consignades al revers del testimoni fotogràfic d'aquella troballa el mur pertanyia a: "*Interior/ Planta piso principal/ Galeria inferior vivienda Marés*"<sup>1</sup>. L'únic fet evident a partir de la fotografia és que el carreu amb les pintures s'integra en el mur com a element reaprofitat. Amb aquesta informació és difícil saber on va aparèixer exactament el bloc de pedra pintat<sup>2</sup>. És més fàcil, per contra, fer hipòtesis sobre la procedència del mateix. Si el carreu va ser reaprofitat en una zona de l'antic Palau Reial Major, cal suposar que havia de provenir d'aquesta zona, bé de les dependències reials, bé de les episcopals, bé de les catedralícies, totes situades en aquest indret, segurament formant part d'un interior luxós<sup>3</sup>. Això ens explicaria la gran qualitat del fragment, però poca cosa més. El mal conegut context arqueològic no aporta cap dada<sup>4</sup>. Fins que no s'esbrini amb precisió quin era i on estava situat el mur en què va ser trobat el bloc de pedra, ens cal suposar que el reaprofitament va

1 Un segell data la fotografia el 4 de març de l'any 1949, moment en què es pot situar, aproximadament, la descoberta.

2 De fet, els arqueòlegs del Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona encara miren de precisar el lloc precís de la descoberta. Desgraciadament, l'escassa documentació — que es limita a la fotografia que presentem — fa bastant improbable que mai s'arribi a saber del cert la ubicació exacta del mur que integrava el nostre carreu. Sobre les reformes dutes a terme a l'antiga Inquisició per tal d'allotjar el Museu Marès, *vid.* recentment Ortoll, 1999.

3 Tant podria ser un palau com podria ser una església. No hi ha dubte que aquesta pintura formava part, com veurem, d'una decoració de caràcter religiós. Més difícil és saber si pertanyia a una capella del comte o del bisbe, a una estança pública o privada del comte o del bisbe, a la decoració de la catedral... Si considerem que el bloc de pedra devia procedir d'algun enderroc proper al lloc de reaprofitament, fins i tot d'algun edifici destruït per tal de construir el que acabarà allotjant el bloc amb pintures, cal considerar qualsevol possibilitat relacionada amb l'activitat del bisbe o del comte. Sobre la topografia de la ciutat durant l'Alta Edat Mitjana, *vid.* Banks, 1980 i 1984 o Riu, 1993. Sobre la topografia concreta d'aquesta zona destaquen els treballs realitzats en els darrers anys per l'equip del MHC, *cf.* en última instància: Beltrán-Nicolau, 1999; Bonnet-Beltrán, 2000; Bonnet-Beltrán, 2000b; Beltrán, 2001). Sobre les diferents fases del Palau Reial Major, *vid.* CatRom, XX, 188-194. Sobre la ciutat de Barcelona en general *vid.* Gurt-Godoy, 2000.

4 Tot i que en els darrers anys s'ha avançat força en el coneixement del subsòl arqueològic de la plaça del Rei i el carrer dels Comtes, la manca de rigor amb què es van dur a terme bona part de les excavacions fa que la majoria de les troballes



tenir lloc en un mur de, com a mínim, cronologia gòtica que res té a veure amb la filiació de la pintura analitzada. També podem suposar que l'edifici a què pertanyia aquest carreu devia desaparèixer mentre es feia l'edifici gòtic (al s. XIII?) que el reallotjà. Com hem dit, és difícil amb tan poques dades poder afinar la procedència exacta.

estiguin mancades d'una documentació adient. Per aquest motiu els darrers anys s'han dedicat esforços notables a la reinterpretació de les restes amb treballs sorprenents (*vid.* nota anterior.). La gran assignatura pendent segueix essent l'excavació de la catedral de Barcelona, la qual podria comportar un canvi notable sobre el nostre coneixement d'aquesta zona de Barcelona.

### 2.1.1 Descripció de les restes pictòriques [fig. 8]

El suport de les pintures és, com hem vist, un carreu descontextualitzat. Les seves dimensions són 19 cm d'alçada per 29 cm d'amplada per 16 cm de fons. El treball d'aquest bloc de pedra demostra un bon mestratge ja que és d'una gran regularitat<sup>5</sup>.

Una de les cares mostra restes de pintura vermella molt difícil d'adscriure cronològicament a cap moment històric, ja que no són res més que un revestiment sense cap altre detall i sense cap motiu identificable. L'interès, de fet, es troba en la cara oposada. Aquesta, presenta la superfície totalment decorada [fig. 7]. El motiu principal és un cap nibat, d'aproximadament uns 9/10cm. A la dreta d'aquest cap s'intueix l'inici del que podria ser una ala. El rostre ha estat representat frontal, fins el punt que el nas se'ns mostra pla i no, com acostuma a ser més freqüent, vist de tres quarts. L'únic element que trenca l'acusada frontalitat és la mirada del personatge. Aquest, guaita de reüll cap a la seva esquerra, cosa que podria fer pensar que la figura es relacionava amb alguna altra que devia tenir just al costat, sense que, desgraciadament, poguem precisar gaire més (*vid. infra*).

Mentre que la zona on anaven els cabells pràcticament no es conserva, al voltant del cap encara s'intueix la forma del nimbe, que arrenca just del punt en què s'unien el coll i els vestits. La línia negra que el defineix, gruixuda, tanca una superfície ocre groc, que ara es veu químicament alterada donant tonalitats marronoses. Junt amb l'inici del nimbe, pel costat dret, també és visible l'inici d'una ala. El traçat de l'ala i el nimbe van junts fins a l'alçada dels ulls. En aquest punt ambdós se separen i l'ala comença a arrodonir-se cap a la dreta. Aquesta devia seguir en el següent carreu. Després d'una primera neteja, fins i tot és visible el dibuix de les plomes, a manera d'escates. També han aparegut restes del vestit a la zona de les espatlles.

Malgrat que caldria una restauració de la pintura, el que resta visible és de gran bellesa. Segurament això sigui degut, en part, a la qüestió tècnica, ja que la qualitat d'execució és altíssima<sup>6</sup>. L'en-

<sup>5</sup> Les consultes que hem realitzat fins el moment sobre la possibilitat que la tipologia i, sobretot, el treball del carreu indiquessin la pertinença a una cronologia concreta no han donat, fins el moment, cap resultat positiu. Cal dir, però, que estudis recents de caràcter general (*cf.* Quirós, 1998, 240 i ss) constaten el fet que a la península ibèrica l'ús del carreu per a l'arquitectura reapareix al segle VIII (c. 780) en la mesquita de Còrdova. En un context cristià, els primers exemples els trobem ja entrat el segle IX (822 a San Roman de Tobillas; 893 a San Salvador de Valdediós) i vinculat amb l'activitat dels mossàrabs. Aquestes dues construccions mostren " *las primeras fases de la introducción de una sillería irregular que emplea frecuentemente materiales reutilizados provenientes de otros edificios precedentes*" (*Ibid.*, 242). Malgrat que, una vegada més, l'anàlisi sobre la península ibèrica se centra només en el món musulmà i la seva relació amb el binomi Asturià-Mossàrab i oblidada els territoris sota control carolingi, les dades exposades són significatives. En primer lloc, des del segle VIII-IX a la part analitzada de la Península s'empra ja el carreu com a element constructiu. En segon lloc, és freqüent el reaprofitament de carreus anteriors. Així doncs, i tenint en compte el context especial en que s'insereix el territori de Catalunya, no hi ha cap dificultat per admetre que també per a aquesta peça es pot suposar un *terminus post quem* en els segles VIII-IX. Per a la decoració que suporta aquest carreu això és vàlid fins en la hipòtesi que el carreu fos una peça romana reaprofitada.

<sup>6</sup> Recentment ha estat netejada de manera molt superficial per a ser exposada a la mostra celebrada a Barcelona entre el 16 de desembre de 1999 i el 27 de febrer de 2000, *Catalunya a l'època carolíngia. Art i cultura abans del romànic, segles IX-X*. Cal dir, però, que els tècnics del Museu han iniciat l'estudi tècnic per tal de fer una restauració més profunda. *Vid.* Font-Mancho-Vilaseca, 2000 on es recullen, de manera molt resumida, tots els aspectes tècnics estudiats per Lidia Font i Lluís Vilaseca com a pas previ per a la restauració de les pintures.

lluït de preparació del carreu és una capa molt prima, gairebé inexistent. Les anàlisis han permès determinar que la preparació de la pedra per a rebre la pintura no inclou, per exemple, *intonaco*. El resultat és un gruix total d'aproximadament un mil·límetre. El color ha estat aplicat sobre una base de blanc de plom lligat amb caseïna o llet. Les anàlisis confirmen el que ja se suposava veient la subtil preparació i l'aspecte esquerdit, per exemple, de les línies negres del dibuix. No es tracta de pintura al fresc, sinó de pintura al tremp. Per als restauradors encara no és clar quin tipus d'aglutinant es va emprar, tot i que probablement es tracti de cola de caseïna. Pel tipus de preparació i els materials emprats, sembla que estem davant d'una tècnica pictòrica inusitada per a les cronologies que semblen indicar els aspectes formals i iconogràfics. La deficient publicació d'estudis exhaustius sobre procediments pictòrics i sobre tipus de pigments emprats en la pintura mural impedeix, però, establir termes de comparació massa precisos amb altres conjunts i evita, per tant, que aquests aspectes tècnics ens proporcionin dades més fiables a nivell de cronologia<sup>7</sup>.

La paleta cromàtica és més aviat restringida. S'usen mini i blanc de plom, terra vermella, negre vegetal i un pigment verd encara per determinar, tot plegat, força limitat. Destaca especialment la delicadesa en l'aplicació del color en determinades parts, com per exemple, en la zona dels ulls i les celles. El resultat és una veritable profunditat tonal. El mateix es podria dir de la zona del coll, tot i que en aquest cas està força més espatllada. També destaca la qualitat dibuixística, senzilla però efectiva, amb un traç més aviat gruixut que es limita, però, als contorns generals i no als detalls.

7 Un cop van ser conegudes les anàlisis de les diferents capes que componen la decoració de Barcelona, es van comparar els resultats amb els d'altres conjunts de pintura mural dels quals es coneixen estudis tècnics i analítiques de pigments. La feina va quedar recollida en un primer informe inèdit de L. Font (2000). El primer factor que s'hi compara és l'estructura multicapes de la pintura de Barcelona, en aquest cas existeix una coincidència de procediment — que no correspondència exacta amb els tipus de capa— entre Barcelona, Müstair (finals segle IX), Canterbury (1125-1130) i Sixena (1190-1200). El segon factor considerat és la presència, sobre la sinòpia, d'una base de blanc de plom per a aplicar-hi els colors. Aquí la identitat és manté amb Canterbury i Sixena i s'hi afegeix l'escultura policromada del baptisteri de Parma (1196 i 1216). El tercer factor és el tipus d'aglutinant que a Barcelona és la caseïna. En aquest cas trobem caseïna a Müstair i a Parma. El darrer factor considerat és la presència com a acabat de la decoració d'una capa de laca vermella. La seva presència és segura a Müstair i probable a Sixena. Cal dir que aquest darrer element és el més difícil de conservar perquè és el més exterior de la decoració i, per tant, el més exposat a destrucció. La conclusió evident, doncs, és que tècnicament hi ha una major coincidència amb conjunts del segle XII o posteriors. Tanmateix, el resultat està absolutament condicionat per la manca de publicació dels treballs d'anàlisi tècnica i de pigments. Ens sembla més important destacar que hi ha una alta coincidència entre Barcelona i Müstair i entre Barcelona i Sixena, dos casos prou allunyats. El factor crític és la presència de la capa de blanc de plom present a Barcelona i que no sembla existir en cap conjunt anterior al XII, inclòs Müstair. Com veurem en analitzar la pintura des de la iconografia, però sobretot des de l'estil, es fa difícil concebre aquesta decoració fora de l'època carolíngia a Catalunya. El primer que caldria considerar, en detriment d'aquestes primeres conclusions tècniques és que, per desgràcia, no hi ha massa estudis que incorporin una anàlisi d'aquest tipus, per la qual cosa les comparacions estan molt condicionades. Respecte a l'ús del plom direm que és conegut des d'antic. Isidor de Sevilla — tot seguint Plini, *Nat. Hist.*, 34, 175— explica com aconseguir el color blanc: "*Cerussa fit hoc modo: in vaso enim aceto acerrimo inpleto sarmenta aminea in eodem vasculo conlocabis, ac super sarmenta tabulas plumbi tenuissimas pones, deinde vas diligentissime claudis, inlinisque, ne distillatione tabularum innata cerussa invenitur.*" (Isidor, *Ethym.*, XIX, 17, 23). La seva exposició arriba a continuació del capítol *De pictura* del llibre XIX: *De navibus, aedificiis et vestibus*, i per tant parla de la pintura d'edificis. En els manuscrits s'usarà el plom per aconseguir el blanc que descriu Isidor ( $2\text{PbCO}_3\text{Pb(OH)}_2$  o carbonat bàsic de plom), per aconseguir el mini ( $\text{Pb}_3\text{O}_4$  o òxid salí de plom), i fins i tot com substitut de làmina d'or: "*Molte ricette, a partire dai più antichi manoscritti, danno indicazioni per la preparazione dei surrogati dell'oro. L'oro, molto costoso, veniva sostituito con il litargirio dorato (monossido di piombo)...*" (vid. Plossi, 1991, espec. 62, 63 i 66). Podria indicar, la presència en aquest petit fragment de blanc de plom i de mini, que l'artífex prové del camp de la il·lustració de manuscrits? (Per a les primeres conclusions publicades sobre les qüestions tècniques ja hem citat Font-Mancho-Vilaseca, 2000, per a les anàlisis estilística i iconogràfica en aquest treball vid. apartats 2.1.2 i 2.1.3.).

### 2.1.1.1. ESTAT DE LA QÜESTIÓ.

La història d'aquestes restes pictòriques sembla un intent constant per no caure en l'oblit. Com en les millors narracions d'intriga, ara apareixen, ara desapareixen. Des de la decoració d'un possible ambient palatí<sup>8</sup> passen a ser destruïdes. Segurament més d'un carreu amb decoració devia ser, aleshores, reaprofitat com a element estructural. Els fragments de pintura passaven descompostos a restar colgats en un mur situat, presumptament, a la zona de l'actual Museu Marès. Ignorem on era aquest mur i, per tant, ignorem quant de temps devia transcórrer entre la destrucció de les pintures i el reaprofitament dels carreus<sup>9</sup>. A finals de la dècada dels quaranta del segle XX, coincidint amb excavacions i reformes en aquesta zona, reapareix el fragment de decoració [fig. 7]. La reparició serà breu, doncs només se'n fa al·lusió quan s'edita la guia del Museu l'any 1962 (Guia, 1962, 32) i les posteriors reedicions (Guia, 1963, 31; Guia, 1969, 97), però sense que hom els dediqui la més mínima atenció. Una lacònica nota es repeteix en totes dues publicacions: que procedia de "*la restauración de las paredes del Tinell*" i que databa del segle XIII. A hores d'ara, sembla evident que cap d'aquestes dues informacions és plausible (*vid. infra*). Sobta que cap dels historiadors que dominen el panorama català i, especialment barceloní, en aquestes dates, en fes el més mínim cas, tot i que de segur que coneixien l'obra<sup>10</sup>. La peça tornava a estar colgada, però ara al Museu.

La primera referència amb posterioritat a aquestes dates, i que no passa de ser justament això, una mera referència, ens la proporciona el volum de *Catalunya Romànica* dedicat al Barcelonès (Carabassa, 1992, 131). "Un petit fragment, trobat al llarg de les excavacions de la basílica paleocristiana de Barcelona, on s'aprecia el cap d'un personatge nibat, es correspon cronològicament amb les estructures esmentades." Segons aquesta referència, hem de suposar que la pintura és considerada d'època paleocristiana?<sup>11</sup> No. Més aviat és una mostra del desconeixement que envoltava la peça.

8 Amb l'adjectiu 'palatí' ens referim a un interior luxós no pas a un palau directament. Com ja hem dit més amunt i per desgràcia, sobre l'ambient de procedència d'aquesta decoració només podem fer conjectures que molt difícilment arribaran mai a poder ser comprovades.

9 Hi ha dues possibilitats completament oposades. El fet que encara conservi pintura pot fer pensar que el reaprofitament devia ser relativament immediat. El fet que només conservem un carreu permet suposar que el reaprofitament devia demorar-se notablement en el temps.

10 Sabem pel personal del MHC de Barcelona, que estudiosos com J. Ainaud coneixien sobradament l'existència de la peça. Malgrat tot, no li coneixem cap comentari per escrit sobre la mateixa.

11 Ens temem que l'autora, d'acord amb el que ens diu en el text complet, es fa un embolic entre la suposada procedència del carreu — la basílica paleocristiana— i la cronologia atribuïda a la pintura a partir del catàleg del Museu. En el seu repàs de la pintura conservada al Barcelonès parla de 3 grups: el primer de pintura mural, el segon de teginats i el tercer de manuscrits. Dins el primer grup inclou les pintures del Palau Reial Major, les del Palau Caldes i les de la casa del c/Duran i Bas, ara Biblioteca Balmaes. Tot seguit esmenta la peça que estem tractant i la part de la decoració del palau Giudice de Barcelona (que situa al MNAC segons notícia de J. Ainaud). Immediatament passa a parlar dels teginats, 6 en total. Abans de passar a parlar de la miniatura ens informa que: "Tant els conjunts murals abans esmentats com els enteixinats han estat datats dins un període de temps que comprèn el darrer quart del segle XIII i el primer del XIV. Tot i així, sembla clar que totes aquestes obres corresponen a un temps de canvi estilístic, a cavall entre el romànic i el gòtic, i a un moment històric en el qual la burgesia tenia un lloc important dins la societat." Queda clar, per tant, que manté la cronologia tradicionalment assignada, és a dir, el segle XIII. (Carabassa, 1992).

No és fins a finals dels anys 90, dins la política de revitalització del MHC en què es restauren i reinterpreten les excavacions del subsòl (cf. Beltrán, 2001), i un cop reordenats els magatzems i revisats els fons, quan es torna a "desenterrar" aquesta peça. Potser la nova interpretació de part de les restes del subsòl, com a conjunt episcopal, havia de condicionar la mirada sobre aquesta pintura<sup>12</sup>. Un primer article ens va servir per delimitar les possibilitats cronològiques i l'adscripció de les pintures (Mancho, 1999, 425). Tot i que reconeixem, i ho seguirem fent, que no hi ha cap dada objectiva que ho recolzi, el context i la realitat pictòrica de Catalunya durant l'Edat Mitjana, desaconsellava considerar aquestes pintures dins el segle XIII. D'altra banda, aspectes estilístics i formals aconsellaven una vinculació amb el món carolíngi. Per mitjà de dues vies diferents, és a dir, la reinterpretació de les restes del subsòl del Museu d'Història de la Ciutat i la relectura d'un fragment pictòric ignorat, sembla que havíem de començar a omplir un buit important en el discurs històric-artístic de la ciutat de Barcelona<sup>13</sup>.

Tan sols hi ha hagut, de moment, una veu discrepant (Pagès, 1999, 222) que ha proposat de considerar la pintura del segle XI sense donar, però, cap argument. Pagès interpreta que la nostra proposta vol fer venir les pintures de la, segons la seva expressió, "catedral de Frodoí". Ignorem quins motius pot tenir per fer-nos dir tal cosa. Segurament pressuposa que aquest fragment, per la seva alta qualitat, només pot venir de la catedral. Donat que nosaltres proposem una cronologia carolíngia, infereix que pensem en la decoració d'una pressumpta catedral realitzada en època del bisbe Frodoí (861-890). Per a fer la seva proposta, l'autora parteix de tres premisses: en primer lloc que la pintura no pot ser carolíngia, en segon lloc que tampoc no pot ser del segle XII o posterior, i en tercer i darrer lloc que la seva qualitat comporta que pertanyi a la decoració d'una catedral. Atès que ja no hi ha més catedrals disponibles que la de 1058 (vid. CatRom, XX, 154-165), la seva conclusió és que les pintures pertanyen al segle XI.

La darrera aportació a propòsit de la peça pertany a la fitxa amb què ha estat presentada internacionalment al catàleg de la mostra de Brescia, *I Longobardi e l'Europa de Carlo Magno* (Font-Mancho-Vilaseca, 2000, 450). La brevíssima ressenya no fa altra cosa que refermar el que havíem proposat un any abans i seguim mantenint (vid. *infra*). El més destacable d'aquesta senzilla fitxa de catàleg és, com ja hem esmentat, que inclou un primer tast dels resultats de les anàlisis a què ha estat sotmesa la pintura. Cal destacar-ho perquè desgraciadament és un fet que tot just ara comen-

12 Sobre la radical reinterpretació del subsòl de la plaça del Rei cf. Beltrán-Nicolau, 1999; Bonnet-Beltrán, 2000; Bonnet-Beltrán, 2000b; Bonnet-Beltrán, 2001.

13 Cal dir que sense les consultes realitzades pels tècnics del Museu a la Dra. M. Guardia, aquesta peça hauria seguit passant despercebuda. Serà ella la primera a destacar-ne la qualitat i a considerar una cronologia carolíngia. Li agraïm que ens fes conèixer la peça i, de fet, que ens la "cedís" per a integrar-la dins aquest estudi. Segons ens van fer saber Julia Beltrán (MHC) i Jordi Camps (MNAC), recentment el Dr. Bertellí, en la seva visita a l'exposició *Catalunya a l'època carolíngia*, ha coincidit amb la nostra opinió en considerar la pintura d'època carolíngia. És per aquest motiu que la peça va ser present a l'exposició *I Longobardi e l'Europa de Carlo Magno*, celebrada a Brescia l'any 2000 (vid. Font-Mancho-Vilaseca, 2000).

ça a ser freqüent en els estudis sobre pintura mural del nostre país. Ja hem esmentat, però, com la manca d'estudis per a d'altres pintures amb què comparar la de Barcelona impedeix momentàniament que aquests resultats puguin ser més concloents.

### 2.1.2. Qüestions estilístiques i formals

Establir comparacions de tipus estilístic sempre és una tasca difícil. La diversitat, dispersió i poca claredat de les possibilitats davant les quals ens trobem, tot sovint dificulten feixugament la cerca. En el cas que ens ocupa, a més, s'afegeix la migradesa dels vestigis conservats. D'una banda ens ha arribat, escassament, un rostre. De l'altra el nivell de deteriorament és considerable, tot i que les darreres neteges n'hagin millorat l'aspecte.

Tanmateix, aquestes dificultats no amaguen el fet que ens trobem davant d'una mostra pictòrica d'una qualitat inusitada per al moment històric en què cal inserir la decoració. Les poques restes ens permeten veure força bé les característiques del rostre. El contorn tendeix a la forma triangular, amb un front recte i ample i una barbeta arrodonida i apuntada. El nas, vist de front, no mostra carena, sinó un remat arrodonit amb les ales vistes en paral·lel. Per la part de dalt, el contorn del nas es perllonga en els arcs ciliars, pràcticament sense transició. Per sota d'aquestes cel·les perfectament arrodonides, els ulls no es limiten a definir una forma ametllada. La parpella inferior descriu una corba de convexitat molt suau; la parpella superior, al seu torn, fa la corba més pronunciada, gairebé triangulant-ne la forma. Els ulls esdevenen molt grans dissenyats d'aquesta manera. Un element interessant és l'ombrejat que veiem entre la cella i els ulls i entre el nas i els ulls. És un element força característic del nostre rostre i menys freqüent del què poguésem semblar a primer cop d'ull. De fet, aquest ombrejat li dona un aspecte de simplicitat i calidesa, de proximitat, que ens permet dubtar d'algunes de les propostes que han estat fetes fins el moment. Ben poc es pot dir de boca, orelles i cabells ja que no s'han conservat. A nivell tècnic, cal destacar que el pintor ha usat la línia de contorn de manera contundent. En l'interior del rostre, per contra, l'autor ha treballat les diferents zones només amb color, i la línia ha estat suprimida. Es podria pensar que l'efecte es deu a l'estat de conservació, tanmateix, l'entitat de la figura és prou clara com per descartar aquesta hipòtesi.

Encara hi ha un altre detall que cal destacar i que es troba a mig camí entre les qüestions formals i les iconogràfiques. Ens referim a la manera de resoldre el contacte entre l'ala i el nimbe. Pel que en conservem, ala i nimbe arrenquen junts de la base del coll i no se separen fins arribar a l'alçada del nas. A partir d'aquest punt, les línies que perfilen els contorns de cadascuna d'aquestes parts segueixen independents.

Són aquests mínims elements els que ens han de permetre trobar punts de contacte amb obres contemporànies. D'aquesta manera intentarem vincular-la amb la manera de fer d'algun moment concret per tal d'arribar a establir uns mínims cronològics que ens permetin situar la peça. Amb el que en conservem a poca cosa més es pot aspirar.

Justament, un dels problemes que presenta aquesta pintura és el de la seva datació. El fet que hagi estat inclosa en aquest estudi pot fer suposar que nosaltres la considerem dins la franja cronològica dels segles IX-X. Així és. Tanmateix, com ja hem vist a l'estat de la qüestió, els autors que ens han precedit o succeït en parlar de la peça, no estan ni han estat d'acord amb la interpretació que farem.

Cal dir que les qüestions de datació no són un problema que tingui fàcil solució. En aquest cas fins podria ser que no en tingués<sup>14</sup>. La primera cosa que cal dir és que les diferents cronologies proposades fins el moment són fruit d'opinions no documentades. Ja hem vist com en un primer moment es considera que pertanyen al segle XIII (*vid.* Guia, 1962, 32; *Id.* 1969, 97). L'única justificació per a emetre aquesta proposta és que s'estigui relacionant la qualitat del fragment amb les estructures i l'indret en què havia estat reaprofitat el carreu. Quan va aparèixer en estructures de l'antic Palau Reial Major, modificat en nombroses ocasions (Cat Rom, XX, 189-194), es devia pensar que potser havia estat part d'una antiga decoració d'aquest edifici, en alguna de les seves fases. Ens sembla evident que no pot pertànyer a cap de les decoracions del palau en època gòtica<sup>15</sup>. A banda de la dificultat derivada del moment i el lloc de reaprofitament, és evident que el rostre conservat no té res a veure amb les maneres de fer de la ben coneguda pintura gòtica catalana (Gudiol-Alcolea, 1986). Això porta a pensar en dates no tan baixes; podríem suposar, en conseqüència, en els moments de transició. De fet, en les guies antigues del Museu, la nostra pintura havia aparegut com a pertanyent al segle XIII. Justament el Saló del Tinell conserva decoració d'aquest final del segle XIII (CatRom, XX, 194-195). Les conegudes pintures de la conquesta de Mallorca que van aparèixer paredades a la sala noble s'han conservat prou bé com per a servir d'element de comparació. Sembla clar, però, que res no emparenta aquell cicle amb el nostre rostre. Les figures són de gran linialitat, amb uns caps excessivament grans i desproporcionats per als cossos que els suporten. Cadascun dels elements que defineixen els rostres de les figures està perfectament resseguit i perfilat en negre. Aquestes divergències permeten descartar possibles parentius del fragment que analitzem amb d'altres pintures barcelonines d'aquest moment, com les del palau Caldes o Aguilar o la casa del carrer Duran i Bas (CatRom, XX, 195 i 250-257).

Si la pintura no pertany al segle XIII — cosa que sembla clara— una altra possibilitat és relacionar-la amb la pintura romànica. Ara bé, les formes del rostre del MHC de Barcelona divergeixen profundament de la geometrització i, en definitiva, la conceptualització de la pintura mural romànica catalana. Els conjunts dits romànics es caracteritzen per donar una sensació d'irrealitat, d'atemporalitat que tendeix a marcar distàncies amb l'espectador. L'àngel de Barcelona, per contra, es carac-

<sup>14</sup> Ja hem parlat sobre el problema de la datació de la pintura mural. En aquest cas, i donada la natura de les restes, les dificultats són encara majors.

<sup>15</sup> El fet de no saber exactament on va aparèixer el carreu impedeix saber de quin moment és el reaprofitament i en conseqüència aproximar una datació. En alguns casos determinar el moment del reaprofitament esdevé una informació força valuosa com a *terminus ante quem* (*vid.* Biddle-Kjølbye, 1990b per a una peça similar a la nostra).



teritza per una gran calidesa i proximitat. Potser el conjunt amb més afinitats amb el nostre fragment sigui l'absidiola sud de Sant Quirze de Pedret (c. 1080)(CatRom, I, 351-352; *infra* 2.3). Aquest és el conjunt més purament italià dels conservats a Catalunya i això comporta una relativa distància amb d'altres conjunts catalans. Tanmateix, la forma dels rostres és, ja a Pedret, molt dura comparada amb el rostre que analitzem i, per tant, no existeix una correspondència clara. Cal dir que en el cas de Pedret, el mòdul dels personatges així com les íntimes dimensions de l'absidiola ajuden a conferir la calidesa que aproxima el conjunt al nostre fragment. Com veurem més endavant, és possible relacionar el rostre barceloní amb obres nord-italianes. Aquesta és possiblement la llunyana afinitat que les aproxima. Cal dir, però, que en el cas de Pedret, aquestes fonts comunes són ja força llunyanes, segurament tan llunyanes com la distància que separa Pedret i la peça que analitzem. La correspondència entre els elements que defineixen el rostre analitzat i els que caracteritzen de manera general la pintura romànica a Catalunya és molt laxa. La comparació ens situa davant maneres de fer divergents.

Recentment ha estat proposada una cronologia que situaria el fragment en el segle XI. Res del que coneixem en el segle XI a Catalunya té semblança, ni tan sols llunyana, amb el que veiem a la nostra peça (*vid. infra* Epíleg). De fet, la proposta (Pagès, 1999, 221-222) no es recolza en cap exemple i sembla més aviat un comentari que una proposta ferma.

Per la nostra banda, des que vam tractar per primera vegada aquest fragment hem considerat que és d'època carolíngia (Mancho, 1999, 424-425). I creiem que cal entendre aquest *carolíngia* en un sentit ben restringit i no pas en el sentit ampli que s'acostuma a donar al terme en el nostre context (Catalunya Carolíngia, 1999), perquè de cap manera es pot pensar que estem davant una obra del segle X. Per fer aquesta afirmació, i donada la migradesa de les restes, això només ho podem recolzar a partir del discurs estilístic, d'una banda, i en el context històric, de l'altra. En aquest cas la iconografia ens pot ajudar ben poc (*vid.* 2.1. 3.).

Ja hem vist com cal descartar la possibilitat que aquesta pintura fos realitzada amb posterioritat al segle XI. Pel que fa a aquest segle, a Catalunya, encara cal definir-lo a nivell de pintura mural. De moment ha estat utilitzat com un calaix de sastre en què s'hi ha abocat tot allò que no encaixava amb "la pintura romànica catalana" (*vid.* Epíleg). Per tant, en aquestes circumstàncies difícilment podem establir termes de comparació fiables entre la nostra peça i la pintura d'aquest moment en el nostre context. Ara bé, fins i tot abans de definir aquell panorama cal dir que cap de les obres conservades que en un moment o altre s'ha suggerit que pertanyin a aquest segle XI, mantenen el més petit vincle amb el que estem analitzant (*vid. infra*). Així doncs, cal descartar la possibilitat que el fragment pertanyi al segle XI o posteriors. En cap d'aquests moments — i jutjant a partir del que ens ha arribat— les formes artístiques permeten pensar en la realització d'una obra com la conservada.

Tampoc per als segles IX i X tenim elements de comparació a Catalunya. Primer perquè les restes de decoració mural en aquestes dates són escasses. I tot seguit perquè l'heterodòxia que hi regna no permet veure ni una línia estètica clara, ni unes tendències formals massa ben definides. Entre la pintura mural que conservem a Catalunya dels segles IX i X, de fet, no hi ha cap conjunt que destaquï per la seva qualitat tret d'aquest fragment, si és que hi pertany. Això potser s'explica pel fet que estem davant d'una obra executada a Barcelona, seu i capital del comtat. Malgrat que la relació qualitat-lloc no té perquè ser directament proporcional, en aquest cas sí que ens permet entendre la bona execució. Potser també permet d'entendre l'aïllament de la peça.

Si és evident que ni Campdevànol, ni Pedret, ni Santa Maria o Sant Miquel de Terrassa, tenen res a veure a nivell formal amb la peça de Barcelona, tampoc podem recórrer a la il·luminació de manuscrits. La miniatura a Catalunya en aquestes cronologies és, *de facto*, inexistent (Orriols, 1999; Castiñeiras, 1999; *vid. infra*). De fet, si ampliem l'àmbit de cerca als regnes hispànics, el resultat no pot ser més decebedor. En el camp de la miniatura hispànica (Yarza, 1997; Orriols, 1999) l'estil és tan definit i particular que impedeix qualsevol aproximació amb les obres que nosaltres analitzem. En el de la pintura mural (Arias, 1999) les restes són relativament abundants però amb poca atenció per a la representació de la figura humana. En els sis conjunts que coneixem més o menys parcialment i en les restes d'altres quatre, la figura humana només compareix de manera clara i consistent en les restes de San Miguel de Liño (cons. 848) [figs. 9-10] (Arias, 1999, 110-129, esp. 112-124) i San Salvador de Priesca (cons. 921) (Arias, 1999, 168-177, esp. 172). No cal entrar en massa precisions per veure que no és el món hispànic el que ens proporciona els elements de comparació

Si mirem en el conjunt de l'Occident europeu, tret d'algunes excepcions com la península itàlica, tampoc tenim un nombre de conjunts murals massa elevat. En la perifèria, les illes britàniques ofereixen un curiós paral·lel. Ens referim al fragment d'un personatge conservat sobre un carreu a New Minster [fig. 11]. La casualitat ha volgut que també en aquest cas la part conservada sigui el rostre de la figura. La diferència però és que la troballa, en un context arqueològic ben datat, no permet dubtar de la cronologia de la pintura, que ha de situar-se amb anterioritat al 903 (Biddle-Kjølbye, 1990a; *Id.*, 1990b). Cal dir que, tret de la coincidència en la part conservada, res uneix el nostre fragment amb aquest altre a nivell formal. La linialitat i simplicitat d'execució de la peça britànica fa que siguin obres força diferents<sup>16</sup>.

Entre les poques obres conservades a França (*vid. supra*) trobem exemples amb una certa proximitat d'esperit a la nostra pintura. La més coneguda de les decoracions franceses d'època carolíngia

<sup>16</sup> També de Le Puy tenim un altra curiosa conservació de rostres sobre carreus, en aquest cas la cronologia se situa ja en el segle XI avançat [fig. 12].

és segurament a la cripta d'Auxerre<sup>17</sup> (a.857). La intimitat de l'indret i les seves petites dimensions fan que la decoració es contagiï de l'ambient. El petit tamany de les figures s'adiu amb el que tenim en el nostre fragment. La imatge de Sant Esteve orant té certes semblances amb el cap del nostre personatge [figs. 13-14]: uns ulls grossos — però de mirada abstreta—, un nas recte i amb les ombres flanquejant-ne la carena — però molt més fi i llarg—, un nimbe que arrenca de la base del coll — però excessivament gran i, per tant, excèntric—, un ús restringit de la línia — però molt més acusat que en la nostra peça—, ... En definitiva, hi trobem les semblances lògiques en obres que no estan amparentades per res més que, tal vegada, l'època d'execució. L'aire d'una i altra és similar, res més se'n pot treure. Això ens permet afirmar, però, que a nivell estilístic hi ha una certa identitat.

La més antiga de les decoracions murals carolíngies, i per tant anterior a Auxerre, és una obra absolutament excepcional: els mosaics de Germigny-des-Prés (c. 800) [fig. 25]. Aquesta és una obra d'anàlisi complicada. En primer lloc pel fet que és força restaurada; en segon lloc per tracta-se de mosaic<sup>18</sup>. Aquests dos factors condicionen, i molt, una comparació amb pintura mural. També la condiciona el caràcter ideològic que sembla residir rera els mosaics<sup>19</sup>. La pròpia tècnica de mosaic obliga a una clara compartimentació de les diferents zones de color. Això fa que sovint ulls i celles estiguin resolts de manera pròxima al que veiem en la peça de Barcelona. La semblança, per tant, és absolutament genèrica i deguda a qüestions exclusivament tècniques. Ho trobem en el cas de Germigny però també en els nombrosos mosaics italians conservats<sup>20</sup>.

En la pintura conservada a Suïssa i al nord d'Itàlia trobem algunes semblances genèriques. Amb Sant Benet de Malles (iniciis segle IX) les diferències són evidents (Lorenzoni, 1974, 41 i ss, figs. 22-32) [fig. 16]. Les figures són contundents, bé sigui per l'èmfasi en el dibuix, bé pel seu aspecte monumental. Tanmateix, la manera de traçar les celles i el nas, gairebé sense transició, podrien recordar el que tenim a Barcelona. A San Salvatore de Brescia (finals segle VIII) trobem una manera de traçar el rostre força similar (Peroni, 1983) [fig. 17]. En aquest conjunt, com a Münstair (c. 840) (Francovich, 1956; Rasmø, 1981, 33-34, figs. XXI-XXVII i 45-57; Davis-Weyer, 1987) o a Oberzell-Reichenau (finals segle IX) (Martin, 1975; Koshi, 1999, espec. 249 i ss. i 261-262), la

17 En aquests moments estem en disposició d'afirmar que, segurament, és un dels monuments francesos millor coneguts. La intervenció global dirigida per Christian Sapin i la posterior publicació dels treballs han estat, en aquest sentit, magistral. Per a la pintura remetem a Sapin-Coupry, 1994, Sapin *et alii*, 1999, Cadet, 2000, espec. 286.

18 Sobre la decoració *vid.* Skubiszewski, 1998, 320-322. Sobre les restauracions *vid.* Poilpré, 1998.

19 Ens referim al caràcter anicònic de la decoració. En general això ha fet que aquests mosaics siguin considerats un exemple de la teoria que, sobre l'ús de les imatges, té l'autor dels *Libri carolini* i propietari de Germigny-des-Prés, el bisbe Teodulf d'Orleans. Sobre l'aniconisme en l'art del moment *vid.* l'article d'Elbern (EAMed, I, 789-797); per al món carolíngi en particular *vid.* recentment Guardia, 1999c.

20 Que és un recurs dels mosaïstes ho demostra el fet que ho trobem tant en mosaics del VI-VII, com en mosaics del IX. Entre els primers per exemple: el retrat de sant Víctor a Sant Víctor *in Ciel d'Oro*, a Milà, o les restes més antigues de l'absis major de Sant Ambròs o l'absis de l'oratori de *San Venanzio* al baptisteri de Sant Joan del Laterà. Pel que fa els segons, en la majoria d'obres romanes de Pasqual I podem trobar aquest recurs més o menys desenvolupat. Per als mosaics de Milà *vid.* EAMed, VIII, 402-403 — amb bibliografia, pp. 409-410— i Reggiori, 1956; per a l'oratori de S. Venanzio *vid.* Bovini, 1971; per a les obres de Pasqual I i en general el mosaic a Roma durant el segle IX, *vid.* Matthiae/Andaloro, 1965/1987, 158-172 i 275-281.

monumentalitat i el tamany de les figures implica un tractament de les carnades i les llums en els rostres que s'allunyen força de la nostra peça<sup>21</sup>. Efectives per a pintures disposades a alçades considerables, perden tot l'efecte quan les veiem de prop. El que a distància són obres de gran plasticitat, de prop són un garbuix de nítides "pinzellades" que perden tot el sentit. No són aquests els recursos ni les necessitats del pintor de Barcelona — tampoc d'Auxerre—, i per això la nostra pintura és lluny d'aquestes formes.

Si baixem cap al sud, les pintures dels Sants Màrtirs de Cimitile (Campània), de finals del segle IX, també mostren una certa proximitat amb Barcelona (Belting, 1962; Pace, 1994, 244-245, i figs. 305-306) [fig. 18]. Malgrat l'ús radical de la línia per a definir cadascun dels elements, la senzillesa de les figures pot recordar el nostre àngel. Com es pot veure a la figura de Crist descendint als llimbs, el cap és més ovalat, tot i que la barbata triangula els trets d'un rostre que seria massa arrodonit (Belting, 1962, fig. 31). La transició del nas a les celles, tot i que és clara, té relació amb el que veiem a Barcelona...

Hem triat algun dels exemples que ens semblen més significatius. De fet podríem seguir fent comparacions d'aquest tipus amb d'altres conjunts. En general, però, la comparació amb pintura mural només ens dona subtils pistes de per on pot anar el nostre fragment<sup>22</sup>. Tret de les pintures d'Auxerre — i per causes circumstancials— el més evident és la gran diferència entre el conservat i les nostres restes. No es pot anar més enllà de semblances genèriques que no aclareixen res, però tampoc no ens podem substraure a la sensació de familiaritat entre la nostra i les altres obres que hem vist. La primera impressió és que existeix una certa base comuna — estil— tot i que no existeix cap vinculació directa — formal—.

Si canviem de camp, cal dir que les maneres del fragment de Barcelona recorden les d'alguns dels primers manuscrits carolíngis. Ens referim a un grup de llibres il·luminats que ha estat considerat obra de l'escola de cort de Carlemany i conforma l'anomenat grup d'Ada (Porcher, 1968, 78-91; Dodwell, 1993, 98 i ss). Aquest grup se situa entre finals del segle VIII i inicis del segle IX, i es

21 Els fragments de Brescia (finals segle VIII) i Mústair presentats a Barcelona recentment, mostren totes aquestes solucions de llums i ombres molt atenuades sens dubte a causa dels greus problemes d'arrencament i conservació, especialment aguts en el cas de Mústair (*vid.* Catalunya Carolíngia, 1999, n° 62 i 95; Wandgemälde, 1980, n° 1-21). Tot i així les diferències són notables; sens dubte es tracta d'un sistema complex i diferent al que veiem en obres com Auxerre o Barcelona amb les que malgrat tot perviu un cert aire de família. *Cf.* en aquest sentit la comparació establerta entre Brescia, Sant Sàtir de Milà i Cividale per Jacobsen (1985, 78-79, figs. 3-5).

22 Curiosament entre els nombrosos exemples de pintura mural conservada a Roma en aquestes cronologies, només hem estat capaços de trobar un exemple amb una relativa proximitat molt més genèrica que les esmentades fins ara. Es tracta d'alguna de les figures de Quirze i Julita a la capella de Teodot de Santa Maria *antiqua* (mitjan segle VIII). Concretament l'escena en què ambdós màrtirs apareixen tancats a la presó podria recordar de manera molt tangencial la forma de resoldre el rostre a Barcelona. Cal dir, però, que la ciutat de Roma es comporta de manera ben peculiar en la producció artística d'aquests segles. Fins arribar al moment d'esplendor que és l'època de Pasqual I, es considera que hi ha un allunyament de les formes carolíngies que, sembla, haurien d'haver estat les que marquessin la pauta (Matthiae/Andaloro, 1965/1987, 138-147, fig. 109; 267-268).

caracteritza per ser producció d'un *scriptorium* palatí i no pas monàstic. Hom ha volgut veure la figura d'Eghinard en la direcció d'aquest *scriptorium*. Entre les obres conservades destaquen els evangelis d'Ada (c. 800)[fig. 23-24], del British Museum o Harley (c. 790-800), de Saint-Médard-de-Soissons (final segle VIII-inicis segle IX)[fig. 19], de Saint-Riquier (c. 800)[fig. 26] i de Lorsch (inicis segle IX).

Si prenem, per exemple, el retrat de sant Lluc de l'Evangelari dit d'Ada (Trèveris, *Stadtbibliothek*, ms. 22, fol. 85v; Escola de Cort, c. 800) [fig. 24] i comparem els rostres, veiem un tipus de contorn triangular molt similar al nostre rostre de Barcelona. Malgrat que no s'aprecien les línies del nas, en el cas d'existir, aquestes es perllongarien fins els arcs ciliars sense gaires transicions ni ruptures. Pel que fa al disseny dels ulls, en destacarem l'angulositat de la parpella superior, element que també trobem al rostre de l'àngel del MHC. Per sobre de les celles, cal remarcar el front ample i net, tret que també comparteix amb el nostre fragment. En un altre manuscrit del grup trobem semblances més acusades. Tant el retrat de Mateu com el seu símbol als evangelis de Saint-Riquier (Abbeville, Bibl. Mun. ms. 4, fol. 17v; Saint-Riquier, c. 800) [fig. 26] es troben molt aprop del nostre rostre. El sant té el cap inclinat i lleument de tres quarts, però malgrat això mira frontal. El contorn triangular encara s'ha regularitzat més. Destaca el tractament de nas i celles, que malgrat el petit escorç del rostre se succeeixen sense talls. Una línia entre parpella i cella marca la zona ombrejada sota la cella. Al símbol de l'evangelista, per sobre d'aquest i absolutament frontal, la línia tendeix a desaparèixer per tal de ser substituïda directament per un ombrejat. Les semblances augmenten si comparem la nostra peça amb alguna de les figures d'un dels manuscrits més popular d'aquest grup, l'Evangelari de Saint-Médard de Soissons (París, BNF, ms. lat., 8850, inicis del segle IX o finals segle VIII). Potser el paral·lel més pròxim sigui, però, el petit símbol de sant Mateu que corona una de les pàgines de cànons (fol. 7v) (Mütterich-Gaehde, 1976, pl. 5) [fig. 19]. En aquesta imatge hi veiem tots els elements ja esmentats i fins d'altres com ara el fet que el personatge miri de reüll o l'inici de les ales estigui enganxat al nimbe. Semblances genèriques també les trobem molt clarament als Evangelis de Lorsch, en la figura de sant Joan (Vaticà, Biblioteca Apostòlica, cod. Pal. Lat. 50, fol. 67v). Podríem seguir amb tots els manuscrits del grup, però el tipus de contactes van en la mateixa línia.

Aquesta manera de fer no té, obviament, res a veure amb obres contemporànies com per exemple els Evangelis de la Coronació (Viena, *Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer*, ms. s/n, p. ex. fols. 76v i 178v; c. 800) (Mütterich-Gaehde, 1976, pl. 8 i 10; Dodwell, 1993, 102) o, del mateix grup de la Coronació, els retrats dels quatre evangelistes del conegut Evangelari d'Aguisgrà (Aquisgrà, Tresor de la Catedral, fol. 14v; inicis segle IX)(Dodwell, 1993, 103, fig. 44). En aquest cas, el món clàssic a través de la veta hel·lenística retorna de manera brutal i sobtada. No és aquesta, però, la manera de fer que ens interessa.

L'estil de l'escola de cort de Carlemany — posterior al saltiri de Godescalc, s'entén— tindrà una certa continuïtat en la part occidental de l'Imperi, en el taller de Cort de Carles el Calb. Manuscrits com el *Codex Aureus* de Saint Émmeram (Munic, *Bayerische Staatsbibliothek*, Clm. 14000, fol. 5v; c. 870), mostren certes semblances amb aquells manuscrits, especialment en els elements que ens interessin. Evidentment existeixen diferències amb el taller de Carlemany, fruit de les influències de les escoles de Metz, Reims i més endavant Tours. També en un manuscrit com la Bíblia de S. Paolo f. I. m. (Roma; c. 870) trobem certes semblances en el tractament dels rostres, per exemple, en la figura de Salomó entronitzat del fol. 188v [fig.20].

El que coneixem a l'Itàlia del Nord en aquest moment mostra també certes afinitats amb les obres que ens han interessat a nivell de paral·lels amb el nostre fragment pictòric. Cal dir que, tanmateix, afirmacions com la d'Skubiszewski segons el qual "*l'enluminure italienne du IXe siècle est restée un phénomène «carolingien»*" (Skubiszewski, 1998, 271), ens semblen desmesurades<sup>23</sup>. En realitat el panorama italià és força complex (*vid. supra*). Vista aquesta complexitat, centrem-nos en l'exemple més afí a les nostres recerques. Obra ben coneguda, el Còdex d'Eginus (Berlín, *Deutsches Staatsbibliothek*, Philips 1676; c. 796-799) coincideix en el temps amb les produccions del taller de cort de Carlemany. L'homiliari mostra els retrats dels pares de l'església occidental, Ambròs, Jeroni, Agustí i Gregori el Gran. Si observem la imatge de sant Ambròs (fol. 24) [fig. 21], la manera recorda, o pot recordar, el retrat de sant Mateu als evangelis de Saint-Riquier [fig. 26] o el sant Joan dels Evangelis de Lorsch. Com diu Bertelli (1983, 60-61), és cert que estem davant d'una obra de maduresa i complexitat sorprenent, cosa que l'allunya dels manuscrits carolíngis. Afloren en el detall del dibuix l'evidència d'un rerafons clàssic que en les obres carolíngies també hi és, però més somort, més matisat. Aquelles obres del taller de cort mostren una simplificació que potser ens parla d'un coneixement del món antic a través d'obres com el còdex d'Eginus i no pas directe.

23 Segurament la situació, a finals del segle VIII, sigui just la contrària.

### 2.1.2.1. CONCLUSIÓ

Ens sembla evident que els elements que caracteritzen el rostre de Barcelona mantenen una certa afinitat amb obres carolíngies i italianes del segle IX. Difícilment es pot suggerir cap relació o vinculació directa i cal pensar més en una mena d'ànima comuna.

La pintura mural ens proporciona pocs exemples. Auxerre, Brescia o Cimitile, tots ells de mitjan o finals del segle IX, no passen de ser referències genèriques. La major proximitat la trobem en general en la il·lustració de manuscrits. Algunes de les produccions del taller de cort de Carlemany i el que en deriva a la de Carles el Calb i alguna obra nord-italiana, ens indiquen, potser, que l'autor de la pintura de Barcelona bé surt del món de la il·lustració de llibres, bé posseeix informació librària. Això, de fet, està d'acord amb algunes de les qüestions tècniques que hem esmentat en la descripció. Tanmateix, fins en els casos més pròxims com el sant Mateu de la taula de cànons de Saint-Médard-de-Soissons, la semblança no passa de ser genèrica. Resumint, direm que estilísticament pertany a l'època carolíngia, per bé que formalment no puguem reconèixer la font d'on surt.

Dit això, cal recordar quin és el punt de partida. Pel que fa al fragment de Barcelona, no tenim altra cosa que un rostre de pocs centímetres i força malmès. Pel que fa al panorama internacional, la pintura mural és també força escassa i, tret de casos puntuals com els conjunts nord-italians, heterogènia. Pel que fa als manuscrits, especialment en el cas italià, és sempre un camp molt relliscós d'estudi i publicació gens sistemàtica. Amb aquestes bases, els únics arguments positius per sostenir la pertinença del nostre fragment al segle IX són la qualitat i la bellesa d'execució — reconegudes per tothom— junt amb aquest parentiu genèric amb obres carolíngies i nord-itàliques del segle IX. Pel que anirem veient al llarg de les anàlisis parcials de cadascun dels conjunts analitzats en aquest treball, la situació política permet justificar l'existència d'una certa producció artística d'alt nivell a la capital del comtat de Barcelona durant la segona meitat del segle IX. Aquest seria el darrer argument que permetria vincular la nostra obra amb un context carolíngi.

Pel que fa als arguments negatius, només cal recordar que a partir del segle XI trobem, tant en pintura mural com en pintura de manuscrits, prou obres en el panorama català com per a conèixer quin tipus de producció s'hi realitza. Els contextos històric, polític, econòmic i cultural són favorables per a produccions d'alt nivell artístic en la capital comtal, una mostra és aquesta quantitat d'obra conservada a tot Catalunya. En aquest cas, el problema és la realitat artística. Res del produït a Catalunya en aquest moment té a veure amb el petit cap del carreu del MHC de Barcelona. Això, segons la nostra opinió, converteix tota aquesta producció en un *terminus ante quem* per al nostre fragment.

### 2.1.3. Iconografia

En el cas que ens ocupa no té massa sentit una anàlisi iconogràfica. Les restes conservades són tan escasses, que fins i tot es fa difícil anar més enllà de la identificació d'un rostre. En l'única publicació dedicada exclusivament a aquesta peça (Font-Mancho-Vilaseca, 2000), així com en la primera referència nostra a la mateixa (Mancho, 1999, 424), consideràvem que ens trobàvem davant del rostre d'un àngel. En cap cas arribem a precisar — és impossible— si es tracta simplement d'un àngel o potser d'un arcàngel o d'un querubí. Atès que es tracta — i d'això no hi ha cap dubte— d'un personatge alat, no plantejàvem cap altra identificació. Cal dir que, en realitat, hi ha una altra possibilitat, ja que com a personatge alat també podria tractar-se d'una imatge del símbol de l'evangelista Mateu [figs. 19 i 23]. Lògicament, i a la vista del què conservem, aquesta alternativa no simplifica el panorama ans el complica. Que pugui ser una figura angèlica o el símbol de Mateu comporta, a nivell iconogràfic, un gran nombre de possibilitats<sup>24</sup>. Avaluat-les una per una seria un exercici purament escolar que no ens permetria, però, arribar a cap conclusió. Els elements conservats són massa escassos.

Un element al qual havíem donat molta importància al principi era la mirada de reüll de la figura. Això ens permetia suposar que segurament la figura es relacionava amb alguna altra (Mancho, 1999, 424). El fet és que no cal la presència de cap altra figura a la dreta del nostre personatge per tal que aquest miri de cua d'ull. Justament un exemple que ja hem citat, el sant Mateu de la taula de cànons dels evangelis de Saint-Médard-de-Soissons [fig. 19], exemplifica la possibilitat que una figura es trobi aïllada — o no relacionada directament amb cap altra— i, malgrat tot, miri de reüll. Així doncs, tot i que és possible que la mirada del nostre personatge indiqui la seva relació amb d'altres personatges, no en podem estar segurs.

Un altre element que ens podria donar indicis de la posició de la nostra figura en la composició perduda és la posició relativa del cap respecte el carreu. Com ja hem vist [fig. 8], el cap, a banda de la seva frontalitat, està disposat perpendicular a la base del carreu. Això ens indica que ni per a la identificació com a àngel — en qualsevol de les seves categories— ni per a la identificació com a signe de Mateu és possible pensar en cap de les representacions dinàmiques. És a dir, ni estem davant de, per exemple, l'àngel de l'Anunciació a la manera de Santa Maria *foris portas* (Castel-seprio) — per citar un exemple prou conegut—, ni estem davant de cap dels símbols que acompanyen la *Maiestas* a la manera de Sant Climent de Taüll, Sant Pere de la Seu o Sant Miquel d'Angolasters — tot citant exemples ben propers a nosaltres—. Un cop descartades les actituds dinàmiques, només resten aquelles en què els àngels o l'home de Mateu es mostren drets, aïllats o en grup, formant part d'una escena o d'una teoria. Les possibilitats són nombrosíssimes i això, junt amb el fet de no saber on anava la decoració, impedeix la més mínima especulació.

<sup>24</sup> *vid.* les veus "ange" i "Matthieu" a Iconclass.



Tampoc la disposició de les ales ens ajuda a descartar possibilitats. Pel poc que es veu, sembla que estarien replegades. Aquest fet apuntaria en la direcció de representacions no-dinàmiques, però no permet discriminar entre la pertinença a escenes o teories, ja que en ambdós casos podem trobar les ales amb aquesta disposició.

En relació amb les ales, a l'apartat dedicat a l'estil esmentàvem la manera de traçar conjuntament nimbe i ales. L'argument és d'una feblesa notable; tanmateix, es pot dir que de manera molt similar a com ho trobem en el nostre carreu, també ho trobem en exemples carolingis i otònics. Ho veiem a Sankt Prokulus de Naturn [fig. 22], a Germigny-des-Prés [fig. 25], als símbols que acompanyen el respectiu evangelista als Evangelis d'Ada [fig. 23-24], al símbol de Mateu dels Evangelis de Saint-Riquier (fig. 26) o, per citar d'altre exemples, als Evangelis daurats de Spira (El Escorial, Ms. Vit. 17, fol. 61v; procedents d'Echternach, 1045-1046) o als Evangelis d'Upsala (Uppsala, Bibl. Universitat, ms. C.93, fol. 3v; procedents d'Echternach, 1050) (Dodwell, 1993, figs. 135-6). Aquests exemples ens situen en una franja entre el segle IX i el segle XI. Si considerem, a més, que amb tota probabilitat ho trobaríem abans i després, la conclusió és que no podem treure cap informació respecte a la cronologia a partir d'aquest detall. Així doncs, cal admetre que a efectes iconogràfics tampoc ens aporta res.

### 2.1.3.1. CONCLUSIÓ

Analitzats tots els elements possibles, ens trobem al mateix lloc que al principi. No podem assegurar que estiguem davant d'una figura d'àngel – i menys encara de quin tipus– per bé que la major freqüència en l'aparició d'aquests personatges li atorga més possibilitats. Tanmateix, podria ser una representació de sant Mateu mitjançant el seu símbol. Tampoc no podem dir en quin context se situa la figura. Sembla clar que estem davant d'una figura hieràtica, i això ens inclina a pensar que es tracta d'un personatge situat dins un grup a manera de teoria. És el més probable. No podem, però, descartar que la figura s'integri dins una escena flanquejant o acompanyant altres personatges. Ben poca cosa és, per tant, el que ens permet dir l'anàlisi iconogràfica del fragment



## 2.2. Campdevàrol (Ripollès) [figs. 27-33]

Les restes de l'església de Sant Cristòfol de Campdevàrol són escasses [fig. 28-29]. L'antiga església, coneguda com "la Vella", és avui dia una ruïna a causa de la voladura patida l'any 1936 quan era usada com a polvorí (CatRom, X, 75). Per a nosaltres, l'interès d'aquest edifici resideix en la decoració mural que hi va haver i que ha estat considerada una de les més antigues d'època medieval a Catalunya.

La major part de les dades sobre l'aspecte de l'església ens són conegudes a partir de l'estudi realitzat per Abadal l'any 1909 (Abadal, 1909; Gudiol i Cunill-Abadal, 1909) [figs. 30]. Només la planta de l'edifici permet una comprovació encara *in situ* [figs. 27-28 i 30]. L'edifici romànic consistia en una petita construcció de nau única rematada a l'est per un absis semicircular. La porta s'obria al costat sud, a tocar dels peus de l'església. Un cop superada la porta s'accedia a una mena de nàrtex, més o menys quadrat, des del qual, girant a l'est, s'assolia la nau de l'església. Per les notícies d'Abadal (*Ibid.*, 1909, 203) sabem que aquesta nau era coberta amb una volta apuntada. També és Abadal qui ens proporciona les dades sobre l'evolució de l'edifici. Segons l'autor, aquesta planta era el resultat d'una important reforma que havia afectat l'edifici primitiu durant el segle XII<sup>1</sup>. Mitjançant l'estudi i excavació de l'edifici, Abadal arriba a la conclusió que, en origen, aquest presentava una coberta en fusta i havia estat rematat per un absis quadrat a l'exterior i semicircular a l'interior. De la primera església en restaven els murs nord, sud i oest visibles per la banda exterior però ocults per la interior. Això es devia al fet que, en ampliar l'edifici i cobrir-lo amb volta apuntada, va caler reforçar els murs laterals doblant-los internament. El cas és força similar al de l'església de Sant Pere Desplà (*vid.* Calzada, 1984) amb la qual manté d'altres coincidències. En aquell cas, el doblament dels murs es va fer mitjançant arcuacions sobre pilastres. D'aquesta manera les parets van conservar un gruix força moderat, proper a l'original. En el cas que ens ocu-

1 *vid.* Gudiol i Cunill-Abadal, 1909, 203. Adell (1987, 76) situa aquesta reforma dins la segona meitat del segle XII.

pa, es va doblar tot el mur i encara va ser reforçat amb dos arcs formers que des de la volta es perllongaven fins a terra a manera de pilastres. Una de les incògnites no resoltes encara és en quin moment cal datar la construcció primitiva<sup>2</sup>.

Les notícies més antigues referides a la vella de Campdevàrol es remunten al primer de desembre del 987. Aquell dia, els homes de Gombrèn juren acatar la sentència a favor de Sant Joan de les Abadesses per la possessió de Montgrony. El jurament es realitza sobre l'altar de sant Cristòfol<sup>3</sup>. No tenim gaire més dades apart d'aquesta. Sabem que l'església, *Sto. Kristoforo de Camp d'avana*, segueix essent esmentada en els llistats de parròquies del bisbat de Vic dels segles XI i XII i d'aquí ja passem al 1885 en què s'acaba el culte a la "vella", traslladat a la nova església (*vid. Pla-devall-Casas, 1987*).

<sup>2</sup> Adell (1987, 76), en base a la cronologia donada a les pintures per Barral (finals segle IX-inicis segle X), considera que la data més probable per a l'estructura primitiva és el segle IX. Abadal (1909) ja situava l'església primitiva c. segle X. Cal dir que no hem estat capaços de trobar la documentació de l'excavació. Ni l'arxiu de l'SPAL de la Diputació de Barcelona ni l'arxiu de l'IEC han donat cap resultat positiu. Així doncs, les úniques notícies sobre aquella intervenció són les que proporcionen Puig-Falguera-Goday, II, 94-96, *vid. la nostra fig. 30*.

<sup>3</sup> " *Iurati autem dicimus: in primis per Dominum Patrem Omnipotentem et per Ihesum Christum filium eius Sanctumque Spiritum, qui est in Trinitate unus et verus Deus, et per hunc locum veneracionis sancti Christofori martir, cuius basilica sita est in terminio vallis Ripollensis in Campo de Avandalo, supra sacrosancto altario has condiciones manibus nostris continemus et iurando contangimus...* " (Udina, 1951, 446-7). La primera referència al poble de Campdevàrol és gairebé un segle anterior a aquesta que ens parla ja de l'església. En l'acta de consagració de Sant Pere de Ripoll, el 26 de juny de 890, el bisbe Gotmar concedeix " *decimas et primitias de villa iis nominibus, Paillieres, campo de Aivandali...* " (CatRom, X, 336). Per a la pertinença de la vil·la i l'església de Campdevàrol a Santa Maria de Ripoll *vid. recentment Bolòs-Hurtado, 2001, 90-93*.

### 2.2.1. Descripció del dibuix de Ramon d'Abadal.

Durant l'estudi *in situ* de R. d'Abadal també es va descobrir part de la decoració mural de l'església. No era la decoració de l'edifici resultant de la reforma del segle XII, sinó la decoració de l'església anterior. Abadal la va trobar "encaixonada entre les dues parets, no caygué com en els demés llocs, y á pesar de que l'aygua, filtrantse, l'esborrá en gran part, al ser separades les pedres que la cobrían he pogut encara reconstruhir alguns fragments del dibuix ab gran treball" (Gudiol i Cunill-Abadal, 1909, 204). La vida d'aquesta malmesa decoració va ser ben curta. Kuhn (1930, 6) ja informava que "*The painting completely disappeared about a month after he was exposed to the air and light.*" Del seu aspecte només coneixem el dibuix fet pel seu descobridor però només gràcies a les diferents publicacions que l'han usat [fig. 31-33]<sup>4</sup>. L'original d'aquest dibuix tampoc no ha arribat fins els nostres dies. Sembla que va ser destruït tot just iniciar-se la Guerra Civil<sup>5</sup>.

El dibuix, a les reproduccions conservades, ens mostra una superfície de perfil irregular que correspon a la decoració d'un dels murs laterals de la nau central<sup>6</sup> [fig. 31]. La superfície total decorada ocupava uns 5x2 metres (uns 10m<sup>2</sup>) i la pintura era disposada sobre un mur arrebossat de manera irregular (Gudiol i Cunill-Abadal, 1909, 204). Ja centrats en la representació, trobem "á la part alta un fris decoratiu á tot el llarch, compost de rectángols creuats interiorment per ratlles formant aspa (creu de Sant Andreu)" (*Ibid.*). Aquest motiu és un dels recollits per Carbonell com a tema 32 (Carbonell, 1981, 62). "á la part baixa altre fris que cambia segons els llocs" (Gudiol i Cunill-Abadal, 1909, 204). En realitat només és visible sota les figures de la primera escena descrita i el seu mal estat únicament permet dir que mostrava una decoració basada en part en elements semicirculars concèntrics. En certa manera recorda la decoració de Santa Creu de Calafell (Barral, 1980). "la franja central, de gran amplada, compta dibuixos historiatos ab l'ordenament que segueix, començant per la dreta del espectador: en primer lloch una serie de línees, espays y punts indesxifrables; després una figura que pot ésser la representació d'Eva, la qual está mancada de cap y té'ls braços posats damunt del pit;" (Gudiol i Cunill-Abadal, 1909.). La figura, que ocupa tota l'alçada del registre, sembla vestida amb una granota que li cobreix tot el cos fins els punys i els turmells. Just en aquests dos punts veiem una doble línia que a totes les altres figures indica l'extrem de la màniga o de les calces. Les mans semblen sostenir quelcom a l'alçada del pit, però no es troben juntes sinó una més amunt que l'altra, a la manera com ho trobem a Marmellar (Barral, 1980). Els peus

<sup>4</sup> El dibuix apareix per primera vegada, en sèpia, a l'obra de Gudiol (1927, figs. pp. 19-20); cal esperar fins a l'obra de Pijoan (1948, lám. II) per conèixer, només a partir d'un detall, els colors. Estudis posteriors s'han limitat a reproduir la fotografia de Gudiol.

<sup>5</sup> M. S. Gros, director de l'Arxiu Episcopal i del Museu Diocesà de Vic, ens va informar fa uns mesos a petició nostra que, segons Joaquim Abadal, fill de Ramon d'Abadal, el dibuix junt amb d'altres objectes havien estat cremats i llençats per la finestra de la residència familiar de Barcelona a l'inici de la guerra l'any 1936. Malgrat tot, i donat que no és la primera vegada que una obra suposadament destruïda o desapareguda durant la Guerra Civil reapareix sobtadament, sempre podem esperar que l'aquarel·la aparegui un dia o altre.

<sup>6</sup> Segons Gudiol (1927, 130) es tracta del mur sud de l'església. Tot i que pugui semblar estrany, Abadal no esmenta aquesta ni altres dades — com les inscripcions— per a les quals va caler esperar fins l'aparició del llibre de mossèn Gudiol.

són representats de perfil i alineats mirant cap a la dreta. Aquesta posició dels peus podria fer pensar que el personatge es relacionava amb el que hi hagués a la seva esquerra. Desgraciadament en aquell costat el dibuix només mostra "línees, espays y punts indesxifrables".

"segueix un armariet endinsat, decorat interiorment ab el motiu del fris superior repetit; l'arbre del bé y el mal ab branques simétriques de les que penjen una fulla y un fruyt alternativament; el cap y les espatlles d'Adam, ab barbes y bigoti figurats per raigs ondulats: un àngel ab els brassos enlayre y volant;" (Gudiol i Cunill-Abadal, 1909, 204). El dibuix recull, efectivament, un espai rectangular<sup>7</sup>. Pel que es desprèn de la descripció d'Abadal i del seu esboç, aquesta obertura sembla que destrueix parcialment la decoració, però en un moment prou proper com per conèixer i utilitzar el motiu decoratiu del fris superior com a ornament interior de l'armariet. Pel que fa als elements de la composició, cal dir que són identificats parcialment mitjançant inscripció. L'arbre, d'un esquematisme absolut, va acompanyat, en la part alta esquerra, pel mot PVMO segons la lectura que en fa Gudiol (1927, 130). Aquest *pumo* ha estat entès referit al "*lignum scientiæ boni et mali*" (Gn. 2, 9), causa del pecat original, segons la lectura que a l'època medieval el converteix sovint en pome-*ra*, *lignum pomiferum*, com és el cas del que apareix al brodat de la Creació de Girona (Palol, 1986, 97). Just a l'esquerra de l'arbre es troba el personatge que Abadal interpreta com Adam. D'aquest només tenim el terç superior, però la barba permet identificar-lo com a personatge masculí. D'altra banda, just a l'alçada del seu cap trobem, novament segons Gudiol, les paraules COMEDIT HOMO. En aquest cas la inscripció sintetitza, tal vegada, el text: "*deditque viro suo, qui comedit*" (Gn. 3, 6). Al marge de les inscripcions, cal destacar el fet que aquest personatge també ocupa l'alçada del registre. D'altra banda el rostre és representat de manera absolutament frontal i sembla que alça la mà esquerra per tal d'agafar la fruita prohibida(?). El cap està envoltat per una mena de "diadema" que a la reproducció de Pijoan [fig. 33] apareix de color blau cel. És difícil dir si es tracta de cabells o d'un nimbe. Just a l'esquerra i ocupant només la meitat superior del registre veiem el suposat àngel. La figura va vestida amb túnica curta, mostra les cames paral·leles amb els peus penjant de perfil i els braços enlairats com si es tractés d'un orant. El rostre ens apareix, novament, frontal i coronat per la mateixa "diadema", en aquest cas de color vermell. Just per sota l'espatlla esquerra veiem una forma ogival, de la qual penja una decoració de línies ondulades similars a la usada per a la barba d'Adam. Pel que observem en un altre cas, cal considerar que es tracta d'una ala. La figura ocupa un espai molt restringit al qual s'adapta parcialment. Segurament per aquest motiu només en veiem una, d'ala.

Tot i que Abadal no en fa referència, un element vertical amb decoració geomètrica de quadres separa l'escena descrita de la següent. A causa d'aquest element vertical fins i tot s'aprecia una ruptura en el motiu decoratiu de la sanefa superior. Seguint la lectura cap a l'esquerra, trobem "altre

<sup>7</sup> Si el registre feia uns 2m d'alçada podem deduir pel dibuix que aquesta obertura feia uns 70x35cm aproximadament.

àngel, el cap y les ales en la part superior; per últim d'ues figures, una casi entera, fàcilment un àngel, que porta una má enlayre y en l'altra un instrument, y altra vestida ab túnica visible de cintura avall." (Gudiol i Cunill-Abadal, 1909, 204). El primer àngel descrit per Abadal es troba en una ubicació paral·lela a la del que acompanya el suposat Adam. En aquest cas no hi ha rastres de les mans i, per tant, cal descartar una actitud similar a la d'aquell. Sí que es veuen clarament, per contra, les ales. La forma torna a ser ogival, però en aquest cas hi veiem un interior decorat amb formes més o menys triangulars que, sens dubte, intenten recollir l'aspecte escatat associat generalment al plomatge de les ales. Just entre l'ala esquerra i el cap sembla que hi ha restes d'una tercera inscripció. La fotografia a color publicada per Pijoan [fig. 33] és la que millor la recull, i malgrat tot és impossible la seva lectura. Pel que fa al rostre de l'àngel, aquest és igualment frontal però en aquest cas sí que sembla destacar-s'hi clarament un nimbe. La figura es conserva de cintura en amunt. La destrucció de la pintura just per sota és considerable. Reformes en l'edifici posteriors a la decoració van perforar un espai més o menys quadrat, la funció del qual ignorem. Just entre aquest espai en blanc i l'ala esquerra de l'àngel el dibuix recull un element molt esborrat que, pel que en resta, podria haver estat un capitell.

A partir d'aquest punt, la decoració devia restar molt espatllada. L'ala dreta de l'àngel només es conserva en el seu inici. Just per sota trobem l'única figura sencera de la decoració, la qual mira frontalment i també presenta el cap emmarcat per aquella mena de "diadema". La figura alça la mà dreta oberta i amb l'esquerra subjecta un objecte allargassat d'aspecte vegetal que sembla repenjar-se damunt l'espatlla. La figura du túnica curta cenyida rematada en la vora inferior amb zigzagues. Els seus peus, com els de la suposada Eva, apareixen de perfil i arrengrats sobre la línia de terra. En aquest cas, però, miren cap a l'esquerra. El personatge, de fet, sembla que segueix un altre que hi ha davant seu. La diferència de tamany entre l'un i l'altre és clara. Aquest segon personatge devia ocupar tot el registre i fins excedir-ne el límit superior, mentre que el primer tot just ocupa les tres quartes parts del mateix. Per desgràcia, del personatge major o principal només es conserva la meitat inferior. La figura vesteix calces i una túnica curta cenyida a la cintura. Els seus peus també s'encaren cap a l'esquerra, motiu pel qual s'ha pensat que tant aquesta figura com l'anterior s'encaminen vers aquella direcció. Una mica més enllà, just on s'acaba la decoració coneguda, sembla que apareixen elements de vegetació. D'altres llocs suggereixen un fons vegetal per a totes dues escenes, tot i que les restes són escassíssimes.



### 2.2.1.1. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

La primera notícia de la troballa apareix, com hem vist, de manera simultània a la *Gazeta Montanyesa* (Abadal, 1909) i a la *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa* (Gudiol i Cunill-Abadal, 1909). El text és idèntic a totes dues publicacions. Abadal ens parla de la reforma de l'edifici, de l'indret i les condicions de la troballa, de les dimensions de les pintures, del croquis que realitza i de les condicions en què el realitza, en fa una descripció, identifica els elements iconogràfics i en valora la qualitat. Tret de la datació i algun altre aspecte, com les inscripcions, tot el que sabem de les pintures en el moment de la troballa es troba recollit en aquest text.

Sabem que les dades provenen del treball de camp realitzat a l'església durant l'estada d'Abadal a Campdevàrol. Fruit d'aquest treball, que va incloure fins i tot prospeccions arqueològiques, són els dibuixos no només de les pintures, sinó també dels alçats i la planta que uns anys més tard publica Puig [fig. 30]. Sabem per Font (1909-1910) que Abadal "ne donà compte en carta particular a l'Institut" però ignorem si es conserva o si va existir cap informe més enllà de les notes que tingués Abadal<sup>8</sup>. En tot cas, no va publicar res més ni cap autor posterior s'hi ha referit.

Després d'un lapse considerable de temps sense cap notícia, Gudiol (1927), tot recollint el que havia publicat Abadal, ens ofereix alguna novetat interessant, com per exemple situar les pintures en el mur sud de la nau. Però sobretot cal destacar que Gudiol és el primer a publicar una reproducció del croquis d'Abadal, encara en blanc i negre — potser és més adient dir en sèpia—, i el primer a transcriure i interpretar dues de les tres inscripcions que s'insinuen en el dibuix. Ja ens hem referit a com Abadal ni tan sols les esmenta. Cal suposar, tanmateix, que possiblement sí les havia llegides, perquè confirmen la identificació del tema iconogràfic feta per ell. El que ignorem completament és si Gudiol havia arribat a veure les pintures, i en conseqüència coneixia la font directament, o només coneixia el dibuix i les dades que li hagués pogut comunicar Abadal. Ja hem dit com al cap d'un mes de la seva descoberta, les pintures ja havien desaparegut (Kuhn 1930, 6). La importància de saber si Gudiol coneixia directament les pintures o no rau, d'una banda, en que publica i segueix el dibuix considerant-lo una còpia fidelíssima — en contra de la pròpia opinió d'Abadal—. Aquesta valoració convertirà el croquis d'Abadal en un document fidel als ulls dels investigadors posteriors i determinarà l'ús que en faran, així com el tipus d'anàlisi a què el sotmetran. D'altra banda, ens demanem per què Gudiol arriba a llegir les dues inscripcions més clares del dibuix i ni tan sols esmenta la tercera. Si la lectura d'aquestes dues inscripcions no és una lectura directa, sinó feta a través del dibuix, podríem dubtar de la seva veracitat i, en conseqüència, de la seva validesa com a argument per a la identificació dels temes representats.

<sup>8</sup> Les consultes realitzades a l'arxiu de l'IEC no han donat resultat positiu. Segons l'arxivera, Sra. Laia Mirel, no hi ha cap documentació d'Abadal en aquest sentit o encara no està organitzada.

El primer autor que realitza una anàlisi de les pintures és Kuhn (*Ibid.*), el qual porta l'anàlisi estilística tan enllà com li és possible a partir del material conservat. Espigolant exemples aquí i allà, estableix paral·lels amb escultures i tombes merovíngies, escultura llombarda del segle VIII, la il·luminació de manuscrits europea del segle VIII i fins amb les monedes de Leovigild (569-603) (*Ibid.*, 7-8). A grans trets la conclusió és que, mentre a nivell formal enllaça amb la tradició alto-medieval europea, a nivell iconogràfic les arrels són hispàniques i porten fins el món visigot. La presència d'Adam i Eva als Beats seria un argument per al manteniment d'aquesta plàstica i aquesta iconografia, que donaria lloc a una obra com la de Campdevàno ja en el segle IX. Per a Kuhn, el vincle amb el món visigot és tan clar que considera que cal datar les pintures en la data més antiga en què pugui ser col·locat l'edifici.

Després del treball de Kuhn, són ben poques les novetats referides a les pintures de Campdevàno. La majoria d'autors s'han limitat a citar i re-citar amb poques variacions el que fins a aquest moment s'havia dit. Fins i tot Post (I, 166-7), força agut en les seves apreciacions sobre la pintura mural, reconeix haver estat convençut pels exemples de Kuhn. Tanmateix, i atesa la feblesa dels arguments per a datar la decoració, no renuncia a llençar dues alternatives que, malgrat tot, sembla desestimar. La primera és que l'església sigui anterior al segle IX, fet que permetria aproximar la cronologia del conjunt als segles VI i VII. La segona és que "*the possibility is not to be excluded that the paintings embody, in this country church, a survival of the older manner even as late as the eleventh or twelfth century up to the time of the architectural remodelling.*" (*Ibid.*, 167). Ni l'una ni l'altra han estat mai reconsiderades. La segona possibilitat ens sembla especialment interessant<sup>9</sup>.

Potser el més destacable de les anàlisis de Kuhn i de Post és que cap dels dos oblida la realitat de l'obra, és a dir, que s'està treballant a partir del dibuix d'una pintura desapareguda. En aquest sentit, reflexionen breument sobre la validesa de l'aquarel·la que, això sí, admeten haver vist a casa d'Abadal. Ambdós autors accepten l'autoritat de la còpia, atesa la veracitat dels colors! (Kuhn, 1930, 7; Post, I, 167).

Cal esperar fins els anys 50 per trobar alguna novetat<sup>10</sup>. Cook i Gudiol (1950, 21; 1980, 18) consideren les pintures de Liño<sup>11</sup> com a "*primer eslabón de la cadena estilística que enlaza las pin-*

<sup>9</sup> Cal tenir present que Post col·loca les pintures de Campdevàno dins un grup "*The rustic frescoes*" que seria un cas a part dins el panorama general de la pintura mural, caracteritzat per la baixa qualitat i per la dificultat de datació. Dins el mateix grup trobem Marmellar i Sant Pere de Terrassa.

<sup>10</sup> Pijoan (1948, 38 i lám. II) analitza Campdevàno just abans del Pentateuc Ashburnham, i això ja és significatiu de la seva opinió. Tot seguint Kuhn (?) considera que la decoració és visigoda. El més important de l'aportació de Pijoan és que ens proporciona l'única reproducció en color que coneixem de la pintura, en aquest cas només del detall de la segona escena *vid. fig. 33*.

<sup>11</sup> Les restes de decoració d'aquesta església asturiana són recollides ja en l'obra d'Amador de los Rios (1877, 13). No és, però fins l'obra de Schlunk-Berenguer (1957, 109 i ss) quan esdevindran objecte d'estudi i divulgació. L'església es data en època de Ramiro I, entre 842 i 850, i a aquesta data també són assignades les pintures. L'interès principal del conjunt és la presència, per primera vegada, de la figura humana en la pintura mural asturiana. (*vid. recentment* Arias, 1999, 110-129).

*turas de Campdevàrol, Tarrasa, Pedret, Castillejo de Robledo y Granera*". Malgrat no tenir gaire clar quina podia ser la cronologia de Campdevàrol, ja que "*Como único dato puede aducirse que dichas pinturas quedaron ya inutilizadas hacia el siglo XI [sic]*", sembla clar que el paral·lel situava les pintures cap els segles IX-X<sup>12</sup>.

Des d'aquest darrer treball no hi ha hagut cap aportació que hagi variat massa el panorama tot i les referències freqüents [Vid. Apèndix Bibliogràfic: Campdevàrol]. Barral (1980, 100) les considera dins "una tradició iconogràfica molt més fidelment paleocristiana", però no dona cap exemple comparable d'aquesta tradició. Ainaud (1989, 31), tot intentant perfeccionar l'esmentada teoria de les dues tendències pre-romàniques, situa Campdevàrol al costat de Sant Pere Desplà. Segons l'autor, aquesta plàstica no-clàssica es perllongaria en obres com Pedret, Marmellar o un pergamí de Matadepera [fig. 34].

12 Anys més tard, Barral (1974, 146) s'atribueix la filiació de Campdevàrol i Liño. "*L'étonnante comparaison que je crois pouvoir établir avec une peinture murale de San Miguel de Liño, aux Asturies, parfaitement datée du IXe siècle, permet à mon avis de situer la date de la peinture de Campdevàrol au IXe siècle ou au début du Xe au plus tard*". Poc temps després (Barral, 1980, 98), admet haver-se equivocat aproximant el conjunt als beats — Kuhn ja ho havia fet— i a Liño.

## 2.2.2. Qüestions estilístiques i formals

### 2.2.2.1. CONSIDERACIONS PRÈVIES

Un article signat per Ainaud en el número dedicat a Ramon d'Abadal de la revista Destino, mereix encapçalar aquest capítol. "*Lo que pudiéramos llamar su aportación directa [al mundo de las artes y de su historia] se centra en un solo caso, aunque muy valioso y significativo. Gracias a su esfuerzo e interés — y a unas dotes artísticas de las que no conozco ninguna otra prueba—, nos conservó el testimonio informativo e incluso la imagen visual de unas pinturas prerrománicas interesantísimas que decoraban los muros de una iglesia arruinada que él excavó, cercana al pueblo pirenaico de Campdevàno. En una época en que no se conocía entre nosotros la técnica de arranque y restauración de las pinturas murales, él mismo tomó cuidadosamente todos los datos que pudo — base de un artículo que publicó en 1909 en la Gazeta Montanyesa de Vic y en el Boletín de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa y realizó una copia coloreada de aquéllas (destruida por desgracia y barbarie en 1936) gracias a la cual pudieron reproducirlas luego Mn Gudiol y J. Pijoan, de quienes él mismo se confesaría por otra parte discípulo, mientras Puig y Cadafalch utilizaba la planta y alzado de las excavaciones en la monumental Arquitectura Romànica a Catalunya*" — el destacat és nostre— (Ainaud, 1970).

Abans de conèixer aquesta referència a les dotes artístiques d'Abadal ja havíem qüestionat el valor del dibuix com a base per a una anàlisi estilística (Mancho, 1999, 425). Les paraules d'Ainaud confirmen el nostre primer pensament. El problema rau en què tret d'Abadal, el qual les va veure *in situ*, tots els autors posteriors han hagut d'analitzar la decoració a partir del dibuix<sup>13</sup>. Ja hem vist com els únics que no obliden aquesta premissa són Kuhn i Post. Aquest és un fet determinant en l'estudi de Campdevàno. Si el dibuix hagués estat obra de Joan Vallhonrat, autor de tantes i tan fiables còpies de conjunts romànics (*cf.* Guardia-Camps-Lorés, 1993, 28 i ss. i nº 13 i ss.), podríem tenir alguna garantia sobre la reproducció de les pintures, no essent així ens sembla agosarat parlar d'estil Visigot (Kuhn, 1930, 6; Post, I, 166-7), Mossàrab o Asturià (Gudiol i Cunill, 1927, 132; Barral, 1974, 146).

Un bona exemplificació del problema que suposa l'anàlisi estilística d'un conjunt a partir només d'alguna reproducció de les seves pintures el tenim en algunes de les còpies encarregades per l'Institut d'Estudis Catalans a principis del segle XX. El MNAC conserva, per exemple, dues reproduccions del dit "retaule petri" de Sant Pere de Terrassa (Guardia-Camps-Lorés, 1993, 38-9, 46-7). Cadascuna d'elles és obra de **pintors** diferents. La més antiga és obra d'Alexandre Planellas i Roure (1898); la més recent és de Jaume Llongueres (1910-1912)<sup>14</sup>. En tots dos casos es tracta de

<sup>13</sup> L'únic que tal vegada podia haver vist el conjunt és Gudiol (*vid. supra*).

<sup>14</sup> Remetem a la notícia biogràfica elaborada per a l'exposició de reproduccions realitzada al MNAC l'any 1993 (Guardia-Camps-Lorés, 1993, 26-28).

**pintors professionals** — cosa que Abadal no era— , tanmateix les divergències són clares tant en detalls iconogràfics com, sobretot, en els estilístics (Guardia-Camps-Lorés, 1993, 22-3). És cert que les divergències tot i ser acusades no comprometen la nostra comprensió del conjunt, sobretot perquè en el cas de Sant Pere de Terrasa conservem la pintura original. Les reproduccions esdevenen, per tant, un document i no pas un problema. En el cas de Campdevàrol ni conservem l'original, ni tenim dues còpies que ens permetin de contrastar, ni l'esboç que en coneixem és obra d'un professional.

Però encara podem anar més enllà i mostrar, de passada, que la nostra objecció a considerar vàlid per a l'estudi estilístic el dibuix perdut de Campdevàrol no és una apreciació subjectiva. Si recordem les paraules d'Abadal (Gudiol i Cunill-Abadal, 1909, 203), aquest descriu el dibuix com "un croquis que permet ferse càrrech del efecte decoratiu y historial" afegint que aquest "ferse càrrech" era "per altra part impossible ab la sola visió directa del original" donat el mal estat de conservació. El que aquí cal considerar és que Abadal en cap cas va pretendre que el dibuix fos altra cosa que un "croquis" — sinònims: esquema, esbós, apunt— que permetés fer-se una idea aproximada de decoració i iconografia. D'altra banda, la possible fidelitat del croquis queda condicionada pel reconeixement del propi autor que l'estat de conservació de l'original era prou dolent com per què "ab la sola visió directa de l'original" no fos possible "ferse càrrech del efecte decoratiu i historial". L'estat de conservació era tan lamentable que al cap d'un més les pintures s'havien perdut definitivament (Kuhn, 1930, 6). Per tal d'arribar a entendre en quin estat de llegibilitat devien estar les pintures només cal pensar en la majoria de troballes recents abans de ser restaurades.

El problema arriba quan un modest croquis és convertit per Gudiol (1927, 132) en "una **bella i fidelíssima** aquarel·la" — el destacat és nostre— . Tant si Abadal pateix d'excessiva modèstia com si Gudiol s'excedeix en l'elogi, el cert és que tothom va preferir creure les paraules del segon. D'aquesta manera, i des de Gudiol, tots els autors han considerat aquell esbós com una reproducció fidel de la decoració de Campdevàrol.

Hem volgut revisar aquest aspecte a l'inici de l'estudi perquè no cal dir que la manera com coneixem aquestes pintures ha condicionat les anàlisis i comentaris de tots els autors que han donat la opinió sobre Campdevàrol. Manca de rigor? Segurament sí. Cal rebutjar, per tant, el dibuix? Sens dubte, no.

No, perquè encara són vigents les paraules d'Abadal segons les quals el dibuix havia de permetre "ferse càrrech del efecte decoratiu y historial". Segons la nostra opinió, cal entendre que amb aquestes paraules l'autor renuncia a informar-nos sobre qüestions formals i/o estilístiques. A canvi d'aquesta renúncia intenta deixar constància de la "iconografia" i la decoració, per tal que

poguessim arribar a entreveure l'efecte de l'interior decorat. Així, doncs, el dibuix esdevé una eina indispensable per a l'estudi de la iconografia (*vid. infra*)<sup>15</sup>.

La pròpia opinió del descobridor de les pintures no conviden a confiar en una gran qualitat de factura, "quant a la bondat de l'obra [diu Abadal] apart de la suma importància arqueològica, es nula: producte d'un artista montanyench, ineducat, presenta un aspecte pagesívol y infantil: les figures, difícils a voltes de coneixer, tenen els peus de costat y disposats l'un darrera l'altre, y en cambi les espatlles y el cap se presenten de front, un poch semblant als relleus y pintures egípcies: les cares son dibuixades de la manera més primitiva que pugui imaginar-se, un óvol, dues circumferències per ulls, una ratlla per boca, y el nas penjant ja dels mateixos ulls o bé de les celles representades ab un senzill arch: de cabells no n'hi han.". Aquestes comentaris ens semblen l'argument més sòlid per tal de rebutjar qualsevol aproximació des de una base purament formal. Abadal no està descrivint de manera despectiva un conjunt medieval; la seva descripció no és ideològica. Abadal està descrivint un conjunt dolent i/o en males condicions de conservació. Segons la nostra opinió mala qualitat i anàlisi formal són termes incompatibles<sup>16</sup>.

15 Ens sembla significatiu que el propi Abadal dediqui les seves referències escrites principalment a la iconografia. Quan parla de qüestions formals i/o estilístiques és de manera breu i absolutament negativa. Desgraciadament, això ha fet que els autors posteriors no hagin fet cas de la iconografia i s'hagin centrat en l'estil.

16 Per tal de convèncer els més reticents a l'hora d'admetre que cal descartar l'anàlisi estilística per a Campdevàno! proposem de fer un mena de joc. Només ens cal situar aquesta descripció d'Abadal al costat d'una imatge de les pintures de Sant Miquel de Marmellar.

### 2.2.2.2. ANÀLISI

Si del que es tracta és de trobar una cronologia per a les pintures, no és a través dels paral·lels estilístics com hi arribarem. L'única dada fiable és la que proporciona la reforma de l'església. Si el reforç interior dels murs per a cobrir l'edifici amb volta de canó se situa al segle XII, les pintures són anteriors al segle XII. Desgraciadament no coneixem res de l'edifici més antic i només a partir de conjectures ha estat datat entorn a finals del segle IX o inicis del X. El *terminus post quem*, doncs, no és clar. Ignorem, per tant, a partir de quin moment existeix una església que pugui contenir les pintures. Sempre podem suposar que l'església era una construcció rural posterior a la invasió musulmana i això la portaria a una data no anterior al segle IX. Sembla que, com en el cas de Sant Quirze de Pedret i per motius similars, ens trobem amb unes pintures que cal situar entre els segles IX i XII.

Kuhn no compartiria el nostre criteri. L'autor, convençut de la validesa documental del dibuix, es llença de cap a l'establiment de paral·lels estilístics (Kuhn, 1930, 6-9). La seva exhaustiva proposta recull exemples de per tot. Veu semblances entre els rostres de Campdevàrol i: els rostres de l'escultura merovíngia de la vall del Rin, un relleu del segle VIII — l'anomenat bloc de Sant Goar—, tombes merovíngies de Boppard i Niederdollendorf, un fermall de bronze de Waldgesheim al Museu de Bonn, una placa d'or del segle V d'una col·lecció particular de Colònia, l'altar de S. Martino de Cividale (774-749), la creu d'or de Rodeano al Museu de Cividale, l'evangelista Mateu de la Col·legiata de Cividale, un relleu conservat a Tarensenna, un ivori anglosaxó del segle VIII conservat al Bargello de Florència. Això pel que fa a l'escultura i el relleu. Passant al camp de la pintura estableix paral·lels amb: un manuscrit dels Cànon a la biblioteca de Brussel·les de c. 780, el manuscrit de les *Leges Barbarorum* de Sankt Gallen (finals del segle VIII), la miniatura irlandesa en general i, en particular, els Evangelis de Cadmag a Fulda i les cares del saltiri de St. John's College de Cambridge (segle IX). En passar a comparar amb exemples hispànics remet a: els rostres de les monedes des de Leovigild, les figures de la taula de cànon de la Bíblia de la Real Academia de la Historia (que situa en el segle VII), dels relleus del Museu de Granada (Kuhn, 1930, pl. 1, 2 i 3), i a un comentari de Gregori sobre Job procedent de San Pedro de Cardena — segons Gómez-Moreno— a la Rylands Library de Manchester (que situa al segle IX). Un altre aspecte, com les figures grasses, considera que és present als manuscrits mossàrabs del segle X i cita l'Albeldense i l'Emilianense d'El Escorial. Finalment, veu semblances entre la sanefa decorativa de Campdevàrol i una imposta visigòtica de Còrdova, un fragment de la mateixa cronologia de Mèrida i la corona de Guarrazar.

Exposem de manera prolixa els paral·lels de Kuhn per tal d'entendre, i així decidir si cal acceptar o rebutjar, la seva proposta de datació. La conclusió de l'autor és que "*From the above comparisons we have seen that all of the elements which compose the fresco are characteristic of art of a*

*very early date and that some of them linger on in Spain until the tenth century or later. It is logical to conclude, therefore, that the lost paintings were contemporary with the architecture at Campdevàno! and date from a period no later than the ninth century."*

Al marge que acceptem, o no, les comparacions i els paral·lels establerts per Kuhn, la informació que ens proporcionen aquests exemples es ben restringida. La cronologia en que trobem figures com les de Campdevàno! arriba, segons l'autor, des del segle V fins a inicis del segle X. En realitat, però, podríem trobar exemples molt més enllà del segle X. Ja hem esmentat el cas de Marmellar, de cronologia discutible però, en qualsevol cas, no anterior al segle XI. En l'escultura els exemples es multipliquen<sup>17</sup>. Paradoxalment Kuhn conclou que els exemples ens situen no més tard del segle IX.

També podem al·ludir a un element relacionat amb les qüestions formals, ens referim a la paleta cromàtica. La primera vegada que va aparèixer publicat el dibuix ho va fer en uns tons sèpia que malgrat tot deixaven veure diferents tonalitats indicatives de què es tractava d'un original acolorit [fig. 31]<sup>18</sup>. Quins eren aquest colors no ho sabrem fins la publicació d'un detall de les pintures en l'obra de Pijoan (1948, lám. 2) [fig. 33]. La reproducció recull una paleta composta de blau, groc, vermell, rosat i tons marronosos. De la mateixa manera que hem dubtat del valor del dibuix per a jutjar l'estil ara podríem dubtar dels colors recollits per Abadal. Tanmateix en aquest cas, i tractant l'argument amb molta precaució, podem imaginar una certa fidelitat bàsica a la pintura original. Els fons que descriu Abadal són principalment de color rosat o de color marronós, mentre algunes zones confuses i de tamany reduït són d'un blau grisós. Les línies generals són de color vermell, mentre els vestits es decoren amb grans zones planes de vermell, blau o groc.

Les obres conservades a Catalunya i que pertanyen, segurament, a finals del segle IX — restes del MHC de Barcelona, Santa Maria i Sant Miquel de Terrasa— no tenen res a veure amb Campdevàno!. Pel que fa al segle X, excepte la decoració de Sant Quirze de Pedret, que hi pot pertànyer, no tenim cap altre conjunt mural d'aquest segle<sup>19</sup>. Els exemples de pintura del segle XI són més nombrosos (*vid.* Epileg) i en alguns casos en tenim de significatius. D'una banda, tenim els conjunts resultants de les tendències italianes i algun conjunt que depèn directament de l'activitat d'un il·lustrador de manuscrits a finals de centúria. Per a aquest grup no hi ha massa dificultat en accep-

<sup>17</sup> *Vid.* els exemples d'escultura del segle X i inicis del segle XI recollits per Barral (1981, 110-121). Entre les peces recollides per l'autor destacarem la imposta de Sant Hilari d'Abrera (finals segle X) i la de Sant Pere de les Puel·les (Barcelona, segle X) (*Ibid.*, fig. 220-221; Dalmases-José, 1986, fig. 39, respectivament). Recentment hem pogut veure al Museu Municipal de Llemotges un grup de capitells procedents de l'abadia de Saint-Martial (Limousin) (ARC L. 50 i 51) i de Lesterps (Charente) (ARC L. 73) datats al segle XII que podrien ser un bon paral·lel per als rostres de Campdevàno! — també per a les peces d'Abrera i les Puel·les—. En realitat els exemples es podrien multiplicar *ad infinitum* perquè totes aquestes obres de baixa qualitat s'assemblen.

<sup>18</sup> De fet Gudiol diu, explícitament que es tracta d'una aquarel·la (Gudiol i Cunill, 1927, 132).

<sup>19</sup> Tampoc la il·lustració de manuscrits ens proporciona exemples significatius (*vid. infra* i Castiñeiras, 1999). Coneixem el dibuix del pergami de Matadepera completament monocrom i que ha estat relacionat amb l'"estil" de Campdevàno! (fig. 34), *cf.* Ainaud, 1989, 33.



tar datacions de cap a finals del segle XI. L'ús del color en aquestes obres no té massa — per no dir, res— a veure amb el que trobem a Campdevàrol<sup>20</sup>. Hi ha un grup relativament nombrós de conjunts que sense estudis massa aprofundits han estat situats en el segle XI. Destaquen les pintures d'Olèrdola, Calafell, Marmellar i Matadars, estudiades per Barral (1980), i troballes relativament recents com Sant Romà de Can Santromà o, més recents encara, Sant Pere Desplà<sup>21</sup>. També podem afegir a aquest grup la decoració del registre inferior del retaule de Sant Pere de Terrassa.

Cap d'aquests conjunts mostra la més mínima semblança amb allò que pogué reflectir realment el dibuix d'Abadal. L'excepció són les pintures de Sant Miquel de Marmellar, a propòsit de les quals caldria discutir la datació (*vid. infra*). En tots ells es detecta una manera de fer popular i no gaire instruída, però tampoc la paleta cromàtica té massa a veure amb el que tenim al dibuix de Campdevàrol. Tot i que, insistim en que cal tenir precaució a l'hora de valorar aquesta policromia, tant els colors com l'aplicació estan més aprop d'obres com Pedret o, fins i tot, Sant Miquel de Terrassa que no pas en les obres del segle XI. El grup més característic d'aquest segle XI està format per les pintures de Sant Pere de Terrassa, Sant Pere Desplà i potser Can Santromà i el Sant Sepulcre d'Olèrdola. En aquests conjunts domina el color blau, bé sigui en els fons, bé sigui en els vestits. Al costat d'aquest, la paleta acostuma a estar restringida a un vermell usat com a línia i per als vestits, el blanc i el groc. No és cap argument concloent, d'altres conjunts com Sant Esteve de Marenjà (CatRom, VIII, 319-322) o la capella del castell de Calafell (Barral, 1980, 47-54), datades a la segona meitat del segle XI s'allunyen d'aquesta paleta. De fet la mateixa Sant Pere Desplà mostraria zones en què el blau de fons deixa pas al domini de les terres i no se segueix, per tant, la paleta de referència.

Són altres les dades que ens permeten suposar l'antiguitat de la decoració. Cap dels autors que han tractat les pintures ha parat esment en un detall que deriva tant de les paraules d'Abadal com del seu propi dibuix. L'autor, com hem vist, fa una descripció en què s'expliquen els elements del mur llegits d'esquerra a dreta. Diu Abadal (1909): "en primer lloch una serie de línees, espays y punts indesxifrables; després, una figura que pot ser la representació d'Eva, la qual está mancada de cap y té els braços posats damunt del pit; segueix un **armariet endinsat**, decorat interiorment ab el motiu del fris superior repetit; l'arbre del bé y el mal...". Hem destacat en negreta la referència a l'armariet perquè segurament estem davant una reforma de la decoració o de les estructures de l'església. Si ens fixem en el croquis publicat per Gudiol [fig. 31] veiem com, efectivament, entre el suposat arbre i la primera figura del costat dret hi ha un espai en blanc amb un perfil rectangular.

<sup>20</sup> El conjunt fill de la il·lustració de manuscrits és el calvari de Sant Pere de Rodes que cal situar *c.* el darrer terç del segle XI (*vid.* Mancho, 1999 i Mancho, 2002). Els conjunts lligats a tendències nord-italianes són els coneguts de Sant Quirze de Pedret, Sant Pere de Burgal i Santa Maria d'Àger (CatRom, I, 351-354 i 364-366) i s'han datat normalment a finals del segle XI o ja inicis del segle XII.

<sup>21</sup> Les pintures de Sant Roma de Can Santromà (Tiana) van aparèixer l'any 1973, *vid.* Sentromà, 1973. Malhauradament, en l'actualitat hem de considerar-les perdudes. Les de Sant Pere Desplà van ser trobades l'any 1983 durant les restauracions de l'església, *vid.* Calzada, 1984.

A partir de la dades que ens ofereix Abadal (Gudiol i Cunill-Abadal, 1909, 204), les dimensions d'aquest "armariet" han de ser, aproximadament, de 70x35cm. A banda de les dimensions, la importància de l'armariet rau en què, a partir del dibuix, podem suposar que se superposa a les pintures. Per poc que s'haguessin perllongat les branques de l'arbre cal entendre que aquestes van quedar tallades per la realització de l'armariet. Cal suposar, per tant, que la realització de l'armari és posterior a la decoració de l'església. És interessant que l'autor especifiqui que aquest armariet tenia una decoració igual a la del fris superior (Carbonell, 1981, tema 32). El fet que l'armari quedés decorat amb la mateixa sanefa ens indica, alhora, que la construcció de l'armariet és, efectivament, posterior a la pintura del mur i que segurament aquesta pintura encara està en ús. La sanefa és un motiu més o menys neutre que relaciona visualment la reforma amb la decoració original. En triar com a decoració per a l'armari un element de les pintures antigues, la modernitat de la nova estructura devia quedar dissimulada en estar decorada a l'antiga, tot i que no evitava que es veies la mutilació de les pintures, la sanefa unificava les dues obres<sup>22</sup>.

Malhauradament del mur pintat de CampdevànoI només conservem la descripció de Ramon d'Abadal i reproduccions del seu dibuix. Si es pogués demostrar sense cap mena de dubte que l'armari és posterior a la pintura tindriem una fase intermitja que rebaixaria el *terminus ante quem* del segle XII. Donat que la reforma que té lloc en aquell segle també va amortitzar l'armariet, l'armari és anterior a aquelles reformes. La seqüència completa dels fets seria: erecció de l'edifici (segles IX-X?), decoració de l'interior amb pintura mural, reformes al mur sud per a construir un armari, reforma de l'edifici per a construir-hi una volta de pedra amb doblament dels murs per la part interior (segle XII). Tot i que no tenim cap data per a la decoració i per a la construcció de l'armari, caldria pensar que aquesta darrera reforma va tenir lloc en un moment prou allunyat de la realització de les pintures com perquè no suposes un problema mutilar-les parcialment. Tampoc sembla lògic pensar que la reforma fos massa propera a la reforma definitiva de l'església en el segle XII ja que aquesta anul·la l'armari. Tot i que no es poden donar dates precises la presència de l'armari fa pensar que aquestes pintures havien de ser part de l'obra original. Si fins ara les pintures podien ser datades fins en el segle XI, deixant així una mica de marge perquè perdessin vigència i no importés suprimir-les en l'ampliació del segle XII, la interposició d'una nova fase ens obliga a fer recular el límit cronològic superior fins el segle XI.

<sup>22</sup> Un dels pilars que reforcen l'interior de la nau central de Santa Maria d'Arles també mostra un armari alt posterior a la construcció dels pilars. En aquell cas la decoració es realitza amb un motiu molt usual de tabes. Segurament també en aquest cas es devia cercar de dissimular la modernitat de l'armari decorant-lo amb un motiu antic ja aleshores (CatRom, XXV, 85).

### 2.2.2.3. CONCLUSIÓ

Desgraciadament ni l'anàlisi formal ni l'anàlisi estilística són possibles en el cas de Campdevàrol. Això fa que siguin majors les incerteses que les certes que envolten la decoració de Sant Cristòfol. Malgrat que alguns autors han confiat, gairebé cegament, en l'únic document gràfic que ens explica com eren aquestes pintures, és difícil analitzar l'estil per dibuix interposat (*cf.* Kuhn, 1930, 6 i ss). La impossibilitat de contrastar original i còpia, els dubtes raonables sobre la competència pictòrica de R. d'Abadal, el fet que la reproducció no es conservi, etc. són arguments prou sòlids com per rebutjar l'anàlisi formal.

Un element susceptible de proporcionar informació, com és la paleta cromàtica tampoc és de massa utilitat. En aquest cas el problema, a banda de les reserves fetes sobre la fidelitat de la còpia, és el context de la pintura a Catalunya. Per a les dates en que podem situar Campdevàrol tenim molt poca pintura. Per al segle X només, potser, les de Sant Quirze de Pedret. Tenim més sort per al segle XI en què trobem un grup de pintures de caire més aviat popular. El cert, però, és que la comparació amb aquests decoracions no són massa conclouents.

Les poques dades que tenim de l'edifici tampoc no ajuden massa a situar les pintures. Potser construït a finals del segle IX o inicis del X i amb una reforma important durant el segle XII que va anular la decoració prèvia. Cal situar les pintures entre aquests dos extrems. Sembla però que temps abans que les pintures fossin tapades amb els murs de reforç de la volta, aquestes ja havien patit una destrucció parcial quan es decideix de construir un armari perforant el mur sud. Els vestigis d'aquest armari van quedar recollits en el dibuix d'Abadal com una empremta de la intervenció. Això pot fer recular la data de la decoració tot aproximant-la al segle X. Tot i que no hi ha arguments suficients i les dades objectives només determinen que la realització de les pintures va tenir lloc entre el moment de construcció del temple (segles IX-X) i el de la construcció de l'armari (segle XI?). El més probable és que la decoració sigui del moment de construcció de l'edifici primitiu.

### 2.2.3. Iconografia

Des de la publicació de la primera notícia d'Abadal ningú a dubtat que les pintures de Campdevànol mostren una representació de la Caiguda i l'Expulsió del Paradís (*vid. supra*). De fet, el poc interès que ha pogut despertar la decoració sempre ha estat centrat, curiosament, en qüestions estilístiques. Diem curiosament perquè, com ens sembla haver demostrat, si alguna cosa no és possible analitzar a Campdevànol és l'estil. A diferència del que passa amb la qüestió estilística, per a poder analitzar la decoració de Campdevànol el "croquis" de d'Abadal resulta un punt de recolzament força sòlid. Tanmateix, la creença que la identificació iconogràfica era correcta ha pesat, sens dubte, en el fet que ningú hagi considerat la necessitat d'una anàlisi d'aquest tipus. Com veurem d'aquesta anàlisi sorgeixen algunes sorpreses.

#### 2.2.3.1. ANÀLISI

La primera escena ha estat identificada tradicionalment com una representació del Pecat (Gn. 3, 6). Semblava clar que dos personatges flanquejant un arbre només podien fer referència a la Caiguda d'Adam i Eva. Com a reforç d'aquesta lectura s'interpretava que el presumpte Adam alça el braç per agafar el fruit de l'arbre, mentre la suposada Eva es cobreix el sexe després d'haver menjat el fruit. Gudiol (1927, 130) va proporcionar nous arguments per a mantenir aquesta lectura. Els senzills *tituli* que publica, segons la seva lectura, identificaven l'acció — *comedit homo*— i l'arbre — *pumo*—. D'aquesta manera, amb la primera inscripció es podria estar fent referència a Gn. 3, 6. Aquest darrer argument podria semblar definitiu per a la identificació de l'escena. Analitzem primer, però, la iconografia.

#### ***Gn. 3, 6 ò Gn. 3, 9-11***

Una observació atenta de l'escena citada permet posar en dubte la identificació tradicional [fig. 31]. Sobta el fet, per exemple, que el suposat Adam aparegui vestit i porti barba. Caldria considerar, per tant, com es fa compatible Adam vestit amb Adam pecant. També la representació de la suposada Eva podria fer pensar en alguna mena de vestit. En aquest cas, el fet que el personatge sostingui amb les mans una fulla per tal de cobrir-se, sí que permet suposar la seva nuesa i, en aquest cas, que es tracta d'Adam o d'Eva. Respecte a aquesta figura també cal valorar el fet que hagi estat representada amb els peus adreçats en la direcció oposada on trobem l'arbre. Com veurem, aquesta disposició pot tenir a veure amb la identificació de l'escena. Sens dubte, però, l'element més curiós de l'escena és la figura d'àngel que apareix en l'angle superior esquerra.

Tret d'algun cas extraordinari no és massa freqüent, per no dir que és inusitat, trobar la figura d'Adam vestida<sup>23</sup>. Altres qüestions, com el fet que porti barba<sup>24</sup>, o que agafi directament el fruit de l'arbre<sup>25</sup> entren dins les possibilitats d'aquesta popular escena. Només el fet que aquest presumpte Adam aparegui vestit podria significar, però, que en realitat no es tracti d'Adam.

Un altre element que ens pot permetre sospitar que en realitat no es tracta d'Adam és l'àngel que apareix tot just darrera. De fet, la presència d'àngels en el relat del Gènesi només és preceptiva en el moment de l'Expulsió del Paradís. En aquell moment el text és clar "*Eiecitique Adam; et collocavit ante paradisum voluptatis cherubim et flameum gladium*" (Gn. 3, 24). En el nostre cas, a més, no només és curiosa la presència de l'àngel sinó la posició i el tamany. Tan sols coneixem un paral·lel per a la presència d'un àngel amb aquestes característiques en escenes del Gènesi: a les Bíblies dites de Tours. En el frontispici del Gènesi de la Bíblia de Vivian (París, BNF, lat. 1, fol. 10v; c. 845-846) [fig. 37] s'hi representa una "doble" creació d'Adam. La imatge és el resultat de les diferents alteracions del prototipus que podem identificar al malhaurat Gènesi Cotton<sup>26</sup> (cf. Kessler, 1977, 15). En aquesta Creació doble apareix una figura d'àngel separant les escenes de la Creació física d'Adam i l'Animació d'Adam. L'àngel apareix representat com en un segon pla, més petit i de mig cos. Mostra les ales i els braços oberts i mira cap a la creació física. Una altra de les bíblies de Tours, la coneguda com a Mouthier-Grandval (Londres, *British Library*, Add. 10546, c. 840-843), també inclou presències angèliques. En aquest cas l'escena de la creació d'Adam (fol. 5v) és només una, l'Animació [fig. 38]. A la dreta de l'escena veiem dos àngels de mig cos perquè han estat representats rera la franja negra de fons. En aquest cas les figures angèliques tenen la mateixa actitud que l'àngel de la Bíblia Vivian, tanmateix són del mateix tamany que la figura del Creador<sup>27</sup>.

Fins el moment no ha estat explicada la presència d'aquestes figures en el relat. Sens dubte cal interpretar que es tracta d'un element que procedeix del model emprat, i que se seguirà reproduint sense comprendre'n el sentit. Kessler no en dona cap explicació. Tanmateix, veient el model últim de què depenen els manuscrits de Tours, el Gènesi Cotton i, sobretot, la seva millor còpia, és a dir,

23 El fol. 6 de la Bíblia de Rodes (París, BNF, lat. 6) mostra la creació d'Eva amb Adam ajagut en un kliné i vestit amb túnica i pal·li blaus. (vid. Lorés, 2002) [fig. 35]. L'escena és encara més inaudita que la de Campdevànot.

24 Per citar algun exemple d'Adam amb barba, vid. el fol. 6 de l'esmentada Bíblia de Ripoll i el fol. 5 de la Bíblia de Ripoll (Vaticà, Bibl., lat. 5729) [figs. 35-36].

25 Les representacions del moment precís del Pecat Original mostren una varietat extraordinària. Sense moure'ns d'un mateix grup, com és el de les Bíblies de Tours per exemple, pràcticament trobem totes les possibilitats entre Adam, Eva i l'arbre [figs. 37-40]. Respecte a les Bíblies de Tours, sobre les quals tornarem vid. Kessler, 1977, 13-35.

26 *British Library*, Cotton Otho B. VI, vid. Weitzmann-Kessler, 1986. El manuscrit, avui pràcticament destruït per un incendi, és importantíssim per a reconstruir una de les primeres recensions del Gènesi, en aquest cas, la lligada a la versió grega de la Bíblia realitzada a Alexandria i coneguda com a Septuaginta. El còdex va ser realitzat a Egipte c. finals del segle VI. La reconstrucció del seu programa iconogràfic, enormement exhaustiu, es deu al fet que amb pocs dubtes avui és considerat el model que es va seguir al segle XIII per a l'elaboració de les cúpules de l'atri de Sant Marc de Venècia.

27 Vid. a la nota següent la placa de Salerno amb la Creació de les Plantes [fig. 43a].

les cúpules del nàrtex de Sant Marc de Venècia, podríem suposar que aquests àngels són en realitat el record dels dies de la Creació<sup>28</sup>.

Provingui d'on provingui és evident que la presència d'aquests àngels amb la configuració que pren a les bíblies Vivian i Mouthier-Grandval no té cap sentit en la Creació d'Adam que, recordem, té lloc el sisè dia de la Creació. Encara té menys sentit, però, en qualssevol escenes posteriors. Tanmateix, el fol. 12r del Gènesi Millstatt (Klagenfurt, *Museum Rudolphinum*, Cod. VI, 19; Millstatt (Caríntia), segle XII) mostra novament un àngel acompanyant el Crist-Logos en l'escena de la Reprovació [fig. 42]. El manuscrit pertany ja al segle XII però torna a ser un reflex significatiu de la tradició Cotton<sup>29</sup>. En vista de l'escassetat de paral·lels es fa difícil de refusar la possibilitat que l'àngel que apareix rera el presumpte Adam a Campdevàno! estigui emparentat amb els que trobem a la tradició Cotton i, especialment, en la configuració que pren a les bíblies de Tours. Tanmateix pot semblar agosarat l'intent de cercar l'explicació d'aquest detall de Campdevàno! en obres de la categoria de les dites Bíblies de Tours. La distància entre aquestes i Campdevàno! és evident a qualsevol nivell. D'altra banda, caldria justificar per quina via podria haver arribat aquesta informació iconogràfica a la petita església ripollesa. En aquest sentit cal dir que, malgrat que la distància de la nostra parròquia respecte dels grans centres carolingis és evident, encara és més evident que Campdevàno! era una de les possessions de Santa Maria de Ripoll, i amb aquest argument les distàncies s'escurcen. Tot i que no conservem els manuscrits més antics del monestir, algunes de les obres que s'hi realitzen al segle XI — és a dir, les Bíblies— exhibeixen un important coneixement de les fonts carolíngies. Així doncs, cal concloure que si a Campdevàno! va arribar alguna informació més o menys vinculada amb els scriptoria carolingis, i més específicament amb el de Tours, la font cal cercar-la a l'*scriptorium* o la decoració mural del monestir de Santa Maria de Ripoll<sup>30</sup>.

Per a la decoració de Campdevàno! podríem suposar que hi ha hagut confusions a l'hora de representar l'escena o bé que la confusió ja és present al model seguit. Sigui com sigui la presència de l'àngel no es pot justificar sinó és mitjançant contaminacions iconogràfiques. Tanmateix sembla

28 Tot i que no ho explicita, un comentari de Weitzmann en comparar primer la Creació de les Plantes a Venècia, amb la personificació dels tres dies de la Creació, i el mateix esdeveniment als iveris de Salerno (tercer quart del segle XI), on la manca d'espai els redueix a dos d'aquests dies, permet arribar a aquesta conclusió (Weitzmann, 1955, 122-124). Agraïm a I. Lorés que ens hagi assenyalat aquest fet. Per a l'anomenat Gènesi Cotton, *vid.* Weitzmann-Kessler, 1986, per als mosaics de Venècia, *vid.* Weitzmann, 1984 i Demus 1984. La desgraciada història del Gènesi Cotton fa que dels dies de la Creació només coneguem una bona representació a través d'una còpia en el ms. fr. 9530, fol. 32r, de la Biblioteca Nacional de França, en què s'hi recull la representació de la Creació de les Plantes durant el tercer dia. Molt més fàcil és seguir la sèrie dels dies de la Creació als mosaics de Venècia, recollits a la primera cúpula en les escenes. Per als iveris de Salerno *vid.* Bergman, 1972; *Id.*, 1980. Per a la representació dels dies de la Creació com a Àngels, *vid.* D'Alverny, 1957. L'article s'ocupa només de l'exègesi d'aquesta representació promentent una segona part en què havien de recollir-se les obres que exemplifiquen el seu discurs. No tenim constància que aquesta segona part arribés a aparèixer. Una revisió de la lectura de D'Alverny a Marini, 1984, on l'autora considera que no estem davant la representació d'àngels sinó davant la cristianització de la representació pagana del dies de la setmana (espec. pp. 83-93).

29 *Id.* Millstätter Genesis i Kessler, 1977, 13 i ss., espec. nota 6.

30 Deixem per a les conclusions la importància d'aquesta evidència.

més difícil encara justificar la presència d'un d'aquests àngels davant una acció d'Adam per comptes de Déu. Això ens permet considerar que la figura vestida a l'esquerra de l'arbre sigui el Creador.

La presència de Déu o de Crist-Logos en les escenes de la Creació no és aliena al context que hem anat descrivint. De fet és una de les característiques de la tradició Cotton (Weitzmann-Kessler, 1986, 37), enfront de la tradició que coneixem a través dels Octateucs grecs (*vid. infra*) en què la manifestació divina acostuma a ser suggerida amb la *dextera domini* sortint per entre els núvols. Que aquest Crist-Logos o aquest Creador apareguin barbats o no és un element fluctuant. No sembla que en la tradició més pura — Cotton Gènesis o mosaics de Venècia- aparegués la barba; tampoc la trobem a les bíblies de Tours; per contra apareix als iveris de Salerno [fig. 43a], al Genesi Millstatt (Klagenfurt, *Kärtner Landesarchiv*, cod. VI,19) [fig. 42] o a les bíblies catalanes [fig. 35-36], tots ells productes més tardans i en alguns casos més híbrids.

Així, doncs, si considerem que el personatge vestit és el Creador cal re-identificar l'escena, explicar el seu gest i la relació amb el personatge que es cobreix. Novament trobem a les bíblies de Tours, com a reflex de la tradició Cotton, la clau que ens permet entendre l'escena. La imatge del Creador a un costat de l'arbre amb la mà alçada i els Pares a l'altre costat apareix al fol. 5v de la Bíblia Mouthier-Grandval [fig. 38] en dues ocasions. Al final del segon registre, trobem Déu amb túnica i pal-li, a l'esquerra de l'arbre, que s'adreça a Adam i Eva. El Creador realitza el gest d'*adlocutio* amb la mà dreta, motiu pel qual el dibuixant el mostra en una teatral postura de tres quarts. Adam i Eva molt junts s'escolten amb atenció les paraules divines. Tots dos apareixen nus, encara no han pecat, tot i que el gest d'Eva podria ser interpretat com la intenció de cobrir el seu tors. Atès que l'escena és posterior a la Presentació d'Eva a Adam i anterior al Pecat, cal considerar que és el moment en què Déu adverteix la parella a propòsit de l'arbre<sup>31</sup>.

Al final del tercer registre trobem una escena de composició similar. En aquest cas, però, a la dreta de l'arbre trobem Adam i Eva tapant-se el sexe amb una gran fulla. Adam assenyala Eva i Eva assenyala la Serp. No hi ha dubte que en aquest cas s'està mostrand la Negació del Pecat (Gn. 3, 11-13) (Kessler, 1977, 19). Si mirem una altra de les Bíblies de Tours, la dita Bíblia de Bamberg (Bamberg, *Staatsbibliothek*, Misc. class. Bibl. 1, fol. 7v)[fig. 39], només trobem representada aquesta darrera escena. Tanmateix en aquest cas entre les figures de Déu i les d'Adam, Eva i la serp

31 En el relat bíblic, en realitat, Déu només adverteix Adam (Gn. 2, 17) ja que la dona no ha estat, encara, creada. En el frontispici difícilment podríem identificar l'escena amb cap altra malgrat la presència dels dos personatges. També cal dir que, de fet, el relat que esmenta l'Advertiment diví és el segon relat de la creació. Així, doncs, a Gn. 1, 27 (*Et creavit Deus hominem ad imaginem suam: ad imaginem Dei creavit illum, masculinum et feminam creavit eos.*) ja trobem l'home i la dona com a culminació de l'acte creador. Gn. 2, però, s'extén, novament, en la creació de la parella humana. És lògic, en el nostre context — recordem: un frontispici que sintetiza la creació i caiguda de l'home mitjançant la imatge—, que existeixi una assimilació de l'advertiment a la parella humana i no només a Adam. Sigui com sigui, cal dir que Kessler passa l'escena per alt (*cf.* Kessler, 1977, 18-19).

no hi ha cap arbre sinó que la composició queda emmarcada entre arbres. Les portes d'Hildesheim (Catedral d'Hildesheim, 1015) mostren una variació diferent; en aquest cas són Adam i Eva els que apareixen separats per l'arbre [fig. 41]. Un darrer exemple procedent de les bíblies turonenses és a la de Vivian. En aquest cas, els Pares apareixen a l'esquerra de l'arbre, arraulits mentre es cobreixen amb la fulla. A la dreta de l'arbre trobem la figura de Déu assenyalant l'arbre amb la mà dreta [fig. 37].

Com queda clar en l'anàlisi que fa Kessler de tot l'episodi, aquestes quatre bíblies i les portes de Hildesheim "*must have been an extensive reflection of the Cotton Genesis archetype but was not clearly related to any of the other known copies.*", però cadascuna de les cinc obres "*were independent reflections of the same prototype.*"<sup>32</sup>. En el cas concret de les escenes que ens ocupen això es veu clar. Per a tot el lapse narratiu que va des del Pecat a la Reprovació (Gn. 3, 3-19) els mosaics de Sant Marc de Venècia mostren fins a vuit escenes (Weitzmann, 1984, 114-115), mentre que en la reconstrucció de la il·lustració que contindria el Genesi Cotton encara se n'incorporaria una més (Weitzmann-Kessler, 1986, 53-57, 130-133). Evidentment convertir tot aquest bagatge iconogràfic en un breu frontispici és una tasca complexa i que implica nombroses modificacions i molts passos intermedis<sup>33</sup>. En els frontispicis de Tours les nou escenes del Cotton han esdevingut tres — Bamberg—, dues — Mouthier-Grandval i Vivian—, o una — San Paolo— [figs. 39, 38, 37 i 40]. Evidentment el grau de compressió, barreja i, fins i tot, d'errors ha de ser considerable<sup>34</sup>.

Si reprenem el fil expositiu i retornem a les pintures de Campdevàno!, ens sembla clar que, un cop vistes les Bíblies de Tours les possibilitats d'identificació de la nostra escena queden limitades a tres. En el cas de la Bíblia de Mouthier-Grandval veiem una composició similar a l'escena de l'Advertiment a propòsit de l'arbre i a la Negació del Pecat. En el cas de la Bíblia de Vivian només l'escena amb Adam i Eva amagant-se de Déu concorda amb el que tenim a Campdevàno!. Una d'aquestes possibilitats quedaria anulada pel fet que és prèvia al Pecat. En un cicle tan breu com el que tenim a l'església ripollesa seria absurd considerar que hi han tingut entrada dues escenes relatives a la història d'Adam i Eva, però que cap de les dues és la representació del Pecat. Atès que, evidentment, la següent escena (*vid. infra*) no és el Pecat, l'escena que analitzem ara no pot

32 *Vid.* Kessler, 1977, 19-21, 27, 38. Per a les portes d'Hildesheim *vid.* EAMed, VII, 204-212, espec. fig. 206 i pp. 205.

33 La qüestió de les passes intermèdies és important i complexa. Malgrat que respon a un suport diferent del que tenim en els llibres, l'anàlisi de Weitzmann per als mosaics és perfectament aplicable (*vid.* Weitzmann, 1984, 106-108).

34 La tradició Cotton no és l'única tradició de Gènesi il·lustrat. Com a mínim en tenim dues més en el camp dels manuscrits. Una està representada pel Gènesis de Viena, manuscrit sirí o palestí del segle VI (Viena, *Österreichische Nationalbibliothek*, Ms. Theol. gr. 31, segle VI); l'altra la coneixem a través dels octateucs bizantins, i especialment a través dels dos conservats al Vaticà (gr. 747 — final segle XI— i gr. 746 — segle XII—) i el conservat a Istanbul (*Topkapi Sarayı Müzesi*, 8 — segle XII—). *Vid.* en general Lowden, 1992 i Weitzmann-Bernabó, 1999. Característica de aquestes dues versions d'il·lustració del Gènesis és el fet que Déu només aparegui en la forma simbòlica de *Dextera domini*. De fet, alguna de les escenes que hem tractat, com la d'Adam i Eva amagant-se a la Bíblia de Vivian, la trobem amb la mateixa configuració al ms. de Viena però sense la presència de Déu. Pel que fa a la pintura mural la tradició més antiga la trobaríem a Sant Pere del Vaticà i San Paolo f.l.m. Les connexions entre els cicles d'aquestes dues esglésies — problemes cronològics al marge (*vid.* Kessler, 1989, 49)— i el Cotton són clares. La diferència principal és que la concepció d'aquells cicles té una base tipològica mentre en els manuscrits és narrativa.



ser l'Advertiment de Déu a propòsit de l'arbre. Així, doncs, només pot ser una de les escenes relacionades amb la Reprovació.

Essent així, cal considerar que segurament al costat de la figura que es tapa, i que podríem identificar amb Adam, encara mancaria una figura amb Eva i, potser, una representació de la serp. Si retornem als mosaics de Venècia, el cicle més extens del qual conservem imatges, el moment de la Reprovació de Déu ens en mostra tres. L'escena nº 20 [fig. 44] de la cúpula mostra Adam i Eva cobrint-se i fugint de Déu per amagar-se. La nº 21 [fig. 45] mostra la reprovació amb el Crist-Logos entronitzat i Adam assenyalant Eva. Finalment, la nº 22 [fig. 46] mostra el Creador entronitzat i Adam i Eva acusant-se i la serp als peus, escena que Kessler anomena "*the Curse of Adam and Eva*", és a dir, la Maledicció o Condemna d'Adam i Eva.

A Sant Marc crida l'atenció que els Pares corrin en direcció contrària al Creador per amagar-se [fig. 45]<sup>35</sup>. Només un manuscrit de Tours ens els mostra amagant-se: la Bíblia de Vivian [fig. 37]. En la Bíblia de Bamberg [fig. 39], després del Pecat, Adam i Eva apareixen arraulits com a la de Vivian, rera un arbre. En aquest cas, però, no hi ha Déu. Un altre manuscrit en què ens trobem aprop del ms. Cotton és el Gènesi Millstatt [fig. 42]. En aquest cas el Crist-Logos apareix acompanyat d'un àngel (?) i s'adreça a uns Adam i Eva compungits que alhora que fugen i es tapen amb una fulla s'escolten el Creador. En aquest cas l'arbre a desaparegut i malgrat que l'escena ha de ser interpretada com la Reprovació, és evident que es tracta de l'addició de les escenes dels Pares fugint de Déu i de la Reprovació. De fet el que trobem a Campdevàrol és molt proper a aquesta escena del Millstatt, excepció feta de l'absència de l'arbre. Recordem que la figura nua i que cal identificar amb Adam a Campdevàrol mostra els peus encarats en direcció contrària a Déu — la figura vestida—. Es podria pensar que les mancances tècniques del pintor van comportar aquesta alineació dels peus, però llavors caldria demanar-se per que no va triar de mostrar-los dirigits cap a Déu. De fet, per algú que ignora exactament què està pintant l'escena hauria tingut més sentit amb els peus mirant cap a l'altra costat. En aquesta darrera opció, l'escena coincidiria amb la posició dels peus en les Reprovacions i les Negacions del Pecat. Però no és això el que s'ha fet i, per tant, podríem pensar que és una tria condicionada pel model que s'està seguint. Donat el nostre context és molt més difícil, de fet impossible, precisar si es tracta com a Venècia de l'escena dels pares amagant-se, com a Vivian, de la Reprovació, o de la barreja de totes dues escenes com a Millstatt.

## Les inscripcions

Donada aquesta nova interpretació, quin és el sentit de les inscripcions? En aquest cas la no-conservació de les pintures i la no-conservació del dibuix representen novament un greu problema.

<sup>35</sup> Adam, fins i tot, per tal d'amagar-se s'agafa a la palmera rera la qual pretén no ser vist, en un gest que Weitzmann interpreta com a actualització realística dels mosaics respecte al Gènesi Cotton (cf. Weitzmann, 1984, 115 escena 20).

Hem comprovat com resulta impossible llegir cap de les inscripcions a través de les fotografies del dibuix [fig. 31-33]. Només tenim, per tant, la versió de Gudiol. Per aquest motiu podríem posar la lectura d'aquestes inscripcions sota sospita. Hi ha tres fets que en recomanarien aquesta quarentena. En primer lloc Abadal (1909), en la seva descripció, mai no esmenta cap inscripció. En segon lloc, la primera vegada que se'n té notícia és quan Gudiol (1927, 130) en fa la transcripció. Això té lloc, per tant, divuit anys després de la descoberta de les pintures, és a dir, quan ja no existeixen. En tercer lloc, segons el que es pot veure al dibuix, a banda de les dues inscripcions transcrits per Gudiol, sembla que n'hi hauria una tercera [fig. 33]. Mentre les dues conegudes — *pumo, comedit homo*— estan relacionades amb aquesta primera escena, la tercera inscripció la trobem a la segona escena, entre el cap i l'ala esquerra de l'àngel.

El primer detall estrany és que Abadal no en fes cap referència. Les inscripcions podien haver estat un argument magnífic per a reforçar la seva interpretació. D'altra banda, si eren intel·ligibles ell ho havia de saber de primera mà atès que en fa l'únic dibuix conegut en què, efectivament, es pot individualitzar la presència d'inscripcions. Pel que fa a Gudiol, podríem suposar que havia vist la pintura original, però en aquell cas fóra absurd que no reculli les tres inscripcions sinó només dues.

Molt ens temem que la transcripció de Gudiol es realitza a través del dibuix. Desgraciadament avui només en conservem, com hem vist, dues fotografies. La data d'aquests dos documents no permet esperar-ne una qualitat alta i per bé que ens permet saber la col·locació de les inscripcions no permet llegir-les. En aquest sentit l'intent de lectura devia ser més fàcil en el dibuix. Ens podem demanar, tanmateix, quina fiabilitat pot tenir la interpretació d'una inscripció, que ja en la pintura original devia estar en un estat de degradació important, a través d'un dibuix que ja podia haver acumulat els errors derivats de la difícil comprensió de l'original. Sembla, doncs, que hi ha plena justificació per dubtar de la lectura de les inscripcions.

En la descripció hem deduït, a partir del temps verbal, que la inscripció — *comedit homo*— feia referència a Gn. 3, 6. És aquest l'únic moment de tot el relat en què el temps verbal coincideix amb el que, segons Gudiol, trobem a Campdevàno!. La traducció seria: L'home va menjar (3ª persona singular pretèrit imperfecte d'indicatiu). A partir d'aquest moment, el relat no torna a usar aquest temps verbal sinó que usa bé *comederes* (Gn., 3, 11), bé *comedisti* (Gn., 3, 11 i 17), bé *comedi* (12). En tots tres casos ens trobem, ja, dins el relat de la Reprovació.

D'altra banda, Gn. 3, 6 no parla en cap cas d'*homo* sinó de *viro* perquè el relat està en tercera persona i es parla del marit d'Eva, mentre que Gn. 3, 11 i ss, és l'home qui és interrogat per Déu i respon en primera persona, per tant es parla d'*homo* i no de *viro*. És evident que no és necessari que s'estigui seguint el text bíblic. Les Bibles de Tours, per exemple, mostren uns *tituli* compostats *ad hoc* i en que no apareix res similar al que trobem a Campdevàno!. Composicions d'aquest tipus en

coneixem moltíssimes i per tant sabem que la relació entre el text i la imatge potser força laxa<sup>36</sup>. Tanmateix, fins i tot en el cas que s'estigués seguint amb una certa fidelitat el text bíblic només caldria que la inscripció com la transcriu Gudiol tingués algun error per que pogués haver estat extreta de Gn 3, 11 i ss. Finalment, el pintor podia estar sintetitzant un model i incorrer en errors en el moment de fer casar imatges i textos. Donada la més que deficient qualitat de les pintures de Campdevànol no fóra un fet estrany. Podem concloure, per tant, que les inscripcions que coneixem per a Campdevànol presenten prou "irregularitats" com per a considerar-les determinants per a la iconografia.

### **Gn. 3, 24-25**

Un cop identificada la primer escena, la segona no presenta massa dificultats. De fet, és acceptat que ens trobem davant l'Expulsió del Paradís (Pijoan, 1948, 38). També en aquesta cas, però, hi ha alguns detalls que reclamen l'atenció.

Com en l'escena anterior, tornem a trobar la figura d'un àngel. La figura, com hem dit, és simètrica a la d'aquella escena. En aquest cas, però, no conserva les mans i d'aquest fet n'hem deduit que no les mostrava en la mateixa posició que aquell. D'altra banda, ja hem vist de quina manera poden ser entesos aquest àngels. En aquest cas cal afegir que les restes de la decoració permeten una major aproximació amb l'àngel de mig cos de la Bíblia de Vivian, [fig. 37].

Estem, però, en una escena, la de l'Expulsió, que permet altres tipologies angèliques. Segons la tradició dels Octateucs, i seguint el text, la porta del Paradís apareix custodiada per un querubi<sup>37</sup>. La traducció del text en imatges consisteix en una porta ocupada per un d'aquests àngels, del qual només es veu el cap i quatre ales. Així ho veiem al conservat a Florència (Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Plut. 5.38, fol. 6r; Constantinoble, primera meitat segle XI) [fig. 47], als dos del Vaticà (*Biblioteca Apostolica*, cod. Vat. gr. 747, fol. 25r i cod. Vat. gr. 746, fol. 44r; Constantinoble, entre 1071-1078 i segon quart segle XII, respectivament) [fig. 48-49], en el d'Istanbul (Biblioteca *Topkapi Sarayi*, cod. G.I.8, fol. 49r; Constantinoble, c. 1152) i en el conservat a Smirna (Biblioteca del Col·legi Evangèlic, cod. A. I, fol. 16r; Constantinoble, segon quart segle XII) [fig. 50-51]. La tradició del Cotton també recull aquests elements i en aquest cas amb una absoluta fidelitat al text bíblic. Sant Marc, per exemple, disloca la posició dels querubins però els representa a les petxines de la volta amb la Creació. Com en Gn. 3, 24, a més, es representen querubins, en plural. Pel que fa al "*flammeum gladium*" aquest apareix en el primer arbre rera la porta del Paradís [fig. 52]. Segons el text, ambdós elements eren col·locats per a protegir la "*viam ligni vitæ*" i a Sant Marc l'arbre on veiem el foc ha pres, parcialment, forma crucífera (*vid.* Weitzmann, 1984, 116). També

<sup>36</sup> Molts dels *tituli* conservats d'aquest moment són recollits per Schlösser (1896/1992).

<sup>37</sup> "*Eiecitque Adam: et collocavit ante paradisum voluptatis cherubim, et flammeum gladium, atque versatilem, ad custodiendam viam ligni vitæ.*" (Gn. 3, 24).

el Genesis de Viena mostra ambdós elements (Viena, *Nathionalbibliothek*, cod. theol. gr. 31, fol. 1) (*vid.* Weitzmann-Kessler, 1986, 57). Curiosament les esmentades Bíblies de Tours no representen els querubins i només les de Bamberg i San Paolo [figs. 39-40], mostren el mateix àngel expulsor amb una espasa. En això són coincidents amb el Genesi Millstatt (fol. 16v) [fig. 53]. Cal dir, però, que cap dels exemples citats guarda la més mínima correspondència amb l'àngel de Campdevàno!. Ara bé, el fet de trobar-se situat davant d'una possible porta (*vid.* descripció) podria indicar que s'està intentant representar el custodi del Paradís.

A continuació del primer àngel trobem un personatge que sosté una mena d'element vegetal amb la mà dreta. La identificació d'aquesta figura només ens permet treballar amb dues possibilitats. Bé es tracta de Crist-Logos, bé es tracta, novament, d'un àngel.

Segons l'anàlisi de Kessler sobre les Bíblies de Tours, aquestes mostren dos tipus d'Expulsió (Kessler, 1977, 20 i ss.). La primera mostra un àngel acompanyant Adam i Eva. Els Pares van vestits amb túnica i miren cap enrera; l'àngel té la mà sobre l'espatlla d'Adam. Això és el que veiem a Mouthier-Grandval i Bamberg (fig. 38-39, *cf.* 43b). La segona mostra Adam i Eva nus i l'àngel no els toca<sup>38</sup>. Pel que fa als models, cal dir, que les dues tipologies les trobem bé en el Gènesi de Viena, bé en els Octateucs. En el cas de Sant Marc de Venècia i del Genesi Millstatt és Déu mateix qui expulsa els Pares [figs. 52-53]. En aquestes representacions es mostra el moment just en què els Pares estan travessant la porta<sup>39</sup>.

Novament ens sembla clar que la representació de Campdevàno! es troba a prop de les Bíblies de Tours. La nostra decoració mostra un personatge alçant la mà dreta mentre amb l'esquerra sosté una mena de ceptre(?) de terminació vegetal. L'estat de la decoració no devia permetre de saber si el personatge era alat o no. No es pot dir res de la figura que té davant, tret que és més gran, que vesteix túnica curta i que adreça les seves passes en la mateixa direcció.

Dues de les bíblies de Tours, Mouthier-Grandval i Vivian, mostren l'àngel portant una mena de ceptre o bastó amb terminació vegetal. Segons Kessler, en el primer cas el model era l'Expulsió després d'haver passat les portes del Paradís, motiu pel qual Adam i Eva es giren per tal de mirar enrera [fig. 38]; en el segon el model seria l'expulsió abans de travessar les portes [fig. 37]. Tan en un cas com en un altre, l'àngel aixeca la mà dreta tot i que en la primera sigui per tal d'empènyer

38 La de Vivian sembla un compromís entre tocar i no tocar Adam, mentre que les togues que vesteixen sembla que no provenen del model. La de San Paolo mostra la parella completament separada de l'àngel que es limita a brandar teatralment l'espasa. El que trobem a les portes d'Hildesheim és similar, però sense tanta teatralitat [fig. 37, 40 i 41].

39 També ho veiem a la Bíblia de Ripoll [fig. 36] en què, a més, s'hi ha representat un querubí amb espasa. Per bé que en els prototipus la concepció de cada escena devia ser notablement clara, per com devien ser exhaustives i molt cenyides al text, quan arribem als hereus llunyans d'aquests prototipus el que veiem és una hibridació notable. En el cas de les Bíblies Catalanes s'afegeix a una cronologia ja molt avançada — segle XI — el fet cada cop més clar de que es tracten d'una mena de compendi iconogràfic (*vid.* Lorés, 2002). Sobre totes aquestes qüestions relatives a les bíblies ripolleses n'estem treballant des de fa uns anys en l'equip dirigit per la Dra. M. Guardia de la Universitat de Barcelona.

per l'espatlla i en el segon no hi hagi contacte<sup>40</sup>. Es podria argumentar que, de fet, no canvia res si en lloc d'identificar l'executor de l'expulsió amb un àngel, l'identifiquem amb Crist-Logos. En aquest cas, però, caldria explicar perquè la figura d'Adam és tan acusadament gran respecte a la de Crist, molt més petita.

<sup>40</sup> No podem evitar d'esmentar la gran semblança que té el ceptre vegetal de l'àngel de Campdevàrol amb els elements vegetals que apareixen en el fol. 4 de la Bíblia de Ripoll en què s'evidencia també una barreja d'elements procedents de la tradició Cotton (Expulsió com a Sant Marc i Millstatt) i de la tradició dels Octateucs (el querubí davant la porta). *Vid.* en darrera instància Lorés 2002.

### 2.2.3.2. CONCLUSIÓ

A la vista de l'estudi iconogràfic caldria reconsiderar algunes de les afirmacions vigents per a Campdevàno començant per la identificació dels personatges. Des de la primera interpretació d'Abadal (1909) les dues escenes d'aquest conjunt havien estat identificades com el Pecat i l'Expulsió. En la primera, per tant, Adam i Eva entorn l'arbre. En la segona un dels pares conduït fora del Paradís per Déu (?). En realitat estem davant de la Reprobació i l'Expulsió. En la primera, un àngel assisteix al moment en què Déu, a l'esquerra de l'arbre, culpabilitza la parella d'haver menjat del fruit prohibit; a la dreta de l'arbre es conserva la figura d'Adam ocultant la seva nuesa i mirant d'ocultar-se de Déu. Pel que fa a la segona escena, un àngel sostenint un ceptre acompanya Adam i Eva a l'exterior, mentre un querubí (?) custodia la porta.

La nova identificació permet suposar que el mur sud de Campdevàno estava decorat, com a mínim, amb tres escenes, essent la primera la del Pecat. De fet, ens podem plantejar l'existència d'un complet cicle de la Creació i la caiguda amb quatre o cinc escenes. No fóra estrany un cicle amb la Creació, el Pecat, la Reprovació i l'Expulsió i, potser, la condemna al treball<sup>41</sup>. Si mirem algun dels conjunts murals conservats al MEV, trobem una selecció d'imatges molt similar, temàticament i iconogràfica. La selecció és clara en la decoració de Sant Martí del Brull (primera meitat segle XII)(CatRom, XXII, 121-124) [fig. 56]. Molt menys propera al nostre cas en les de Sant Sadurní d'Osormort (segon quart del segle XII)(CatRom, XXII, 129-132). La major proximitat iconogràfica la tenim, però, a dos dels fragments de Sant Martí Sescorts (segle XII)(CatRom, XXII, 124-127)[fig. 57]<sup>42</sup>.

Lògicament, la nova interpretació podria ser qüestionada a partir de la lectura de les inscripcions. Sobre aquesta qüestió ja hem exposat els nostres dubtes sobre l'exactitud de la lectura de Gudiol. No creiem que sigui massa agosarat suposar que Gudiol, el primer a parlar-ne, es basava en el dibuix i no en les pintures. D'altra banda i encara que no hagués estat així, és tan difícil llegir les inscripcions en pintures conservades en un bon estat relatiu que es fa gairebé impensable que unes pintures tan espatllades com sembla que ho estaven les de Campdevàno permetessin una lectura ràpida i directa. La prova més clara és que Abadal no les esmenta. Dit això, també cal considerar la possibilitat que la relació entre les inscripcions i les imatges no sigui directa. A les Bibles de Tours, per exemple, veiem com els *tituli* no concorden exactament amb les imatges. Per què haurien d'encaixar perfectament a Campdevàno? D'altra banda, tractem de dos suports diferents. En

<sup>41</sup> Les estimacions que es poden fer a partir dels dibuixos d'Abadal publicats per Puig i Cadafalch (Puig-Falguera-Goday, II, figs. 18-20) la longitud total del mur sud de l'església seria d'uns 20 m. L'espai on cal pensar que hi havia la decoració té una llargària de 10 m. atès que està emmarcat per una finestra (?) i per l'absis romànic. Això, tenint en compte que només coneixem 5m de la decoració permet considerar, encara, un parell d'escenes més, com a mínim.

<sup>42</sup> A la vista de la iconografia de tots tres conjunts caldria aprofundir la recerca a propòsit de la relació entre aquestes pintures, les bibles ripolleses i les fonts iconogràfiques d'aquestes bibles.

un cas parlem de còdexs, i en conseqüència d'un suport on la relació entre text i imatge pot estar més o menys equilibrada; en l'altre cas parlem de pintura mural, un suport on la relació entre pintura i imatge va sempre en favor de la primera. Així, els *títuli* de Campdevàrol podrien ser només senzilles referències genèriques de context. Finalment, i no ho podem excloure en un conjunt com aquest, també cap la possibilitat que el pintor cometi errors a l'hora d'identificar les figures amb els *títuli*.

Si deixem de banda les inscripcions, el major interès de la identificació que proposem és el fet que permet establir relacions iconogràfiques inesperades. Determinats detalls, com els petits àngels als angles d'ambdues escenes, la posició de Déu/Crist-Logos i d'Adam en la Reprobació o la postura de l'àngel de l'Expulsió i el seu bastó, permeten establir una relació més o menys llunyana de la nostra composició amb obres lligades a la tradició del Gènesi Cotton com són algunes de les Bibles de Tours.

Aquesta sorprenent troballa permet considerar la presència o el coneixement d'obres carolíngies d'un cert nivell en un lloc tan secundari com el petit poble de Campdevàrol. Ens sembla evident que el coneixement d'aquests referents és llunyà o mal assimilat. La mala qualitat tècnica i formal que es pot suposar a partir del dibuix de d'Abadal, permet pensar que la decoració no era obra d'un professional de primera fila. Un tema diferent és arribar a determinar d'on va sortir el model. La nostra inclinació en aquest cas és clara. No es pot oblidar que Campdevàrol pertany al territori del monestir de Ripoll i, en conseqüència, podríem sospitar que la font d'informació iconogràfica sortís d'aquell monestir. No hi ha dubte que el cenobi arribarà a acumular un nombre considerable d'informació iconogràfica, altrament no podríem entendre les bibles de Ripoll i Rodes. Els estudis parcials que estem duent a terme amb M. Guardia, M. Castiñeiras i I. Lorés cada cop evidencien més clarament aquest caràcter acumulatiu. Fins les bibles arriben els Octateucs, però també el Gènesi Cotton. Molt ens temem que Campdevàrol sigui un altre reflex de l'"arxiu iconogràfic" de Ripoll, de la mateixa manera que ho són els conjunts osonencs de Sescorts, el Brull i Osormort. El fet més transcendent — més que aquesta relació de Campdevàrol, Sescorts, el Brull i Osormort amb Santa Maria de Ripoll— és que amb la incorporació de Campdevàrol es confirma que l'arribada i acumulació de fonts carolíngies no comença a principis del segle XI sinó, com a mínim, al segle X, a partir dels altres elements que determinen la cronologia aproximada del conjunt.

Pel que fa a la cronologia, de fet, es podria inferir que les relacions que estem establint situen la nostra obra ja en el segle XI, com ho estarien les bibles. En realitat, hem vist com això no és possible. Les reformes que es constaten a l'edifici permeten descartar que aquesta decoració sigui realitzada després del mil. Per aquest motiu caldria donar la volta a l'argument i considerar que Campdevàrol insinua la presència de determinada informació a Ripoll — ignorem en quin suport— abans d'aquest any mil. D'aquesta manera el conjunt desaparegut esdevé un insospitat argument

en favor de l'existència a Ripoll, ja en el segle X, de materials que facilitaran l'execució de les Bíblies en iniciar-se el segle XI.





### 2.3. Pedret (Cercs, Berguedà)

“La campanya de Salvament del patrimoni Artístic de Catalunya, empresa per la Secció de Monuments de la Generalitat, ens portà a visitar aquesta vella construcció, situada a una hora de Berga. La visita fou premiada amb el descobriment de pintures murals que aparegueren a les primeres cates fetes a l’arrebossat de l’absis central. [...] Una vegada arrencades les pintures del tester foren trobats altres temes pintats al fresc sobre una capa inferior d’arrebossats.” (Gudiol i Cunill, 1937, 107 i 110). Amb aquesta succinta nota, Gudiol referia la doble troballa de pintura mural a l’absis principal de Sant Quirze de Pedret.

Aquesta notícia de l’any 1937 deixa clar en quin moment va tenir lloc l’arrencament de les pintures que ens ocupen<sup>1</sup>. L’ambigüitat en la relació dels fets ocorreguts després de la guerra per part del director del Museu Diocesà de Solsona (MDS), el senyor Antoni Llorens i Solé, és la causa d’alguns errors a l’hora de situar la recuperació d’aquestes pintures. L’article en què Llorens explica tot el procés, des de l’arrencament fins a l’ingrés de les pintures al Museu, està clarament marcat pel ressentiment de la Guerra Civil<sup>2</sup>. L’autor no entra en massa precisions i es limita a dir que les pintures havien estat arrencades al final de la guerra i després havien estat traslladades al Museu<sup>3</sup>. De fet, al catàleg del MDS (Museu Diocesà, 1990, 15-16) consten com ingressades el 1940, després de les reclamacions fetes pel seu director al *Comité de Recuperación del Patrimonio Artístico*. En realitat, però, el relat de l’ingrés dels frescs de Pedret — també els de Casserres i

<sup>1</sup> Així, doncs, l’arrencament va tenir lloc l’any 1937 i va ser realitzat per A. Llopart, J. Navarro, R. Gudiol i S. Boixader (Gudiol i Cunill, 1937, 108, nota 1).

<sup>2</sup> Llorens, 1945, 191-194, espec. 193. Frases com que les pintures són trobades “*al arrancar los rojos, para entregar-los a las llamas, algunos retablos barrocos...*” cal entendre-les dins aquest clima post-bèl·lic. Cal no oblidar que el propi Llorens va passar els darrers onze mesos de la guerra a la presó, com ell mateix explica (Llorens, 1965, 2). El propi autor, anys més tard, suavitzarà el to i en el seu catàleg de 1965, tot parlant del Comitè Revolucionari de Solsona que el juliol de 1936 va incautar el Museu, recorda: “Cal dir, en honor a la veritat i als membres d’aquest Comitè, que el museu no solament no experimentà cap dany durant la guerra de 1936 a 1939, sinó, al contrari, fou promogut amb unes realitzacions que haurien estat molt difícils als temps de la jurisdicció eclesiàstica. En fou curador un tal Boixader, de Berga...” (Llorens, 1965, 2).

<sup>3</sup> Llorens, 1945, 193. Barral (1974, 146), segurament a partir d’aquestes informacions, situa l’arrencament i el trasllat de les pintures en l’any 1939. Algun altre autor l’ha seguit (Rossell, 1986a, 348).

Cardona— és molt més interessant del que podria suggerir aquesta senzilla al·lusió a una reclamació al Comitè<sup>4</sup>.

Amb aquelles noves troballes s'acabava de configurar un dels conjunts més rics de l'alta i central edat mitjana a Catalunya. Un edifici iniciat al segle IX i que comptaria amb fins a 4 fases d'època medieval (*vid. infra*); una decoració mural a l'absis central i la nau pertanyent a les primeres fases de la construcció; i una esplèndida decoració romànica que s'escampa pels tres absis de l'església i per una part de la nau central. Tots aquests ingredients fan que Pedret sigui un dels conjunts més publicats i coneguts a tots els nivells. Tanmateix, i com en la majoria de conjunts de Catalunya, encara no n'existeix una monografia i la quantitat de referències és molt desigual, tant en la seva qualitat com en l'atenció a cadascun dels aspectes del monument.

4 La introducció històrica a les formacions del Museu que trobem al catàleg redactat per Llorens en 1965 i que ha restat sempre inèdit i per a funcionament intern del MDS és un document interessant. També ho és per les fitxes de les obres, on l'autor exposa ja algunes teories que tindran, pel que fa a les nostres peces, un relatiu èxit (*vid. infra*). Respecte a la "recuperació" de les pintures l'autor ens explica que "El mes de febrer de 1939 s'acabava la guerra a Catalunya. El bisbe de Solsona es trobava refugiat a San Sebastián, amb el seu familiar Mn. Santamaria [director del Museu fins l'inici de la Guerra Civil], els quals m'aculliren uns dies quan, alliberat de la presó en la que havia passat els onze darrers mesos de la guerra, hi vaig anar a parar. Ambdós em pregaren que volgués fer-me càrrec del Museu, començant per la recuperació dels seus fons.

Arribat a casa el 18 de febrer vaig posar-me tot seguit a la feina, recuperant-ho tot, a excepció d'unes quantes peces, entre les que hi havia, positivament robades, un portapau amb esmalts de Limoges, un tríptic de marfil amb escenes de la Passió i l'arrecada d'or apareguda a les excavacions del poblat ibèric de Sorba.

Havent-me asabentat que cap als finals de la guerra havien estat arrencades pintures murals a Pedret, a Casserres i a Cardona, aprofitant el medi ambient de desconcert que hi havia aquells primers dies després de la guerra, vaig reclamar-les al Comissari de Recuperació del Patrimoni Artístic, Sr. Muguruza, que tenia les oficines instal·lades al palau de la Virreina, el qual me les va adjudicar amb la condició de que el Museu o el Bisbat es fessin càrrec del traspàs de les que encara quedaven per a traspassar i d'instalar-les degudament, puix altrament, em digué, és millor que es quedin a Barcelona. Vaig acceptar, complagut, aquesta ocasió, condicionada, i l'endemà al matí passava al palau nacional de Montjuïc per a fer-me càrrec del lliurament. El Sr. Llopart, que havia arrencat amb Ramon Gudiol totes aquelles pintures, i a qui vaig poder localitzar amb penes i treballs el dia anterior, les identificà una a una i, carregades en un camió que el meu cunyat, Josep Bonany, tinent d'alcalde de Solsona, m'havia fet venir aquella mateixa nit, sortia del palau a les onze. A dos quarts de dotze hi corrien els de l'Ajuntament de Barcelona per a impedir-ho. Havien fet tard.

Deixades al taller del Sr. Llopart les pintures que quedaven encara per a traspassar, vaig portar totes les altres a Solsona, amb el mateix camió, l'únic que hi havia quedat de la guerra.

Arribades al Museu totes les pintures, també les traspassades pel Sr. Llopart, foren instal·lades, les de Pedret a la sala II, i les de Casserres i de Cardona a la sala III. Fou així com el Museu de Solsona pogué adquirir un conjunt de pintura mural, amb el que mai no s'hauria somniat, i que li han donat renom universal.

Uns anys després, al fer-se càrrec de la direcció dels Museu d'Art de Barcelona el Sr. Aineaud [*sic*] de Lasarte, plantejà la recuperació, per part de l'Ajuntament de Barcelona, de les pintures murals de Pedret, al·legant que les havia comprades conjuntament amb les de l'absidiola lateral que figuren al Museu d'Art de Barcelona. L'entrevista es realitzà al seminari de la capital en presència del bisbe Dr. Enríque i Tarancón, el qual callà sempre. M'hi vaig oposar rodonament i el Sr. Aineaud [*sic*], molt comprensiu, no va insistir, deixant les coses com estaven i continuen estant." (Llorens, 1965, 2-4).

### ***El conjunt arquitectònic*** [fig. 58-61]

L'església de Sant Quirze de Pedret és un edifici complex, polèmic i, per tant, de gran interès. Això ha fet que des de ben aviat molts autors s'hagin interessat per la seva història. Segons l'època ha estat qualificat de visigot, mossàrab o pre-romànic. Totes aquestes classificacions sempre s'han recolzat en la planta, en l'anàlisi dels arcs ultrapassats del seu interior, en molt poca documentació i en cap intervenció seriosa sobre el monument. Afortunadament la situació ha canviat notablement en els darrers anys amb l'excavació completa i rigorosa del conjunt i una rehabilitació, si més no, polèmica<sup>5</sup>.

Un dels principals problemes d'aquesta església és que resta sospesa en un llimb documental insalvable. El primer esment directe de Sant Quirze de Pedret el trobem a una visita pastoral de 1312. En aquest moment l'edifici és una parròquia que pertany al deganat de Berga<sup>6</sup>. Dit això, ja podem imaginar com n'és de greu el problema de la manca de documentació en el cas de Pedret. El primer document que esmenta, no l'edifici sinó el lloc de Pedret, és l'acta de consagració de Sant Llorenç prop Bagà<sup>7</sup>. El 21 de novembre de 983, aquesta església, que també pertanyia al comtat de Berga, va ser dotada "*in Pedredo*" amb "*masos II cum terras et vineas.*" entre d'altres propietats (*vid.* Baraut, 1978, doc. nº 39, esp. pp. 103; Serra Vilaró, 1989, III, 88-93).

La segona referència és molt més interessant. Es tracta de l'acta de consagració de l'església de Sant Miquel, Santa Maria i Sant Pere prop Bagà. L'instrument és també una confirmació dels béns donats a la susdita església i entre aquests béns consta la donació feta pel levita Francó. La seva aportació consisteix en un "*alaudem franchum*" que inclou l'església de "*sancti (...)*" situada a la muntanya de Pedret al lloc dit *Nesplosa*. Desgraciadament no es conserva el nom de l'església perquè el document presenta algunes mutilacions<sup>8</sup>. Tot i no conservar-lo "es fa difícil pensar que, en aquell moment, l'esment pugui estar referit a una segona església dins el mateix terme de Pedret." (Castellano, 1995, 185). El document està datat a 20 d'octubre de 984, i en cas d'acceptar que es refereix a Sant Quirze, ens donaria ja una primera data de finals del segle X.

Sovint ha estat considerada una altra referència documental, en aquest cas amb data de 20 de març de 1168. Aquesta és, però, una notícia polèmica car tampoc s'esmenta explícitament Sant Quirze.

5 Per a la intervenció duta a terme des de l'SPAL, *vid.* en darrera instància González (1998) on s'inclouen totes les actuacions i la bibliografia completa generada per aquestes. La part més polèmica és, segons la nostra opinió, la reproducció pictòrica de les pintures desaparegudes, tant pel que fa als criteris seguits com a la pròpia realització material [fig. 63]. *Vid.*, per exemple, la taula rodona celebrada recentment a l'IEC sobre les re-decoracions d'esglésies medievals entre les quals Pedret (Boí, 2000). Destaquem les intervencions de Barral ("Despintar o pintar el romànic: de la restauració a la creació", pp. 13-29) i les d'A. González (pp. 67-74) i E. Julià (pp.75-82) sobre la intervenció de Pedret.

6 Arxiu Episcopal de Vic. *Visites Pastorals d'Urgell*, calaix 31, vol. 2, fol. 13, *cf.* Castellano, 1995, 191.

7 La referència interessa també pel fet que les pintures més antigues es daten entorn a aquest moment.

8 El text diu: *Et dedit Francho levita suum alaudem franchum, id sunt casas, casalibus, orreis, ortalibus, et ortis et terris et vineis cultis vel incultis, silvis, garrigiis, pratis, pascuis, vieductibus vel reductibus, cum ipsa ecclesia sancti (...) qui est in comitatu Bergitano in monte Petreto in locum vocitatum Nesplosa.* (*vid.* Baraut, 1978, doc. 40, 105-106).

Es tracta, novament, d'una consagració, en aquest cas d'un oratori dedicat a Sant Miquel i Sant Víctor: "*rogatu cuiusdam nobilis viri Bertrandi de Avidano accessit ad quodam oratorium consecrandum in honore sancti Michaelis in loco vocitato Pedret [...] iam fatus episcopus consecravit predictum oratorium in honore Dei sueque ienitricis et omnim sanctorum sub titulo et nomine sancti Michaelis et sancti Victoris martiris*" (Baraut, 1978, doc. 86, esp. pp. 177; Serra Vilaró, 1989, III, 93-94). El dubte sempre ha estat saber si es tracta d'un oratori dins l'església de Sant Quirze o bé d'un altre edifici. La proposta més raonada — i més recent— és, novament, de Castellano (1995, 189-190), qui considera que aquest Sant Miquel i Sant Víctor de Pedret seria un edifici diferent que caldria identificar amb l'actual Sant Miquel de les Canals, situat entre Vilada i la Portella<sup>9</sup>.

Així doncs, no tenim ni una sola referència segura per a un edifici en què són evidents tant l'antiguitat com les nombroses reformes, no només decoratives sinó també estructurals. Només una de les referències al·ludeix, molt probablement, a l'església de Sant Quirze però no ens en dóna el nom. En definitiva, un balanç documental missèrrim<sup>10</sup>.

Malgrat tot, hi ha algunes dades significatives a nivell històric que ens poden donar pistes sobre el moment de fundació (Castellano, 1995, 185). D'una banda, hi ha el fet que c. 830 comenci la repoblació del Berguedà impulsada pels benedictins de Sant Serni de Tabernoles. L'actuació més destacada d'aquest moviment aprisionador és la fundació del monestir de Sant Salvador de la Vedella, ben proper de la nostra església de Pedret (CatRom, XII, 202-208). Aquesta és la primera incursió significativa en l'alt Berguedà des de l'arribada i expulsió dels musulmans. De l'altra, tenim el fet que Guifré el Pilós, comte de Barcelona i Girona-Besalú, endega a finals del segle IX l'ocupació efectiva d'Osona, Bages i la Vall de Lord. Aquesta repoblació suposa, de retruc, una proliferació de les fundacions al Berguedà, continuadores d'aquella iniciativa de 830. Castellano esmenta les consagracions de la Quar, Olvan, Sant Salvador de la Mata i Sant Vicenç de Corbera entre 899 i 900; de Sant Andreu de Sagàs i Sant Martí de Viure el 903; de Santa Maria de Vilada el 905; i d'Avià, Casserres i Puig-reig el 907. Amb aquestes dades Castellano conclou que "No és estrany doncs, que d'acord amb els avanços de la repoblació, cap al darrer terç del segle IX s'edifiqués una

<sup>9</sup> L'autora basa la seva argumentació en la diferència entre el concepte d'*església pròpia* i el d'*oratori*. El primer estaria referit a un tipus d'església construït en zona de repoblació. Eren esglésies que havien de ser consagrades pel bisbe però en què "la iniciativa de la fundació havia partit d'un particular que, normalment, les aixecava dins les seves propietats i les considerava com un bé propi del qual es reservava la jurisdicció i tots els drets que comportés, per a ell i per als seus successors." (Castellano, 1995, 186). Per contra, els *oratoris* són petites esglésies també aixecades per particulars que només són lloc de culte, però no tenen ni territori ni cap mena de dret parroquial — bateigs, enterraments—, sinó que depenen d'una parròquia a la qual estan integrades. Aquesta precisió, més algunes dades referides en la consagració, permeten l'autora fer la proposta d'identificació amb Sant Miquel de les Canals i descartar la possibilitat que sigui una reforma dins la de Sant Quirze (cf. Serra, 1985, 210-213).

<sup>10</sup> L'excel·lent estudi de Castellano (1995) és prou complet com per suposar que és ben difícil que aparegui nova documentació, tot i que no es pot descartar mai. Aquest estudi, realitzat amb la intenció de donar una base documental a la intervenció arqueològica de la Diputació, arriba fins les èpoques més recents.

església al terme de Pedret". De fet, això coincideix amb el que es desprèn de les darreres intervencions arqueològiques (*cf.* López Mullor *et alii*, 1995).

La intervenció arqueològica de l'SPAL i els estudis que l'han acompanyada són conseqüència d'un procés que va iniciar-se l'any 1959 quan l'edifici va passar a ser propietat de l'Ajuntament de Berga. El canvi de propietari va fer possible la intervenció de la Diputació de Barcelona. Des d'aquell mateix any i fins a l'actualitat, el Servei de Patrimoni de la Diputació ha exercit una tutela efectiva sobre el monument que s'ha traduït en dos projectes de restauració i diverses campanyes arqueològiques<sup>11</sup>. Fins a la conclusió de tots aquests treballs, el panorama dels estudis sobre l'edifici de Pedret ha restat depenent de percepcions subjectives i nombrosos apriorismes.

Ha estat durant la darrera campanya de restauració i les intervencions arqueològiques que l'acompanyaven, que s'ha pogut perfilar al màxim la història de l'edifici. A partir d'aquests treballs, s'han establert fins a quatre fases d'època medieval en la construcció (González-López, 1992, 163-168 i fig. 9; López Mullor *et alii*, 1995, 210 i ss). La primera fase correspon al darrer terç del segle IX-inicis del X [fig. 61 a-b]<sup>12</sup>, quan s'aixeca un edifici de nau única i capçalera trapezoidal coberta amb volta de pedra amb una porta a occident i nau coberta amb fusta. Un dels elements polèmics arran de les primeres intervencions arqueològiques per part de Camil Pallàs era l'existència de l'arc triomfal, ja en la primera fase de l'edifici, amb l'aspecte i dimensions que té avui dia. S'ha pogut comprovar com l'arc triomfal de ferradura no era més estret que l'actual — fruit de la restauració de Pallàs— sinó igual (López Mullor *et alii*, 1995, figs. 31-32). El paviment d'aquest primer edifici era de terra piconada i calç i, segons els autors, un enlluït força groller cobria uns murs fets de reble amb morter de calç i grans blocs més o menys escairats als angles. Així doncs, es tractava d'una construcció força humil.

Poc temps després, *c.* 950, l'església pateix la reforma més important. En aquesta segona fase de l'edifici (López Mullor *et alii*, 1995, 214-222, figs. 6-9) [fig. 61 c-d], a la nau principal se li afegeixen dues naus laterals, i a la capçalera trapezoidal — coberta de nou amb volta degut a l'esfondrament de l'anterior— les dues absidioles ultrapassades. Les naus es comunicaven mitjançant dues

<sup>11</sup> Recordem que l'església de Sant Quirze de Pedret fou cedida pel Bisbat de Solsona a l'Ajuntament de Berga en 1959 i d'aleshores ençà aquest ajuntament i la Diputació de Barcelona s'han fet càrrec del seu manteniment i restauració. La primera restauració va tenir lloc entre 1959 i 1964, dirigida per Camil Pallàs, aleshores Cap del Servei de Catalogació i Conservació de Monuments de la Diputació. El projecte de la segona restauració fou presentat en el *II Simposi sobre Actuacions en el patrimoni edificat* de l'any 1991 (López Mullor-González, 1991). L'estudi més complet (López Mullor *et alii*, 1995) és el resultat d'aquesta darrera campanya que va incloure, lògicament, l'excavació completa de l'indret. En aquest estudi també es recull la documentació d'intervencions anteriors. El 8 de setembre de 1995 va concloure aquesta segona fase iniciada el 5 de novembre de 1992. El dia 16 de setembre de 1995 s'inaugurava el conjunt. Per a tot el procés remetem en darrera instància a González, 1998.

<sup>12</sup> Es confirma, doncs, la interpretació més recent de Junyent (1983, 142), *vid.* López Mullor *et alii*, 1995, 210-214, figs. 4-5, 17, 31-32, 40, 62.

arqueries de ferradura a cada costat<sup>13</sup>. Tot l'edifici va ser recrescut una mica en els alçats. La porta va passar d'estar als peus de l'edifici, a situar-se al costat sud, una mica més a l'est de la porta romànica actual i, segons els arqueòlegs, el seu aspecte era similar al de les obertures de l'interior, és a dir, en arc de ferradura recolzant sobre capitells prismàtics i columnes<sup>14</sup>. La que havia estat porta occidental va perdre aquesta funció i va passar a comunicar la nau central amb un pòrtic o una estança, la funció del/de la qual no és gens clara<sup>15</sup>. L'església seguia essent d'aspecte humil; per exemple, va mantenir el mateix tipus de paviment de terra piconada i calç, però segons els autors dels treballs cal considerar que és en aquest moment quan rep les pintures als seus murs. Respecte a aquest punt, creiem que la documentació publicada ha estat absolutament insuficient. Tant l'article de 1992 com l'estudi de 1995 (*vid.*) no dubten en afirmar que la decoració pintada pertany a aquest moment, tot i que no hi ha cap diferència en els morters. De fet, no aporten cap dada significativa i fins admeten la cronologia de mitjan segle X, tot acceptant que és discutida, per a fixar la cronologia de l'edifici! Com les pintures són prou conegudes — diuen— “ens excusem de tornar sobre el tema”<sup>16</sup>. De fet, els únics arguments sobre els quals es recolza la datació de la segona fase de l'edifici són aquestes pintures i l'esmentada referència en l'acta de consagració de Sant Miquel prop Bagà d'una església a Pedret<sup>17</sup>. Malgrat la modèstia de la construcció, sembla

13 L'aspecte actual de l'església, si més no a l'interior, intenta parcialment reconstruir aquesta segona fase. Tanmateix les diferents intervencions poden emmascarar algunes coses. Durant l'actuació de 1959-1964 es va reconstruir l'arc de comunicació sud-est que al segle XIII havia estat convertit en arc de mig punt. També l'arc de la capçalera va patir reintegracions, afegint-hi dues impostes i algunes dovelles. L'embocadura de la capella lateral nord va ser completament reconstruïda amb materials originals (*vid.* López Mullor *et alii*, 1995, 214-215).

14 Dels quals se n'han recuperat fragments durant l'excavació (*vid.* López-González, 1991, 239).

15 Aquesta hipotètica estança ha estat relacionada amb allotjament (?) per a un levita, Francó, i una possible comunitat monàstica incipient dirigida per ell. Aquest Francó apareix donant una església de la muntanya de Pedret a Sant Miquel del monestir de Sant Llorenç prop Bagà en 984. *Vid.* acta a CatRom, XII, 1985, 291.

16 “L'aparença interior, si no hagués estat per la presència de les pintures que s'hi van posar, no hagués canviat gaire, ja que els enlluïts a penes diferien dels del segle IX.”, (González-López, 1992, 164). “Un element de primer ordre per realçar l'aspecte intern de l'església degué ser el conjunt de pintures murals que l'ornaren, la cronologia de les quals, encara que discutida, sembla que pot situar-se cap a mitjan segle X o una mica més tard.[...] són prou conegudes, per la qual cosa ens excusem de tornar sobre el tema; **únicament les utilitzarem com a element instrumental dins el paràgraf en què perfilarem la cronologia d'aquesta fase.**” (López Mullor *et alii*, 1995, 218) — destacat nostre— .

17 Vam tenir l'ocasió de parlar sobre el tema de les diferències d'enlluïts i les possibilitats de derivar-ne dades fiables per a la datació de les pintures amb els senyors Albert López Mullor i Alvar Caixal i Mata. Els arqueòlegs de l'SPAL van confirmar que no hi havia cap evidència arqueològica, ni en el subsòl ni en els murs, que permetés deduir la pertinença de les pintures a la segona fase. De fet, i com també sembla deduir-se de les memòries d'excavació, la cronologia de les pintures va ser presa com un element fiable que completava altres arguments arqueològics, però que no va ser posat mai sota sospita. Volem aprofitar per agrair l'amabilitat dels senyors Mullor i Caixal, així com de la resta de personal de l'arxiu de l'SPAL. Dit això, hem de lamentar part de la intervenció que l'SPAL ha realitzat a Pedret. Un cop acabada l'excel·lent feina dels arqueòlegs, i decidits a realitzar una discutible reproducció de la decoració de l'absis major, era el moment de realitzar una prospecció dels murs i, si s'esqueia, les pertinents anàlisis del mateix. Sabem per una notícia posterior que “Per reproduir exactament les dimensions, formes i situació de les pintures [alt-medievals de l'absis major], es van projectar diapositives en el parament, fent coincidir les imatges amb les escasses però oportunes restes de traços i policromies que quedaven sobre l'enlluït preromànic;” (González, 1998, 153). Tanmateix, cap d'aquestes restes va ser respectada, car mentre per a la reproducció de l'absidiola sud es van utilitzar tots els mitjans per a protegir i separar el mur i la reproducció, en l'absis central aquesta reproducció va ser realitzada directament sobre el mur i sobre les restes existents. Hem pogut veure els lamentables informes de l'encarregat de les reproduccions i, evidentment, no hi ha cap anàlisi prèvia (Julià, 1994; Julià, 2000, 77). En el primer informe, previ a la restauració, s'afirma que eren visibles restes del suport original de les pintures per tot l'absis principal. La proposta d'intervenció consisteix a consolidar el mur i les restes, enrasar — és a dir, anivellar el mur igualant-lo amb un arrebossat nou— i reproduir les pintures pre-romàniques sobre un suport de fibra de vidre. Aquesta darrera opció va ser desestimada i, segons ens ha confirmat el cap de l'SPAL, senyor Antoni González, la reproducció es va fer directament sobre el mur. El senyor González també ens va confirmar que no es va realitzar cap anàlisi de les restes al mur. No cal, però, amoinar-se, només hem desaprofitat la darrera oportunitat de tenir, potser, dades empíriques sobre les pintures més antigues de Pedret!

que en aquest moment l'edifici devia funcionar com a nucli monàstic. Les restes de l'edifici situat al sud de l'església, així com la presència del cos tancat a ponent en l'indret de l'antiga porta, han fet pensar en funcions comunitàries (López Mullor *et alii*, 1995, 221).

Ja dins el primer quart del segle XI, es va afegir un pòrtic a ponent que havia de substituir el possible alberg o estança anterior [fig. 61 e-f]. Segurament, el desenvolupament de l'edifici meridional era suficient per a la vida comunitària. També en aquest moment es va construir el campanar damunt el terç oriental de la nau lateral sud. A finals d'aquell segle es va pintar de nou l'església, just després que hagués estat reformada la volta i les parets de l'absidiola nord (*Ibid.*, 222– 224, figs. 8-11).

Des d'aquest complet segle XI ens cal passar al segle XIII [fig. 61 g-h]. En aquest moment es data la desaparició del porxo occidental i la substitució de la porta que hi menava per una finestra. El campanar i pràcticament tota la nau sud desapareixen — esfondrats?—. El primer va ser refet, la segona va esdevenir el porxo d'accés a l'església. Els canvis més importants van tenir lloc a l'interior de l'edifici amb la construcció d'una volta de canó apuntat. Per aquest motiu, les parets de la nau van ser reforçades amb arcs formers i el regruix dels murs va cegar els passos de comunicació interior entre les naus. Per tal de salvar el problema de circulació interior es van practicar sengles obertures als absis per tal de comunicar-los. Aquesta radical intervenció va afectar les pintures romàniques; en els absis destruïnt-les parcialment; a la nau tapant-les parcialment. Com a remat de totes aquestes reformes, es va construir una nova porta romànica aprofitant l'antiga comunicació occidental entre la nau lateral sud i la nau central (*Ibid.* 1995, 224-229).

Com tots els treballs arqueològics rigorosos, aquest ens proporciona unes cronologies relatives absolutament consistents. Dificilment variarà, per tant, el nostre coneixement de les successives fases de l'església de Pedret. Altra qüestió són les cronologies absolutes i les interpretacions fetes a partir de les dades obtingudes<sup>18</sup>. La precisió que es pot obtenir en context arqueològic per al període que ens afecta no és massa elevada. La datació a partir de materials directors és complexa. Fixem-nos, per exemple, en el fet que els autors dels treballs basen la datació de la segona fase de l'edifici en un element absolutament inconsistent com és la data de la capa pictòrica més antiga fixada a partir de criteris (?) estilístics. Amb aquest panorama, les úniques precisions que podem esperar han d'arribar de factors externs, com per exemple nova documentació. Dit això, i fins el moment en què apareguin noves dades, només ens cal defensar la proposta general feta pels autors de la intervenció perquè és el treball més acurat que mai ha estat presentat sobre el conjunt de Pedret. Respecte a les interpretacions, i donat que estem en un camp força obert i subjectiu, cal veure'n la fiabilitat. Aspectes com la funció de la construcció occidental de la segona fase, o si és

<sup>18</sup> Un cas paradigmàtic de conflicte entre cronologia relativa i conclusions és el de Sant Pere de Rodas (*vid.* Adell-Riu, 1998; *cf.* Lorés, 2002).



en aquest moment quan es decora l'església per primera vegada resten, en conseqüència, sotmesos a crítica. Respecte al punt que ens interessa, és a dir, les pintures, no hi ha dubte que la primera construcció, datada per aquest estudi en el darrer terç del segle IX, és la primera que podria haver-les acollit<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Més endavant discutirem *in extenso* sobre aquest punt. De moment només posem en dubte una apreciació que mai no s'ha recolzat en dades fefaents. Tradicionalment les pintures han estat atribuïdes al segle X sense, però, cap argument. Millor dit, l'únic argument per a situar les pintures dins la primera meitat del segle X és que Gudiol ho va dir pensant que l'edifici era d'aquell moment: "com a primera impressió podem establir que les pintures de la capa inferior de Pedret, són del temps de la construcció de la part més antiga de l'edifici actual, o sigui **primera meitat del segle X.**" (Gudiol, 1937, 110). La darrera intervenció de l'SPAL podria haver proporcionat els primers arguments però no ha estat així (*vid.* nota 17 supra).

### ***La decoració romànica***

L'element més destacat de l'església de Sant Quirze de Pedret és, sens dubte, la seva decoració pictòrica d'època romànica. Concorre en aquest cas, a més, el fet que sigui aquesta decoració una de les primeres descobertes a Catalunya. El primer a publicar-ne l'existència no podia amagar l'astorament: "A la dreta d'aquest [l'absis major], ó sia de la part de l'epístola, existeix una petita porta que dona entrada á la sagristía. Obrirla y quedar pasmat y absort de admiració es una mateixa cosa, puig sas parets están cobertas d'una pintura antiquíssima que ni somniant se podia esperar sa èxistencia.[...] ofereix un quadro complert, qual argument es la parábola del Evangeli sobre las verges prudentes y fatuas...". Davant d'aquella sorpresa, i sense cap precedent al país, Muns afirma que "no hem pogut menys de conclóurer que son autor viuria en lo sigle XII, y que llavors no era cap aprenent en l'art de la pintura." (Muns, 1887, 313-314). L'anàlisi, donat el context, no està mancat de valor.

Des d'aquella descoberta, les pintures de Pedret han tingut molta història i gens tranquil·la. La primera valoració artística fonamentada arribarà dos anys més tard d'aquella primera notícia. Puiggarrí (1889, 108-110) en dóna una més acurada descripció i fins un dibuix amb les cinc verges fàtues i *Ecclesia*. L'autor, filant encara més prim, considera el conjunt de finals del segle XI o inicis del XII. La importància de les pintures va fer que fossin triades per a encapçalar la sèrie de fascicles sobre la pintura mural catalana que l'Institut d'Estudis Catalans va començar a publicar l'any 1907 (Pijoan, 1907). Per a il·lustrar la monografia, la Junta de Museus havia encarregat el mateix any la realització de còpies al pintor Rafael (Martínez) Padilla (*vid.* Guardia-Camps-Lorés, 1993, 40-42). Aquestes reproduccions acompanyant el text de Pijoan, seran les primeres imatges en color d'una certa fidelitat que es van poder veure i divulgar a Catalunya d'un conjunt pictòric medieval.

Com és conegut de tothom, durant la realització d'aquestes reproduccions per a publicar les pintures — concretament durant una segona estada a Santa Maria de Mur l'any 1919— es descobreix que les pintures començaven a ser venudes i arrencades per a ser exportades<sup>20</sup>. Arran d'aquest esdeveniment, la Junta de Museus va recomprar els conjunts murals i els va arrencar per tal de salvaguardar-los; començava així la col·lecció de pintura mural del Museu d'Art de Catalunya. Entre les pintures que, ja prou conegudes, va caler recomprar i arrencar es troben les de Sant Quirze de Pedret, operació que es realitza l'any 1922.

En aquest primer moment només es van localitzar les restes pictòriques de les absidioles laterals, avui dia al MNAC (nº inv. 15973, 22991, 22992). Quinze anys més tard, en plena Guerra Civil,

<sup>20</sup> De fet, sembla que el catàleg de compres havia estat fet a partir dels fascicles publicats per l'Institut d'Estudis Catalans. *Vid.* Barral, 1994, 203-204.

Josep Gudiol (Gudiol, 1937) troba i arrenca les pintures de l'absis central superposades a les més antigues. Ambdues fases de l'absis central es conserven, com ja hem dit, al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, on van ingressar l'any 1940 (*vid. supra*).

L'estudi de les pintures romàniques de Sant Quirze de Pedret és important per al conjunt que nosaltres tractem. No és massa freqüent trobar aquests palimpsests en la pintura mural a Catalunya i en aquest cas és una dada prou important per ajudar a datar les pintures anteriors. Evidentment la decoració romànica és, per a nosaltres, un *terminus ante quem*.

Les pintures romàniques de Pedret són, d'altra banda, un dels conjunts més interessants dels conservats a Catalunya per la seva iconografia. L'absis central, amb unes formes infreqüents durant el romànic — planta quadrada, mur de fons pla i coberta de canó ultrapassat—, es decora seguint un esquema i una iconografia atípiques. El mur de fons ens mostra, a dalt, l'*Ethimasia* (Ap., 5) flanquejada, al registre mig, pels vint-i-quatre ancians de l'Apocalipsi. Aquests s'organitzaven, suposem, en dos grups simètrics a banda i banda de la finestra axial. Avui només conservem els del costat dret. També a la dreta, però a la volta, trobem els quatre (?) genets (Ap., 6, 1-8) i part dels Elegits (Ap., 7, 4 i ss). La meitat esquerra mostra l'altar del sacrifici amb les ànimes dels justos i l'àngel del Senyor (Ap., 6, 9-11) i una inusual representació dels Elegits. Al zenit de la volta s'hi representa la *Maiestas Domini*.

L'embocadura de l'absis exhibia l'ofrena de Caïm i Abel, dels quals avui només resta ben visible Caïm, a l'intradós sud, mentre d'Abel ens resta l'anyell i poc més. El mur que separa l'absis major de la nau també va proporcionar decoració. En aquest cas, part de la llegenda de sant Quirze i santa Julita i el sacrifici d'Isaac.

D'aquestes representacions apocalíptiques i hagiogràfiques força infreqüents en el context català i especialment destacades per situar-se a l'absis principal, passem a una decoració no menys estranya a l'absidiola nord. Aquí ens trobem amb la volta ocupada per la Verge amb el Nen i als murs la paràbola de les Verges Prudents i les Fàtues (Mt., 25, 1-13) i una representació d'Ecclesia a la manera com la trobem en els rotlles d'Exultet italians. El que resta de l'absis sud fa pensar en un col·legi apostòlic presidit per sant Pere. Totes les parts baixes del conjunt són ocupades per cortinatges amb decoració d'animals i la separació entre zones es realitza mitjançant sanefes habitades també de gran complicació<sup>21</sup>.

Amb aquest desenvolupament, la decoració de Pedret esdevé un exemple notable de la riquesa iconogràfica a que podien arribar les esglésies, i posa en entredit l'estesa opinió d'una decoració monòtona i maquinal dels absis. A Pedret no hi ha res de convencional en la iconografia triada.

21 Destaca especialment la del nivell superior del mur d'accés a l'absis amb bustos de sants identificats.

Segurament per aquest motiu l'únic, o gairebé, que ha interessat fins el moment ha estat aquesta iconografia — junt amb l'existència del mestre de Pedret (*vid. infra*). El primer estudi aprofundit, però, no arriba fins els anys setanta (Al-Hamdani, 1972-1973), i vint anys més tard una monografia, fins ara molt poc difosa, tornarà sobre aquestes qüestions iconogràfiques (Schmiddunser, 1990).

Com hem dit, l'interès principal de les pintures romàniques respecte a les anteriors té a veure, principalment, amb la cronologia. Ja hem esmentat les dues primeres referències al conjunt. La primera situa la decoració d'aquest "temple bisantí, com tants y tants" en el segle XII (Muns, 1887, 314). La segona, volent precisar més, ens parla de finals del segle XI o inicis del XII (Puiggarí, 1889, 108). No farem un seguiment exhaustiu de tots els estudis sobre aquesta decoració; la bibliografia és abundant<sup>22</sup>. Resumirem dient que l'opinió de Puiggarí és la que s'imposa en un primer moment gràcies a Pijoan (1907) qui considera que les pintures són del segle XI — si és que no són del moment de construcció de Pedret al segle X— (*cf.* Post, I, 130-136). Els autors posteriors respectaran aquesta opinió fins que Cook i Gudiol (1950, 54) proposin de situar les pintures dins el segle XII (primera meitat?).

Precisament Gudiol havia anat donant forma a la teoria dels mestres a partir de la seva col·laboració amb Pijoan (1948). Aquest és l'altre motiu pel qual ha interessat Pedret. Aquesta decoració és obra del mestre de Pedret, cap d'un taller que va executar una gran quantitat d'obres — Esterri de Cardós, Burgal, Àger, Orcau, Argolell, Cap d'Aran—, a les quals s'afegeix ràpidament el conjunt de Sant Llúser de Cosserans.

Tot i que encara és una figura de certa força, la teoria del mestre de Pedret, així com la teoria dels Mestres en general, ha anat essent arraconada a poc a poc. A les dificultats adduïdes per Dols (1972), en el cas del presumpte mestre de Pedret se n'afegeixen de caràcter geogràfic i també temporal<sup>23</sup>. Pel que fa a la datació en el segle XII, no ha tingut massa seguidors. Des del moment en què Ainaud identifica la donant que apareix a l'absis de Burgal (Ainaud, 1973, 82-83) com a Llúcia de Pallars en base a la inscripció, tothom ha acceptat que les pintures de Burgal han de ser data- des *c.* 1090. El raonament per a datar les pintures de Pedret, és que essent les més properes

<sup>22</sup> Malgrat l'abundància de bibliografia, ja hem dit com encara no s'ha publicat un estudi monogràfic a l'alçada del conjunt. Pel que fa a la decoració mural, el fascicle de l'IEC no passa de ser una modesta presentació, això sí, amb tots els mitjans del moment (Pijoan, 1907). D'aquell any 1907 ja passem al 1990 en què es publica una breu monografia fruit d'un treball de llicenciatura alemany (Schmiddunser, 1990) dedicat fonamentalment a qüestions iconogràfiques. S'evidencia un cop més el precari estat dels estudis sobre pintura romànica a Catalunya i el deficient impuls de la seva publicació. El millor estudi sobre les pintures romàniques de Pedret és l'article signat per Yarza (1985) amb bibliografia.

<sup>23</sup> Avui la majoria d'autors consideren que cal situar les pintures d'Àger *ca.* 1100 o ja entrat el segle XII. Tanmateix, durant molt de temps havien estat situades entorn els anys 70 del segle XI en relació a l'inici de la construcció del temple. Una altra data important per entendre el problema és la consagració de Sant Llúser de Cosserans, en 1117. Amb aquestes dades resultava un pintor que, ja format, arribava a Catalunya i era autor, al llarg de gairebé cinquanta anys, d'un grup de conjunts pictòrics que arribaven des del Berguedà fins el Cosserans. Per a Àger *vid.* Guàrdia, 1992c, 132-134; per a Saint-Lizier *vid.* recentment Ottaway, 1994. Sobre el problema general de la teoria dels mestres, els estudis de Dols i de Borrás van començar a qüestionar-la malgrat que encara es resisteix. (Dols, 1972; Borrás-García, 1978, 33 i ss.).

formalment a les fonts italianes que defineixen el grup, havien de ser anteriors a les de Burgal, que ja són obra d'algú que ha après del pintor de Pedret o de la seva obra.

Yarza, en l'estudi més crític publicat fins el moment — i no dedicat exclusivament a iconografia—, considera que cal situar la decoració de Pedret poc abans del 1090 (Yarza, 1985). Segons l'autor, a Pedret tenim dos pintors amb maneres de fer diferents. Un seria l'autor, per exemple, dels quatre genets de l'apocalipsi. La seva resolució seria més naturalista, més "clàssica". L'altre pintor, d'estil més geometritzant, més proper al que trobarem a conjunts com Burgal o Esterri d'Àneu, seria l'autor de, per exemple, els vint-i-quatre ancians o de la paràbola de les verges prudentes i les verges fàtues. La cronologia proposada per Yarza es fonamenta, d'una banda, en el fet que considera Pedret a la base de Burgal i Esterri d'Àneu; de l'altra banda, motius iconogràfics, ornamentals i cromàtics<sup>24</sup> vinculen Pedret — com ha estat mantingut sovint— amb conjunts nord-italians com Civate i Pruggiasco, ambdós de finals del segle XI (*Ibid.*).

Tenim, per tant, una dada prou important en el moment d'encarar l'estudi de la decoració primitiva de Sant Quirze de Pedret. Cap a finals del segle XI, en una data entorn 1080-1090, té lloc una radical reforma de la decoració de l'edifici, que curiosament no sembla correspondre amb cap de les fases constructives definides pels arqueòlegs (*vid. supra*). La reforma consisteix en el pintat de nou de tota la zona absidal<sup>25</sup>. Aquesta nova pintura tancarà i protegirà la decoració preexistent fins l'any 1937 [fig. 62]. És evident, per tant, que la primera decoració de Sant Quirze ha de ser anterior a aquestes dates de *c.* 1080-1090. Però, com d'anterior? El darrer article publicat (Watson-Al-Hamdani, 1990, 34) considera que les pintures són de *c.* 1060, la hipòtesi tradicional (Gudiol, 1937, 110) les situa dins la primera meitat del segle X... Deixarem per a les conclusions aquest problema cronològic.

<sup>24</sup> Les recents anàlisis de pigments confirmarien aquesta vinculació nord-italiana (*vid. Morer— Font-Altava, 1993, 110-111*).

<sup>25</sup> De fet, si les paraules de Gudiol (1937, 110) són certes, també la nau es va veure remodelada amb una nova decoració. Segons l'autor, la crucifixió que ell considera contemporània de les pintures que aquí analitzem, va aparèixer sota una crucifixió amb Crist nu d'època romànica [fig. 64-66].

### 2.3.1 Descripció [figs. 62-66, 68-71]

Del total de pintures que van decorar inicialment els murs de Sant Quirze en una primera fase, tan sols hem arribat a conèixer tres fragments. D'aquests, malauradament, només en conservem dos: els dos pertanyents a la zona de l'absis [figs. 68-71]. El tercer va aparèixer al mur septentrional de la nau, també sota la pintura romànica (Gudiol, 1937, 110) [figs. 64-66].

Dels dos fragments conservats, el més conegut<sup>26</sup> [fig. 68] flanquejava la finestra central de la capçalera pel costat de l'Epístola [fig. 62-63]. Dins una corona circular traçada amb una gran precisió, possiblement amb compàs, hi trobem una figura frontal amb els braços oberts en creu. Vesteix túnica *manicata* vermella perfilada en negre. El rostre, resolt amb trets molt elementals, sembla barbat o amb masclet. La corona circular està decorada amb dues ziga-zagues negra i vermella, els espais triangulars buits de les quals són farcits amb triangles del color oposat. Cada un dels elements deixa un perfil blanc en reserva. Recolzada en la corona, més que no pas subjectant-la, hi veiem una au amb les ales esteses. Està representada seguint principis aspectius: tota la silueta de perfil, la cua i les ales vistes des de dalt i les potes arrencades. La descripció del plomatge juga, com en els altres elements de la imatge, amb l'alternança del vermell i el negre, ja sigui en les línies que omplen ales i cua, l'escatat del cos o els quadres i la creu del coll.

L'altre fragment conservat<sup>27</sup> [fig. 69-71] és més interessant atès que presenta una composició més complexa. Se situava a l'esquerra de la finestra axial de l'absis, és a dir, el costat de l'Evangeli [fig. 62-63] i novament ens mostra una corona circular emmarcant un element al seu interior. En aquest cas, però, el disc mostra quatre apèndixs triangulars adherits. Dos perllonguen el diàmetre vertical i els altres dos una secant paral·lela al diàmetre horitzontal. L'aspecte és el d'una creu llatina amb el nus extraordinàriament desenvolupat. La decoració de la corona és una tija ondulada de la qual broten fulles que, replegades cap enrere, omplen l'espai de l'ondulació. Pel que fa als apèndixs, són idèntics dos a dos. Els verticals mostren una sanefa externa en la qual una línia en ziga-zaga separa una línia de triangles equilàters vermells — exteriors— d'una de negres — interiors—. Aquesta sanefa emmarca tres perfils triangulars — blanc, negre i blanc— que tanquen un triangle vermell. Les úniques diferències entre els apèndixs superior i inferior, són que el darrer és de major tamany, com si volgués ser el peu de la "creu", i la sanefa de ziga-zagues i triangles no segueix igual a tot el perfil, sinó que en la base els triangles negres passen a l'exterior i els vermells a l'interior. Els apèndixs horitzontals mostren, sobre fons vermell, una tija amb dues fulles replegades similars a les de la corona, però més grans. Cal dir que l'apèndix esquerre pràcticament ha desaparegut.

L'interior d'aquesta *corona ansata* o *clipeus ansatus* mostra un cavaller amb una montura vermella força esborrada, tot i que evidentment desproporcionada. El cavaller sosté les regnes amb una

<sup>26</sup> Dimensions: 135x122cm; n° d'inv. MDCS 1.

<sup>27</sup> Dimensions: 197x135cm; n° d'inv. MDCS 2.

mà, i amb l'altra una llança amb estendard o gonfanó vermell a la punta. Du el cap protegit pel que sembla un casc amb nasal. Destaca el fet que, a diferència del que passa amb la resta de figures de Pedret, el rostre no sigui del color blanc del fons sinó d'un color torrat proper al vermellós del cavall.

Sota les potes del cavall apareix un animal molt esborrat que potser és un gos<sup>28</sup> i darrera, a l'alçada de la cua, hi veiem un homenet minúscul amb alguna cosa recolzada a l'espatlla, potser una arma. El quadrant superior esquerre és ocupat per una au que exhibeix al cap una cresta de sis puntes acabades en una bola, i que té sobre el llom una altra au més petita, totes dues vistes de perfil. L'au major sembla picotejar els grans de raïm que pengen (?) d'una petita creu grega. Aquesta creu se situa entre el cap del cavaller i el límit de la corona, i com a característiques direm que té els extrems eixamplats i que a cadascun dels quadrants exhibeix un punt vermell. Amb aquesta configuració recorda els *signa* que trobem com a signatura en la documentació medieval.

A diferència del primer fragment, aquest no queda limitat a la decoració de l'interior de la corona. A l'exterior, flanquejant el peu de la "creu" hi apareixen dos personatges. A l'esquerra, entre el braç esquerre i l'inferior, un personatge frontal que sosté alguna cosa — un llibre?— amb les mans, vesteix una mena de túnica, capa o hàbit negre i vermell amb mànigues. La manera de resoldre el rostre és molt similar a la del personatge dins la corona del primer fragment. Al costat oposat trobem un segon personatge (?) molt deteriorat. El poc que en resta és el que sembla una cama nua flexionada, com si el personatge seïés, i part del cap i de l'espatlla on és evident la presència d'un vestit — túnica, mantell?— . Davant seu hi ha una línia negra que potser cal interpretar com un bastó. Just davant de la cama dreta també es veu un rectangle del qual surten línies ondulades vermelles i negres, que habitualment ha estat interpretat com un foc<sup>29</sup>. A la dreta del braç superior de la "creu", gairebé a tocar de la corona, es conserven restes de línies negres que potser corresponen a altres elements del nostre conjunt que avui, malauradament, no conservem<sup>30</sup>.

Tampoc no conservem el tercer element pictòric que, suposadament, formava part de la decoració primitiva de Sant Quirze. En aquest cas, i segons Gudiol, es tractava d'una crucifixió [figs. 64-66]. L'autor ens diu que Crist vestia túnica, però no especifica si es tractava de la túnica *manicata* de

28 Aquesta ha estat, com a mínim, la interpretació de la majoria d'autors des de la interpretació de Cook i Gudiol (1950, 21). Recentment Al-Hamdani (Watson Al-Hamdani, 1990) ha identificat l'animal com un senglar (*vid. infra*).

29 Segurament aquest personatge és l'element més difícil d'entendre de tota la composició i no només per l'estat de conservació. La primera impressió en veure la figura és que hi ha algun problema de capes pictòriques. La presència d'un espai perdut entre el cos i les cames no facilita gens la comprensió d'aquesta figura. En primer lloc, sembla que hi hagi un problema d'escala, ja que per sobre del buit veiem la part superior d'un cos amb el cap inclinat d'un tamany notablement superior al que indicarien les cames davant del foc de la part inferior. En segon lloc, les formes arrodonides de dalt corresponen a un personatge vestit, mentre que les cames apareixen nues i, per tant, no sembla que es corresponguin amb el cos vestit superior.

30 Totes aquestes línies negres verticals i horitzontals, inclosa la que ha estat identificada com el possible bastó del personatge sedent davant el foc, podrien ser, tanmateix, restes de la capa profunda de la decoració posterior. Avui dia, i atès que el procés d'arrencament i la darrera intervenció impedeixen cap verificació, creiem que no es pot descartar aquesta hipòtesi sobretot per que sembla força difícil fer encaixar aquestes línies amb la resta de la decoració.

les majestats o del *colobium* oriental que trobem, per exemple, als *enkolpia* grecs. Gudiol també recull el fet que aquesta crucifixió era pintada en el mateix estil que les de l'absis. Ignorem de quin manera es va perdre aquest fragment. En les fotografies anteriors a la intervenció del Servei de Monuments dirigida per Camil Pallàs entre 1959 i 1964, les restes encara són visibles [figs. 64-66]. Per contra, a les fotografies immediatament posteriors ja no hi són [fig. 67]<sup>31</sup>. L'única autora que té en compte aquest fragment és Guardia (1990a, 60), la qual apel·la a la pròpia degradació del mur per explicar-ne la pèrdua. Gudiol ens proporciona encara una última dada. Segons ell, aquesta primitiva crucifixió havia aparegut sota un crist nu, és a dir, sota un repintat posterior romànic<sup>32</sup>.

31 L'arxiu de l'SPAL conserva una fotografia datada el 24 de maig de 1962 en què encara apareixen les restes pictòriques [fig. 64]. La mateixa presa dos anys més tard — 15 de juny de 1964— ja ens mostra la paret "neta" [fig. 67].

32 Cal dir, d'altra banda, que ben pocs — cap— són els autors que en tractar de la decoració romànica esmenten aquesta Crucifixió. La mateixa confusió fa que ningú hagi dedicat massa temps en pensar a quin moment podia correspondre la decoració, ni al detall que esmenta Gudiol de que les pintures fossin en realitat un palimpsest. Sigui com sigui, les fotografies confirmen que no es tracta d'una única pintura sinó de, com a mínim, dues fases superposades [fig. 64].



### 2.3.1.1. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

La decoració de Sant Quirze de Pedret és un altre exemple de l'estat en què es troben els estudis sobre pintura mural a Catalunya. Ja hem esmentat de manera reiterada el fet que, tot i la importància del conjunt, encara no existeixi una monografia sobre la decoració romànica. Pel que fa a les pintures més antigues, tot i que han estat de referència obligada en estudis d'àmbit europeu (*cf.* Demus, 1970, 149; Dodwell, 1993, 338; Davis-Weyer, 1998, 448), bona part dels treballs que hi fan esment ho fan de manera anecdòtica. L'altra part de referències no són altra cosa que l'intent de convertir Pedret en el paradigma d'una certa Edat Mitjana; l'Edat Mitjana de la màgia i de la simbologia transcendent regint cadascun dels moviments dels homes<sup>33</sup>. Els treballs seriosos són pocs. De fet, es limiten a algunes fitxes de catàleg i un breu treball recent (*vid. infra*). És evident que la importància i qualitat de la decoració romànica eclipsa tota la resta. D'altra banda, la baixa qualitat de la decoració alt-medieval segurament ha fet que el seu estudi, tant estilístic com, especialment, iconogràfic, hagi esdevingut un subjecte esquerp.

La primeres referències no les trobem fins el moment en què són arrencades les pintures romàniques de l'absis major. El primer a donar-ne testimoni és Gudiol (1937, 110), un dels seus descobridors. Com ja hem dit, segons aquest autor eren tres les restes de la decoració més antiga. Ultra els dos temes de l'absis amb el cavaller i el personatge barbut, també va aparèixer una "majestat" oculta per un repintat romànic a la nau central. Donat l'estat del coneixement de la pintura mural "pre-romànica" a Catalunya en aquelles dates<sup>34</sup>, ben pocs podien ser els paral·lels. Tot i que avui ens pugui semblar indefensable, la comparació s'estableix amb les pintures de l'absis de Sant Miquel de Terrassa. L'argument és que unes i altres estan fetes a "ratlla seca en negre i vermell". Un element que des del principi podia donar força joc, com és l'element fitomòrfic a la sanefa que decora la creu d'emmarcament del cavaller, serveix a l'autor per establir una laxa comparació amb "els més antics manuscrits de la sèrie ripollesa, on [el tema vegetal] apareix sempre amb els mateixos colors amb què el trobem aquí". La conclusió és que tant per factors estilístics (?) com pel fet de ser tapades per la decoració romànica — que situa *c.* 1120—, aquestes pintures "són del temps de la construcció de la part més antiga de l'edifici actual, **o sigui de la primera meitat del segle X.**" — destacat nostre—. Cal tenir present aquesta data i, sobretot, els arguments que l'avalen, perquè és la que, amb poques variacions, ha estat defensada fins l'actualitat malgrat els progressos en l'estudi de l'edifici.

33 *Vid.* els, diguem-ne curiosos, articles de Lahosa, 1981, Miró, 1981 o Ribas, 1981.

34 L'autor fins i tot parla de les pintures "amagades encara sota d'altres de més modernes de l'església de Santa Maria de Terrassa." que quan siguin destapades ens han de permetre "començar a parlar amb un cert fonament de la pintura del primer període romànic a Catalunya." (*Ibid.*).

Uns anys més tard, Pijoan (1948, 143-4) introdueix un element important per a la interpretació del conjunt<sup>35</sup>. Important, no tant per la seva versemblança, com per les adhesions que aconseguirà. Segons l'autor, aquesta decoració va ser pintada en el moment de ser predicada la primera croada – 27 de novembre de 1095 (?)– . Així, l'autor interpreta el medalló amb el barbat com el crucificat demanant l'alliberament dels llocs sants, el cavaller com un croat, el togat com a predicador dels sermons de la croada i l'altre personatge com el fidel que se l'escolta. La lectura, d'una innocència extraordinària, va ser, tanmateix, ràpidament assumida per Cook i Gudiol (1950, 26), que ho presenten com a novetat<sup>36</sup>. El primer problema de la lectura de Pijoan és a la cronologia. L'autor manté la data del segle X malgrat relacionar les pintures amb la primera croada (Pijoan, 1948, 143). Segurament per aquest motiu, Cook i Gudiol re-situen les pintures a la segona meitat del segle XI i les relacionen amb la dita "croada de Barbastre" (1064-1065)<sup>37</sup>. En la seva interpretació també relacionen les pintures de Pedret amb les de Castillejo de Robledo, que suposadament també eren vinculades amb les croades. El principal problema d'aquesta proposta estarà sempre en què la data d'aquesta pressumpta croada col·locava la decoració en unes dates encara massa tardanes – en relació a l'existència de la decoració romànica– .

Pel que fa a qüestions d'estil, tots els autors coincidien en la baixa qualitat. Pijoan afirma: "Són d'estil molt més bàrbar, mes encara, que tot el que tenim dels mossàrabs, en miniatures.", mentre Cook i Gudiol parlen de "*dibujos infantiles*".

El primer a criticar la contradicció entre les possibles cronologies, les possibles croades i les pintures és Junyent. L'autor considera que aquestes pintures són una mostra del "substrat més primitiu i rústec d'un art autòcton no tocat encara per influències estrangeres" (1955, fig. 100, 129-130). Justament la seva rusticitat és la que impedeix fer una lectura iconogràfica i, per tant, Junyent no en proposarà cap (*cf.* Junyent, 1970, 253-254). Paral·lelament a aquesta proposta de "rusticitat" havia començat a perfilar-se una proposta d'"erudició". Llorens (1953, 109) accepta, en un primer moment i de manera parcial, la proposta de Cook i Gudiol tot i que, clarament, no la comprèn. Interpreta que el personatge orant és entès per aquells autors com la figura del musulmà, i per això a l'altre medalló hi trobaríem el cavaller. La confusió és lògica si llegim la proposta de Cook i Gudiol, que prescindeixen en el seu comentari de la figura orant. A aquesta confusa lectura afegeix la proposta de veure-hi representats els estats de l'ànima. A la dreta, l'Orant demanaria la immortalitat; a l'esquerra, el genet seria l'ànima gaudint de l'eternitat. Aquesta interpretació, que tindrà un cert èxit, s'acabarà d'arrodonir en el catàleg del propi Llorens anys més tard (Llorens, 1965, fit-

35 Pel que fa a una de les referències obligades en l'estudi de la pintura mural a Catalunya, Post (VIII-2, 537-538) es limita a difondre la troballa a partir de l'article de Gudiol. L'any de publicació de la segona part del volum vuitè – 1941– fa difícil que Post conegués les pintures de primera mà.

36 Una vegada més es constata el buit que els diferents autors teixeixen entorn a la figura de Josep Pijoan.

37 Respecte a aquesta "primera croada" convocada per Alexandre II contra la ciutat de Barbastre, *vid.* recentment Flori, 2001, 277 i ss.

xes nº 1 i 2). A partir d'aquest text, l'autor s'oposa frontalment a la interpretació de Gudiol i proposa llegir l'Orant — ja batejat d'aquesta manera— com "L'estat de l'ànima en aquest món, d'expectació de l'eternitat o del cel."; la composició de l'esquerra és batejada amb el nom d'"Els Novíssims": "el genet és un que és al cel", podria ser un sant Martí; "El personatge de sota, a prop del cel — marcat per la corona— " és al purgatori; el tercer personatge és a l'Infern, marcat per les flames. La proposta tindrà seguidors aviat (cf. Rossell, 1985; *Id.* 1986a).

D'altra banda, atesa la resistència de la decoració a ser llegida dins els paràmetres a l'ús — i aprofitant la veta oberta per Llorens—, comencen a aparèixer les primeres interpretacions erudites descontextualitzades. Per a Rico, a Pedret hi tenim "*El hombre de Vitruvio, inscrito en un círculo, imagen cósmica.*", segons recull en peu de foto (Rico, 1970, 189 i fig. 7). El salt és qualitatiu. S'ha passat de veure a Pedret l'obra d'algú no gaire dotat però — això sí!— lliure d'influències estrangeres, a trobar-hi un exègeta medieval de Plató. De fet, Rico utilitza la imatge per comentar el passatge en què Vitruvi (III, I, 3) afirma que "*el hombre adecuadamente proporcionado, al extender en aspa brazos y pies, se deja inscribir con toda exactitud en un círculo*" — destacat nostre—, perquè aquesta és la figura perfecta del món tant per a Plató (Timeu, 33b) com per a la cosmografia medieval. Això cal entendre-ho, pensem, com un divertiment de l'autor: l'ús com a il·lustració d'una imatge coneguda o, en cas extrem, com un *lapsus calamb*<sup>38</sup>, ha estat present des de llavors a totes les referències a Pedret.

No es deu a Barral (1974, 146-147) l'èxit d'aquesta "lectura" de Rico, ja que en el seu estat de la qüestió es limita a compartir l'oposició de Junyent a la proposta sorgida de Pijoan, i Rico ni tan sols apareix citat. Per contra, el càlam de Sureda (Alcolea-Sureda, 1975, 6 i fig. 1) no només s'aferra a la proposta sinó que la desenvolupa trobant-hi nous arguments. A partir d'aquest moment, autors com Sitjes (1977, 217-223), el propi Sureda anys més tard (Sureda, 1981, 166-167) i Miró (1981), han assajat complexes lectures que juguen amb les suposades simbologies de cadascun dels elements de la decoració. Cap d'elles té massa sentit, i tan sols han menat a una proliferació de lectures presumptament erudites de difícil justificació.

L'elaboració del catàleg del MDCS va suposar una revisió crítica del que s'havia dit fins llavors. L'autora de les dues fitxes del catàleg aconsegueix fixar alguns elements de la possible lectura (Guardia, 1990; *Id.*, 1990b) i deixant al marge tot d'hipòtesis que en última instància no han estat acceptades, troba alguns elements clars. Un personatge associat amb una corona i amb una au com el que trobem a Pedret sempre ha estat vinculat a la idea de regeneració i resurrecció. Pel que fa al cavaller, en un context cristià només pot tractar-se de Crist, de Constantí, d'un sant o d'un noble.

38 Tot i que l'obra de Rico ha estat citada sempre des d'aleshores, l'autor no esmenta mai en el text la decoració de Pedret i menys encara en proposa cap interpretació. Només el peu de foto citat recull l'al·lusió a l'home de Vitruvi en relació a la figura de Pedret. Si només buscava una imatge coneguda, el cert és que va tenir un èxit inusitat. Cap proposta menys argumentada que hagués arribat des d'un historiador de l'art hauria estat acceptada amb tanta complaença.

En última instància i tensant la clau simbòlica, apunta Guardia, podríem trobar-nos davant d'un *Bellerophons* cristià, segons com interpretem l'animal que corre sota el cavall. Per últim, fa reaparèixer la crucifixió de la nau, tot considerant que cal tenir-la present en la lectura dels altres dos fragments. El nostre recent article (Mancho, 1999, 425) ha reincidit en la línia de lectura crítica de Guardia. En aquest cas, però, l'èmfasi ha basculat cap a una consideració que creiem que cal no menystenir. Ens referim a la valoració de com la mala qualitat tècnica i d'execució, d'un artífex o d'un taller, pot influir negativament en la iconografia<sup>39</sup>.

Coincidint amb la publicació del catàleg del MDCS va aparèixer un article que ha passat absolutament desapercebut i que cal tenir en compte. L'autora d'un dels estudis més complets sobre la decoració romànica, Al-Hamdani (*vid. supra*), entra per primera vegada a analitzar les pintures més antigues. El breu article s'ocupa només del medalló amb el cavaller<sup>40</sup> i en fa una proposta de lectura que potser sigui la més coherent presentada fins el moment. A partir d'una llegenda originada a la catedral de Nevers (*cf. Réau, III-1, 360-361*) identifica el cavaller amb Carlemany com a caçador, i l'animal com un senglar i no com un gos. Segons la llegenda, l'Emperador havia tingut un somni en què, mentre caçava, era atacat per un senglar. Sobtadament apareixia un infant nu qui, a canvi d'uns vestits, capturava el senglar per tal que l'Emperador li donés mort. Quan Carlemany explica el somni al bisbe de Nevers, aquest interpreta que l'infant és sant Quirze que, tot demanant uns vestits, està sol·licitant l'ajut de l'Emperador per tal de construir la coberta de la catedral que regenta (*cf. Watson Al-Hamdani, 1990, 36*). Segons l'autora, a Pedret tindriem, a més de l'escena amb el petit Quirze enforcant el senglar sota el cavall de Carlemany, el bisbe de Nevers a l'exterior fent l'explicació del somni. La figura nua de la dreta és interpretada per Al-Hamdani com el propi sant Quirze infant davant d'un brasero, que faria al·lusió a un dels instruments del seu martiri (*Ibid., 37; cf. Réau, III-1, 361*). Respecte a la datació del conjunt, l'autora considera, tot recolzant-se en elements d'indumentària del cavaller com són el casc amb nasal i la cota de malla (?), que cal situar les pintures c. 1060<sup>41</sup>.

La principal crítica a la proposta d'Al-Hamdani és que no creiem que es pugui mantenir aquesta data per a les pintures antigues de Pedret. D'una banda perquè aquesta data entra en conflicte amb la decoració romànica. No té massa sentit pensar que després d'existir l'edifici amb més o menys reformes des de finals segle IX hagués restat sense pintura i en el marge de vint o quaranta anys (entre c. 1060 i c. 1080/1100) rebés dues decoracions d'un signe tan diferent en tots els aspectes. En qualsevol cas, caldria primer estudiar la decoració romànica per tal de revisar-ne la cronologia,

39 Normalment es parla de mala qualitat fent referència a qüestions tècniques o formals, però mai a qüestions iconogràfiques. L'autor d'una mala execució també pot cometre errors — d'altra banda normals i freqüents en contextos més favorables a un bon treball— en la iconografia. En el cas d'errors iconogràfics no seríem capaços d'arribar a una interpretació coherent de les escenes representades sinó és que tenim altres informacions de suport, com ara el model (*vid. Mancho, 1999, 425*).

40 L'article comença anunciant un article posterior per a la figura de l'orant que no ha aparegut mai.

41 "...aquest equipament es pot trobar en treballs realitzats a partir de 1060, i apareix també en art posterior. Segons això, és possible situar el fresc del pintor *naive* dins d'aquella decada." (Watson Al-Hamdani, 1990, 34).

car només endarrerint la data de la decoració romànica es podrien trobar arguments per plantejar una cronologia dins el segle XI per a la decoració més antiga. D'altra banda, recolzar la datació en els elements d'indumentària és arriscat. Martí de Riquer estableix comparacions amb Pedret en parlar d'indumentària (*vid.* Riquer, 1968, 21) però només amb les pintures romàniques, concretament amb l'elm cònic del cavaller que apareix a l'arc triomfal, a dalt a la dreta. Ens podríem demanar perquè no estableix cap comparació amb la nostra figura i segurament la resposta seria que la imatge no dona garanties. Tanmateix, el propi Riquer ens dona una dada que permet rebatre l'argument d'Al-Hamdani: la figura 11 (Riquer, 1968) ens mostra el casc atribuït a Venceslau I conservat a Praga, datat c. 935. Riquer també recull exemples de casc amb nasal a la Bíblia de Rodes (*Ibid.*, fig. 3), possiblement anterior a la data que ens dona Al-Hamdani. Respecte a la cota de malla — que a la documentació de l'època s'anomena *ausberg* o *asbergo*—, Riquer la documenta a Catalunya ja en 951 (*Ibid.*, 18). Pel que fa a la interpretació iconogràfica, tot i que, insistim, es tracta de l'intent més raonable realitzat fins el moment, difícilment es pot mantenir la interpretació basada en un relat de caràcter tan local (*vid. infra*).

Que l'article de Al-Hamdani hagi estat absolutament obviat pels autors posteriors es deu, sens dubte, a la difusió restringida de la publicació local que el va acollir. Barroso i Morín no coneixen la seva existència i només aflorarà en la bibliografia gràcies al treball de López Mullor (López Mullor *et alii*, 1995). Per la seva banda, Barroso i Morín (1992) reprenen una línia cara als autors hispànics. El títol de l'article ja és tota una declaració d'intencions: "*Nuevas observaciones sobre la decoración pictórica mozárabe de la iglesia de San Quirico de Pedret*". Des de l'inici, l'article sembla destinat a demostrar la pertinença del territori de Catalunya a l'àmbit cultural mossàrab. Les pintures de Pedret esdevenen l'excusa o l'exemple clar d'aquesta tesis<sup>42</sup>. Per als autors, l'adscripció de les pintures no ofereix cap dubte. Pedret és el representant d'una línia simbolista d'as-

42 Diuen els autors (*Ibid.*, 173) "*Por todo ello, no veo la razón de diferenciar del concepto de arte de repoblación dado al resto de la Península, la geografía catalana.*" Tot i que és lícit utilitzar el terme repoblació en aquest context cal usar-lo de manera apropiada. És evident que hi ha repoblació a Catalunya (o pre-Catalunya): en primer lloc la propiciada per Carlemany i Lluís el Pietós amb els *Hispani*, és a dir, els peninsulars refugiats al nord dels Pirineus; en segon lloc, i afectant directament la zona que ens interessa, tindrà lloc una important tasca repobladora a la Catalunya central a partir de Guifré el Pilós (*post* 870). Per a aquesta segona repoblació important hi ha consens a l'hora d'afirmar que els repobladors arriben, fonamentalment de Cerdanya, Occitània i Gascaña, és a dir, els muntanyesos autòctons i les poblacions afectades per les ràtzies normandes a la Gàl·lia. Així, doncs, sense excloure l'arribada segura de mossàrabs, cal dir que el moviment de repoblador tindrà un sentit notablement diferent — culturalment i ideològica— del que paral·lelament té lloc a l'occident peninsular (*cf.* Feliu, 1999, 363 i ss).

Si Barroso i Morín pretenen fer una crítica a la tendència de bona part de la historiografia catalana a escindir el tarannà de la Marca Hispànica del de la resta de regnes hispànics, cal no caure en axiomes igualment reprobables. No és la nostra intenció fer aquí una exposició de motius, la pròpia argumentació de Barroso i Morín sobre les pintures ja mostra la debilitat d'una part dels arguments. En tot cas, plantejar els estudis per a aquest moment com a lluita entre cultures absolutament definides i diferenciades i àmbits culturals a mercè d'aquestes potències culturals és un error. La posició de la Marca Hispànica en aquest moment en fa un lloc de pas i de contacte, la situació política li atorga un paper de segona o tercera fila. Hi ha tants arguments per defensar la importància dels vincles polítics i culturals amb l'altra banda dels Pirineus com per defensar els lligams culturals i polítics amb els regnes hispànics i l'ascendent visigot. Per al que no hi ha ni un sol argument és per a fixar fronteres rígides i impermeables des d'un costat o des d'un altre.

cent visigot i, per tant, lligada amb orient, mentre que Terrassa, en dates properes, és la mostra de la influència ultrapirinènca (*Ibid.*, 177)<sup>43</sup>.

La mateixa advocació de l'església, d'origen oriental, és per als autors una altra mostra de visigoisme atès que el sant ja és documentat a la Península des del segle VI. Cal dir, però, que l'advocació als sants Quirze i Julita és extraordinàriament popular a Occident, en general, i no és, per tant, un tret hispànic distintiu. La capella de Teodot a Santa Maria *antiqua*, de la segona meitat del VIII, és un dels possibles exemples, i destacat, d'aquesta popularitat a Occident (*cf.* Matthiae-Andaloro, 1965-1987). Ara bé, al marge de la popularitat o no de determinats sants, el problema de les advocacions dels edificis és un altre. Si recordem, la qüestió documental lligada a Pedret era més aviat escassa, fins al punt que la primera vegada que aquesta església apareix esmentada amb el nom de Sant Quirze és a un document de 1312. A partir d'aquest fet direm, en primer lloc, que les esglésies malgrat tenir una advocació principal, o varies, estan dedicades sempre a Déu, la Verge i tots els sants. És exemplar el cas d'un document ja esmentat, l'acta de consagració de l'oratori de Sant Miquel i Sant Víctor de Pedret dedicat "*in honore Dei sueque ienitricis et omnium sanctorum sub titulo et nomine sancti Michaelis et sancti Victoris martiris*" (*vid. supra*). En segon lloc, la dedicació, fins i tot al marge d'aquesta, no impedeix la presència d'altres altars diferents del major, dedicats a d'altres sants. Per a la segona fase de l'església, per exemple, sabem que hi ha, com a mínim, tres altars. Hem de suposar que tots eren dedicats a sant Quirze i santa Julita? En tercer lloc, l'església és coneguda com a Sant Quirze, malgrat que normalment aquest sant sempre apareix acompanyat per santa Julita. Així, doncs, caldria considerar que en realitat l'advocació principal era, com a mínim, a sants Quirze i Julita, i aquí tenim el darrer fenomen. El nom de santa Julita ha caigut i tothom coneix l'església com a Sant Quirze. En aquest cas, segurament, ha passat com en tants d'altres en què el nom va essent adaptat a les comoditats dels feligresos o simplement a les modes. Un exemple espectacular és el de la capella de santa Llúcia de Barcelona, actualment integrada dins el claustre de la catedral. L'advocació original és a la Mare de Déu, Santa Quitèria, a les Onze Mil Verges, Santa Àgata i Santa Llúcia. Potser en la petita capella no hi cabien totes i a partir del segle XVI ja és coneguda com a Santa Llúcia (*cf.* Cabestany, 1994, 163). En resum, cal plantejar que Sant Quirze no fos l'única advocació de l'església i, fins i tot, considerar que no en fos l'original. Evidentment això té importància a l'hora d'interpretar el programa decoratiu (*vid. infra*).

43 Els autors afirmen sintetitzar la interpretació de Yarza segons la qual la pintura hispànica es dividiria en tres tendències: "Por una parte, la carolingia, más o menos tachable de clasicista (Tarrasa). Por otra, una línea tal vez interesante conceptualmente, pero mucho más tosca y popular (Pedret). La tercera vía sería la de la decoración inspirada en telas orientales (Wamba) en lo occidental. Pero aún cabe preguntarse una vez más si no existió también en lo occidental una corriente figurativa pareja a la de las iglesias de Egara, pero formalmente más próxima a la de los manuscritos leoneses del siglo X, hoy totalmente desaparecida." (Yarza, 1979, 108). Cal dir, com es desprèn de l'última frase, que Yarza està configurant dos espais absolutament diferenciats, un per als regnes occidentals fortament vinculat a la tradició figurativa dels manuscrits i al món oriental (musulmà?) dels teixits i un altre al "regne" oriental lligat amb el món carolingi i traduït en una versió "cult" i una versió "popular". Per tant, Barroso i Morín no es limiten a "simplificar" la lectura de Yarza sinó a fer-ne una de nova a partir d'aquella.

Fetes aquestes precisions, la cerca de Barroso i Morín s'adreça cap als models de la decoració. Lògicament els troben en el món mossàrab (?), i concretament en la il·lustració de l'Apocalipsi. El caràcter possiblement escatològic de les escenes en què coincideixen la majoria d'autors així ho aconsella. L'orant és interpretat com a representació de sant Joan amb l'atribut de l'àliga i la corona entesa a manera de nimbe (?) (*Ibid.*, 180; *cf. infra* 2.3.3.). El cavaller dins la creu és el genet que s'enfronta a l'anticrist (Ap., 19, 11 i ss.), amb clares (?) referències a la lluita contra l'Islam com són l'escuder i el gos. Flanquejant aquesta creu trobem el profeta agenollat davant l'àngel amb la vara de mesurar (Ap., 10-11; 21). La conclusió és que la decoració es basa en la il·lustració dels Beats, fet que reforça la idea de continuïtat dins la tradició visigòtica (?). L'argument s'estira fins al límit i així la posterior decoració romànica s'explica per aquest model anterior. "*Se ha querido ver en ellos [els frescs romànics] la existencia de prototipos lombardos, zona donde el Apocalipsis tuvo un éxito temprano, semejante al caso español, pero resulta más probable considerar la existencia de un precedente dentro de la tradición hispana si estimamos acertada la lectura que desde aquí proponemos: de esta forma, las variaciones en la iconografía románica de Pedret se explican por la temática de los frescos mozárabes que decoraban la misma iglesia y que pudieron servirles de modelo.*" Creiem que la vinculació és absolutament injustificada, en tot cas no donen cap argument que la recolzi (*Ibid.*, 182)<sup>44</sup>.

Fins el moment, la mala qualitat del conjunt havia estat l'única opinió que concitava totes les adhesions. Segons Barroso i Morín, per contra, la vinculació amb el món visigot dels beats (*sic*) "*ayudaría a desechar por completo la concepción de las mismas como una versión popular de las iglesias urbanas.*". Consideren, a més, que "*Es frecuente achacar un carácter popular a este tipo de representaciones simbólicas propias de élites monásticas.*". Així doncs, a Pedret estem davant d'una representació elitista — potser en la línia que insinua Rico?— i per això incompresa, fins ara. Aquesta conclusió ens sembla la confirmació del poc interès en les pintures i sí, per contra, en altres qüestions que hi tenen poc a veure. Per bé que la seva lectura de les imatges té una coherència i una lògica que la fan versemblant en alguns aspectes (*vid.* 2.3.3.), l'anàlisi global ens sembla absolutament esbiaixada.

<sup>44</sup> Cal dir, en primer lloc, que determinats elements en la iconografia de Pedret estan perfectament estudiats i vinculats amb referents italians. Penso, per exemple, en l'escena de les ànimes davant l'altar dels màrtirs i la seva coincidència amb el que trobem a Anagni (Christe, 1982; *cf.* Yarza, 1985). Un tema diferent, i pendent de revisió, és si aquesta influència italiana arriba de la llombardia o bé del sud, com sembla més probable. En aquest sentit, *vid.* la recent anàlisi de Guardia (en premsa2). En segon lloc, no cal cercar aquesta connexió amb els Beats en relació als mossàrabs: quan es realitza la decoració romànica a Pedret aquests llibres són prou coneguts a Catalunya. El grau de coneixement és prou important com per a permetre la realització d'una còpia en dates pròximes a les de la decoració romànica de Pedret. Ens referim, és clar, al Beat de Torí d'inicis del segle XII sortit de l'escriptori de la Catedral de Girona i copiat del Beat que posseïen, arribat a mitjan segle XI. *Vid.* un resum de la qüestió a Mancho, 1999e, 314-315; recentment ha tractat el tema Orriols, 2000, 165 i ss.

## 2.3.2. Qüestions estilístiques i formals

### 2.3.2.1. ANÀLISI

Al marge de qüestions iconogràfiques, que en el cas de Sant Quirze semblen especialment complicades i que són analitzades més endavant (*vid.* 2.3.3), un dels problemes del conjunt ha estat sempre el de la filiació estilística. De fet, cap dels autors que ha parlat de les pintures n'ha pogut establir una vinculació clara, de fet els autors passen de puntetes sobre el tema. No és estrany si pensem en el baix nivell que demostren les pintures. Una mala qualitat complica sempre, a nivell formal, la delimitació d'influències, la cerca de paral·lels, la vinculació amb àmbits culturals, ... En definitiva, dificulta sempre la possibilitat de classificació. Ja ho hem exposat per a Campdevàrol i aquí no ens hi estendrem.

Donat que esmentem el cas de Campdevàrol (*vid. supra*), fixem-nos en el fet que les semblances són ben minces amb aquell conjunt, per no dir inexistents. Malgrat tot, el nostre punt de partida — incloent ambdues en un estudi sobre la pintura dels segles IX-X— les fa ben properes en el temps, i evidentment ho són en l'espai. Però no tenen perquè ser-ho respecte l'ambient en què es generen. Aquest és un factor que cal tenir en compte. Respecte a les pintures de Terrassa avui es faria difícil voler sostenir alguna mena de vinculació estilística i malgrat tot, com hem vist, Gudiol (1937, 110) va relacionar Pedret amb Sant Miquel de Terrassa. Actualment això només es pot entendre amb la perspectiva històrica que ens proporciona el coneixement de la situació dels estudis en aquells moments. Més difícil és encara proposar cap semblança amb el fragment de pintura conservat a Barcelona. No tenim, a Catalunya, per tant, cap pintura mural que ens permeti establir comparacions amb Pedret. Tampoc els manuscrits ofereixen possibilitats. Al fet que siguin pocs els conservats per als segles IX i X a Catalunya, cal afegir que en cap cas presenten figuració. Només podem citar un dibuix — que recull per primer cop Ainaud (1989, 33)— conservat a un document procedent de Matadepera i datat el 972 (Barcelona, ACA, Monacals, Sant Llorenç del Munt, perg. 14) [fig. 34]. Tanmateix l'únic que ens permet afirmar, respecte a Pedret, és que mostra la mateixa manca d'ofici. En el document és el propi notari qui "decora" el pergamí amb aquesta realització espontània. Però en el cas de Pedret no es tracta d'una creació espontània i tampoc podem pensar que sigui feina d'un escriptor aborrit. D'altra banda, pintures i dibuix són prou diferents. Les úniques proximitats estan en el fet que tan en un cas com en un altre ambdues mans tenen una certa facilitat decorativa. Tot allò que són elements geomètrics, o geometritzats, i pseudovegetals amb voluntat ornamental, són prou reeixits. En el moment en què qualssevol d'ambdós autors s'enfronta amb la representació de parts del cos, comencen els problemes. Problemes, d'altra banda, de la traducció a una superfície plana d'elements tridimensionals. Això és especialment clar en la representació dels peus, i tanmateix a Pedret i al document de Matadepera les solucions i els resultats són diferents.



A Catalunya no podem establir cap altra comparació<sup>45</sup> i el que conservem a la resta de la península també es troba relativament lluny de les nostres imatges de Pedret. Comparable també per la baixa qualitat, el fragment 4 de Silos (Monestir de Santo Domingo), datat a finals del segle IX, ens situa en la mateixa línia de comentari que per al dibuix de Matadepera. En aquest cas però es tracta d'una pàgina de Beat — l'exemple més antic conservat — amb la representació d'Ap., 6, 9-11, les ànimes dels justos sota l'altar del sacrifici (Williams, 1987, fig. XII). Quan entrem al segle X el panorama és ocupat per les bíblies lleoneses i els manuscrits de Beat ambdues amb unes característiques prou definides i prou allunyades del que aquí estem tractant<sup>46</sup>.

La pintura mural asturiana, fonamentalment anicònica si hem de jutjar pel que en conservem, ens ofereix ben pocs exemples de figuració, en concret les restes procedents de San Miguel de Liño [figs. 9-10] (Arias, 1999, 110-129), San Salvador de Valdediós (*Ibid.*, 130-156) i San Salvador de Priesca (*Ibid.*, 168-177). Ja hem comentat anteriorment com en els dos darrers casos el que n'hem arribat a conèixer és prou insuficient com per no permetre cap mena d'aproximació. En el cas de Liño, tot i que millor conservat, les diferències són manifestes. Els únics que han intentat alguna aproximació estilística amb Liño (Cook-Gudiol, 1950, 21; Barral, 1974, 146) la proposen en relació a Campdevanol (*vid. supra*) però, significativament, no amb Pedret.

Del món asturià hem de passar ja al segle XI per a trobar en la Península, i fora de Catalunya, alguna resta de pintura mural. Estaríem, per tant, fora de les cronologies en què podem suposar que van ser realitzades les pintures de Pedret<sup>47</sup>. Entre els pocs conjunts coneguts només el de Castillejo de Robledo ha estat relacionat amb Pedret (Cook-Gudiol, 1950, 21; Sureda, 1985, 302). Veient una i altra decoracions queda clar que la relació es deu més a la baixa qualitat i al poc que coneixem la pintura d'aquests moments que a una veritable relació. De nou ens trobem amb què, en la pintura d'àmbit hispànic, no hi ha referents per establir comparacions<sup>48</sup>.

45 Respecte a mala qualitat podríem fer, novament, comparacions amb Marmellar. Però la datació d'un i altre conjunt els allunya en el temps. Tot i que la datació de Marmellar és, segons la nostra opinió, discutible, a partir de Barral s'accepta que és de la segona meitat del segle XI. Per a Pedret ja hem vist com no podem considerar una cronologia tan tardana.

46 *Vid.* recentment Yarza, 1998, també Williams, 1994 i *supra*.

47 A la província de León l'església de Santiago de Peñalba conserva restes de pintures de caràcter decoratiu a la volta de l'absis (G-M, 1919, 224-238; Menéndez-Pidal, 1956; Fernández, 1978, fig. 23) que es poden situar al segle X. També l'església de Santa Maria de Wamba (G.-M., 1919, 193-202; Martín, 1966) conserva restes de la segona meitat del segle X. Novament es tracta de pintura decorativa, en aquest cas al mur de l'absis i poca cosa té a veure amb Pedret, tret del fet que es tracta de corones tancant, en aquest cas, elements zoomòrfics. En general *vid.* Torres Balbas, 1958.

48 En el segle XI hispànic només coneixem dos casos: Pano (Osca) i Castillejo de Robledo (Sòria). En el primer cas es tracta d'elements decoratius de caràcter geomètric i en el segon els elements figurats que hi surten no presenten, tot i el seu esquematisme, cap connexió amb Pedret (*vid.* descripció a Sureda, 1985, 301-302). A San Baudelio de Berlanga, la recent restauració a aportat petites restes figurades de les quals no en coneixem cap imatge ni cap publicació. La decoració es troba per sota de les conegudes pintures romàniques de San Baudelio. La recent revisió que situa la decoració romànica en el segle XII ens va fer pensar que la decoració anterior podia ser del segle XI. Observacions recents de Guardia evidencien com, en realitat, es tracta d'esbossos previs. Salvant les distàncies seria un cas similar al de S. Salvatore de Brescia (*vid.* Guardia, en premsa1). Agraïm a M. Guardia la informació sobre aquestes pintures.

Tampoc l'escultura ens ofereix massa punts de referència. Des de les escasses obres figurades del món visigot<sup>49</sup> hem de passar a les experiències de l'art ramirense. El que trobem a Santa Maria del Naranco i a San Miguel de Lillo (mitjan segle IX) pot recordar llunyanament, per l'esquematisme i la simplificació de les formes, el que tenim a Pedret. En aquest cas estem, a més, davant una producció de primera fila atès que ambdues construccions formaven part de les estances palatines de Ramiro I (842-850). Els referents iconogràfics per a aquestes produccions són clarament antics tant pels brancals de Lillo, els més clars, com per als medallons del Naranco<sup>50</sup>. Justament aquests darrers podrien fer pensar en una solució similar a la de Pedret [fig. 72]. En realitat, poc tenen a veure. Hi ha moltes maneres de mostrar figures dins elements circulars i en aquest cas són força divergents. A nivell formal, les diferències són notables. Els relleus de Lillo podrien fer pensar en l'obra d'algú que no ha perdut completament la vinculació amb el passat tardo-antic d'arrel més clàssica. En el cas de Pedret aquest referent és absolutament remot. Després d'aquesta experiència, a més, tenim un gran buit a tota la península. Caldrà entrar en el segle XI per tornar a trobar figuració a l'escultura<sup>51</sup>.

El món hispànic, definitivament, no ens proporciona cap element de comparació. Si sortim de la península el panorama s'enriqueix notablement. Només la pintura mural (*vid. supra*) queda una mica limitada pel que fa a restes conservades. No té massa sentit resseguir un per un els possibles àmbits on cercar comparacions. Ja hem vist com Itàlia, en general, presenta un panorama molt ric de restes conservades tant en pintura com en escultura. Potser és l'únic lloc — i només a determinades zones— on s'observa un pas del món tardo-antic a l'alta edat mitjana sense massa ruptures. L'antiga Gàl·lia és un cas intermedi entre ruptura i continuïtat. Les illes Britàniques, i salvant les distàncies, presenten un panorama similar al de l'interior de Catalunya. Escassament romanitzades com més ens hi internem.

Les característiques de Pedret limiten molt les possibilitats de comparació. No té massa sentit, per tant, reflectir les produccions de cadascuna d'aquestes zones tot cercant possibles paral·lels<sup>52</sup>. Així,

49 Ens referim, és clar, al conegut capitell de Còrdova, la columna de San Salvador de Toledo, la decoració de San Pedro de la Nave o els relleus de Quintanilla de las Viñas. *Vid.* en general Palol, 1956 i Fontaine, 1973.

50 Sobre l'art asturià dues obres recents recullen la bibliografia més actualitzada sobre els diferents conjunts, són els llibres d'Arias, 1993 i de Cid, 1995. Sobre Lillo i Naranco, *vid.* Arias, 1996. A propòsit de les fonts romanes de l'art asturià i en concret de l'escultura de Lillo i Naranco, *vid.* García, 1981.

51 Amb poques excepcions, com el relleu procedent de San Cebrián de Mazote datat a inicis segle X (Art of Medieval Spain, 138).

52 La feina, lògicament, ha estat feta. És difícil encara avui dia arribar a tenir un coneixement exacte de totes i cadascunes de les produccions conservades als diferents països. La realització de *Corpora* ha tingut una arrencada i execució desiguals. Per a Itàlia, en el cas de la pintura mural cal acudir al volum dirigit per Bertelli (Pittura, 1994) que queda perfectament completat pel capítol de síntesi de Lomartire (Lomartire-Valagussa, 2000). El problema segueix essent el coneixement de la miniatura: *vid.* els successius congressos sobre miniatura italiana que es publiquen des de 1979, o algunes obres iniciades recentment com el catàleg dels manuscrits de Montecassino (Orofino, 1994). Pel que fa a l'escultura, els diferents volums del *Corpus della Scultura Altomedievale* són una eina imprescindible, per bé que encara no acabada (Corpus, 1959-). El panorama francès no és massa encoratjador. Per a la pintura mural encara no hi ha cap obra de conjunt des de les publicacions de Deschamps i Thibout (Deschamps-Thibout 1951; *cf.* Deschamps-Thibout, 1953 i Michel, 1961). Tanmateix s'està avançant en l'estudi de diferents regions, de les quals ja en tenim uns catàlegs rigorosos (Kupfer, 1993; Davy-Juhel-Paoletti, 1997; Davy, 1999). Pel que fa a la il·lustració de manuscrits, encara no ha estat acabat el corpus sobre la miniatura carolíngia

doncs, només ens aturem en els que ens semblen els paral·lels més clars per a Pedret. Es tracta de dues produccions ben diferents, per bé que amb punts de contacte, del món merovingi. Ens referim a la producció de terracotes arquitectòniques, d'una banda, i la producció de sarcòfags de guix, de l'altra.

Pel que fa a les terracotes, el Museu Carnavalet de París conserva un petit grup d'antefixes que tenen un cert interès per a nosaltres. En tots els casos es tracta de peces que han estat situades entorn els segles VI-VII. Normalment la decoració d'aquestes antefixes és limitada a la representació de creus de braços iguals (*Ibid.*, nº 200a-c, 201); també tenim, però, un grup de cinc peces en què el motiu principal és un rostre. Tant el tipus de peça — antefixes—, com aquesta decoració — rostres—, tenen una evident vinculació amb la tradició romana de terracotes arquitectòniques. Ara bé, malgrat que hem de suposar que es tracta de peces d'una certa qualitat — són la decoració, els acabats, d'algun edifici possiblement religiós— ens mostren un tractament força tosc, regit per un esquematisme molt acusat i per un convencionalisme notable en el tractament dels rostres. Ens interessen especialment dues peces [fig. 73]. Ambdues mostren un tipus de solució similar per als ulls, ametllats i amb un perfil força gruixut, i que coincideix força amb el que trobem a Pedret. Més propera a Pedret és, encara, la manera de resoldre la disposició i forma de les celles en relació al nas i la boca, especialment en la nº 295. El contorn del cap, d'aquesta darrera peça, apareix resseguït per una mena de vora llistada que fa pensar més en una caputxa que en uns cabells. Aquest tipus de solució el veiem també en peces visigòtiques, per exemple a Quintanilla de las Viñas [fig. 74-75], on podria ser confós amb un nimbe. També a les figures de Campdevànol trobem solucions similars [figs. 31-33]. La manera de perllongar la barbata a les terracotes és també molt pròxima a la figura orant de Pedret. Tot i que la comparació entre obres d'escultura i obres de pintura és complicada, el caràcter dibuixístic i gairebé bidimensional de les antefixes facilita la tasca. Creiem que la semblança entre aquestes dues peces és notable.

Més curiosa encara que aquestes comparacions, és la que podem establir amb els sarcòfags merovingis en guix. La quantitat de sarcòfags conservats d'aquest tipus és extraordinària per bé que molt concentrada en la zona nord de França, entorn a París<sup>53</sup>. És una producció peculiar que implicava la construcció dels sarcòfags amb motlle. El més interessant d'aquests sarcòfags és que incorporen una profusa decoració ressaltada a les parets exteriors de les caixes a base de corones cercles

de Koehler seguit per Mütterich (Koehler [-Mütterich], 1933-). En un cas i altre l'absència dels repertoris és subsanada pels arxius del *Centre d'Études de Civilisation Médiévale* (CÉSCM) de Poitiers ([www.mshx.univ-poitiers.fr/cescm/cescm.html](http://www.mshx.univ-poitiers.fr/cescm/cescm.html)) i per l'*Institut de Recherche et d'Histoire des Textes* (IRHT) d'Orleans ([www.irht.cnrs.fr](http://www.irht.cnrs.fr)). En el camp de l'escultura el *Recueil général des monuments sculptés en France pendant le Haut Moyen Age* ha quedat aturat des de fa un cert temps (vid. *Récueil Général*, 1-4). L'aturada ha quedat només parcialment resolta amb l'edició dels *Atlas Archéologiques de la France* (Atlas, 1995; *Id.* 1996). Per a les Illes Britàniques, el panorama és més senzill. Per als manuscrits ja fa temps que tenim els repertoris fets (Alexander, 1978; Temple, 1976). Per a la pintura mural un treball relativament recent revisa la producció pictòrica a les Illes (Early Medieval, 1990).

<sup>53</sup> *Vid.* Durand-Lefebvre, 1952 i més recentment Périn, 1991.

i diferents motius tant d'origen germànic com d'origen romà. En molts d'ells és evident la cristianització, car el motiu principal de la decoració són creus, però en la majoria es tracta d'una decoració que no permet inferir adscripcions religioses. Per a realitzar-la, simplement es gravava/en el/s motiu/s a la fusta que funcionava com a cofre. Un cop adormit el guix i enretirat el cofre el sarcòfag i la seva decoració ja estaven llestos (Périn, 1991, 300). El procediment és interessant perquè implica l'existència de motlles que, a més, se sap que circulen. Aquesta producció es manté, més o menys, fins c. 750.

Si fem una ullada a la decoració veurem com el motiu principal és la corona o el disc habitat (Récueil Général, I; *Id.*, III, *passim*). Atès que era una decoració feta amb motlle crida l'atenció la precisió amb que estan realitzats tots els elements geomètrics. Destaquen especialment els traçats de les corones, sens dubte realitzades a compàs. Els exemples són nombrosíssims. Ja hem dit com en la majoria de casos es tracta de corones amb una decoració interna de creus de tipus grec més o menys decorades. Dins el conjunt, les que presenten una decoració figurada són més aviat escasses. De fet, dins els dos volums del Récueil que apleguen els exemplars només trobem quatre panells decorats amb una corona que inclogui figuració. Curiosament es tracta del mateix motiu i realitzat a partir del mateix motlle (Récueil Général, I, pl. XXXI, 102; CXXI, 380) [fig. 76-77]. Si comparem la fig. 76 amb Pedret la semblança amb la figura orant és extraordinària. El tipus de corona és gairebé el mateix i en tots dos casos realitzada amb compàs. El motiu dentat és, de fet, el més habitual en aquestes corones de sarcòfag. El personatge de l'interior també recorda pel seu esquematisme el que trobem a Pedret. La proximitat d'ambdues figures és notable. Si això afegim que la figura és acompanyada per un animal i que l'exterior mostra, com en molts altres sarcòfags, ocells que flanquegen la corona, ens atreviríem a dir que gairebé trobem tots els elements que tenim a Pedret<sup>54</sup>.

Malgrat que es tracta de peces realitzades a motlle i que sabem que els motlles circulaven i són usats per a més d'un treball (Périn, 1991, 303), la producció és extraordinàriament restringida en l'espai i prou allunyada en el temps i en l'espai de les pintures de Pedret com per a voler cercar-hi relacions directes. És més interessant constatar que, d'una banda, en el món merovingi s'estiguin produint fins al segle VIII un seguit de peces que evidencien una proximitat formal extraordinària amb el que trobem a Pedret. D'altra banda, i tant o més important, el fet que en aquestes peces trobem el tipus de motius i la manera d'usar-los que veiem a Pedret. Finalment, podria ser determinant el fet que es tracti de peces de caràcter funerari. Com veurem en tractar de la iconografia, aquest fet podria esdevenir un argument, gairebé, definitiu.

<sup>54</sup> *Vid.* per exemple la semblança entre les aus flanquejant una creu d'una placa de sarcòfag publicada per Périn (1991, 289) i la petita au que recolza sobre el paó del corona crucífera amb el genet de Pedret.

### 2.3.2.2. CONCLUSIÓ

Cal dir que no és important si podem establir vinculació directa o no amb els paral·lels merovingis esmentats. El que demostren aquestes peces merovingies, de fet, és que existeix un tipus de producció que es perllonga fins al segle VIII i que reposa sobre unes premisses tècniques i estilístiques molt properes a les que pot tenir o mostrar un pintor com el de Pedret. De fet, si mirem l'escultura visigoda, llombarda, irlandesa o anglosaxona<sup>55</sup> totes elles reposen, com en el cas de Pedret, sobre "un fons clàssic reelaborat i profundament modificat a l'Alta Edat Mitjana" (Guardia, 1990a, 60). Les paraules de Guardia es refereixen a la composició general i als temes ornamentals de Pedret, però ens sembla lícit aplicar-ho també a qüestions formals i d'estil.

La pregunta final per a aquestes qüestions sempre és la mateixa: ens permet l'anàlisi estilística aproximar unes datacions? La resposta final també acostuma a ser la mateixa: amb precisió, no. D'un costat, ja hem vist com per a aquesta decoració el *terminus post quem*, que ens proporciona l'edifici, se situa a finals segle IX, mentre el *terminus ante quem* el fixa la decoració romànica c. 1080-1090 (?). De l'altre, és evident que la cronologia dels migrats paral·lels — com a molt tard mitjan segle VIII— no encaixa amb les possibilitats de datació de Pedret. Tanmateix, si mirem les característiques de la zona i el moment històric, per bé que la comparació no ens dona cap base ferma tampoc s'oposa a les possibles datacions proposades. En tot cas només s'oposa, creiem, a la cronologia del segle XI. Com veurem, el que coneixem per a la pintura del segle XI a Catalunya, i a excepció de Marmellar — que és un cas especial— difícilment explicaria una obra d'aquestes característiques en una església com a Pedret. Recordem, d'altra banda, que aquest segle XI ja té poc a veure políticament, econòmicament, socialment i culturalment, amb els segles IX i X. Més tard tornarem sobre el tema de la datació.

<sup>55</sup> A les referències que hem establert en la nota 52 cal afegir per a l'escultura al món Anglo-saxó el corpus de la *British Academy* (1984-).

### 2.3.3. Iconografia

#### 2.3.3.1. CONSIDERACIONS PRÈVIES

Com hem vist a l'estat de la qüestió, la lectura iconogràfica de Pedret és, segurament, el punt més conflictiu. Per aquesta raó creiem imprescindible fer una ullada als elements que configuren aquesta iconografia per tal de ser conscients amb quines peces hem de refer el trencaclosques.

La primera qüestió que cal plantejar és l'extensió de l'hipotètic programa. Per exemple, Guardia (1990a, 60) ens recorda la presència d'una crucifixió i considera que aquesta també devia formar part del programa. Donat que la crucifixió es trobava a la nau, ¿cal suposar que estem davant d'una església en què va ser desenvolupat un complet programa iconogràfic afectant la majoria dels seus murs? D'entrada cal dir que l'anàlisi d'aquesta crucifixió — Majestat, segons l'expressió de Gudiol (1937, 110)— és complexa. No només pel fet que no es conservi. També pel fet que les fotografies que en tenim no ajuden massa [fig. 64-66]; també pel fet que Gudiol sigui força ambigu en fer-ne la descripció. Les primeres mostren com l'estat de degradació era considerable. És molt difícil saber-ne els personatges i, més difícil encara, assajar una aproximació estilística amb el que conservem a l'absis. El segon parla d'un Crucifix (1937, 110) i d'una Majestat (1937, 113), i mentre amb la paraula Crucifix podríem dubtar de què està referint, amb el nom Majestat ens parla exactament d'un Crist viu clavat a la creu amb quatre claus vestint túnica manicada<sup>56</sup>. Res més. Gudiol no parla d'una Crucifixió ni d'un Calvari. En tot cas no en fa cap descripció. Afegeix però que la pintura era en realitat un palimpsest. Per sobre un crucificat nu i per sota un crucificat amb túnica. L'autor suposa que la capa més antiga correspon a la primera fase de l'absis — primera meitat del segle X— i, tot i que no ho especifica, cal suposar que considera la segona contemporània de les romàniques de l'absis — segons ell *c.* 1120—.

Amb aquestes dades és pràcticament impossible de fer-nos una idea, ni tan sols aproximada, de què hi havia a la paret i, sobretot, a quin moment pertanyia. Podem seguir la deducció de Gudiol, però en realitat és una reducció excessiva. Quan veiem la complicació en la superposició de capes pictòriques i enlluïts a determinats conjunts comprovem que la cosa no és tan senzilla<sup>57</sup>. Per exemple, podem pensar que la representació d'una majestat al mur de l'església implica una data antiga per l'essència de la pròpia representació. Si considerem, però, que les majestats en fusta conservades a Catalunya se situen ja dins la segona meitat del segle XII, l'argument s'esfondra<sup>58</sup>. L'única

<sup>56</sup> Un bon exemple és la Majestat Batlló, MNAC, nº inv. 15937 de mitjan segle XII.

<sup>57</sup> El cas paradigmàtic de palimpsest segueix essent Santa Maria Antiqua (Nordhagen, 1962). Al marge però del seu inestimable valor no és el que presenta una major complicació en les superposicions. Per contra mirant els casos de la cripta de Saint-Germain d'Auxerre, recentment estudiat (Peindre à Auxerre, 1999) o del no menys complicat cas de San Salvatore a Brescia (Peroni, 1983) ens podem fer una idea de la reducció de Gudiol. És cert que Pedret no és comparable a cap dels tres exemples citats però sí que ho és que, segons Gudiol, entre la primera i la segona decoració de l'absis passen, pel cap baix, cent-cinquanta anys. Si aquest temps és suficient per a un edifici i dues reformes, imaginem què podia passar amb la decoració dels murs.

<sup>58</sup> Sobre les majestats i la seva cronologia *vid.* CatRom, I, 108, amb bibliografia.

deducció que podríem extraure a partir de la informació de Gudiol és que la figura en posició d'orant de l'absis segurament no era una imatge de Crist a la creu com interpreta Pijoan<sup>59</sup>. Si la majestat i la decoració de l'absis eren contemporànies no tenia cap sentit representar dues vegades el Crucificat sempre que estiguem pensant en un programa unitari per a la decoració de l'edifici. Ara bé, en el cas que no es tracti de decoracions contemporànies el problema s'esvaeix. Llavors la duplicació podria estar justificada, per exemple, perquè la figura dins el medalló no s'entenia com a crucificat, o perquè amb la nova decoració s'anul·lava totalment o parcial l'antiga.

La crucifixió no és l'únic element que presenta problemes. L'estat de deteriorament del mur on van aparèixer les pintures de l'absis és evident quan contemplem el que en queda de la decoració romànica. De fet, aquesta havia saltat en moltes zones i permetia veure parcialment el que es conservava de la primera decoració [fig. 62]. La degradació, però, també havia afectat aquestes pintures. Bona part de la meitat inferior dreta del medalló crucífer amb el cavaller ha desaparegut. També en va resultar afectat l'estrany personatge exterior d'aquest costat.

La pregunta és: què més ens manca de la primera decoració d'aquest absis? Les possibilitats són nombroses. Els medallons flanquegen la finestra axial. Podem suposar que per sobre hi havia altres representacions amb o sense medallons; podem suposar altres personatges sota el medalló amb l'ocell com a pendant al medalló crucífer; podem imaginar decoració als altres murs de l'absis... Desgraciadament la decoració va ser arrencada del mur i això impedeix qualsevol possibilitat d'anàlisi minuciosa. Exactament com per a la qüestió de la superposició de capes, la traumàtica intervenció impedeix qualsevol aproximació tècnica<sup>60</sup>. Avui de la decoració antiga de Pedret no en resta altra cosa que dos quadres de cavallet.

Malgrat tot sí que tenim, com hem vist, prou informació per a reconstruir l'emplaçament original de les pintures. I no és una qüestió banal. Ho acabem de dir. Ambdós medallons se situen flanquejant la finestra axial. Ambdós estan al mateix nivell. De fet la corona crucífera és uns centímetres més amunt, però si mirem l'alçada que ateny el braç superior d'aquella i la comparem amb la que assolía l'ocell de l'altra corona veurem com és aproximadament la mateixa. Aquesta posició comporta que els personatges a l'exterior de la corona amb el cavaller es trobin situats just al límit superior de la sanefa de la decoració romànica, és a dir, a l'inici del sòcol. En resum, si fessim la clàssica tripartició de la superfície mural, la decoració conservada coincidiria exactament amb l'espai central, i no coneixeríem ni la part inferior, ocupada generalment per cortinatges, ni la part superior, ocupada generalment per la divinitat.

59 Curiosament Pijoan (1948, 144) considera que també la nau és una majestat.

60 Més encara després de la radical intervenció que ha culminat, recentment, amb la reproducció de les pintures originals als murs [fig. 63].

Encara podem anar una mica més enllà. La disposició de les dues corones en fa dos elements similars. El fet de trobar-se al mateix nivell les equipara, indicant-nos un mateix *status* per a ambdues imatges o si ho preferim, que ambdós significants tot i tenir significats diferents són equivalents. Podríem dubtar de la similitud de cadascuna de les corones: l'una crucífera, l'altra no. La nostra opinió és que l'autor de la iconografia va voler caracteritzar o, si ens ho estिमem més, personalitzar cadascuna de les corones. No per situar la lectura en plans diferents, per a això en tenia prou amb no situar-les a nivell, ans per potenciar l'element que tanca cadascuna de les corones.

Cal tenir present aquestes reflexions perquè desgraciadament són els únics elements a què podem recórrer. El problema de fons de Pedret és que ens situa davant representacions especials<sup>61</sup>. Per bé que el recurs a la corona com a motiu d'emmarcament no és excepcional, sí que ho és la presència al seu interior de personatges sencers<sup>62</sup>. Aquests els trobem a monedes<sup>63</sup>, segells<sup>64</sup>, la decoració zenital d'algunes cúpules<sup>65</sup>, elements tèxtils o imitació d'aquests elements tèxtils, gemes, medalles, fons de copes i vasos...<sup>66</sup> però no en la manera com ho tenim a Pedret, segons el que coneixem i s'ha conservat. Més excepcional és l'aspecte crucífer donat a la corona de l'esquerra. Podem trobar alguns exemples de creus amb els braços amples i un nus de diàmetre considerable però en la forma en què ho trobem a Pedret no en coneixem cap<sup>67</sup>.

Malgrat aquestes peculiaritats, l'especificitat de Pedret no té una via d'arribada única. Pel que hem dit fins ara es podria suposar que estem pensant en una composició sofisticada de caràcter erudit. De fet, però, la iconografia de Pedret tan podria ser fruit de la improvisació i la ignorància com de l'erudició. El factor estilístic, desgraciadament, no ens ajuda gens a destriar entre una possibilitat o l'altra. Erudició iconogràfica no implica qualitat artística com ignorància iconogràfica no comporta un baix nivell artístic. Es pot ser un excel·lent cal·lígraf i no saber llegir. En un cas estem davant d'una qüestió de codis i en l'altre davant una qüestió de tècnica i habilitat. Per tant dos

61 Potser no ho va ser en el moment de la seva execució però sí en l'actualitat en què desconeixem la majoria de decoracions d'aquest moment.

62 Segurament l'inventor d'aquest tipus de *clipei* amb figures és l'escultor que realitza la sèrie de vuit medallons per a l'arc d'Hadrià (avui arc de Constantí) a la vall del Colisseu (Roma, segon quart segle II d. C.). Curiosament, la configuració de, com a mínim, dos d'aquests *tondi* podrien recordar la nostra fig. 66 amb el cavaller: el primer mostra la cacera de l'ós i el segon la cacera del senglar. La posició del cavaller perseguint la fera és la tradicional en el món romà, però el fet de situar el conjunt dins un marc circular converteix el resultat en especial i, insistim, proper a una de les imatges de Pedret (*vid.* Calcani, 2001, figs. pp. 81 i 82).

63 *Vid.* per exemple Crusafont, M.; García Garrido, M.; Balaguer, Anna M.: *Historia de la Moneda Catalana*. Barcelona: Caixa de Barcelona, 1986; Grierson, Philip: *Monnaies du Moyen Âge*. Fribourg: Office du Livre, 1976 (l'Univers des Monnaies).

64 Sagarra, Ferrán de: *Sigil·lografia catalana: inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*. 3 vols. Barcelona: Estampa d'Henrich, 1915-1933. *Vid.* en general la *Revue française d'héraldique et de sigillographie*. París: Société française d'héraldique et de sigillographie, 1938-.

65 Sobre la decoració de cúpules *vid. infra* en parlar de l'absis de Santa Maria de Terrassa. Un exemple notable el trobem a la cúpula del baptisteri dels Ortodoxos a Ravenna (mitjan s. V) amb el baptisme de Crist [fig. 138].

66 Per a totes aquestes possibilitats *vid. Age, 1979, passim*.

67 Per exemple: fragment de cancell d'Aquileia (Museo Paleocristiano) (*vid.* L'Orange-Torp, 1977-1979, III, fig. 308). Un altre exemple el trobem a Brescia (Museo Cristiano, n° inv. 260), *vid.* Corpus, III, 62-63, fig. 62. Tot i que formalment pugui haver algunes semblances amb Pedret, la intenció i el resultat no són, certament, els mateixos.



camp independent. Si a Pedret estem davant d'algú que ha realitzat el programa sense conèixer bé el codi és difícil que arribem a reconstruir una lectura coherent; si estem davant d'algú que excel·lia en el coneixement del codi i som nosaltres els qui no en tenim les fonts, potser també ens trobem en un atzucac. Finalment, en qualsevol d'ambdós casos hem de considerar la possibilitat que la iconografia s'hagi ressentit de les limitacions del pintor.

Un cop esmentats aquests factors, no és estrany que la lectura de les pintures de Pedret hagi presentat i presenti dificultats notables.

### 2.3.3.2. ANÀLISI

Per tal d'entendre les peculiaritats d'aquest conjunt cal, com hem dit, analitzar un per un els elements que intervenen i el seu context. Només havent delimitat les possibles lectures de cadascun d'ells i havent creuat les dades podem aspirar a fer una lectura plausible.

Un element determinant i destacat és la presència de les corones. En tots dos fragments és un element característic que serveix, sens dubte, per situar les representacions que s'hi inscriuen en un pla diferent de les figures que apareixen fora. Cal destacar, com han fet Barroso i Morín, que les figures que trobem a l'interior no van nimbades. Això serveix els autors per deduir que aquestes corones fan la funció que hauria fet un nimbe<sup>68</sup>. Efectivament, aquestes corones, malgrat tot diferenciades, situen les representacions en un nivell no-terrenal. Tanmateix això no implica directament la santedat d'aquests personatges. Les corones, de fet, poden indicar que es tracta de figures de difunts<sup>69</sup>, de figures de sants/màrtirs, o de representacions de la divinitat<sup>70</sup>. Sigui el que sigui, i ho volem remarcar, aquestes corones remetent al nivell no-terrenal en contraposició als personatges que en resten fora que formarien part del nivell terrenal.

Evidentment, però, les corones no són suficients per a identificar els subjectes que hi tanquen — com els nimbes no serveixen per identificar els diferents sants— . Per a identificar els subjectes el pintor ens ha donat altres elements. D'una banda, com ja hem dit, ha particularitzat cadascuna de les corones. En aquest sentit, no tenim cap dubte que cal assimilar l'au sobre la corona amb el personatge orant i la "crucificació" de la corona amb el genet. Evidentment el problema està en interpretar correctament aquestes dues particularitzacions.

Pel que fa a l'au de la corona de la dreta la majoria d'autors han considerat que es tracta d'un paó (cf. Barral, 1974, 146; Miró, 1981, 137; o Guardia, 1990, 61) o bé d'una àliga (cf. Guardia, 1990, 61 o Barroso-Morín, 1992, 180). En tots els casos, tret d'un, els autors s'inclinen per veure en aquest animal una referència a la immortalitat o a la resurrecció. De fet, per bé que per motius diferents, ambdues aus han servit tradicionalment com a símbol de victòria sobre la mort<sup>71</sup>. En contra de la primera identificació direm, però, que la manera tradicional de representar els paons, si

<sup>68</sup> "El marco circular que subraya el centro de toda la visión tendría, pues, un significado equivalente a los nimbos que marcan la santidad del personaje" (Barroso-Morín, 1992, 180).

<sup>69</sup> Com recullen Barroso i Morín (*op. cit.* nota anterior) cal cercar l'antecedent d'aquestes corones en les *imago clipeatae* romanes i per al món cristià en les que apareixen als sarcòfags. Justament en els sarcòfags aquests elements serveixen per a exhibir el retrat del difunt (*vid.* Leclercq, Henry: 'imago clipeata', *DAFL*, 7, 1, 302-306).

<sup>70</sup> En aquest cas caldria entendre que les corones s'assimilen a màndorles.

<sup>71</sup> Per a l'àliga *vid.* Isidor, *Ethymologiarum*, XII, 7, 10-11; Bestiario, 133 i ss. Per al Paó, *vid.* Isidor, *Ethymologiarum*, XII, 7, 48. La primera té una antiga tradició que per no anar més enrera citarem només a partir de les apotheosis dels monarques hel·lenístics (Alexandre) o dels emperadors romans (p. ex. arc de Titus). En aquests casos i per aquest motiu — el seu caràcter psicopomp— apareix freqüentment associada a personatges concrets. El segon és molt freqüent: mosaics de paviment, cancel·ls, mosaics de sostre, pintures... Normalment però, és una al·lusió genèrica que no acostuma a anar directament relacionada amb personatges concrets.

més no en la tradició que podem reclamar per a aquestes dates i aquest context, és de perfil o de front i no amb les ales esteses. La més freqüent és la primera. Normalment flanquegen un vas, una creu, un element vegetal...<sup>72</sup>. En la segona disposició, és a dir de front, els trobem quan serveixen de motiu d'arrencada de la decoració d'arestes o nervis de voltes. És el que veiem a la volta del presbiteri de Sant Vital de Ravenna. Donat que, evidentment, no estem davant d'una representació frontal, analitzem les representacions de perfil [fig. 78]. En primer lloc els paons es caracteritzen per mostrar sobre el cap un penell de plomes que en pot donar l'aspecte de corona. Com és prou evident, l'au sobre la figura orant no mostra aquesta "corona" que sí que trobem, per contra, en l'au que acompanya el genet. En segon lloc, els paons es caracteritzen per una magnífica cua d'aspecte més o menys arrodonit a l'extrem i notablement llarga. Les plomes són també força característiques, una mena d'espigues culminades a l'extrem per un ull. Normalment aquesta "cua" arrenca just de darrera de les potes. D'altra banda, les diferències entre el plomatge de la cua i el plomatge de la resta del cos no acostumen a ser acusades excepte en casos d'inusual riquesa en la representació [fig. 78]. No cal gaire esforç per adonar-se que certament cap d'aquestes característiques concorre en el cas present. Un últim factor ens sembla encara més decisiu. Fins ara hem estat parlant d'una au, el paó, representada de perfil. En el cas de Pedret no tenim una au de perfil sinó amb les ales desplegadas. Novament no es pot invocar, com per al cas del penell de plomes al cap, el desconeixement d'aquestes característiques bàsiques o la manca d'habilitat del pintor: l'au que trobem rera el genet està perfectament de perfil. Hem de concloure, per tant, que aquí s'ha volgut representar una au amb les ales desplegadas. Certament el resultat no és òptim i, certament, recorda representacions d'èpoques pretèrites que recolzaven l'expressió artística en un acusat esquematisme<sup>73</sup> però no hi ha dubte que s'està representant un ocell amb les ales obertes. No tenim cap dubte, en conclusió, que l'au que hi ha sobre la corona de l'esquerra no és un paó perquè el paó **mai** apareix representat amb les ales obertes. Cal substituir el dubte paó-àliga, per el dubte àliga-ocell qualsevol<sup>74</sup>. Davant aquesta nova disjuntiva i atesa la importància que té aquesta au dins la composició, nosaltres optem per pensar que estem davant una àliga.

Un cop argumentada i delimitada la identificació<sup>75</sup> cal veure com aquests dos elements, recordem la corona i l'àliga, determinen la identificació del personatge disposat com orant. La importància d'aquests dos elements dins la composició no ens permeten dubtar que juguen un paper important en la identificació del personatge. Això ens permet considerar només un nombre restringit de pos-

<sup>72</sup> *Vid.* per exemple Corpus, I-XIII, passim.

<sup>73</sup> És en aquest sentit que cal acceptar la comparació morfològica que estableix Miró (1980, 137) amb els vasos ibers d'Elx. En cap cas, però, aquesta comparació pot transcendir fins el camp semàntic perquè tret que s'estigui intentant demostrar un corrent simbòlic ancestral — com és evident que pretén Miró sense, però, fonaments—, estem davant dos àmbits no comparables. Per als vasos ibers d'Elx *vid.* recentment Aranegui, 1998.

<sup>74</sup> El colom de l'Esperit Sant apareix sovint amb les ales esteses i un aspecte similar al que tenim a la corona amb l'"Orant" de Pedret.

<sup>75</sup> És curiós constatar com, malgrat les nombroses opinions que ha suscitat el conjunt fins en la identificació dels elements, aquestes no han anat, normalment, acompanyades d'arguments o exemples.

sibilitats. Podem optar per pensar que estem davant una al·lusió més o menys críptica i genèrica a Crist, la Ressurrecció o la Humanitat, totes elles representades per una figura disposada relativament a la manera dels antics orants<sup>76</sup>, o podem optar per suposar que estem davant d'un personatge concret.

Una velada referència a Crist mitjançant aquesta representació tant sols és possible si la corona cruciforme de l'altre costat de la finestra també fa referència a Crist o algú equivalent<sup>77</sup>. En aquest cas estaríem davant dues representacions de valor similar i, en conseqüència, disposades a un mateix nivell. Si no és així, com creiem (*vid. infra*), difícilment aquesta representació pot referir-se a Crist. D'altra banda, ja hem esmentat abans la dificultat d'interpretar aquesta figura amb el crucificat. Respecte a les altres dues possibilitats defensades fins ara, la seva verificació també passaria per la lectura que fem de l'altra corona. Una referència a la Ressurrecció a la dreta, indicaria una al·lusió a la Condemna a l'esquerra? I com es justificaria que aquesta representació també estigués continguda dins una corona que a més s'inscriu dins una creu? Respecte a la referència a la Humanitat que llisca de la lectura de Rico (*vid.*) ja hem esmentat com aquesta lectura ens sembla, senzillament, un comentari al marge que autors posteriors han amplificat com a recurs davant la dificultat d'interpretar el tema.

Dit això, el més versemblant és intentar d'identificar la figura dins la corona de l'àliga amb una figura de sant. El que proposem, en definitiva, és identificar un personatge concret. La corona n'indicaria la santedat, i el substraïria del nivell terrenal per situar-lo en el celestial; l'animal que el sobremunta, l'àliga, en seria l'atribut. Amb aquestes coordenades no és difícil de pensar en sant Joan, com proposen Barroso i Morín (1992, 180). Les objeccions a la proposta poden venir, però, per diferents bandes. D'entrada la posició. És cert que no coneixem cap altra figura de sant Joan en aquesta postura, però de fet no coneixem cap representació de sant Joan dempeus dins una corona sobremuntada per l'àliga! Malgrat que el tipus orant no sigui identificat normalment amb Joan, hi ha prou exemples de sants disposats d'aquesta manera com per acceptar la possibilitat. D'altra banda el caràcter emblemàtic d'aquesta representació pot recordar la manera de presentar la seva figura com a part del tetramorfos. Sovint l'animal és presentat dins un medalló sostingut per un àngel<sup>78</sup>. Encara més clar és el paral·lelisme que, en darrera instància, es pot establir amb els retrats d'autor. Sovint l'encapçalament dels evangelis o les homilies de sants mostren els autors dels diferents textos sobremuntats o acompanyats pel seu animal [figs. 19, 23, 26]. Algun dels exemples pot fer pensar en la representació de Pedret<sup>79</sup>.

76 Cf. les opinions dels diferents autors recollides per Guardia (1990, 61).

77 Evidentment partim del supòsit que en la base d'aquesta decoració hi ha un mínim de respecte per uns codis, si volem elementals, si no fos així, hauríem de renunciar definitivament a interpretar aquestes pintures.

78 A Arles del Tec (Vallespir), per exemple, és el lleó de sant Marc el que apareix dins un medalló sostingut per un àngel.

79 Mirem, per exemple, el retrat de Joan al *Codex Aureus* de Canterbury (Stockholm, *Kungliga Biblioteket*, cod. A. 135, fol. 150v. de c. mitjans segle VIII [fig. 79]. Es tracta, com en la majoria de casos, de l'evangelista entronitzat sota una arcuació. El personatge seu, malgrat que la representació està resolta de manera que, si desaparegués el tron, ens costaria decidir

També es pot objectar que sant Joan mostri barba o, més aviat, masclet. En aquest cas cal recordar que hi ha representacions de sant Joan amb barba, tot i que fan referència al sant Joan de la vellesa<sup>80</sup>. En el cas que ens ocupa la barba podria ser, senzillament, l'indicació que ens trobem davant una figura masculina. És dubtós que dins un grup amb apòstols o dins una escena del cicle de Crist sant Joan aparegués barbat perquè justament l'absència de barba, com ho són els cabells blancs i la barba de Pere<sup>81</sup> i la calbesa de Pau, defineixen Joan en aquest context. Davant una figura aïllada com la nostra, però, l'element perd força, i esdevé molt més important la presència de l'àliga.

Si passem a l'altra corona el primer element que cal analitzar és la forma crucífera. Els qui prenen opció més clarament a l'hora d'identificar aquest element, tornen a ser Barroso i Morín (1992, 180). D'acord amb la clau apocalíptica amb que cal interpretar, segons ells, Pedret, "*la gran cruz tiene sentido sólo si se trata de una representación simbólica del Jinete Fiel que guía la lucha contra el Anticristo (Apoc. XIX, 11 y ss) en este caso, muy probablemente reinterpretado desde la óptica de la lucha contra el Islam, de ahí la presencia del escudero y del perro.*".

No cal dir que, segons la nostra opinió, aquesta lectura no resisteix la mínima lògica que cal exigir a les escenes de Pedret. Més encara venint de part de Barroso i Morín car, si ho recordem, els autors postulen que a Pedret estem davant un treball culte<sup>82</sup>. Seguint la nostra línia argumental direm que aquesta lectura — com tota la resta de Barroso i Morín— oblida la topografia de les pintures. Què té d'erudit — usant les seves mateixes paraules— col·locar una imatge de sant Joan al mateix nivell que un dels elements de la seva visió? I on és la coherència de fer reaparèixer sant Joan — sense nimbe, sense corona i sense atribut— al peu d'aquesta corona crucífera que emmarcaria la visió? (cf. Barroso-Morín, 1992, 181-182). Res i cap.

Segons la nostra opinió la creu que caracteritza aquesta corona ha de ser llegida en termes equivalents a l'àliga de la corona que tanca sant Joan. El sentit d'una creu pot ser, lògicament, una referència directa a Crist, però també a l'Església, a la Passió o a la Victòria sobre la mort<sup>83</sup>. Si seguim mantenint l'estructura dels nostres arguments caldria descartar la primera possibilitat. Respecte a

si s'està dret o assegut. Per sobre de l'evangelista, i emmarcada en el timpà que forma l'arc hi veiem l'àliga amb les ales obertes. Se'ns dubte el concepte és molt diferent, però la relació entre l'àliga i l'evangelista és la mateixa que tenim a Pedret.

80 L'exemple més clar el trobem a la cúpula del braç septentrional de Sant Marc de Venècia que malgrat les restauracions hem de considerar obra de finals del segle XI (vid. Demus, 1984, I, 84-93).

81 I tanmateix vid. Carr, 1978. L'autora dedica el primer capítol del seu treball als atributs de sant Pere, entre els quals l'aspecte físic. Sense entrar en detalls, trobem fins a quatre apartats en què es tracta de: "*Saint Peter with Abundant, Curly Hair and Beard*", "*Saint Peter with Short, Straight Hair and Beard*", "*Saint Peter Beardless*", "*Saint Peter Tonsured*" (pp. 7-12).

82 Els autors consideren que la vinculació del conjunt amb el món visigot és l'argument clau que "*ayudaría a desechar por completo la concepción de las mismas como una versión popular de las iglesias urbanas. [Ja que] Es frecuente achar un carácter popular a este tipo de representaciones simbólicas propias de élites monásticas.*" — el destacat és nostre—, vid. Barroso-Morín, 1992, 183.

83 Vid. 'Croix et crucifix' a DACL, III/2, cols. 3045-3144, i 'Croce' a EAMed., V, 529-557, espec. 529-535.

la segona, l'Església, cal dir que si aquesta creu serveix com a atribut del cavaller que trobem dins la corona certament no és en forma de cavaller com trobem representada normalment l'Església<sup>84</sup>. De fet, podríem acceptar que això fos vàl·lid dins un context de finals del XII i posteriors. Determinats contextos culturals com les croades o el cicle artúric podrien justificar una representació de l'Església com a cavaller, però no en les dates en què podem situar les pintures de Pedret<sup>85</sup>. Respecte a la creu com al·lusió a la Passió o a la Victòria, termes tot sovint indisociables, cal pensar en la possibilitat que "concedint" la creu a aquesta corona s'estigui al·ludint al caràcter martirial o triomfal, en el sentit d'atribut, de la imatge tancada a l'interior. No seria una redundància perquè, tal i com hem defensat, les corones a Pedret han servit no com a signes de victòria ans com a marques d'un estadi no-terrenal. Així, doncs, de la mateixa manera que l'àliga és un atribut del sant a la dreta de la finestra absidal, la creu ho és del màrtir de l'esquerra.

En aquest context determinades propostes assoleixen un sentit renovat. Es el cas dels suggeriments de Llorens (1953, 109) i Guardia (1990b, 63) els quals veuen en aquest cavaller la representació d'un sant militar o l'assimilació dels valors morals de la figura de Belerophons, tal i com es cristianitza en època tardo-antiga, en el cavaller<sup>86</sup>. Malgrat que la proposta ve de molt enrera mai no ha estat analitzada. És potser el moment de fer-ho.

### **Sants Militars**

Els anomenats Sants Militars són el conjunt de sants que es caracteritzen per procedir de l'estament militar. En cap cas es tracta de figures que assoleixen la santedat lluitant sinó, normalment, per negar-se a la lluita o pels mèrits després d'haver abandonat la milícia. La seva vessant combativa adreçada a heretges o infidels apareixerà amb posterioritat a la nostra època (*vid.* Flori, 2001, 125 i ss). La llista d'aquest tipus de sant és llarga, especialment a Orient on proliferen nota-

84 Normalment l'església apareix representada mitjançant una figura femenina reforçada amb diversos atributs (*vid.* Schiller, 4, 2).

85 Per a la sacralització de la cavalleria lligada a les croades *vid.* en darrera instància Flori, 2001, espec. 125 i ss. Per a la qüestió artúrica, recentment Palazzo (2000, 39) en comenta la seva vessant eucarística. "*Ce parallélisme entre la table de la Cène et la Table arthurienne est si forte dans la seconde moitié du XIIe siècle que Chrétien de Troyes en vient à établir des liens entre la chevalerie et la sacralité chrétienne. Dans ce contexte, on voit s'imposer le modèle ecclésiastique comme système de référence fondamental pour la chevalerie. Les chevaliers font figure de représentations symboliques de l'Église, en tant que dépositaires du corps et du sang du Christ. L'assimilation de la chevalerie à l'Église s'exprime dans un contexte bien particulier, où se mêlent à la fois les débats sur l'eucharistie et la présence réelle et ceux tournant autour de la sacralisation de la chevalerie du Moyen Âge.*"

86 Aquesta transposició del mite a un context Cristià troba algun exemple notable. És el cas, per exemple, de l'Evangelari de Lotari (París, BNF, lat. 266, fol. 110 r; realitzats a Tours, mitjan segle IX). En les taules de perícopes de sant Lluc trobem una representació de Belerofont i Quimera (*vid.* ICA). Tanmateix cal dir que es tracta d'una representació d'una erudició notable i que s'allunya, creiem, del que trobem a Pedret. En relació amb aquest *Belerothons*, també es podria posar un seguit de medalles contra el mal d'ull conservades al *Cabinet des Medailles* del Louvre. Diferents aspectes ens fan descartar la possibilitat de vincular la iconografia d'aquestes medalles amb la nostra imatge de Pedret, tot i que les semblances són notables. Com a medalles són circulars, amb anvers i revers i metàl·liques. Normalment, a l'anvers mostren un personatge nibat cavalcant i armat amb una llança cruciforme amb la què mata un personatge femení ajagut que trobem sota el cavall. En algunes trobem la presència d'àngels o, fins i tot, la de Crist entre el sol i la lluna. Una inscripció apotropaica circular emmarca l'escena. El *terminus ante quem* per a aquestes peces és el segle VIII, i es considera que arrenquen del món antic i poc a poc es cristianitzen. *Vid.* per a aquesta curiosa producció l'article de T. Matantséva (Matantséva, 1994).

blement (Réau, III-2, 956). A Grècia destaquen: sant Miquel arquerstratega, sant Jordi *Tropaiophoros* – vencedor–, sant Teodor *Stratelates* – oficial– i sant Teodor *Tiron* – soldat– que són en realitat un desdoblament del mateix sant; sant Demetri, sant Procopi, sant Eustaqui, sant Menas, sant Mercuri i sants Sergi i Bacus. Una variant d'orient la trobem a Rússia on tenim, al costat de Demetri, Jordi, Procopi i els dos Teodor, a sant Andreu *Stratelates*, sant Joan *Stratelates* i sant Nicetas (Réau, III-2, 956). Occident, per la seva banda, adopta d'orient sant Jordi, el qual és acompanyat per una nòmina de sants militar tant extensa com la oriental: sant Albanus, sant Jaume major, sant Martí i sant Maurici serien els principals, als quals es poden afegir sant Adrià, sant Florià, sant Gereont, sant Hipòlit, sant Quintí, sant Quirí i sant Víctor.

Si ens concentrem exclusivament en aquells sants que assoleixen un cert ressò a Occident i, per al tema que ens ocupa, en aquells que apareixen com a cavallers, la llista queda certament reduïda. Tans sols Jordi, Martí, Maurici, Florià, Jaume i Víctor reuneixen aquestes dues característiques<sup>87</sup>. A partir de les característiques de cada sant, el nostre context i la coincidència amb el que trobem a Pedret la llista encara pot ser reduïda. En primer lloc, sant Florià, que Réau recull com a sant Florià de Lorsch, és un sant amb el culte restringit, més o menys localment, a l'Alta Àustria, Tirol i Baviera. Fora d'aquesta zona, l'autor només recull la seva presència puntual a Bolonya (Itàlia) i Cracòvia (Polònia)<sup>88</sup>. Respecte a les característiques de la representació de Pedret, cal dir que la resta de sants d'aquesta llista inclou entre els seus possibles atributs el cavall, la llança i l'estendard. Per aquesta via, doncs, ens trobem en un atzucac.

Un altre factor que cal tenir present per tal de restringir la llista, és la popularitat d'aquests sants durant l'alta Edat Mitjana a Catalunya. En molts casos és relativa. Si mirem les advocacions d'esglésies constatem com no hi ha cap església romànica o anterior dedicada, per exemple, a sant Jordi. L'índex de *Catalunya Romànica* (CatRom, XXVII, índex) tampoc no recull cap església a sant Víctor, tanmateix ja hem esmentat l'existència al lloc de Pedret d'un oratori a Sant Miquel i Sant Víctor. Estaríem davant de dos sants que, malgrat rebre culte, no eren especialment populars. Els casos més espectaculars pel que fa a la popularitat són, sens dubte, els de sant Jaume i sant Martí, els quals acumulen gran quantitat d'edificis<sup>89</sup>. Entre uns i altres trobem sant Maurici el qual no és especialment popular però sí que té un cert nombre d'esglésies dedicades, quatre, i fins una població amb el seu nom, que fa pensar en una cinquena església. No és clar per tant que poguem descartar cap d'aquests sants a partir de la presència o no d'advocacions. Tots ells són, en aquests moments, sants coneguts i per tant existeix la possibilitat d'identificar-ne algun amb la imatge de Pedret.

87 *Vid.* respectivament: Réau, III-2, 571-579; 900-917; 935-939; III-1, 507-509; III-2, 690-702; III-3, 1319-1321.

88 *Cf.* Réau, III, 1, 507-509. *Vid.* també *Bibliotheca Sanctorum*, V, cols 938-940, espec. 939.

89 Tot esperant els útils atles dels comtats catalans en època carolíngia dels quals només han aparegut els referits a Besalú, Empúries i Peralada i Girona (*vid.* Bolòs-Hurtado, 1998; *Id.*, 1999; *Id.*, 2000; *Id.*, 2001), *vid.* Hurtado-Mestres-Miserachs, 1995.

Hi ha una altra possibilitat per tal de reduir la llista d'opcions. Els més coneguts a Occident: sant Jordi, sant Jaume i sant Martí podrien ser descartats per una característica compartida. Per a tots tres sants es distintiva, entre d'altres elements, la muntura de color blanc<sup>90</sup>. Tanmateix cal dir que aquesta característica pot no ser respectada. De fet, tenim exemples de la manca de respecte per la "norma". El Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva un retaule procedent de Gia (Vall de Benasc, Alta Ribagorça Occ., Osca) en què sant Martí mostra un cavall de color marró (nº inv. MNAC 3902, segona meitat del segle XIII; CatRom, I, 392-393); per contra el frontal de Puigbó al Museu Episcopal de Vic (nº inv. MEV 9, c. finals segle XII; CatRom, XXII, 151-154) sí que respecta el color blanc per al cavall. L'argument és, certament, molt feble. Podem, però, combinar aquest argument amb un altre. Si ens fixem en el cavaller de Pedret [fig. 69-70], el color del cavall, vermellós, coincideix amb el color de la cara del cavaller. Podríem imaginar que es tracta d'un recurs decoratiu del pintor, però quan aquest usa els colors ho fa amb una lògica no exclusivament decorativa. Si ens fixem en l'ús del vermell en els rostres, aquest s'empra bé com a carnadura bé com a ombra. Això darrer és clar en el rostre de sant Joan. Les galtes han estat marcades amb dos punts vermells, mentre tot el contorn intern del cap ha estat resseguit amb un color vermell — també en la figura amb llibre de l'altre "quadre"— que només pot ser interpretat com una manera de marcar zones de llum i ombra. El pintor també usa el vermell com a color de línia per distingir parts del cos o el rostre juxtaposades a parts dibuixades en negre. Quan el color és usat per a farcir, com a tinta plana, hem d'entendre que està caracteritzant l'àrea colorada. En aquest cas el rostre — com el cavall— són vermells i cal entendre que els caracteritza com a zones de color fosc<sup>91</sup>. Podríem pensar, en conseqüència, que ni el color del cavall ni el del cavaller són aleatoris. En cas contrari, com s'explica que els altres dos rostres conservats — el de sant Joan i el del personatge amb llibre— siguin blancs? Per tant, de la mateixa manera que el cavall té un color determinat, també el rostre del cavaller té un color determinat i en ambdós casos es tracta d'un color premeditat. Reunint els dos arguments podríem reduir les opcions dràsticament a un únic sant: Maurici. Segons Reau, la muntura de sant Maurici és, per oposició a sant Jordi, de color fosc. El mateix passa amb l'estendard i la creu. L'explicació de tot plegat, rau en el fet que la legió que comanda sant Maurici és la legió tebana, és a dir, egípcia i, per tant, d'origen africà. Així, doncs, sant Maurici serà representat com un africà negre<sup>92</sup>. El problema d'aquestes consideracions torna a estar en el caràcter, sovint aleatori que poden adoptar aquestes característiques. Per a Maurici com a negre les representacions són molt tardanes<sup>93</sup>; pel que fa a les altres característiques, en general són poc respectades.

90 Cf. Réau, III-2, 571-579; 690-702; 900-917, respectivament. *Vid.* també *Bibliotheca Sanctorum*, VI, cols. 512-531, espec. 526; VI, cols. 363-388, espec. 384; i VIII, cols. 1248-1291, espec. 1279 i ss.

91 Que no hagi estat usat el color negre s'explica perfectament en veure el resultat dels vestits del personatge amb llibre. No s'hi hauria vist res.

92 Sant Víctor també està relacionat amb la passió de sant Maurici i els seus companys. En aquest cas, però, és tracta d'un veterà romà però no de la legió tebana. Per tant, no és africà. Hi ha un sant Víctor de Milà (Réau, III-3, 1319-1321) també d'origen africà però no és el sant venerat amb més freqüència. *Vid.* *Bibliotheca Sanctorum*, XII, cols. 1274-1275.

93 Per a totes les representacions de sant Maurici *vid.* Apèndix Iconogràfic: sant Maurici. L'únic cas en què apareix representat com a negre és, segons Réau, en una de les escultures de Magdeburg de la primera meitat del segle XIII. Segons l'ICA l'única representació *as a moor* la trobem a les pintures de la capella de la creu del castell de Karlstejn (aprop de Praga), de c. 1365.



En un estudi exhaustiu caldria analitzar una per una les figures de sants amb més probabilitat de ser identificades amb el sant de Pedret. Així, doncs, i pels motius ja esmentats, caldria revisar les representacions de Martí, Víctor i Maurici. Per a sant Martí, ja hem dit que la popularitat és notable i per tant el nombre d'advocacions també<sup>94</sup>. A diferència de Maurici és una figura força representada, difosa i, en conseqüència, estudiada<sup>95</sup>. En el cas de Víctor, ja hem dit com es tracta d'una figura encara menys rellevant en el panorama català d'aquests segles. Com en el cas de Maurici es tracta d'una figura molt poc representada i difosa<sup>96</sup>.

La primera dada que proporciona una anàlisi d'aquest tipus és que **cap** de les representacions conservades d'aquestes sants evidencia la més mínima coincidència amb la representació de Pedret. Potser la dada més significativa sigui que fins arribar al segle XII no trobem **cap** representació d'aquests sants a cavall<sup>97</sup>. Així, doncs, i en vista de la impossibilitat de trobar arguments sòlids on recolzar la identificació, ens centrarem en l'anàlisi de la figura i la iconografia de sant Maurici. Com veurem tot seguit no és una tria aleatòria sinó motivada pel fet que *a priori* ens sembla la figura amb un major nombre possible d'afinitats amb la representació de Sant Quirze de Pedret.

### **sant Maurici**

Segons la *passio*<sup>98</sup>, sant Maurici és el *cap*, *primicerius*<sup>99</sup>, de la legió Tebana, un contingent de tropes auxiliars d'origen egipci, concretament coptes. En època de Maximia Herculi són mobilitzats per a lluitar a les Gàl·lies per tal de sufocar les revoltes de cristians. En el moment que acampen a *Agaunum* – actual Saint-Maurice, Suïssa – són informats de la seva missió i immediatament es neguen a seguir endavant. Davant aquesta rebel·lió, Maximia ordena delmar la legió<sup>100</sup>, formada segons l'autor de la *passio* per 6600 homes. Davant la persistència en el motí encara seran delmats una segona vegada. Finalment, i davant la negativa a seguir les ordres, els restants seran morts.

94 *Vid.* Hurtado-Mestre-Miserachs, 1995, índex de localitats. *Cf.* també els noms de parròquies a Bolòs-Hurtado, 1998; *Id.*, 1999; *Id.*, 2000; *Id.*, 2001.

95 El treball més recent que coneixem sobre la iconografia de sant Martí és a Alfani 2000, 128 i ss., i apèndix pp. 223 i ss, amb bibliografia. Cal dir, però, que s'interessa fonamentalment per la representació de la mort i el trasllat de les relíquies del sant.

96 Per a les representacions de sants Víctor *vid.* Apèndix Iconogràfic: sant Víctor. El principal problema de sant Víctor és que existeixen fins a 17 advocacions diferents amb aquest nom (*cf.* ICA; Bibliotheca Sanctorum, XII).

97 *Vid.* Apèndixs. Només en el cas d'una de les advocacions de sant Víctor, la copta, trobem dues imatges en què el sant apareix a cavall amb anterioritat, fins i tot, a les dates probables d'execució de Sant Quirze de Pedret. La primera és un fresc conservat parcialment, procedent del Monestir d'Apol·lo a Baouit, i que ha estat datat de manera imprecisa als segles VI-VII; la segona és un relleu conservat al *British Museum* i datat amb anterioritat al 700. No creiem que sigui lícit cercar cap connexió entre aquestes peces i aquesta advocació i la imatge de Pedret per motius obvis. El culte copte més popular, el de sant Menas, fins i tot en el moment més àlgid de popularitat del sant egipci serà escassíssim a Catalunya. Recentment hem tingut oportunitat d'estudiar-ne algunes vessants. Un dels objectes més populars d'aquell culte, les *ampullæ*, pràcticament només han arribat a Catalunya per la via del col·leccionisme (*vid.* Mancho, 2000).

98 DACL, X-2, 2699-2729; Acta Sanctorum, Sept, VI, (1767), 308bis-403; Bibliotheca Sanctorum, VIII, 194-204; BHL, II, 841-844; Vies des Saints, IX, setembre, 443-458; LCI, VII, cols. 610-613; Dupraz, 1961.

99 Nom inexistent en l'organització militar romana i que pertany, per contra, a l'organització de la Cúria romana. El diaca Teodot, que dóna nom a la capella lateral de Santa Maria *antiqua*, per exemple, era *primicerius sanctæ sedis apostolicæ*.

100 Càstig consistent a matar, després d'haver-lo fuetejat, un de cada deu homes.

Segons l'autor de la *passió Acaunensium martyrum*, el bisbe de Lió, Eucherus (c. 445-450)<sup>101</sup>, els únics noms coneguts de tota aquesta massacre eren els de Maurici, *primicerius*, Exuperi, *campi-doctor* i Càndid, *senator militum*. La resta són màrtirs anònims. Després del sacrifici s'afegeix Víctor als soldats martiritzats. En aquest cas es tracta d'un soldat romà llicenciat que passant pel lloc de la massacre és convidat pels soldats a afegir-se a la festa. En saber el motiu de la celebració confessa la seva fe cristiana i és sacrificat amb la resta. Aquests fets se situen c. 286 i han estat relacionats amb les insurreccions de bagaudes a la Gàl·lia. Com en la majoria de casos el relat té dades reals — com ara l'existència d'una legió Tebana i l'existència de les revoltes bagaudes d'època de Dioclecià— que recolzen la invenció.

Al marge del culte local a Saint-Maurice i, en general, a la zona dels Alps — l'actual Suïssa<sup>102</sup>—, des de la segona meitat del segle IV-inicis segle V, l'aparició de la *passió* marcarà el punt de partida per a la seva popularització a tot l'occident<sup>103</sup>. La consagració definitiva arribà amb la inclusió de la festa, celebrada el dia 22 de setembre, al martirologi Jeronimià. Tot i que no queda clar en quin moment són afegits Maurici i els seus companys, sembla que ja els hi trobaríem al segle VI-VII<sup>104</sup>. La major part dels llocs de culte se situa al nord-est d'Europa, tanmateix, recentment ha estat assenyalat el fet que aquesta orientació comença a ser clara cap el segle X. De fet els llocs de culte més antics fora de Suïssa es troben al centre i sud de Gàl·lia: Noirmoutiers i Vienne (segle IX), Llemotges (segle X), Le Puy i Vendôme (segle XI)...<sup>105</sup>

Pel que fa al cas de Catalunya, i a la Península en general, ja hem dit que no és un sant especialment popular, com a mínim en l'època que ens interessa per a Pedret<sup>106</sup>. En tot cas no és present

101 El d'Eucheri ens ha arribat a través d'un manuscrit dels segles VI-VII conservat a París (BNF, cod. lat. 9950: cf. *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores rerum Merovingicarum, III. Passiones vitæque sanctorum ævi Merovingici et antiquiorum aliquot.* (ed.) B. Krusch. Hannover: 1896, pp. 32-42) (cf. Biblioteca Sanctorum, VIII, cols. 193-205); cal dir, però, que la d'Eucherus no és l'única versió (vid. BHL, 2, 841-844; DACL, 10-2, cols. 2704-2717).

102 On fins i tot la bandera surt del suposat estendard de la legió, vermell amb una creu blanca, en clara oposició al de sant Jordi (cf. Bibliotheca Sanctorum, VIII, 204).

103 Sembla que des de c. 420 és el patró d'Auxerre, Tours, Vienne, Colònia i d'altres nuclis importants. Entre els segles VI-VIII començarà una important distribució de relíquies. El cerimonial de coronació dels Emperadors (c. segle XI) indica que és a l'altar de sant Maurici de Sant Pere del Vaticà on se celebrarà la coronació per tal situar sota protecció del sant els exèrcits romà i teutònic. (Bibliotheca Sanctorum, VIII, col. 203-202; Vies de Saints, IX, 456).

104 "Le martyrologe hiéronymien annonce saint Maurice et ses compangons, comme nous l'avons déjà dit, mais leurs noms ont dû être ajoutés par un des compilateurs bourguignons du VIe ou du VIIe siècle, postérieurs à saint Eucher. Bède ne nomme que les quatre premiers [Maurici, Exuperi, Càndid i Víctor], Florus ajute les noms d'Innocent et de Vital. Au IXe siècle, la fête de saint Maurice et ses compangons était célébrée à Rome et dans toute la chrétienté occidentale." — el des-tacat és nostre— (Vies de Saints, IX, 456).

105 Vid. el recent estudi de Thurre (1992, 42 i ss. espec. fig. 24). Respecte al fet que a la Península no s'hi localitzen llocs de culte no vol dir que aquests no hi existissin. Tampoc se'n localitzen a Itàlia i ja hem esmentat l'altar dedicat al sant a Sant Pere del Vaticà.

106 Que no és un sant especialment popular ho podria demostrar la seva absència als Tropers prosers de Vic (Vic, Ms. 105 i 106) els quals tot i ser del segle XII són els més antics conservats — amb l'excepció d'un fragment de Girona de la segona meitat del segle X (Barcelona, Biblioteca Universitat, BU, ms 602 f. 64v)—. L'estudi de Gros (2000, 103 i ss) demostra com les fonts per a aquest tropers de Vic són franceses, fonamentalment tropers procedents de Sant Marçal de Llemotges. Doncs bé, gairebé tots els llemosins inclouen al santoral la festa de sant Maurici, que no apareix, però, als de Vic. Gros, justament, fa referència a la configuració del calendari com un possible argument per a conèixer el lloc de producció dels manuscrits francs, ràpidament però en prescindeix perquè "Totes aquestes festes, incloent-hi les de sant Vicenç i de sant Maurici, foren celebrades arreu durant l'edat mitjana i no donen pas cap pista segura." (*Ibid.*, 122). Direm encara que dos dels manuscrits llemosins són de finals del segle X (París, BNF, lat 10846 i lat 1118, respectivament) i un d'inicis del segle XI (París, BNF, lat 1871).

en les fonts anteriors als musulmans (cf. García Rodríguez, 1966, 183 i ss). Per al moment posterior a l'arribada musulmana, ja trobem, però, algunes dedicacions. Al Conflent tenim una de les referències més antigues al culte d'aquest sant a Catalunya, concretament a Sant Maurici de Sautó. El lloc de Sautó és esmentat per primera vegada en un document de 866-867 quan el monjo Armenta dóna la meitat de la seva herència al *villare Saltone* a Sant Andreu d'Eixalada. Amb el pas d'Eixalada a Cuixa, el lloc de *Saltone* també serà confirmat al monestir en el precepte de 871. L'església de Sant Maurici de Sautó és esmentada per primer cop en la butlla de Joan XIII a Sant Miquel de Cuixà junt amb d'altres possessions. Això passa l'any 968<sup>107</sup>. Així doncs, tenim exemples d'esglésies amb aquesta advocació a Catalunya ja des de mitjans segle X.

Que el culte existia, però, des de temps abans ho demostra no una església sinó un petit oratori. Malgrat que avui no se'n conservi cap vestigi material, sabem que al terme de Gerri de la Sal (Pallars Sobirà) hi havia un oratori dedicat a Sant Maurici. L'única referència apareix a un document datat en 920 pel qual els habitants de Baén es donen al comte Ramon I de Pallars i Ribagorça. En fixar les afrontacions del terme esmenten *l'oratorium Sancti Maurici quomodo discurrit aqua usque in rivo qui exit de jam dicto Plano et pervenit in ipso puio de Salisarre*. Un document posterior anomenat "fals I de Gerri" recull aproximadament el mateix text (vid. CatRom., XV, 63).

Ja en el segle XI coneixem tres altres llocs vinculats amb la figura de sant Maurici. El primer és l'església de Sant Maurici al "*castro quod dicunt Malavella*", és a dir, Caldes de Malvella (La Selva)(CatRom. V, 293). A l'Alt Empordà, l'actual Sant Mori apareix esmentada ja l'any 1066 com a *Sancto Mauritio*. Cal suposar, en aquest cas, que la presència d'una església anterior amb aquesta dedicació havia donat nom a la població (CatRom., VIII, 97). Finalment a Porqueres (Pla de l'Estany) es conserva l'església de Sant Maurici de la Calç que es data de finals segle XI-inicis XII malgrat que el lloc és conegut des de mitjan segle X.

El nombre de dedicacions a sant Maurici no destaca per l'elevat nombre. De fet si ho comparem amb d'altres sants militars, com ara sant Martí, fins i tot, és un balanç pobre. Però tanmateix significatiu. A grans trets i amb totes les precaucions possibles<sup>108</sup> cal notar, en primer lloc, que les poques referències es concentren en territoris de la Catalunya Vella. No trobem cap advocació a sant Maurici al sud del Llobregat-Cardener. En segon lloc, és prou evident com la data dels cinc exemples esmentats fluctua entre inicis del segle X i mitjan-finals del segle XI. Si a aquesta dada hi afegim el fet que abans dels musulmans la presència del sant a Catalunya és nul·la, és fàcil inferir que possiblement es tracti d'un culte arribat amb la conquesta carolíngia. Més si tenim en comp-

107 L'edifici actual és d'època romànica (vid. CatRom VII, 508).

108 Desgraciadament no hem estat capaços de trobar cap estudi sobre el culte d'aquest sant a Catalunya i per tant les afirmacions que segueixen són hipòtesis sense confirmar i que, segurament, pateixen d'una excessiva simplificació.

te el caràcter militar del sant que molt més tard en farà un dels predilectes de diferents ordres de cavallers — per exemple la del Toisó d'Or— (Bibliotheca Sanctorum, VIII, cols. 202-203).

Aquesta possible vinculació de sant Maurici amb la conquesta de la Catalunya Vella concorda força bé amb el què hem dit per al lloc de Pedret. Malgrat que, com hem vist (*supra*), no hi ha cap dada segura per a datar la fundació de l'església de Sant Quirze, és molt possible que aquesta fundació estigui vinculada a l'impuls repoblador de finals del segle IX-inicis del X de les terres del baix Berguedà (*vid.* Castellano, 1995, 185 i ss.). Com ja ha estat dit, aquest impuls es va traduir en la fundació de nombroses esglésies, entre les quals, per què no?, Pedret com ens confirmen les anàlisis arqueològiques.

Centrat-nos en la imatge [fig. 69-70], ja hem esmentat com, en favor de la identificació del sant cavaller de Pedret amb Maurici, hi ha alguns arguments, si volem menors. El primer d'aquests elements és l'estendard o gomfanó que sosté el sant. Ja ha quedat dit com, possiblement per oposició al de sant Jordi, l'estendard de Maurici és vermell amb una creu blanca. En aquest cas el cavaller de Pedret sosté un petit estendard tot vermell.

Son altres elements, però, els que han cridat més l'atenció. Ens referim a l'"escuder" i al "gos". La figura del presumpte escuder mai ha no estat interpretada (*vid. supra*); més "fortuna" ha tingut el presumpte gos. Per a aquest darrer, a partir de la relació que estableix Guardia amb la imatge de *Belerophons* cristianitzat, cal entendre que és una imatge genèrica del mal, és a dir, l'atribut negatiu contra el qual lluita el cavaller. Aquesta interpretació fuig de la identificació amb un sant militar concret, per comptes d'això s'entén la santedat com a milícia genèrica contra el mal, en conseqüència també l'atribut negatiu resta sense precisió. La proposta de Barroso i Morín (1992, 180) és més difícil de justificar. Segons els autors, el cavaller apocalíptic hi és representat "*desde la óptica de la lucha contra el Islam, de ahí la presencia del escudero y del perro.*" Cal entendre que amb això s'està afirmant que l'escuder és l'ajudant i el gos faria referència a l'Islam? Volem creure que no!

Respecte l'"escuder" i en favor de identificar el sant amb Maurici afegirem que la *passio* el situa com a cap d'un nombrós grup. No estem, per tant, davant un sant que actui en solitari. Ja ho hem dit, Maurici és el *primicerius*, el cap, de la legió Tebana formada segons les fonts per 6600 homes. De fet la festivitat del sant se celebra en honor de sant Maurici i els seus companys — *sancto Mauritio et socii eius*— (Vies des Saints, 443 i ss). Podríem suposar que aquí s'hi ha volgut representar un d'aquells companys que van ser dirigits al martiri sota les ordres de Maurici. Així doncs, no s'estaria representant sant Maurici, sinó sant Maurici i els seus companys que és, com ja hem dit, la manera en què apareix als calendaris litúrgics.

Exprement els arguments al màxim, també el gos pot ser interpretat en relació a Maurici. Aquest animal, potser pel fet de ser molt habitual, no apareix, generalment als bestiari medieval (cf. Bestiario). Aquests, però, recolzen en una obra que sí que recull el gos entre els animals catalogats. Ens referim, obviament, a les *Etymologiarum* d'Isidor (iniciis segle VII). "*Canis nomen Latinum Græcum etymologiam habere videtur; Græce enim kyon dicitur. Licet eum quidam a canore latratu appellatum existiment, eo quod insonat; unde et canere. Nihil autem sagacius canibus; plus enim sensus ceteris animalibus habent. Namque soli sua nomina recognoscunt; dominus suos diligunt; minorum tecta defendunt; pro dominis suis se morti obiciunt; voluntarie cum domino ad prædam currunt; corpus domini sui etiam mortuum non relinquunt. Quorum postremo naturæ est extra homines esse non posse.*"<sup>109</sup>. Moltes són les qüestions que es poden comentar d'aquest text. En cap cas, però, que el gos sigui vist amb caràcter negatiu sinó tot el contrari. Coneixent la història del martiri de la legió tebana no podríem trobar un animal que s'adequi millor a l'actitud dels "milers" de soldats sacrificats per ordre de Maximia. Si realment es tracta d'un gos i la seva presència dins la composició ha de ser entesa en clau simbòlica — com proposen la majoria d'autors—, cal interpretar-lo com a emblema de la fidelitat dels soldats al seu cap, Maurici, i de tots a Crist.

Aquests són tots els elements que podem valorar en la possible identificació de Maurici amb la representació de Pedret. Ja hem dit, però, que el problema arriba amb la realitat iconogràfica de sant Maurici. La primera dificultat és la manca d'exemples conservats. La segona és que la majoria de característiques esmentades es confirmen per a les èpoques més avançades<sup>110</sup>.

La primera representació que coneixem del sant és de mitjans del segle IX, però des del principi les representacions es mostren problemàtiques. En primer lloc perquè els atributs no són clars. Ja hem esmentat què passava amb el cavall blanc de sant Martí. En realitat, revisant la iconografia dels sants militars es constata que els seus atributs, més enllà de la condició de militar, a cavall o no, són absolutament intercanviables i fluctuants. El primer exemple, al *Flabellum* procedent de Saint-Philibert de Tournus i ara a Florència (*Museo Nazionale*) i que es data a mitjan del segle XI, és una pintura de molt petit tamany en que el sant apareix en la seva forma més característica, és a dir, dempeus i amb vestit militar, sostenint un escut i una llança. No hi apareix cavall, estandard, creu o caracterització racial.

109 (Isidor, *Etymologiarum*, XII, 2, 25-26) "*El del perro es un nombre latino que parece tener etimología griega, ya que en griego se dice Kyon. No falta quienes piensen que, por sus ladridos, el nombre de canis deriva de canor (sonido), precisamente porque emite sonidos; de aquí deriva también canere. No existe animal alguno más sagaz que el perro, pues tiene los sentidos más desarrollados que todos los demás. Son también los únicos animales que atienden por su nombre; aman a sus dueños, cuyas casas defienden; por sus amos se exponen a la muerte; con ellos van de buen grado a la caza; y los hay incluso que no abandonan el cuerpo muerto de su dueño. Este último rasgo de su carácter no puede encontrarse fuera de los hombres.*"

110 Recordem que Réau (III-2, 937) ja esmenta una estàtua de la catedral de Magdebourg del segle XIII en què segons ell apareix com a negre o que l'ICA recull una pintura de Teodoric de Praga a la capella de Santa Creu del Castell de Karlstejn a Bohèmia del segle XIV en què, efectivament, els trets del sant són negroides. Una representació força coneguda del sant és la d'El Greco a la sala capitular d'El Escorial (Madrid), ja del segle XVI, en que no es respecta cap de les característiques esmentades. Per a les representacions de sant Maurici fins el segle XIV, *vid.* Apèndix Iconogràfic: Maurici.

En un apèndix annex (Apèndix Iconogràfic: sant Maurici) hem recollit totes les representacions medievals conegudes de sant Maurici. El resultat és, en certa manera, descoratjador. En un arc cronològic que va des de mitjan segle IV fins als segles XIV-XV hem recollit un total de 81 obres en què s'hi pot identificar amb més o menys seguretat sant Maurici. Només en 7 casos trobem el sant a cavall, i d'aquests 7 exemples en 3 no hi ha cap seguretat que sigui sant Maurici, podent ser un altre sant militar. Els dos exemples més antics en què el sant apareix a cavall es daten al segle XII. El primer és l'arqueta dita dels "Infants de Sant Sigismond" conservada, precisament, a l'abadia de Saint-Maurice d'Agaune (Bouffard, 1974, 117 i ss. i Thurre, 1992, 139 i ss.). En un dels laterals [fig. 80] s'hi pot veure el sant a cavall amb gonfanó i escut. En tractar-se de làmina d'argent repussada qualsevol al·lusió al color del rostre o de la muntura no és procedent. Ara bé, és cert que els elements bàsics de Pedret hi són recollits: el sant apareix muntant a cavall i sostenint un gonfanó. El segon exemple el tenim al fol. 105r del Passionari d'Stuttgart (*Landesbibliothek*, Bibl. Fols 57, 56, 58). En aquest cas apareix amb casc amb nasal, cota de malla, llança amb penó, escut i cavall blanc. Podríem seguir amb la descripció i veuríem com des del segle XII trobem a sant Maurici a cavall amb uns atributs propers al que veiem a Pedret però que mai no concorden exactament amb el nostre conjunt. Especialment per als dos aspectes sobre els que hem reclamat major atenció com són el color del genet i de la muntura. D'altra banda, com ja hem dit, no conservem cap imatge de sant Maurici com a genet fins arribar al segle XII.

Com es pot comprovar tenim, per tant, un problema de models en què recolzar la nostra proposta d'identificació. Ara bé, vol dir això que no va haver representacions com a cavaller de sant Maurici anteriors al segle XII? Segurament, vol dir simplement que no s'han conservat. En primer lloc, sembla absurd considerar que un sant que durant els segles VI-VII serà tant fermament impulsat, fins el punt que entrarà als martirologis oficials i fins col·locarà un altar a Sant Pere del Vaticà, no tingui cap representació que en fes la propaganda. De fet ja hem vist com d'imatges de sant Maurici, no com a cavaller, en tenim des de mitjan segle IX. Podem afegir, que els primers cicles narratius, i no només imatges del sant, remunten al segle X, si és que les identificacions dels fols. 69v i 70r de l'Antifoner de Prüm (París, B.N.F., lat. 9448) són encertades.

També ens és problemàtic el fet que **cap** de les escenes conegudes es localitzi a Itàlia o la península Ibèrica. Normalment les trobem a Suïssa, el nord de França i Alemanya i els països d'influència germànica. Dit això, caldria però matisar que malgrat no es coneguin imatges de sant Maurici a Itàlia és impossible que no n'hi hagués. Encara que només fos pel fenomen d'importació, el fet que a Sant Pere del Vaticà hi hagués l'altar on juraven els Emperadors germànics incita a pensar que bé hi devia haver imatges. De la mateixa manera, és lògic que a Catalunya no es conservin imatges; atesa la poca difusió l'excepcional hauria estat el contrari. Dit això, però, el fet que conequem fins a cinc edificis dedicats, totalment o parcial, al sant incita a pensar que tampoc aquí havien de ser desconegudes les seves imatges.

Sabem que la propaganda per extendre el culte dels sants es feia de moltes maneres, la més coneguda i usada era la distribució de relíquies (*Bibliotheca Sanctorum*, VIII, cols. 201-202). Una altra són les imatges, i aquestes podien viatjar en molts suports<sup>111</sup>. A Catalunya el millor exemple per a comprendre aquest procés és el de les pintures de Sant Tomàs Becket de l'absidiola de Santa Maria de Terrassa (finals segle XII). L'estudi més recent i més complet publicat fins el moment (Guardia, 1998-1999) mostra com per a la rapidíssima difusió del culte de sant Tomàs Becket s'usaran tota mena d'objectes, en tota mena de suports: mitres brodades, arquetes llemosines, ampullæ de plom i els propis segells arquebisbals de Canterbury. Això explica, en part, perquè trobem representacions del martiri de Tomàs Becket tant aviat a Catalunya. De tots els suports per a difondre la seva iconografia ens interessa el darrer que hem esmentat.

Començàvem aquest estudi dient que la representació de personatges de cos sencer tal i com la trobem als dos fragments conservats de Pedret no és massa freqüent. Això és absolutament cert en un context monumental però més relatiu si parlem de petits objectes. Posavem com a exemples les monedes o els segells oficials. Justament en aquests darrers és freqüent, en tractar-se de laics, que el propietari s'hi representi com a cavaller. Com a exemple valgui la nombrosa sèrie de segells comtals conservats a Catalunya a partir del segle XII (*vid.* Rovira i Virgili, 1922-1937, IV, 403 i ss.). Tot això ve a tomb d'un comentari de Réau (III-2, 937) qui comenta, de passada, que "*Sur le grand sceau du Chapitre de l'abbaye de Saint-Maurice, on le voit monté à cheval, comme saint Georges*". L'autor simplement ho esmenta per dir tot seguit que és més freqüent trobar Maurici a peu que a cavall. Tanmateix, és una dada interessant que el que avui dia en diríem la imatge institucional de l'abadia d'Agaune fos aquest Maurici a cavall.

Troblem la confirmació d'aquesta notícia en el llibre de Galbreath (1927, nº 93 i pl. XI)[fig. 81]<sup>112</sup>. En realitat, segons fonts de la pròpia abadia, no es conserva cap segell tan sencer com el que mostrem. Sembla que Galbreath reconstrueix la imatge a partir de diferents exemplars parcialment conservats. D'una manera o d'una altra la imatge que veiem no deixa de conservar una certa semblança amb el que trobem a Pedret. El segell se situa dins el segle XII i això el col·loca lluny de les nostres dates de Pedret. Ara bé, és versemblant suposar que aquesta no devia ser ni la primera ni la única imatge del sant patró d'un monestir que des del segle V havia estat lluitant per tal de difondre'n el culte. Si en els segells apareix el sant a cavall, sens dubte és perquè aquesta és percebuda com una de les imatges més representativa del monestir. Al marge de si existia o no un cicle

111 Potser el més espectacular és el que ens explica Beda per a les pintures portades per Benedict Biscop fins a Wearmouth i Jarrow en 676 i 681, respectivament, des de Roma (Meyvaert, 1979).

112 Mentre les obres més recents no en fan esment (*cf.* Fox, s/d; Bouffard, 1974), novament trobàvem confirmació de l'existència del segell a l'ICA del Vaticà. Trobar una imatge per afegir a aquest treball no ha estat gens fàcil, el mèrit és d'E. Alfani, a la qual agraïm l'interès i l'amabilitat en cercar-nos la imatge a Suïssa. També volem agrair G. Hausmann de l'arxiu i biblioteca de l'abadia de Saint-Maurice la confirmació que no existeix actualment cap fotografia d'aquests segells. També ens ha informat que en l'actualitat hi ha el projecte de digitalització del fons documental de l'abadia, entre els quals també aquests segells.

de sant Maurici originat al monestir d'Agaune, el sant a cavall devia ser un dels referents més clar del cenobi. És licit, doncs, suposar que aquesta imatge dels segells segurament ja havia estat una imatge explotada des de més antic<sup>113</sup>. En quin suport? Això ja és més difícil de dir. Ara bé, si fins a Catalunya arriba el seu culte també hi devien arribar relíquies. Les relíquies sempre viatgen protegides bé per un reliquiari, bé per *eulogia*, bé per documents autenticadors... Una altra possibilitat és que la imatge fos coneguda a través d'algun pelegrí que hagués estat al *martyrium* suís. Tant en un cas com un altre cal pensar que alguna imatge degué arribar fins als llocs d'advocació. Potser sigui casual però el caràcter martirià i, per tant funerari, de la imatge enllaça amb aquells paral·lels circumstancials que hem reconegut als sarcòfags merovingis en guix. Segurament és aquest origen martirià/funerari de la imatge el culpable de l'aspecte antic i de la peculiar iconografia emblemàtica.

Un cop decidida la identitat del cavaller, i el sentit de l'acompanyant i del gos, resten encara alguns elements pendents d'explicació. Ens referim a les dues aus del sector superior esquerra de la corona i de la creu sobre el cap de Maurici. Aquest tipus d'elements són de difícil definició i delimitació. Són prou ambigus, prou ambivalents, com per permetre que hi acumulem un gran nombre de valors possibles, fins i tot contradictoris. Hi ha diverses vies per tal d'interpretar-los. Podem seguir una metodologia de diccionari; podem considerar-los un jeroglífic més o menys complex; podem, finalment, llegir-los seguint la lògica interna de la composició. En el primer cas, procedirem per addició de les múltiples possibilitats que cadascun dels elements ens ofereix en els perillosíssims diccionaris de símbols; en el segon cas, cadascun dels elements formarà part, i de manera equivalent, d'una única unitat semàntica més o menys independent de la resta de la composició. Nosaltes ens decantem per la darrera possibilitat ja que considerem que cadascun dels elements no tenen un valor *per se* sinó *ad hoc*, és a dir, el seu sentit els arriba, de manera global, pel fet de pertànyer a la composició.

És evident que les pintures de Pedret respiren un aire d'antiguitat que contrasta amb el baix nivell d'execució. L'explicació està, segons Guardia (1990, 60), en què a Pedret composició general i temes ornamentals "ens condueixen a un fons clàssic reelaborat i profundament modificat a l'Alta Edat Mitjana, tal com ho veiem en l'àmbit merovingi i a les Illes Britàniques." Ja hem vist com a nivell formal això és clar. Pel que fa a qüestions iconogràfiques també sembla clar que el substrat que alimenta el repertori de Pedret és paleocristià. Això val, especialment per als tres elements de

113 De fet, i al marge de l'explicació, més o menys simbòlica, que donem a cadascun dels elements que apareixen en aquesta composició — l'escuder, el gos com a fidelitat— no hi ha dubte que s'està arrossegant un esquema iconogràfic antic de caràcter emblemàtic que trobem en diferents suports: monedes, mosaics, escultures... A tall d'exemple *vid.* els medallons hadrianeus de cacera a l'Arc de Constantí (Calcani, 2001) o els mosaics de Bell-Lloch (Museu d'Arqueologia de Catalunya-Girona), *Dulcitus* (Museo Arqueológico Nacional) o Pedrosa de la Vega (Palencia) (Guardia, 1992b, figs. 11, 35 i 66 respectivament).



què estàvem tractant: la creu i les dues aus. Tots tres elements són a la base de les decoracions funeràries tardo-antigues, per aquest motiu tots tres són al·lusions més o menys clares a la promesa de futur per als cristians, és a dir, la resurrecció. En aquest cas el nombre d'exemples és certament abassegador tant per a l'època romana, com per als móns merovingi, visigot, llombard, ... Cap dels exemples que es poden posar és idèntic al que trobem a Pedret i en canvi tots ells són equivalents. Trobem creus amb motius vegetals o de pedreria entre els seus braços, trobem aquestes creus centrants composicions, trobem paons picotejant grans de raïm o bevent d'un vas i trobem petites aus a banda i banda de petites creus o senzillament habitant tijes enroscades. Difícilment podrem esbrinar per quin motiu el pintor de Pedret va representar tots tres elements i d'aquesta manera, però no tenim cap dubte que per al qui va fer la tria el resultat final era unitari i es referia a la resurrecció.

Segons la nostra opinió estem davant d'un cas d'exhibició excessiva<sup>114</sup>. Per tal d'emfasitzar, l'autor ha acumulat tot d'elements que miren cap a un mateix significat. El resultat compositivament no és coherent sinó redundant, però respon perfectament a les expectatives. L'ordenador segurament té un coneixement llunyà de la funció de cadascun dels elements i per tal de recuperar-los, o per tal d'assegurar la jugada, o per tal d'exhibir el grau de "cultura" assolit, decideix d'incloure'ls tots. Si tinguéssim només el paó picossant raïm o tinguéssim el petit ocell a un costat de la creu — l'altre costat és ocupat per l'estendard-, no hi hauria dubtes. Disposats d'aquesta manera sembla tan poc ortodox que fa pensar que cal buscar quelcom més. Doncs no. El sentit és el mateix, la promesa de resurrecció en relació a la figura del martiri, en aquest cas personificat en sant Maurici i els seus companys.

### ***L'exterior de la corona***

Sens dubte els dos elements més discutits i discutibles de la composició són els dos situats a l'exterior de la corona. Cal, segons la nostra opinió, rebutjar opinions com les de Barroso i Morín, Llorens i d'altres (*vid. supra*) que llegeixen aquests dos personatges com a pertanyents a una esfera no-terrenal. Ja ha quedat dit com el sentit de les corones és, justament, distingir dos nivells clarament separats. Els qui estan dins les corones es mouen en el pla diví o celestial, els qui en resten fora ho fan en el terrenal. Dit això, no creiem que hi hagi massa dificultats a interpretar el personatge millor conservat — el de l'esquerra— com un clergue. Els vestits així podrien indicar-ho i el fet de sostenir un llibre (?) a les mans ho corrobora. Per les raons esmentades cal descartar que es tracti d'un sant. Trobant-se fora de la corona hauria estat necessari de representar-lo, per exemple, nimbant. El fet que les diferències de tamany respecte a sant Maurici siguin tant considerables seria un altre argument en favor de separar els àmbits d'ambdues figures. La posició i l'actitud ens fan pen-

<sup>114</sup> És el mateix que trobem en la musivària tardo-antiga en què bé trobem programes d'una erudició impossible, gairebé d'antiquari, bé trobem composicions impossibles, per exemple a les escenes de cacera de la vil·la de la Olmeda (Padrosa de la Vega, Palència) (*cf.* Guardia, 1992b, 439 i 146 i ss.).

sar en una de les tan nombroses imatges de clergues donants, representats com a testimoni de la seva munificència i que en aquest moment ja tenen una certa tradició<sup>115</sup>.

Identificar l'altre personatge és molt més difícil. Només en conservem les cames i un possible foc davant seu. És clar que les cames són nues. Respecte al que ha estat identificat com un bastó, tant podria ser que pertanyés a la figura com que no hi pertanyés. Just per sobre de la corona [fig. 69], entre els braços superior i dret de la creu, veiem un seguit de línies negres verticals que, evidentment no pertanyen a aquesta composició i que, tal vegada cal considerar com a marques de les pintures superposades. En tot cas podria ser, senzillament, el bastó d'un personatge que s'escalfa davant el foc. En aquesta posició és freqüent trobar algunes representacions dels mesos hivernals concretament el més de febrer, però no només<sup>116</sup>. El primer exemple hispànic de personatge escalfant-se davant del foc el tenim al Brodat de la Creació (Castiñeiras, 1996, 144; Palol, 1986, fig. 33). L'autor descriu la representació d'aquest hiems horribilis com una "*figura sedente de un personaje de edad madura con barba que, tocado con un pequeño bonete, se arroja con un pesado manto de piel y una larga túnica acercando sus manos y pies desnudos al fuego de un brasero*"— el destacat és nostre— [fig. 82]. Aquesta iconografia es gesta, a partir de la represa de temes romans en època carolíngia (cf. Castiñeiras, 1996, 144-155). Els paral·lels que cerca l'autor com a antecedents de la imatge del tapís són el més de gener del calendari de Saint-Mesmin de Micy (c. 1000) i la il·lustració *De pruina* de l'enciclopèdia de Raban Maur de Montecassino (c. 1023). "*Los cabellos hirsutos, el manto veteado de piel, los pies y manos desnudos, y el gesto tiritante, son comunes a estos tres ejemplos de tradición carolingia*"— el destacat és nostre—. És interessant el fet que la imatge, entre els segles IX i XI, tant serveixi genèricament per representar l'hivern — que és el que trobem al brodat de Girona o als octateucs— com per representar mesos concrets, bàsicament desembre, gener o febrer en funció, sovint, del clima de la zona. Un exemple interessant del context hispànic és el relleu procedent de la porta nord de Sant Jaume de Compostel·la. Dins ja del segle XII, és el primer relleu hispànic que mostra el tema. El relleu mostra un personatge assegut

115 Una de les primeres representacions del comitent dins l'obra pictòrica la tenim als mosaics de Ss. Cosme i Damià a Roma (c. 530) en què el papa Fèlix IV (526-530) es representa en un tercer nivell per darrera de Cosme i Damià, presentats a Crist per Pere i Pau (vid. Mattiae/Andaloro, 1965/1987, 63 i ss.). Com veiem al mosaic romà, el més freqüent és trobar el comitent amb el model de l'església a les mans, tanmateix hi ha d'altres possibilitats. A Catalunya, per exemple, tenim alguns casos de donants que es limiten a ser presents en els absis. El cas més famós, per les implicacions respecte la datació de les pintures, és el de *Lucia Comitissa* de Sant Pere del Burgal, però n'hi ha d'altres, tots ells, això sí, ja dins el segle XII. D'altra banda, la posició de les mans del donant de Pedret és molt propera a la dels comitents mostrant el model de l'edifici i, fins ara, no és gens clar què és el que hi sosté. No es pot descartar que s'estigués imitant una d'aquestes imatges.

116 Per a la qüestió de les representacions del calendari vid. el llibre de Castiñeiras (1996). En l'esquema publicat com a apèndix (*Ibid.*, 335) veiem com el mes que ha estat associat amb aquestes escenes que l'autor anomena de "calefacció" és el de febrer. Aquesta representació apareix a Santiago de Compostel·la (*Ibid.*, fig. 1), San Isidoro de León (*Ibid.*, fig. guardas), Perazancas, Ripoll, San Nicolás de El Frago (Saragossa), Roda d'Isàvena (Osca), San Miguel de Beleña del Sorbe (Guadalajara), San Claudio de Olivares (Samora), claustre de la catedral de Tarragona, Estavar, Angostrina, San Pedro de Treviño (Burgos), Teruel, Pamplona, Arteta (Navarra), Góngora, Eguillor, Oviedo, Santa Maria de Azogue (Betanzos) i el Breviari d'Amor en la miniatura. A San Bartolomé de Campisábalos (Guadalajara) i Santa Maria la Real de Nieva la trobem referida al més de gener, mentre que San Isidoro de León (*Ibid.*, fig. 6) i Ripoll ens la mostren al Desembre. És el que veiem per exemple en la representació dels mesos de l'*Aratea* conservat a Viena (*Österreichische Nationalbibliothek*, cod. 387, fol. 90v.) o al mosaic pavimental de Sant Columbà de Bobbio (vid. Castiñeiras, 1997, figs. pp. 326 i 331).

i arraulit sota un mantell del qual només sobresurten la cara, la mà i les cames fins els genolls [fig. 83]. Quelcom similar ho trobem als medallons d'intradós del Panteó Reial de Sant Isidor de León.

Sovint s'ha dit que, possiblement, el que s'hi representa a Pedret és el diable. Només Watson Al-Hamdani (1990, 37) suposa una cosa diferent i formula el postulat que es tracta de sant Quirze. Si hem de ser coherents amb el que venim defensant, és evident que cal descartar la presència de la figura del sant fora de la corona i en un nivell més baix que aquesta i que el personatge de la dreta. Respecte a la proposta que es tracti del dimoni, tenim els nostres dubtes. És cert que l'aspecte de les cames nues pot recordar formes animals. Sense anar més lluny les potes del cavall i del gos de dins la *crux clipeata* en recorden força l'aspecte. És en aquest sentit que podrien fer pensar en el maligne. Ara bé, és dubtós que les representacions que coneixem del diable per als moments més reculats<sup>117</sup> tinguin gaire a veure amb el que tenim a Pedret. D'altra banda quin sentit té interpretar aquesta figura com el maligne? En favor de la proposta de veure-hi una representació d'estacions o mesos juga el fet que aquestes poden estar situades una mica a qualsevol lloc i que poden disposar-se seguint una lògica interna al marge dels programes principals. És evident que tant si es tracta d'Hivern o de Desembre, Gener o Febrer cap d'aquestes possibilitats concorda amb la festa de sant Maurici el 22 de setembre. Això, però, no és massa determinant en representacions d'aquest tipus<sup>118</sup>. Malhauradament, no conservem cap altra de les possibles personificacions que devien acompanyar les escenes principals de Pedret<sup>119</sup>.

Així doncs, sembla més plausible interpretar les dues figures exteriors com a figures independents. D'una banda el clergue que ha encarregat la decoració. De l'altra, una imatge estacional. Si ens guiem per la pintura alt-medieval que coneixem és el més versemblant. Molt més versemblant que veure-hi estranyes relacions entre nivells diferents. Sobretot perquè un cop plantejades, aquestes relacions tampoc no satisfan les expectatives de comprensió de la decoració absidal de Pedret.

117 *Vid.* en primer lloc les nombroses representacions del diable al saltiri d'Stuttgart (Dewald, 1930). Per al món hispànic segueix essent útil l'article de Yarza, 1974 tot i que arribi a unes conclusions que no compartim plenament. Amb un caràcter més general *vid.* Baschet, 1993.

118 Una finestra del museu Burrell de Glasgow, la n° 335, datada c. 1400 (*vid.* Apèndix: Maurici), mostra una possible imatge de sant Maurici. Al marge de la identificació, bastant forçada segons el nostre parer, és interessant el fet que sense un ordre aparent, les escenes i representacions de sants s'alternin amb la representacions de treballs del camp. Per bé que és un exemple molt tardà i allunyat del nostre el citem perquè és una mostra de la flexibilitat en l'aplicació d'aquest repertori en possible relació a Maurici.

119 Encara se'ns podria argumentar, en contra de la nostra lectura, la posició relativament alta d'aquesta personificació. En relació a la decoració romànica, aquesta figura es troba per damunt del sòcol de cortinatges. Certament es troba massa amunt pel que acostuma a ser normal. Una possible explicació seria la voluntat que la imatge fos visible. Si l'altar de l'església es trobava, com era preceptiu separat del mur, hauria tapat aquest part de la decoració. Això es comprova perfectament en veure la fotografia prèvia a l'arrencament en què l'altar modern gairebé marca el límit de visibilitat del mur. Una altra possibilitat és que l'altar hagués estat enganxat al mur. En aquest cas, amb més motiu, la decoració hauria hagut de ser alçada.

### 2.3.3.3. CONCLUSIÓ

No tenim cap dubte, a partir del que ha estat exposat, que la composició de Pedret és, si més no en part, més "senzilla" que no s'havia volgut creure fins el moment. La manca d'exemples en fa una decoració curiosa, fins i tot inusitada. Si mirem, però, les possibles fonts en les quals s'inspira, les coses queden molt més clares. D'una banda tenim un substrat antic que perviu però que ha perdut parcialment el sentit i per això esdevé una mera acumulació, una simple demostració. Paons, creus, raïm, corones, orants o el mateix esquema del cavaller amb la bèstia sota els peus i l'assistent. De l'altra, segurament, s'estan reutilitzant formes pròpies de la iconografia funerària i martirial. Això explicaria l'ús de les corones per a segregar els protagonistes o el fet que aquests apareguin, sencers, a l'interior, forma més pròpia dels petits objectes com segells, monedes o *ampullæ*-reliquiari que no pas de les composicions murals. Aquest substrat, de fet, és comú a les realitzacions de longobards o merovingis. La diferència en comparar Pedret amb realitzacions nord-italianes o franques és que en aquells casos estem parlant d'obra d'"avantguarda" mentre que a Pedret estem en la reraguarda artística més recòndita. Això explicaria les diferències cronològiques.

Pel que fa a la identificació dels dos fragments conservats, cada cop ens sembla més evident que es tracta de figures de sants. En el cas del personatge de la dreta, l'anomenat "Orant", segurament estem davant la tosca imatge de l'evangelista Joan acompanyat pel seu atribut, l'àliga. En el cas del cavaller de l'esquerra la dificultat d'identificació és força més aguda. L'evidència que a occident no hi ha representacions de sants militars a cavall abans del segle XII converteix la identificació del nostre personatge en una veritable recerca detectivesca plena de suposicions. Les opcions que hem anat triant al llarg d'aquesta cerca ens han conduït fins la figura de sant Maurici, cap de la legió Tebana. Determinades curiositats de la representació de Pedret, més la presència de llocs dedicats a aquest sant — pocs— en dates properes al segle X a Catalunya, més la difusió del culte d'aquest sant des de Saint-Maurice d'Agaune a l'actual Suïssa, ens permeten concloure que aquesta identificació és la més versemblant. Els paral·lels de caràcter estilístic ja indicaven cap a una representació d'origen o caràcter funerari. Els sarcòfags merovingis també exploren una tipologia de representació força similar<sup>120</sup>. Això podria explicar la presència de la creu, el raïm o el paó. El fet que la corona que tanca sant Maurici sigui crucífera cal considerar-ho atribut de màrtir. D'altra banda, l'aplicació d'un esquema iconogràfic antic sense una adaptació massa acurada fa que determinats elements de la imatge hi apareguin forçats i de justificació difícil — el gos o l'escuder— . Tanmateix, el que més pesa en la nostra opció és la iconografia que es podia produir, i que veiem a l'arqueta dels Infants de sant Sigismond [fig. 80] o al segell de l'abadia [fig. 81], en el lloc que custodiava les relíquies del màrtir. Evidentment la important tradició de culte a sant Martí o, molt

<sup>120</sup> Fins al segle VIII la decoració de sarcòfags amb relleu o pintura és freqüent. A banda dels exemples merovingis també tenim els sarcòfags pintats nord-italians *vid.* Fiorio, 1985; *Id.* 1986; Lorenzoni, 1994, espec. 105.

menys significativa, a sant Víctor fa que no pugui haver una certesa absoluta sobre l'exactitud de la nostra interpretació.

Pel que fa als personatges que apareixen a l'exterior de la corona és molt més difícil demostrar la seva identitat. La senzillesa de la pintura de Pedret permet considerar que també existeix una senzillesa expositiva. Així la presència d'un personatge que tot sovint ha estat identificat com a clergue ens permet pensar que es tracta de la imatge del comitent; el personatge arrupit vora el foc amb les cames nues, sens dubte, és una representació de l'hivern o del més de febrer. Per a aquesta segona identificació es pot oposar l'argument que a Pedret no hi ha altres mesos o que la festa de sant Maurici se celebra el 22 de setembre. No té massa sentit, però, suposar que la presència del mes, fins i tot molt aprop de la imatge del sant, implica necessàriament una vinculació iconogràfica. Són molt nombrosos els exemples en que aquestes decoracions "profanes" resten incompletes, aïllades o desconnectades dels programes generals en conjunts de gran qualitat. No podem, en conseqüència, pretendre una ultra-correcció en el cas de Pedret.

La decoració de Pedret podria haver consistit en un altre fragment pictòric. La pressumpta crucifixió que va ser localitzada i destruïda a la nau d'aquesta església ha estat molt poques vegades citada. A hores d'ara, i a partir de les descripcions i fotografies conservades, és pràcticament impossible saber a quin estrat pictòric pertanyia aquella decoració. Ja hem dit, per tant, que no hi ha cap seguretat que la Crucifixió estigués relacionada amb les pintures de l'absis. Tanmateix, i atès que cal identificar l'"orant" amb sant Joan i no pas amb Crist, no hi ha cap impediment iconogràfic per què a la nau de Pedret hi hagués hagut una Crucifixió. De fet, altres escenes de la vida de Crist no haurien estat pas estranyes, com tampoc el desenvolupament d'algun programa tipològic aprofitant ambdós murs de la nau. La decoració de l'absis no interfereix en cap d'aquestes possibilitats de decoració ja que mostra imatges concretes lligades a dues de les possibles dedicacions que devien conviure a l'edifici. Per a la decoració de finals del segle XI, de fet, veiem com les escenes dedicades a sants Quirze i Julita no entren en contradicció amb les de l'Apocalipsi o paràboles.

## 2.4. Terrassa (Vallès Occidental)<sup>1</sup>

### 2.4.1. Introducció i qüestions prèvies

L'actual ciutat de Terrassa conserva un dels conjunts medievals més interessants del context català. Tres esglésies amb una estratigrafia des del segle V fins l'actualitat, diferents conjunts de pintura mural i sobre taula que abasten tota l'edat mitjana i l'època moderna, restes escultòriques d'època romana i medieval, un grup important de mosaics, restes epigràfiques notables... Les publicacions realitzades fins el moment només són un pàl·lid reflex de la realitat monumental del conjunt<sup>2</sup>.

Aquesta riquesa també converteix Terrassa en un dels conjunts més complexos que ens ha arribat. Valgui dir que tot just a inicis del segle XXI comencem a tenir algunes certeses que ens han de permetre datar bona part de l'arquitectura d'aquestes esglésies. De ben segur que els darrers estudis, el nostre inclòs, no apaivagaran mai la polèmica entorn el conjunt. Per primera vegada, però, tindrem dades rigoroses i fiables des que van començar les primeres actuacions amb voluntat de recerca històrica a inicis del segle XIX<sup>3</sup>.

En aquest treball ens ocupem de la decoració pictòrica de dues esglésies: Santa Maria i Sant Miquel. Les pintures conservades a Sant Pere no seran objecte del nostre interès, donat que cal con-

<sup>1</sup> En el cas del conjunt de Terrassa alterarem l'esquema seguit fins el moment per a la resta d'obres analitzades. El fet que a Terrassa trobem dos conjunts diferents, permet tractar per separat l'estudi iconogràfic, però les característiques de cadascuna de les obres ens obliga a analitzar les qüestions estilístiques i formals conjuntament. Així doncs, presentem conjuntament la problemàtica històrica i les característiques de les esglésies de Terrassa, a continuació veiem per separat la descripció, l'estat de la qüestió i l'anàlisi iconogràfica, finalment tractem, de manera conjunta, les anàlisis estilística i formal.

<sup>2</sup> Ens referim a les publicacions divulgatives de caràcter oficial i amb caràcter global de tot el conjunt. En aquest sentit *vid.* Ainaud, 1976; *Id.*, 1990; Ferran, 1990; *Id.*, 1999. Aquesta publicació de l'actual director del Museu de Terrassa continua, en certa manera, les guies que havia anat editant la Junta Municipal de Museus (*vid.* Junta de Museus, 1950; *Id.*, 1957; *Id.*, 1963; *Id.*, 1972; Junta de Museus, 1982).

<sup>3</sup> Els treballs actuals són la culminació de gairebé dos segles de recerques, més o menys exhaustives, de caràcter eminentment arqueològic, i s'insereixen en el marc d'un Pla Director redactat el març de 1998 i aprovat recentment (*vid.* Pla Director, 1998). La presentació pública d'aquest pla director i de les actuacions que havien de dur-se a terme va tenir lloc durant el segon trimestre de 2001 a l'IEC.

siderar-les, ja dins el segle XI<sup>4</sup>. No podem, tanmateix, encarar l'estudi de la pintura mural de les esglésies de Sant Pere de Terrassa sense revisar abans tots aquells aspectes previs que poden determinar-ne l'anàlisi, començant pel context històric i acabant per les intervencions responsables de la descoberta d'aquestes pintures al llarg del segle XX.

### ***Terracium Castellum***

La Terrassa actual és el fruit d'una llarga història (Història, 1987). El creixement constant del nucli urbà ha donat com a resultat que Terrassa sigui actualment una de les ciutats amb més pes en el context metropolità de Catalunya. És dins el seu terme que queda inclòs el barri de Sant Pere amb les seves esglésies. Això, però, és un fet relativament recent. Fins l'any 1904 Sant Pere era un municipi independent. El 5 d'abril de 1904 Sabadell i Terrassa se'l reparteixen i annexionen després de molts anys de pressions per causes polítiques i econòmiques (Història, 1987, 326-328).

Terrassa, de fet, és l'exemple d'una "certa" continuïtat dins la ruptura amb el passat tardo-antic arran de la conquesta musulmana. Com en el cas de la ciutat de Vic, l'antiga *Ausa* o *Auso* (vid. recentment Ollich, 1999), Terrassa supera aquell moment amb una refundació. El municipi romà, *Egara*, serà abandonat (?) i substituït per un nucli habitat entorn una torre fortificada dels quals ignorem l'abast. És a l'entorn d'aquesta torre, després castell, que començarà a formar-se Terrassa<sup>5</sup>. El primer esment conservat d'aquesta Terrassa i aquesta fortificació és al capitular expedid l'any 844 per Carles el Calb. "*Itaque notum sit omnium sancte Dei Ecclesie fidelium atque nostrorum, presencium scilicet et futurorum, partibus Aquitanie, Septimanie sive Ispanie consistencium magnitudini, quia progenitorum nostrorum magnorum siquidem hortodoxorumque imperatorum avi videlicet nostri Karoli seu genitoris nostri augusti Ludowici, auctoritatem imitantes, Gotos sive Ispanos intra Barchinonam famosi nominis civitatem vel Terracium castellum quo habitantes simul cum his omnibus qui infra eundem comitatum Barchinonam Hispani extra civitatem quoque consistunt...*"— el destacat és nostre—<sup>6</sup>.

El document ha estat reprès en nombroses ocasions i historiadors com Abadal hi han parat la seva atenció (Abadal, 1952, 399 i ss., 415-425; vid. Borfo-Roca, 1987, 133 i n. 25). Precisament és Abadal qui va mostrar com en realitat aquest precepte era el reflex d'un d'anterior, emès en el moment

<sup>4</sup> D'altra banda, el problema de les pintures de Sant Pere és que, fins la realització d'una bona restauració, ben poca cosa és el que se'n pot dir. Cal dir que aquesta restauració està prevista dins l'actuació que s'està duent a terme sobre el monument.

<sup>5</sup> En qualsevol cas aquesta és la hipòtesi actual, que podria canviar amb els treballs en curs.

<sup>6</sup> "Per això, sigui conegut de tots els fidels de la santa església de Déu i nostres, tant presents com futurs, que viuen en gran nombre a les contrades de Septimània, Aquitània o Hispània, que per part nostra, imitant l'autoritat dels nostres antecessors, emperadors gloriosos i seguidors de la vera fe, concretament del nostre avi Carles i del nostre august pare Lluís, ha plagut a la nostra mansuetud rebre benignament i retenir sota la protecció de la nostra immunitat i sota l'empara de la nostra defensa, els gots que viuen a Barcelona, ciutat de nom gloriós, i al castell de Terrassa, juntament amb tots aquells hispans que resideixen al mateix comtat de Barcelona..." (vid. traducció a CatRom, XVIII, 28).

de la conquesta del 801. Segons l'historiador, a més, a partir del document de 844 és possible reconstruir el precepte original establert per Carlemany. El document, interessant per molts aspectes, per a nosaltres ho és perquè mostra com ja des del primer moment Terrassa esdevé un nucli estratègic de gran valor per la consolidació de la Marca front els musulmans. El *Terracium Castellum*, situat al Vallès, és la protecció cap a l'interior de Catalunya i cap a Barcelona en un moment en què la conquesta és feble i es recolza fonamentalment en els territoris incorporats pels carolingis el 785 amb Girona i la Seu d'Urgell més l'avanç fins a Barcelona. La frontera al Llobregat és feble. De fet, àmplies zones com el Berguedà no comencen a establir la població — repoblar— fins c. 830 i Osona, Bages i la vall de Lord no van començar fins a finals d'aquell segle IX<sup>7</sup>. Com a rereguarda de Barcelona i com avantguarda de la Marca Hispànica — el que anomenem la Catalunya Vella— el *Terracium Castellum* esdevé una peça clau. D'altra banda, i com a hereves d'antigues seus episcopals (*vid. infra*), Barcelona i Terrassa eren, de segur, els dos nuclis habitats més importants de la frontera.

És per aquest motiu que a la documentació apareixen juntes. En la reorganització territorial que s'imposa amb els carolingis (Abadal-Font, 1999, 431-443), Terrassa s'entén com a nucli fort del territori comtal de Barcelona. Per tal que no hi hagi cap dubte, la documentació l'esmenta junt a Barcelona, *famosi nomine civitatem*. Per tal d'evitar conflictes aquesta unitat també afecta l'administració religiosa. Dins l'organització territorial carolíngia no s'entendria un comtat amb més d'una seu episcopal.

Amb el temps, aquella torre forta esdevé castell<sup>8</sup>. El perímetre de la ciutat del segle XII ja és ben conegut, la torre palau que encara avui marca el centre històric de Terrassa data del segle XI. Estem en un moment en què tota aquella problemàtica fundacional comença a quedar molt lluny i Terrassa esdevé un nucli d'importància econòmica creixent.

Fins a aquell moment de relativa calma política, però, el camí havia estat dur i accidentat. El que sovint es presenta com una situació uniforme, clara, en blancs i negres, era en realitat una situació molt heterogènia, plena de grisos. En primer lloc, cal recordar que els carolingis, des del punt de vista indígena, conquereixen el territori. És una invasió, no pas un alliberament (Abadal-Font, 1999, 437-438). La vida amb els musulmans, després de la invasió havia estat, segurament, prou tranquil·la com per a no demanar canvis; en qualsevol cas els hispans s'havien acostumat. La conquesta carolíngia va necessitar, doncs, un primer moment d'adaptació i concessions a la població autòctona, començant pel govern. Fins el 820 el comtat de Barcelona serà governat per comtes hispans. El conegut episodi de Berà de Barcelona i el seu filo-musulmanisme, serà l'excusa o la causa per a intervenir imposant comtes francs. Pel que fa als bisbes, són ben pocs els d'origen franc

7 La seu episcopal d'Ausa no es restaura fins 886 (*vid. CatRom*, II, 32-33 i recentment Bolòs- Hurtado, 2001, 80-81).

8 Els documents musulmans ja parlen d'un castell tan aviat com el 856 (*vid. infra*).



en favor d'una majoria de bisbes autòctons<sup>9</sup>. Que la situació no era clara des del punt de vista de les adhesions ho demostra la revolta que tindrà lloc pocs anys després d'aquesta intervenció carolíngia en el govern del comtat. Ens referim a la revolta d'Aissó i Guillemó (Salrach, 1987, 144-147), un musulmà i un hispà, que entre 826-827 assolaran la Catalunya central i de retop el Vallès (Borfo-Roca, 1987, 134-135). Sufocada aquesta revolta que havia posat al descobert les dissensions entre diferents grups indígenes i francs, la ràtzia d'Abd el-Rahman el 843 posarà les coses a lloc. Aquest atac afectarà força el Vallès; d'altra banda, donarà arguments a la política carolíngia d'allunyament dels musulmans.

Observem com el capitular de Carles el Calb és just de l'any següent a aquest traumàtic esdeveniment. El document, tot invocant-ne de precedents i estant-hi veritablement condicionat, serà una clara oficialització del pacte entre els indígenes i els emperadors. S'estableixen les bases repobladors del comtat, es regulen les prestacions i la fiscalitat, es fixen les bases legals... S'establí, en resum, el pacte mitjançant el qual la conquesta es convertia en alliberament i el conqueridor en protector dels territoris incorporats. Terrassa i Barcelona restaran unides.

Com és sabut, la incursió del 843 només va ser l'avís de com havien d'anar les relacions entre els musulmans i la Marca durant el tercer quart del segle IX. En tornarem a tenir el 850, el 851, el 856 i el 861. Totes elles afectaran notablement el Vallès i això és la clara mostra que Terrassa era la porta cap a l'interior<sup>10</sup>. Després d'aquest període d'inseguretat s'arriba a una calma relativa que es perllongarà des del 863 fins el 883. Aquest període de calma s'usarà per a la reorganització interna d'ambdós bàndols. Per a la Marca, ja ho hem dit, és el moment en què es repoblarà la Catalunya central. Per als territoris musulmans serà el moment de refermar les seves fortificacions; és en aquet moment, per exemple, quan s'aixequen les muralles de Lleida (Borfo-Roca, 1987, 135).

"La primera meitat del segle IXè va ser, doncs, perjudicial pel Vallès, les ràtzies musulmanes van perjudicar la població que va tendir a agrupar-se en indrets apartats de les rutes d'invasió i buscar el recer de les defenses naturals. Aquesta inseguretat va provocar l'aparició de nous grups que pre-

<sup>9</sup> Una excepció ben primerenca la trobem al bisbat d'Urgell, per motius polítics. El primer bisbe després de la integració del comtat en l'Imperi serà Felix d'Urgell (781-799), hispà i impulsor de l'Adopcionisme junt amb Elipando de Toledo. Els esdeveniments lligats a aquesta heretgia contra la qual l'Imperi lluitarà amb totes les armes al seu abast — Alcuí, Benet d'Aniana, Paulí d'Aquileia i Agobard —, associat amb Beat de Lièbana a Astúries, i amb Lleó III (795-816) a Roma, obligaran a col·locar primer un administrador provisional, Leidrat de Lió (800-805/6), i posteriorment un bisbe d'origen franc, Possedoni (814-823). Per tal d'aturar l'heretgia, apartar Felix de la seva diòcesi, i retornar el bisbat a l'ortodòxia, Carlemany col·locarà un bisbe franc que, de segur, impulsarà l'entrada d'Urgell en la reforma religiosa romana. (*vid.* Abadal, 1949, espec. 69 i ss.). Per a les notícies que es tenen dels bisbes de les diòcesis catalanes i els seus orígens *cf.* DHEC.

<sup>10</sup> Bramon (2000) en la seva recent edició dels textos musulmans referits a Catalunya entre 713 i 1010, recull (pp. 208) la notícia de la incursió de 856: "Aquest any 242 [10 maig 856/30 abril 857] Muhammad b. 'Abd al-Rahmān envià un exèrcit al territori dels politeïstes; entrà a Barcelona, destruí les seves fortaleses i arribà fins al país que hi ha darrere dels seus districtes; saquejà molt i s'apoderà d'una fortalesa que era una de les últimes de la jurisdicció de Barcelona, anomenada Terrassa." Cal dir que aquesta notícia és reinterpretada perquè fins l'actual revisió s'havia seguit la versió del compilador dels textos àrabs referits a Catalunya, Millàs i Valllicrosa, qui tradueix el topònim per Tàrraga. Precisa Bramon, però, que Abadal ja havia interpretat el topònim com referit a Terrassa.

tenien fer valer el seu domini local (pel terme de Terrassa tenim el cas d'un tal Baió, que veurem més endavant). Sense cap tipus de direcció per part del poder comtal i eclesiàstic, els grups locals van assumir un paper que els pertocava i, a més, van utilitzar l'heretgia per crear un domini paral·lel a l'institucional. Ràpidament van ser atacats interiorment i, exteriorment, no van sobreviure a una nova expedició musulmana a Barcelona l'any 897."<sup>11</sup>.

## L'autoritat religiosa

Després d'aquest moment en surt especialment enfortida l'autoritat comtal i el comtat de Barcelona. Fins i tot enfront de l'Imperi. Com s'esmenta al text anterior, però, hi haurà encara a finals de segle alguns problemes que afecten l'altre pilar institucional: el bisbat. És cert que el comtat, lluny d'haver estabilitzat i enfortit el bisbat, estava mancat d'una autoritat religiosa. Des d'un moment no determinat amb precisió de la dècada dels 60 del segle IX, i que se sol situar en el 861 ò 862, el bisbe de Barcelona serà un franc, Frodoí. Poc se sap del personatge. Segons els darrers treballs va ser bisbe de Barcelona fins el 890(?) i era d'origen franc o germànic (Martí-Rich, 2000, 225-226). La seva procedència és un detall que cal no menystenir<sup>12</sup>. No entrarem aquí a analitzar les lluites per la definició dels bisbats i els seus titulars que al llarg dels segles IX i X seran un dels temes de l'agenda política (cf. Pladevall, 1999). Cal destacar, però, el fet que des dels àmbits de poder carolingi aquestes lluites van ser aprofitades com excusa per a la intervenció en favor de la reforma litúrgica que volien impulsar. En el cas de la Seu d'Urgell és clar que l'heretgia adopcionista propugnada pel seu titular, Fèlix, en va ser un argument més que suficient (*vid. infra*). La situació a Barcelona no era, ni de bon tros, tan greu. Les notícies, però, devien ser inquietants. La manca de capacitat del comte Bernat de Gòtia (865-878) per aturar determinades faccions locals era clara. Tampoc no sembla que els predecessors de Frodoí, Joan (c. 850) i Adaülf (850-860), haguessin tingut cap actuació enèrgica. Poc temps després de l'arribada de Frodoí tenim, ja, la notícia d'usurpacions del poder episcopal. En el sínode celebrat a Attigny en presència de l'Emperador, el bisbe de Barcelona acudeix per a sol·licitar la intervenció de l'Emperador. "*Eodem anno [874] Frodoinus Episcopus Barcinonensis accedens ad karolum Regem, qui tum erat in Attiniaco palatio, coram eo se reclamavit quòd Tyrsus Presbyter Cordubensis in Ecclesia intra muros ipsius civitatis, id est, Barcinonensis, sita seorsim conventus agens, penè duas partes ex decima ipsius civitatis sibi usurpat & sine illius licentia Missas & baptisteria in eadem civitate præsumit celebrare, & convocatos ab Episcopo ad matrem Ecclesiam, etiam in solemnitatibus Paschæ ac nativitatibus Domini, ad se revocat, atque contempto Episcopo eis communionem largitur. Pollicitus est Princeps imperatorum se Marchioni regionis illius ut Presbyterum illum sectatoresque ejus ad officium*

<sup>11</sup> Borfo-Roca, 1987, 135. Per a l'atac de 897 que comporta la mort de Guifré el Pilós, *vid.* Bramon, 2000, 238-240.

<sup>12</sup> Se sap ben poc dels bisbes de Barcelona anteriors a Frodoí, però ni Joan (c. 850), ni Adaülf (850-860) eren d'origen franc (DHEC, II, 424; I, 17).

*revocet & castiget, quod decimas verò, jussit ut constitutio observetur quæ extat in libris Capitularium.*

*Idem postea conquestus est quòd castrum Terracinense suæ subditum potestati, factione Baionis, per Presbyter insolentiam suo resultaret ministerio, remediumque huic malo postulabat adhiberi. Iudicatum est ut servaretur constitutio Carthaginensis & Capitularium. Terracinensis castri facta est mentio suprà ad annum DCCCXLIV, quum ageretur de privilegio quod tum Karolus concessit Gothis & Hispanis intra Barcinonam civitatem & Terracium castellum habitantibus. Porrò illic olim fuit Egara sedes episcopalis." (Marca, IV, 361).* Aquesta és la relació dels fets que ens fa Petrus de Marca. Segons el document, queda clar que l'autoritat episcopal està essent qüestionada, significativament, a Barcelona i Terrassa. A Barcelona hi ha un doble problema. D'una banda la qüestió econòmica, ja que el tal Tyrsus manllevava part del delme. De l'altra la jeràrquica, i que possiblement també afectava a qüestions de ritus, atès que Tyrsus administrava sagraments i ordenava sacerdots, tot a esquesnes del bisbe legítim i de l'ortodòxia definida per aquest, car Tyrsus, s'especifica, és *Presbyter Cordubensis*. A Terrassa el problema és amb un grup organitzat, una facció, comandada per Baius. Aquest grup té un capellà, del qual no es cita el nom, que actua per compte de la facció (Mundó, 1992, 48). Com molt bé recull Marca, l'Emperador fallà en favor de Frodoí aplicant el que s'explicita als Capitulars de Carlemany i Lluís el Pietós per als preveres revoltats<sup>13</sup>, és a dir, que siguin castigats i expulsats i que això es faci a través de l'autoritat comtal, Bernat de Gòtia (Mundó, 1992, 48).

Aquestes notícies han estat interpretades de moltes maneres. Martí (1983, 24 i ss), fent-se ressó de la teoria partidària de considerar la pervivència d'una seu a Terrassa fins el segle XI, entén que és una maniobra política de Frodoí per tal d'incorporar a Barcelona la seu egarenca; Mundó (1992, 48 amb bibliografia) pensa que cal interpretar que hi ha tres problemes: el primer és una certa tensió entre el bisbe i el comte; el segon és una qüestió jurídica; el tercer és de caràcter litúrgic. Respecte a les tensions entre comte i bisbe, aquestes són evidents des del nomenament de Bernat de Gòtia, el darrer dels comtes d'origen franc. El nomenament de Frodoí havia suposat algunes donacions per part de l'emperador que minvaven la dotació comtal (Abadal, 1961, 55 i ss.). També crida l'atenció el fet que per a aquest afer el bisbe recorri directament a l'emperador. Que l'autoritat competent era el comte ho demostra que li sigui encarregada l'execució de la sentència. Respecte a qüestions jurisdiccionals, és evident que tots dos preveres se saltaven l'autoritat episcopal. Mundó (1992, 48) considera que, de fet, actuaven com a corepíscops. De Tyrsus es diu explícitament que ordena capellans dins la ciutat. Pel que fa al problema litúrgic, es pot suposar amb Mundó (*Ibid.*) que tant Tyrsus com el terrassenc es regien pel ritus visigòtic. Això és el més lògic donat el

<sup>13</sup> "De his, qui sine consensu episcopi presbyteros in ecclesiis constituunt vel de ecclesiis eiciunt vel ab episcopo vel a quolibet misso dominici admoniti obedire noluerint" (citem de Mundó, 1992, 48).

moment en què es deu trobar la nova litúrgia romana en el nostre territori. En el cas de Tyrsus, i especificant que és cordovès, no hi hauria cap dubte. En el cas del terrassenc no hi ha, per contra, cap prova<sup>14</sup>. Tanmateix és clar que en l'actuació de tots dos, i especialment del prebere de la facció de Baius hi ha la intenció de substraure's del poder episcopal. És cert també que aquestes vel·leïtats podien dur el barceloní i l'egarenc a comportar-se com a bisbes. Ara bé, quina autonomia podien tenir aquests pressumptes "bisbes"? La qüestió afecta directament a la intervenció monumental d'aquests "bisbes". En el cas d'Ègara ha servit per justificar la monumentalitat de les esglésies de Sant Pere. Suposar això, és suposar que aquest "bisbe" egarenc tenia més disponibilitat que el mateix Frodoí, cosa que no ens sembla fàcilment defensable.

### **Frodinus**

En parlar de Frodoí cal, a més, considerar altres qüestions. És cert que l'afer d'Attigny demostra com n'era de feble la institució episcopal a Barcelona una seixantena d'anys després de la conquesta carolíngia. Per a resoldre qüestions d'aquest tipus i establir definitivament el bisbat, hem de suposar que va caler nomenar un bisbe amb prou capacitat com per imposar-se a la situació. Ara bé, si només hagués estat qüestió de resoldre problemes de caràcter jurisdiccional, polític o econòmic no hauria calgut fer venir un franc. Per l'actuació posterior de Frodoí, cal pensar que la seva missió no era només la resolució d'aquells afers més o menys domèstics; segurament estem davant l'intent de donar un nou impuls a la reforma carolíngia dins la Marca. Fins aquell moment l'adopció del ritus romà en substitució del visigòtic es devia haver impulsat, en primer lloc a través de Narbona, la seu metropolitana (*cf.* Pladevall, 1999 i *infra* 2.5). Aquesta seu, d'altra banda, exercia un cert control sobre els bisbats més propers de la Catalunya vella, és a dir, Urgell i Girona. Ignorem quin era l'estat precís de la introducció del nou ritus a mitjan segle IX, però de segur que personatges com Tyrsus no devien ser rars i que per a la població autòctona, incloses algunes jerarquies eclesiàstiques, l'antic ritus devia ser en molts casos la referència. D'altra banda, les relacions amb Narbona sempre seran tibants<sup>15</sup>. El primer impuls exercit en favor de la nova litúrgia, sobre tot a Urgell, i també a Girona, en el primer moment de domini carolingi, necessitava, avançat el segle IX, de noves iniciatives per tal de consolidar les reformes. La imposició d'un bisbe franc, al comtat que des del principi va tenir aquest paper d'avançada carolíngia, és significativa<sup>16</sup>.

14 Mundó (*Ibid.*) no en té el menor dubte quan afirma que "ja que els preveres cordovesos celebraven sens dubte en el venerable ritu visigòtic, mentre que el nòrdic Frodoí ho feia tot en ritu romà-franc." Una altra qüestió és acceptar amb ell que tots dos eren preveres cordovesos, atès que del de Terrassa no en coneixem ni tan sols el nom.

15 En són bona mostra els successius intents per tal de deslligar les diòcesis de la Marca del metropolità de Narbona, tot impulsant una seu metropolitana que substituís provisionalment la de Tarragona. Els casos d'Esclua de Cerdanya a finals segle IX — cas en què estarà implicat el propi Frodoí, *vid.* Abadal, 1961, 161 i ss.—, Cesari de Montserrat (966) (*vid.* Abadal, 1927) o Ató de Vic (970) són significatius (*vid.* en general Pladevall, 1999).

16 Segurament l'impuls de la nova litúrgia no devia haver tingut massa èxit més enllà d'Urgell i Girona. Un bon resum de la situació ens el dona Salrach:

"Després de sojornar un temps al mateix palau d'Aquisgrà, Fèlix [d'Urgell], últim representant de la tradició visigòtica a la Marca, fou 'confinat' a la residència arquebisbal de Lió, on residí la resta de la seva vida. La seva abjuració l'any 799 i la reevangelització de les terres d'Urgell, per obra dels arquebisbes Leidrad de Lió i Nebridi de Narbona i pel monjo Benet

Amb la importància que poc a poc anava prenent el comtat de Barcelona, garantir-hi una bona ins-tauració del ritus romà podia permetre la culminació del projecte. Fos aquesta la intenció o no, és evident que Frodoí va imposar la seva autoritat política i jurisdiccional — amb afers com el d'At-tigny— fins i tot per damunt del comte. Pel que fa a l'autoritat religiosa, no hem d'oblidar que, d'a-cord amb l'arquebisbe de Narbona, Frodoí serà l'"inventor" de les relíquies de santa Eulàlia. Sigui qui sigui Frodoí, Abadal ja n'havia vist la importància en alguns dels esdeveniments d'aquesta segona meitat del segle IX<sup>17</sup>.

d'Aniana, significaren un cop mortal per a l'adopcionisme hispà i el principi de la supeditació de l'Església hispanogoda de la Catalunya Vella a les directrius dels jerarques religiosos i polítics francs. Segons explica Cebrià Baraut, aquesta delegació que es traslladà a la Seu d'Urgell, investida de plens poders per tal de reorganitzar el bisbat, no havia estat elegida a l'atzar. Leidrad, a qui s'havia confiat la custòdia del bisbe Felix, ocupà el seu lloc com a administrador de la diòcesi vacant, Nebridi gestionà l'annexió d'aquesta a la seu metropolitana de Narbona, i Benet d'Aniana s'encarregà d'introduir l'observança benedictina als monestirs urgellesos. La missió reeixí en els seus propòsits. Benet d'Aniana contribuï decisivament a la substitu-ció del monaquisme de tradició visigòtica per un monaquisme inspirat en la Regla benedictina. Hi ha motius per atribuir-li la introducció de l'observança benedictina al monestir de Sant Serni de Tavèrnoles i el nomenament del seu primer abat benedictí, Possedoni, personatge que segurament cal identificar amb el bisbe homònim que succeí Leidrad de Lió (800-803) i governà la diòcesi urgellesa fins després de 823.

Una tasca semblant de reorganització eclesiàstica fou realitzada a la diòcesi de Girona a principis del segle IX. Així, doncs, per a Catalunya, el desenllaç de la controvèrsia adopcionista portà aparellada la subordinació de les diòcesis conque-rides a l'obediència de Narbona, seu metropolitana controlada per la monarquia carolíngia. El domini polític dels francs, al sud dels Pirineus, es reforçava amb el control damunt l'Església." (Salrach, 1987, 134-135).

L'actuació sobre Barcelona i Vic formarà part, sens dubte, d'una segona fase, ja dins la segona meitat del segle IX.

17 Qui era *Frodoinus* és difícil de dir. Com a bisbe d'origen franc cal suposar d'antuvi que procedia d'una família noble i amb certa relació a la cort. També podem suposar que fins accedir a la càtedra episcopal devia realitzar un *cursus honorum* d'allò més complet que incloïa l'estada a la cort i algun càrrec de confiança. En tot cas, això no és més que una suposició a partir del què acostumava a ser la tònica general. Sigui com sigui, que no estem davant una personalitat vulgar ho veiem en la seva actuació. Per començar l'emperador el premia pel seu accés — o el compensa pel seu destí— a Barcelona amb un seguit de propietats i privilegis que segurament són la base del conflicte amb Bernat de Gòtia. Tot seguit recorre a l'emperador per l'afar de Tyrsus i Baius. Seguidament, n'obté una donació econòmica per a restaurar la seu de Barcelona. Obté una confir-mació de Lluís el Tartamut (878) sobre la catedral de Barcelona. És aquell mateix any quan troba les relíquies de santa Eulàlia. Fins i tot el final de la seva vida està marcat per actuacions de pes quan pren partit pel bisbe d'Urgell, Esclua de Cerdanya, qui pretén l'arquebisbat i la separació dels bisbats de la Marca de la seu metropolitana de Narbona (*vid. supra*). Aquest afer li suposarà entrar en col·lisió amb Roma, on serà cridat i obligat a fer pública penitència.

Hem cercat els possibles rastres d'aquest Frodoí a la documentació carolíngia i malgrat les poques referències a personat-ges amb aquest nom (Morlet, 1971, 90) les que ens apareixen difícilment coincideixen amb les del nostre personatge. A *Gallia Christiana* només en trobem tres personatges amb aquest nom. Els dos primers, per dates, no poden ser el nostre Frodoí (*vid. Gallia Christiana*, III, col. 1276a; *id.*, IV, col. 672). La tercera referència és el cinquè abat de Saint Laumer de Corbion a la diòcesi de Blois (*Gallia Christiana*, VIII, col. 1352-1353). Segons la notícia: "*Frodoinus Curbionis regiment tenebat quando ejus loci chartæ a Normannis partim crematæ, partim ablatae sunt: quæ res ne monachis detrimento verte-ret, omnes eorum possessiones generali præcepto, panchartam vocant, a Carolo confirmari petiit Frodoinus, data panchar-ta anno 21. regni Caroli. Inter medios belorum strepitus ita sapienter domum administrabat, ut odore virtutum & strictioris disciplinæ fama multi nobilis excitati, e longinquis regionibus Curbionem confluerent. Privilegio Sandionysiano in conven-tu Pistensi dato anno 862, nomen apposuit suum.*" El mateix Frodoí apareix signant un concili en 855 i com a testimoni en un afar de propietats del monestir de Saint-Calais en 863 (*Cartulaire Saint-Calais*, 1888, V-XIII, docs. 17, 21). Sabem que és abat temps després del 853, darrer any en què apareix esmenta el seu predecessor, no sabem, però, en quin moment deixa de ser abat de Saint-Laumer. El 872, però, ja hi ha un altre abat. La seva presència com abat en un privilegi de 862 i en judi-ci de 863, difícilment permeten pensar que aquest Frodoí sigui el bisbe de Barcelona, tot i que hagi hagut dubtes sobre la data d'inici de l'episcopat de Frodoí (Julien, 1887, 50-53, n° 244-245). Encara trobem un altre Frodoí; en aquest cas és l'a-bat de Sant Pere de Novalesa. El document és la confirmació del testament del fundador del monestir Abbó, i està datat en 814 (*vid. PL*, CIV, cols. 1009-1011). Justament aquesta data també fa difícil pensar en aquest personatge com a bisbe cin-quanta anys més tard a Barcelona i restant una trentena d'anys en la seu.

No hem estat capaços de trobar cap rastre consistent del nostre Frodoí. Resta pendent, per tant, una recerca en aquesta direcció car el personatge és del més alt interès. Tanmateix, podem considerar que els requisits per a ser bisbe en el món carolíngi, així com la seva actuació i les condicions de la seva presa de possessió, fan pensar en un personatge d'una capa-citat contrastada i una cultura suficient (volem agrair G. De Spirito el seu valuós ajut a l'hora de rastrear aquestes referèn-cies).

## Egara

Tot el que hem referit fins el moment afecta la ciutat de Terrassa i, evidentment, el seu territori. Ja hem dit, però, que no és a Terrassa, una ciutat nova, on arrenca la història de les esglésies de Sant Pere. Parlàvem més amunt d'una ciutat romana que s'abandona en favor d'aquest *Terracium Castellum*. L'emplaçament del nucli romà és completament desconegut, tot i que algunes hipòtesis l'havien situat cap a la zona de l'actual carrer Sant Antoni — ben pròxim al torrent de Vallparadís—, on sembla que Soler i Palet localitza diverses troballes (Història, 1987, 101; cf. Soler i Palet, 1906, 12-13). Restes d'una necròpolis romana al c/ de la Font Vella també han suggerit la presència d'un important nucli habitat proper. De la ciutat romana, en definitiva, no hi ha cap vestigi clar. La seva existència, de fet, es coneix només a partir de l'epigrafia. Ens referim bàsicament a dos pedestals conservats a l'església de Santa Maria i que des de la referència de Pujades (IV, XLII) han estat citats per tots els autors posteriors (cf. els treballs sobre epigrafia de Fabre-Mayer-Rodà, 1981, 17 i ss.; Mayer, 1992). Destaca especialment el pedestal dedicat a l'emperador Antoni Pius (120-140), en el qual consta l'estatut municipal d'Ègara<sup>18</sup>. Cal afegir a les evidències epigràfiques, l'existència de nombrosos elements reaprofitats en el conjunt de les esglésies de Sant Pere<sup>19</sup>.

Vinculat amb el *municipium* romà sabem que hi havia nombroses zones de producció o vil·les. Una d'aquestes *villæ* estava situada en un esperó entre dos torrents; on avui hi ha les esglésies de Sant Pere [fig. 84]. Això és el màxim que es pot dir a partir de les troballes arqueològiques<sup>20</sup>. Sembla que l'indret havia estat ocupat ja en època ibèrica per algun tipus d'assentament que potser és l'*E-gosa* referida en la geografia de Ptolomeu. Sens dubte, la presència del municipi devia facilitar la cristianització de l'indret. No coneixem bé el procés però sí que sabem que a mitjan segle V el bisbat de Barcelona s'"escindeix" i apareix una nova seu episcopal a Ègara. No és clar el com ni el per què de l'aparició d'aquest bisbat de vida efímera. La seva història es perllongarà fins l'arribada dels musulmans; després d'aquest moment ja hem vist quina serà la nova organització carolíngia. Sí que és clar que l'erecció d'un bisbat implica, com a mínim, una comunitat religiosa d'una certa importància al municipi d'Ègara i els territoris circumdants. Les restes, però, desvinculen el lloc físic d'aquesta seu respecte al municipi i ens situen el bisbat en l'emplaçament de les actuals esglésies de Sant Pere. Com en d'altres casos, la constatació de la cristianització té lloc en aques-

18 *IM(PERATORI) CÆSARI DIVI HADRIANI FIL(II) DIVI TRAIANI PARTHIC(I) NEPOTI DIVI NERVÆ PRONEP(OTI) T(ITO) ÆLIO HADRIANO ANTONINO AVG(VSTO) PIO PONT(IFICI) MAX(IMO) TRIBVNIC(IA) POTESTATI CO(N)S(VLI) II DESIG(NATO) P(ATRI) P(ATRIÆ) D(ECRETO) D(ECURIONUM) M(UNICIPIUM) F(LAVIVM) EGARA.*

19 Tot i que el tema no ha estat tractat de manera particular, molts dels estudis que s'ocupen de les esglésies de Sant Pere en fan referència en major o menor grau. El més recent és Moro-Ferran, 1991.

20 A manca dels resultats més recents sobre les excavacions que es duen a terme dintre del Pla director *vid.* les breus aportacions de Moro, 1999 i Moro, 1999b, amb la bibliografia corresponent.

tes zones extraurbanes de producció. L'acondicionament d'algunes estances serà el primer pas per a la construcció d'un veritable lloc de culte<sup>21</sup>.

### La seu episcopal d'Egara

Moltes han estat les opinions expressades sobre la creació i el desenvolupament del bisbat. Molt poca, per contra, és la documentació que ens en dóna alguna dada. A part de les encara polèmiques restes materials, la font contemporània que ens documenta l'existència d'una seu episcopal és la llista dels seus bisbes que arriba fins al segle VII i que podem reconstruir a través de la signatura d'aquells bisbes o els seu enviats als diferents concilis hispànics<sup>22</sup>. A aquesta presència de bisbes cal sumar-hi la celebració d'un concili a *Egara* mateix el 13 de gener de 615. Ja en època medieval, alguns documents conserven la memòria d'aquest bisbat. D'una banda, els documents generats a la pròpia Ègara-Terrassa encapçalats per l'acta de consagració de l'església de Santa Maria del 2 de gener de 1112 i seguits per una nombrosa documentació de particulars que recorden el caràcter episcopal de la parròquia<sup>23</sup>. D'altra banda tenim la *Notitia civitatum spaniæ sedes episcopaliū* de cap el segle VII en què es recullen els noms de les ciutats episcopals i que se seguirà copiant durant tota l'edat mitjana<sup>24</sup>. Una conseqüència d'aquesta perpetuació és la *Divisio Wambæ* o *Hitatio Wambæ Regis*, que malgrat haver estat considerat un document autèntic, temps enrere, avui s'accepta que és un fals del segle XII. El problema de la documentació no contemporània al bisbat és que havia creat durant molt de temps la il·lusió d'una pervivència del bisbat d'Ègara més enllà de la invasió musulmana. Avui dia aquesta opinió ja està plenament descartada (Mundó, 1992, 48-49; cf. Martí Bonet, 1983).

Cal dir que encara no hi ha cap estudi aprofundit entorn al problema de la creació del bisbat. El més recent és el de Mundó per al Simposi Internacional de Terrassa (Mundó, 1992) i en ell ens

21 Aquest reacondicionament d'antigues *villæ* de producció com a lloc de culte cristià és força freqüent. En el nostre context els exemples més espectaculars han estat sempre Centelles (Tarragonès) i la *villa Fortunatus* de Fraga (Baix Cinca, Aragó). En qualsevol cas no són els únics, segurament la primera església a Ègara també en fos un exemple. Per a tota aquesta qüestió *vid.* en general Romà-Romànic, 1999, 103 i ss.

22 Nombrosos autors des d'Antoni Agustí, Pujades i Marca n'han fet referència i recompte. Ja dins el segle XX l'autor que sistematitzarà la qüestió és Soler i Palet en el seu discurs a la Reial Acadèmia de Bones Lletres l'any 1906 (*vid.* Soler i Palet, 1906, 37-43). A banda de la relació dels bisbes d'Ègara també hi trobareu un llistat amb els autors anteriors que han tractat la qüestió. *Vid.* un petit resum de la qüestió a CatRom, XVIII, 25-26 i taula pp. 26.

Els bisbes coneguts de la seu d'Ègara són (*vid.* Mundó, 1992, 45 i ss):

Ireneu, c. 460-d.466	Nebridi, a. 516-d. 545
Taur, c. 546	Sofroni o Sifroni, a. 589-d. 592
Illergi, a. 598-a. 615	Eugeni o Eusebi, c. 633
Vicenç, c. 653	Joan, a. 683-d. 693

23 "...consecrationem domus Dei in honore eiusdem genitricis Dei Marie in comitatu Barchinonensi in terminio Terracie, iuxta ecclesiam parrochiale Sancti Petri, in loco eodem, ubi antiquitus Egarensis sedes erat constructa." (CatRom, XVIII, 238). Sobre la documentació d'Ègara *vid.* Puig i Ustrell, 1978; *Id.* 1979.

24 A Catalunya tenim dos manuscrits: un a Vic del segle XI (*Moralia in Job* de sant Gregori, MEV, ms. 26, fol. 168, *vid.* CatRom, III, 763-766) i un a Urgell de c. 1100 en el que hi surt aquesta llista. En el de Vic com a nota curiosa cal dir que s'esmenta Ègara i no s'esmenta Barcelona. Per a la *Notitia*, *vid.* Mundó, 1992, 46-47 i Mansilla, 1994, 239 i ss, especialment pp. 257-275.

basarem. Ja hem esmentat que no hi ha cap certesa del moment precís en què es funda el bisbat. La majoria d'autors han pres com a data el 450 — la qual trobem repetida als successius estudis sobre Terrassa—, però de fet, és absolutament convencional (*cf.* per exemple Soler i Palet, 1906, 38).

En la relació anterior no hem esmentat el principal document que ens pot ajudar a reconstruir la creació del bisbat d'Ègara perquè en cap moment l'esmenta. Ens referim a la decisió del papa Hílar, des del sínode de Santa Maria la Major a Roma, de l'any 465. Aquest document era la resposta del papa a una consulta feta pel metropolità de Tarragona, Ascani, d'acord amb els altres bisbes de la província Tarraconense. Segons s'exposa en la carta, Nundinari havia expressat el desig que Ireneu el substituís al cap de la diòcesi un cop mort, i s'explica que aquest Ireneu havia estat nomenat per Nundinari "per a dirigir — se suposa— una part de la diòcesi barcelonina." (Mundó, 1992, 43). Un cop mort el bisbe, li havia deixat en herència, a més, part dels seus béns. El primer nomenament havia estat acceptat pel metropolità i els altres bisbes i la proposta de successió al capdavant del bisbat de Barcelona també havia estat acceptada de grat pels prelats. Ascani, de fet, s'adreçava al papa sol·licitant una confirmació de la decisió presa. La resposta, amb data de 30 de desembre de 465, va ser taxativa. No només recorda als bisbes de la tarraconense que és il·legal que un bisbe deixi la seva diòcesi per passar a una altra, sinó que conclou amb un postscriptum en que afirma "*Quod si Irenaeus episcopus ad Ecclesiam suam, deposito improbitatis ambitu, redire neglexerit, quod ei non iudicio, sed humanitate praestabitur, removendum se ab episcopali consortio esse cogonoscatur.*", és a dir, se'l reprova però se li permet tornar a la seva església, i si no retorna serà expulsat del col·legi episcopal. El 466, Hílar encara remet una altra carta a Ascani refermant la decisió anterior i aprofitant per renyar-lo per la seva mala actuació. Sembla, o cal interpretar, que al sínode romà havien estat confosos dos aspectes de l'afer Nundinari-Ireneu. El fet que el primer deixi algunes propietats en testament al segon i que Nundinari suggereixi com a successor seu Ireneu és interpretat per la cúria reunida com una transmissió hereditària del bisbat<sup>25</sup>.

Com assenyala Mundó, en cap moment s'esmenta quin és el bisbat al qual ha de retornar Ireneu. Per la carta d'Hílar sí que és clar que aquest bisbat es troba en un *municipium* diocesà diferent de la *civitas* episcopal de Barcelona. Les possibilitats de municipis entorn Barcelona són diverses, però l'únic que segueix apareixent amb bisbe més endavant és Ègara (Mundó, 1992, 44). Respecte a la data de "creació" d'aquest bisbat, sabem que té lloc en època de Nundinari i que això pas-

<sup>25</sup> Segons Mundó, a ulls del papa Hílar els bisbes de la Tarraconense encobrien amb tot l'afer la voluntat de creació d'un corepiscop. "A Roma, en canvi, no admetien els corepiscops depenents, ja que eren més proclius a crear noves seus totalment autònomes i, per tant, amb bisbes inamovibles." (Mundó, 1992, 43). L'afer és confús i encara no coneixem una versió plaent. La correcta exposició dels fets que realitza Mundó, per exemple, no acaba donant una explicació satisfactòria. Com s'explica que a Roma vulguin evitar la creació d'un corepiscop depenent de Barcelona per impedir la futura voluntat secessionista d'aquell corepiscopat, tot obligant a retonar Ireneu al que, de fet, devia ser un corepiscopat creat recentment donant-li així una oficialitat que, segurament, no tenia. Això podria explicar el més que possible astorament d'Ascani en rebre la resposta d'Hílar. Tant la creació del bisbat com la perpetuació del mateix fins l'arribada dels musulmans són temes que no han estat explicats ni són clars. Menys encara quan veiem les dimensions que, arran de les recents excavacions, està assolint el conjunt episcopal del segle VI.



sa abans de la seva mort (c. 465) o de la resposta d'Hílar de 465. El fet, però, que aquest papa no estigui al cas de la creació d'aquest bisbat fa pensar Mundó que la divisió devia tenir lloc en època del papa Lleó I el Gran (440-461), segurament entre 450 i 460.

Com hem esmentat més amunt, a partir d'aquest moment només coneixem l'existència d'un bisbat a Ègara per les signatures dels respectius bisbes a alguns dels concilis celebrats<sup>26</sup> i per la celebració d'un concili a Ègara. No és massa la informació que ens proporciona aquesta notícia. Tot just sabem que hi assisteixen dotze bisbes i representants de dos més. L'absència, al costat del nom, de la seu d'on procedien fa impossible, fins i tot, saber quin era el nom del bisbe d'Ègara en aquell moment. D'altra banda, la reunió se celebrava per "posar per escrit una constitució pactada el 598 en un concili celebrat a Osca." (Mundó, 1992, 46). La notícia és important perquè ha servit com a punt sobre el qual recolzar la cronologia d'alguna de les fases constructives dels edificis.

El darrer nom conegut de bisbe egarenc és el de Joan, el qual signa en el XVIè concili de Toledo (2 de maig de 693). Després del 731, any en què es té notícia de la fugida del darrer bisbe d'Urgell, no hi ha constància de la permanència de cap bisbe a la seva seu; és fàcil suposar, doncs, que també la seu d'Ègara havia quedat deserta. També en el camp de les suposicions, s'ha volgut creure en una restauració del bisbat, o intent de restauració del bisbat, amb l'arribada carolíngia. Els partidaris recolzen els seus arguments en la documentació medieval que fa perviure el record de la seu d'Ègara. La mateixa acta de consagració de la canònica de Santa Maria de Terrassa de 1112 (*vid. supra*) fa referència a l'antic lloc episcopal. Ara bé, malgrat que com ja hem esmentat, la definició i la restauració dels bisbats i de la seu metropolitana serà un problema recurrent d'aquests segles, en el cas d'Ègara no hi ha cap evidència en favor d'un manteniment o restauració de la seu. L'única notícia que es podria fer valer, i s'ha fet valer, en aquest sentit, és l'afer ja esmentat del bisbe de Barcelona, Frodoí, al sínode d'Attigny. És difícil veure en aquell episodi una restauració de la seu episcopal d'Ègara. De fet, l'únic argument que es podria mantenir respecte a aquesta qüestió de la pervivència del bisbat, està lligat a l'existència d'un conjunt monumental tan extens. Una de les conclusions d'aquest estudi és, justament, la contrària. Una part de les obres que tenen lloc a Santa Maria i Sant Miquel de Terrassa només es poden explicar a partir de la intervenció d'un personatge com el bisbe franc Frodoí.

## La seu perduda

Tanmateix una seu episcopal no desapareix així com així. Tampoc una ciutat romana. Les minces referències junt amb els escassos vestigis van despertar l'interès per aquella Ègara tan aviat com van començar els estudis històrics. La primera fita serà d'esbrinar la seva ubicació. Morales, per

26 *Vid.* el llistat a la nota 22.

exemple, havia situat Ègara al Llenguadoc<sup>27</sup> (Morales, 1574; cf. Soler i Palet, 1906, 22 i ss.). Diago<sup>28</sup>, Pujades o Marca<sup>29</sup> el rebatran ràpidament (Fita, 1898, 5). La base serà l'epigrafia. Pujades (IV, XLII), per exemple, diu: "...*Egara era ciudad situada en Cataluña, distante cuatro leguas de Barcelona, en las tierras del Vallés. Por lo que dice muy bien el Mtro. Francisco Diago, que estuvo Egara allí donde ahora es la parroquia antigua que se solía nombrar Sant Pere de Egara en el término de Tarrassa.*". L'autor dóna diverses proves de la identitat d'Ègara-Sant Pere de Terrassa no només l'epigrafia, sinó també diferents documents entre els quals hi ha algunes donacions i l'acta de consagració de Santa Maria de Terrassa (Pujades, IV, XLII, 8). Destaca especialment una de les proves aportades perquè és la primera descripció que coneixem de l'església de Sant Miquel, que ell considera antic temple romà a imitació del *Pantheon*<sup>30</sup>. La conclusió de Pujades és que no només calia identificar la ciutat d'Ègara amb la de Sant Pere de Terrassa sinó que les esglésies perpetuaven la memòria de la seu episcopal. Respecte a la qüestió de la seu episcopal, l'autor ja estableix el llistat dels bisbes (Pujades, VI, XXV-CXXXIII). La mateixa intenció de demostrar que l'Ègara romana es correspon amb la Terrassa moderna és la que guia l'obra d'Arnella també a inicis del segle XVII (Arnella, 1614)<sup>31</sup>. Altres autors seguiran recollint l'existència d'Ègara i la seva vinculació amb Terrassa al segle XVIII (Ponz, XIV, nº 59-60). A inicis del segle XIX, Villanueva segueix insistint en la identitat entre Ègara i Terrassa<sup>32</sup>. És interessant la seva notícia perquè ens indica l'existència d'alguns elements artístics que fins aquell moment havien estat ignorats. Ens diu, per exemple, que "*La mas antigua [de les tres esglésies], que es la de San Pedro, conserva algunos rastros de obra romana; tal es toda la pared exterior del presbiterio con algunos trozos*

27 Per comtes d'Ègara llegeix Bigerra al Llenguadoc. Així, per exemple, al concili de Tarragona (516), el desè bisbe és *Nebridio de Bigerra en Lenguadoc* (Morales, 1577, XI, XLIII, D, fol. 50v), i en el segon concili de Toledo (531) tornem a trobar Nebridí de Bigerra al Llenguadoc, en aquest cas al penúltim lloc (*Ibid.* XI, XLVII, A, fol. 55).

28 Diago (1603, I, XVIII, fols. 43-44.) recolza la identificació d'Ègara amb Terrassa en l'acta de consagració de Sant Martí de Sorbet (CatRom, XVIII, 278).

29 La notícia que proporciona Marca (1688, II, XVI, II, cols. 166-167 i apèndix CCCXLVI, col. 1237) depèn absolutament del que publica Pujades.

30 Pujades, IV, XLII, 9: "*Pero volviendo al intento, la segunda razon confirmativa de que Egara era en el sitio donde hemos dicho; es que allí mismo, entre las dos iglesias de santa Maria y san Pedro de Tarrasa, se halla aun un templo, que sin duda debia ser el panteon donde estaban venerados igualmente todos los dioses, á semejanza del de Roma. Del cual entre los escritores seculares, se pueden ver Juan Bartolomé Miliano, Leto y Plinio; y entre los eclesiásticos el obispo Equilino. Este templo es todo redondo, y en medio tiene ocho columnas lisas: las cuatro [sic] muy gordas, y las dos no tanto: son de mármol estas seis, y las otras dos de pórfido; todas con sus pedestales y capiteles de prodigiosa arquitectura y labor. Y sobre ellas se sostiene un cimborio, con cuatro claraboyas, por donde entraba la claridad al templo que está un poco hondo, y se baja á él por unos escalones. Y al lado del templo, en la parte entre tramontana y levante hay una cueva debajo de tierra; y entrando en ella, á la distancia de ocho ó diez pasos, hace un recodo al lado derecho, que casi tira al levante; y á otra tanta distancia, doblando hácia la izquierda á la parte de entre tramontana y levante, se encuentran en una estancia formadas como en cruz tres capillas, y en la del medio hay todavía una ara de pórfido rota por un extremo, demostrando que era mas grande. La existencia allí de aquel templo, es un señal manifiesto de que allí hubo poblacion; que junto esto con las inscripciones que dejo puestas, conspira eficazmente á creer que allí era la ciuda de Egara.*"

31 També en aquest cas s'inclou una descripció del *Pantheon* de Terrassa, és a dir Sant Miquel (*vid.* pp. 73). Cal dir que Arnella era el Vicari Curat a Sant Pere des del primer de maig del 1610 i que des del seu càrrec va començar a fer un inventari i a reparar les esglésies (Muntada, 1988, 57).

32 Tot i que el seu *Viage Literario*, en concret el volum en el que recull l'estada a Terrassa, no es publicà fins 1851, les estades tenen lloc abans del 1824, any en què mor l'autor, a l'exili des de 1823. De fet, sabem que la guerra l'obliga a aturar les seves cerces el 1808 a la zona ocupada pels francesos. Notícies posteriors confirmen, a més, que l'edifici de Sant Miquel va ser usat com a caserna pels francesos i, en conseqüència, inhabilitat per al culte entre 1809 i 1829 (*vid. infra* nota 37). Per tant, no hi ha dubte que Villanueva passa per Sant Miquel abans de l'excavació de Torres Amat (*vid. infra*).

de mosaico en el pavimento detrás del altar mayor." En l'altar hi veu una ara "grande de mármol consagrada con suscripciones al modo de la que dije en San Miguel de Fay, que puede pertenecer á los siglos X ó XI". L'autor no pot evitar fer una descripció de Sant Miquel i especialment de l'es-cultura. Segons l'autor "No corresponden á estas columnas los capiteles, que son mas modernos, y del gusto gótico del siglo X ú XI, en que debió restaurarse este edificio." En aquesta descripció ens adonem que l'interior havia canviat. Si Pujades explica la manera d'accedir a la cripta, Villanueva ja només veu que "Por algunas roturas del pavimento se descubre una cavidad subterránea que dicen ser otra iglesia como la de arriba, en la cual es muy peligroso el bajar y el permanecer en ella, y así túve que reprimir los deseos de verla; pudo ser el baptisterio de mugeres." De l'església de Santa Maria encara veu les restes del claustre dels canonges de sant Agustí (Villanueva, XIX, 46-49).

No és la nostra intenció fer un recorregut exhaustiu per tots i cadascun dels autors que des del segle XVI s'han interessat per Terrassa<sup>33</sup>, sinó mostrar com des de ben aviat hi ha un interès per relacionar les dades epigràfiques i documentals amb les esglésies de Sant Pere. Certament, algunes notícies no deixaven cap dubte sobre la clara relació d'aquelles tres esglésies amb el lloc en què en època romana hi havia hagut la seu episcopal. Les evidències, però, eren escasses.

És a inicis del segle XIX quan l'interès pel conjunt conduirà a la realització de les primeres intervencions "arqueològiques". Com hem vist Villanueva parla de la creença en l'existència d'una església subterrània sota Sant Miquel. Aquest va ser l'objectiu de la intervenció del canonge Fèlix Torres i Amat. Diu Torres i Amat: "La escasez de noticias que tenemos de la antigua Egara excitó en mí el deseo de buscarlas [...] Avivóse más en mí aquel deseo en consecuencia de la nueva orden de Su Majestad [Fernando VII], que se circuló el año pasado [1817?] á todo el Reino á petición de la Real Academia de la Historia para la conservación de los monumentos antiguos que subsisten todavía en varios parajes de España" i amb aquesta intenció serà comisionat per la Real Academia (Fita, 1898, 6). Torres estava especialment encuriós en la veracitat de la notícia de Pujades sobre l'existència d'una església subterrània<sup>34</sup>. Per a verificar-la fins va encarregar una excavació el cost de la qual va ser assumit per ell mateix i el seu nebot Joaquín de Sagra. L'excavació va ser realitzada per l'arquitecte municipal Jacinto Matalonga (*Ibid.*) L'únic que hi va trobar és el que ja havia vist Pujades, és a dir, la cripta<sup>35</sup>. És difícil saber l'abast de la intervenció de

33 En podeu trobar un llistat a Soler i Palet, 1906, 38-39.

34 "A pocos días pasé á la villa de Tarrasa, donde auxiliado de su digno prior y párroco el Dr. D. Francisco Casals, eclesiástico de muy sólidos conocimientos en las ciencias eclesiásticas y de buen gusto en las humanidades, examiné detenidamente aquellas antigüedades, y sobre todo la verdad de lo que, según la tradición popular, dejó escrito el historiador Pujades en su Crónica universal de Catalunya, libro IV, capítulo 42, acerca de una iglesia subterránea debajo de San Miguel." (*Ibid.*).

35 Podem suposar que entre la referència de Pujades i el treball de Torres Amat es devia haver tapat l'accés a la cripta. No essent així, difícilment s'entén la notícia de Villanueva comentant els forats a terra i la perillositat d'accedir a l'església subterrània que es comentava que hi havia hagut.

Torres i Amat<sup>36</sup>, però en qualsevol cas inaugura les excavacions arqueològiques a les esglésies de Sant Pere, excavacions que encara segueixen avui dia<sup>37</sup>. La memòria entregada a la *Real Academia de la Historia* també és el primer treball d'una certa qualitat científica referit al conjunt<sup>38</sup>.

Sembla, però, que l'informe devia servir de ben poc per a les esglésies de Sant Pere perquè a mitjan segle XIX comença a reclamar-se una intervenció que n'aturi el deteriorament. La primera notícia que coneixem és la "carta suplicatòria del rector de Sant Pere, dirigida al bisbat de Barcelona" amb data de 30 de desembre de 1861, en què es demana que el bisbat faci gestions per obtenir una subvenció per al manteniment dels edificis (Castellano-Vilamala, 1993, 11). La *Real Academia de San Fernando*, envia l'arquitecte Francisco de Paula Villar i Lozano per a fer un dictamen. Arran del seu informe es duren a terme les primeres actuacions i reparacions urgents per tal d'evitar la ruïna de les esglésies<sup>39</sup>.

L'entrada en acció de Puig i Cadafalch no devia despertar encara l'interès institucional pel conjunt de les esglésies de Sant Pere. L'arquitecte redacta amb vint-i-dos anys les *Notes arquitectòniques sobre les Esglésies de Sant Pere de Tarrassa* (PiC, 1889). Aquest estudi serà la primera aproximació, del ja aleshores arquitecte i doctor, a un dels conjunts que l'acompanyaran bona part de la seva vida. En aquest estudi es planteja per primera vegada el fet que les dues esglésies majors són el resultat de la unió d'una nau més moderna a estructures absidals més antigues<sup>40</sup>. Per a Puig i Cadafalch els absis de Santa Maria i Sant Pere junt amb l'edifici de Sant Miquel havien de ser situats al segle IX. La nau de Santa Maria responia ja a les estructures de la consagració de 1112. Els argu-

36 Puig i Cadafalch només fa una breu al·lusió a l'"excavació" prèvia de Torres Amat. L'autor comenta que en trobar la piscina durant la seva excavació — entre el 5 i el 8 de juliol de 1906—, aquesta estava "trencada ja per les excavacions del bisbe Torres Amat." (Puig-Falguera-Goday, I, 331).

37 És interessant la notícia recollida a *El dia*, el 29 de març de 1933. En una nota de Baltasar Ragón amb el títol d'"Efemerides de Sant Pere de Terrassa. El Rvd. Joan Saboya i Gumà", consigna que l'Arxiu parroquial de Sant Pere recollia la notícia que:

"Des del mes de març de 1809 fins el dia 8 de maig del 1828, l'església de Sant Miquel, havia estat inhabilitada per a celebrar-hi el sant sacrifici, a causa d'haver-la utilitzada les tropes franceses, fent varies excavacions i arruïnant els altars.

Es providència fer-la compondre.

En l'any 1818, el senyor Ardiaca Torras de Barcelona, amb el beneplàcit del Rnd. Pàrroco d'aquesta Parròquia de Sant Pere i el Rnd. Prior de Terrassa, féu fer excavacions majors, a fi de descobrir una església de la que es tenia notícia existia debaix la mateixa església de Sant Miquel, igual a la de sobre i amb iguals columnes, però no es va trobar. Unicament es descobrí aquella petita església subterrània amb tres capelletes, existent sota l'altar major junt amb l'escala a ella contigüa, la qual es judica haver estat en altre temps el Baptisteri de les dones, així com l'església de sobre la dels homes quan s'administrava el Baptisme per immerció."

La notícia era recollida per Joan Saboya i Gumà qui havia estat nomenat rector el setembre de 1827.

38 L'informe es conserva, manuscrit, en el còdex D 96 de la *Real Academia de la Historia*. D'aquest informe, realitzat el 14 de maig de 1818, se'n publicà un extracte al *Boletín de l'Academia* vuitanta anys més tard (Fita, 1898).

39 Sobre l'abast de les intervencions *vid.* Castellano-Vilamala, 1992, 37. Cal suposar que aquestes primeres intervencions no van tenir la continuïtat desitjada. Això és el que es desprèn de dues cartes; la primera de l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques amb data de 4 de febrer de 1884; la segona de l'Associació Artística-Arqueològica Barcelonesa de quatre dies més tard. En elles es reclama la intervenció de l'alcalde de Terrassa per tal d'aturar la ruïna de Sant Miquel (AHCT. Secció Cultura 12.4. Monuments Històrico-Artístics. Esglésies de Sant Pere de Terrassa, 1884-1976. Caixa 152).

40 Fins aquell moment Santa Maria sempre havia estat considerada una construcció unitària lligada a la consagració de 1112. A Sant Pere, per contra, la ruptura entre absis i nau és tan clara que d'altres elements, com el mosaic, només havien acabat de confirmar que la capçalera provenia d'una construcció anterior (*vid.* Villanueva, XIX, 16-17).

ments utilitzats per a datar el conjunt eren, bàsicament de tipus formal<sup>41</sup>, tècnic<sup>42</sup>, o cultural<sup>43</sup>, ja que en aquest moment no s'hi havia realitzat cap excavació tret de la de Torres Amat que, però, va restar inèdita fins 1895.

Fins els anys 90 del segle XIX no es dona l'impuls definitiu per a l'estudi i conservació del conjunt. Segons la premsa local, l'any 1892 "*Durante la breve estancia en esta ciudad, del conocido escritor y arquitecto, nuestro amigo don J. Puig y Cadafalch, que permaneció há poco entre nosotros, algunas horas, descubrió en la parte interior del ábside del templo de San Miguel de Terrassa, unas interesantes pinturas murales, de la época románica. Es un hallazgo importante, porque son escasísimas esta clase de pinturas.*"<sup>44</sup>. La mateixa nota al·ludeix a la decisió de la Junta de l'Associació Artístico-Arqueològica Barcelonesa de demanar permís al bisbe per excavar a Sant Miquel. Novament l'interès era desenterrar la cripta. Això va arrencar una primera adhesió per part del rector de Sant Pere qui fa arribar la qüestió al bisbe (Egara, 16/7/1893, 5) i aquest es compromet a enviar l'arquitecte diocesà Francisco de Paula Villar. La visita es realitza (*vid.* Egara, 22/10/1893, 4; *Id.*, 5/11/1893, 4-5) i acaba concretant-se en un nou projecte que, en aquest cas, sí que es durà a terme.

Les obres van començar el 1895 dirigides pels arquitectes diocesans i l'arquitecte municipal de Terrassa, Luís Muncunill. Els treballs es van centrar, bàsicament, en l'església de Sant Pere i van consistir en arreglar paviments<sup>45</sup> i arrebossats, a banda d'altres obres de consolidació<sup>46</sup>, motiu pel qual es mouen els retaules. És aquest fet el que permet la descoberta de les pintures murals gòtiques del mur nord de Sant Pere, així com les de l'anomenat retaule petri (Alavedra, 1978, *passim*; Castellano-Vilamala, 1992, 37-38). Les actuacions tindran un ressò extraordinari<sup>47</sup> i les descobertes de pintura mural generen ja alguna publicació (Vintró, 1895).

41 D'una banda, "Lo plan y l'alsat que avuy en restan responen á teorías que no sapigueren los pobles goth y asturiá anterior al segle X, é indican noves influencias en lo art catalá que li donaren propi carácter dintre'ls coetánis d'ensá dels Pirineus." (PiC, 1889, 17). D'altra banda els fusts i capitells clarament reaprofitats ja que "Durant lo segle VIII res ó casi res produheix l'art en nostra Catalunya dominada per exércits extranyers." (PiC, 1889, 18-25). Atès que considera que quatre dels capitells són visigots i que els vuit capitells són fruit de reaprofitament, la conclusió és que l'obra ha de ser posterior a l'època visigoda.

42 Segons l'autor, les tres construccions coetànies del conjunt de Sant Pere tenen un aparell de petits carreus i filades de maons "com los usats en les esglesies carlovingies" (PiC, 1889, 29).

43 Car segons Puig i Cadafalch, durant els segles IX i X hi ha una gran devoció per sant Miquel i això justifica la construcció d'aquella església en aquell moment a Terrassa. Precisa, a més, que "Sovint exes esglesies s'utilisaven com á baptisteris, y bé podian les dues esglesies de Sant Miquel servir á tal fi establint la separació que'ls cónons exigian al baptisteri d'homes y de dones." (PiC, 1889, 40)

44 La notícia sobre la descoberta de Sant Miquel la trobareu a Egara, 25/12/1892, 1. Cf. Soler i Palet, 1906, 13.

45 S'arrenquen les rajoles i s'hi disposa un mosaic blanc, encara existent, i es completa el mosaic romà del presbiteri.

46 Es comprova que no hi ha pintures als murs i s'arrebossa tot de nou. S'obre la finestra sud de l'absis. S'enretira el retaule de Nicolau Traver, del 1786, i se suprimeix la lluernia que havia estat oberta a la volta per a encabir el retaule. Això també va comportar una intervenció a les teulades. Sabem que van suprimir-se les teules planes de tipus romà i van ser substituïdes per teula àrab (*vid.* Alavedra, 1978; *Id.*, 1992; Ambrós, 1980).

47 *Vid.* el seguiment dels treballs, de les troballes i del ressò de la intervenció al setmanari *Egara* (5/5/1895, 4; 19/5/1895, 4-5; 2/6/1895, 1-2; 16/6/1895, 3 i 4; 14/7/1895, 2; 21/7/1895, 3; 11/8/1895, 1-2; 22/9/1895, 4). Cal dir que durant aquest any s'havia aprovat també la intervenció de l'ajuntament de Terrassa, que fins llavors havia restat més o menys al marge de la intervenció car es tractava de la parròquia del poble de Sant Pere i no de la de Terrassa (Egara, 9/6/1895, 5; 16/6/1895, 2-3).

L'inici de la dignificació del conjunt i les importants troballes que s'hi havien fet és, sens dubte, a la base de l'informe de Juan Facundo Riaño, emès per encàrrec de la Comissió de Monuments de Barcelona per a sol·licitar la declaració del conjunt de Terrassa com a Monument Nacional. L'informe va ser adreçat a la *Real Academia de San Fernando*, que el 5 de gener de 1897 l'aprova i l'eleva al Ministre de Foment (Riaño, 1895). Malgrat que la declaració de les esglésies de Sant Pere com a monument històric-artístic no arribarà fins el 3 de juny de 1931 (*vid. Gaceta*, 1931; *Monumentos españoles*, 1984, 138-39), l'informe i la iniciativa demostren l'interès que havia anat assolint el conjunt.

## Les intervencions al llarg del segle XX

Des d'aquest moment, però, cal dir que hi ha una relativa aturada de les actuacions. Un article de Puig i Cadafalch (PiC 1900) ens mostra com, malgrat les noves troballes, el panorama havia canviat ben poc. Serà ell mateix qui s'encarregarà de donar un tomb a la situació. Les notícies que de tant en tant apareixien a la premsa permetien entreveure que l'excavació del conjunt podia proporcionar sorpreses importants. Una d'aquestes notícies, al diari *Egara* (12/4/1903, 2), ens informa que de manera fortuïta, mentre es realitzaven les obres de construcció d'un panteó familiar al cementiri situat entre Sant Miquel i Santa Maria, va aparèixer un fragment de mosaic. Es tracta, sens dubte del mosaic del segle V que avui veiem davant Santa Maria i que llavors encara no era conegut. En aquell moment s'afirma que és "*igual al que existe detrás del altar mayor de la iglesia parroquial de dicho pueblo*", és a dir, el del presbiteri de Sant Pere.

Les intervencions més importants d'aquell moment seran conduïdes per Puig i Cadafalch. El propi autor ens informa dels treballs (Puig-Falguera-Goday, I, 329-330, 335). Entre els dies 5 i 8 de juliol de 1906 havia realitzat una prospecció a Sant Miquel per tal de trobar la piscina baptismal del conjunt. A 0,40 m per sota del paviment de l'espai situat entre les columnes afirma haver trobat el fons corbat d'aquesta piscina. Això confirmava la creença tradicional de la funció baptismal. Sembla que l'arquitecte també havia fet algunes cates més a l'exterior de Santa Maria (?). La confirmació d'aquests treballs la trobem en les actes del Patronat de Museus de Terrassa. En l'acta d'11 de juny de 1906, J. Vancells dóna comptes de l'estada de Puig i Cadafalch, qui havia realitzat les cates amb l'autorització de l'arquebisbe de Barcelona, el cardenal Casañas. Aquestes prospeccions "*dieron por resultado el descubrimiento de más mosaico de orden general, limitado con una cenefa como la primera ya descubierta y el de se supone una piscina de inmersión, con dos desagües en el interior de la Iglesia de San Miguel*" —destacat nostre—<sup>48</sup>. Es confirmava, doncs, la creença tradicional que Sant Miquel era un baptisteri amb una gran pica d'immersió en l'espai dis-

El canvi d'actitud també es pot seguir a través de la documentació: Carta de 4 de maig de 1895 de la Junta de Restauració a l'alcalde de Terrassa. Resposta de l'arquitecte municipal Luís Muncunill. Aprovació del ple de l'11 de juny de 1895. (AHCT. Secció Cultura 12.4. Monuments Històric artístics. Esglésies de Sant Pere de Terrassa, 1884-1976, Caixa 152).

<sup>48</sup> AHCT. Secció 12.Cultura. Sèrie 12. Juntas. Junta Municipal de Museus, Biblioteques i Arxius 1904-1968. [caixa 153].

ponible entre les columnes — cal dir que d'unes dimensions més que notables— . La "troballa" serà qüestionada des del principi<sup>49</sup> i tanmateix, serà la base sobre la qual Puig i Cadafalch canviarà la seva manera d'entendre tot el conjunt. El fet de trobar un baptisteri aïllat només permetia interpretar l'edifici com a pertanyent a una seu episcopal anterior a l'ocupació musulmana. Així doncs, l'argument potser més feble va fer remuntar la cronologia de tot el conjunt al segle VI. Cap de les intervencions posteriors de Puig i Cadafalch a Sant Miquel va reportar cap dada interessant en aquest sentit. Per contra, ja n'hi va haver prou per a justificar, anys més tard, una restauració brutal — gairebé remodelació— de tot l'interior: reconstrucció de la cúpula, piscina octogonal, *fenestrella confesionis*, cancell, gelosies...<sup>50</sup>

Mesos després de la "troballa", Soler i Palet va informar al Patronat que Puig i Cadafalch "*le ofreció encargarse de la dirección de los trabajos que en el recinto de las románicas Iglesias de San Pedro se proyecta realizar en busca de nuevos y completos descubrimientos arqueológicos*"<sup>51</sup>. Aquest projecte no va començar fins l'any 1917. A partir d'aquell any les obres dirigides per Puig i Cadafalch i Jeroni Martorell es van emmarcar dins les actuacions del recent creat Servei de Catalogació i Conservació de Monuments (Catellano-Vilamala, 1992; *Id.*, 1993). De les intervencions entre 1917 i 1920 potser el millor testimoni és el del rector de Sant Pere, Josep Homs:

"Els qui havien vist el deplorable estat de l'antiga Col·legiata de Santa Maria, en aquesta ciutat, amb ses parets interiors cobertes per un capa de calç, ja bruta i esgrogueida pel decurs de més de 300 anys, es trobaren agradablement sorpresos quant als últims dies d'Agost del 1917, contemplaren la reaparició dels autèntics adoquins de pedra amagats dessota aquella crosta que'ls enlletgia.

Els treballs continuaren, fins que al arribar al indret del altar de Sant Blai [braç sud del creuer de Santa Maria], aparegué una paret formada per maons de plà, que cobrien les pintures murals de una antiga absidiola representant la acusació, la mort i inhumació del Sant Arquebisbe de Cantorbery, Tomás Beqquer. Erem als 20 de setembre."

[De Sant Pere va ser enretirat el darrer retaule barroc el 1918; la 'inauguració' va tenir lloc el 28 d'abril de 1918.] "Dos mesos més tart es veia la església de Santa Maria en plena restauració, descobrint-se allavors altres pintures de la mitja taronja que forma la volta del absis, representant la coronació de la Verge Maria per son Fill Jesucrist, endevinant-se per la imatge orant inferior l'ac-

49 *Vid.* l'opinió de Gómez-Moreno (G-M., 1919, 49; *Id.*, 1935, 35) o el "*se supone*" de J. Vancells en les actes del Patronat.

50 En aquesta intervenció tan extrema i xocant cal considerar el possible paper jugat pel rector Homs. Aquest afirma en un article dedicat a la "Restauració del Baptisteri de Sant Miquel" publicat al *Butlletí del Club Pirinenc*: "A més de l'exposat, i per complement, tenim el desig de col·locar al bell mig del Baptisteri una pila baptismal que estigui d'acord amb l'estil de l'època..." (Homs, 1927).

51 *Vid.* Acta de reunió del 2 d'octubre de 1906. (AHCT. Secció 12. Cultura. Sèrie 12. Junttes. Junta Municipal de Museus, Biblioteques i Arxius 1904-1968. caixa 153.)

te en que la mateixa Verge entrega el seu cenyidor al Apóstol Sant Tomàs, assumpte sols representat, segons parer de mossen Gudiol, pels indrets de la Provença i altres del migdia de França.

!Quina llàstima, — ens deia el nostre bon amic, el malaguanyat en Pere Viver (a. c. s.), pocs dies avans de sa mort, al contemplar la esmentada pintura— que les humitats i filtracions hagin destruït les altres que hi havia segurament dessota i de molt més mèrit encara, sens dubte, per la seva antiguitat.”

[Durant quinze mesos hi va haver la bastida que assegurava el campanar. El 12 d'octubre de 1919 va reobrir-se Santa Maria després d'haver] “Remogut totalment el paviment, practicades excavacions al absis, assegurades fermament totes les parets febles, retirat el retaule del segle XVII, per a afavorir la visualitat i retornar al absis, tant interessant per la seva antigor i el seu primitiu caràcter, fou precis remoure l'antiga ara, ja execrada, per la seva separació del peu del altar, i extraure d'ella les relíquies dels Sants Patrons Valentí, Sever i Julià” [Els retaules gòtics van ser reinstal·lats al creuer. La inauguració va celebrar-se el 20 de juny de 1920.] (Homs, 1921, 1-2).

A part d'aquestes actuacions, totes elles a l'interior de les esglésies, sabem que es va intervenir dràsticament a l'exterior. Per començar, s'eliminen totes les construccions afegides a les esglésies i que en comprometien la conservació i n'impedien la visibilitat<sup>52</sup>. Una d'aquestes supressions és la del cementiri adossat a Santa Maria, intervenció que ja havia estat projectada el 1861 en l'informe de Francisco de Paula Villar (*vid. supra*). Junt amb això també va ser rebaixat un metre el nivell del sòl entorn Santa Maria i Sant Miquel. La recrescuda del nivell del terreny havia deixat les esglésies molt per sota del nivell original, fet que provocava importants humitats. En realitzar aquest rebaix es va trobar, davant Santa Maria, el mosaic del qual n'havien aparegut indicis el 1903 i el 1906. Junt amb aquest mosaic també van aparèixer les primeres estructures que permetien els primers assaigs de reconstrucció de les diferents fases de l'església de Santa Maria i, com veurem, de l'edifici episcopal. També a l'exterior, es va actuar a les cobertes i el cimbori de Santa Maria, motiu pel qual Homs afirmava que aquest estava apuntalat. Finalment va ser urbanitzat l'exterior amb escales i terrasses per salvar els desnivells creats, i un enjardinament general (Castellano-Vilamala, 1992, 42).

Cap de les intervencions van fer canviar ja l'opinió de Puig i Cadafalch. Des de la “constatació” que Sant Miquel era un baptisteri, tots els arguments i totes les noves troballes serviran per a justificar una datació de la part més antiga del conjunt en el segle VI, de la mateixa manera que amb anterioritat havien servit per a justificar la del segle IX. La postura va ser, de fet, sancionada a la monumental *Arquitectura romànica de Catalunya* (Puig-Falguera-Goday, I, 313, 319, 333-335). A

<sup>52</sup> Per a les actuacions prèvies a aquesta intervenció *vid.* en general Alavedra, 1978.



Sant Pere, la construcció de la volta amb trompes, la planta triconca de l'absis, el mosaic i l'ús d'*opus emplecton* per als murs; a Santa Maria, l'ús d'*opus emplecton* i la presència d'àmfores a la coberta de l'absis; a Sant Miquel, el *pavimentum ostracus* i les pintures. Tots aquests elements s'afegien a la descoberta de la pica baptismal i van acabar de convèncer l'arquitecte que el conjunt era del segle VI (PiC, 1915-1920). Sant Miquel, però, essent la millor conservada presentava signes evidents de restauracions. Aquesta evidència es manifestava sobretot en les columnes i capitells reaprofitats de l'interior. Això implicava que l'alçat fos, parcialment, posterior a l'edifici (Puig-Falguera-Goday, I, 337 i ss). L'excavació i descoberta del mosaic davant Santa Maria i de restes de murs li van permetre de fer la proposta que la seu visigòtica era una església de tres naus mentre la nau actual era un afegit ja del segle XI (PiC, 1915-1920, planta). Per a recolzar aquesta cronologia en les dades documentals disponibles Puig va interpretar que la celebració d'un concili a Ègara "suposa l'existència del temple construït amb certa sumptuositat" (*Ibid.*, 747).

Amb el canvi d'opinió de Puig acabaven de definir-se els arguments per a les dues interpretacions que planaran sobre el conjunt de Terrassa fins els nostres dies. La primera considera que les parts més antigues [fig. 88], és a dir, els absis de Santa Maria i Sant Pere i l'església de Sant Miquel són construccions del segle VI, o en tot cas anteriors a la invasió musulmana. La segona opció, i que havia estat defensada per Puig en el seu primer treball (PiC, 1889), considera que aquelles mateixes estructures només s'explicaven amb l'arribada dels carolingis i per tant havien de ser datades entorn al segle IX. Els primers a proposar una cronologia visigòtica havien estat Riaño i Lampérez<sup>53</sup>. Des de les troballes de Sant Miquel, l'opció va ser liderada per Puig i Cadafalch i això va arrossegar d'altres autors (*cf.* Soler i Palet, 1906, 46-47 i *Id.*, [1915], 8). Pel que fa a la defensa d'una cronologia carolíngia per al conjunt, la primera veu a postular-se a favor va ser la de Gómez Moreno, recollint el que ja havia dit Torres Amat a principis del XIX (Fita, 1898, 13) sobre Sant Miquel i el propi Puig i Cadafalch (1889). Gómez Moreno considerava que estructuralment l'església de Sant Miquel no s'entenia sense la influència carolíngia, però sobretot l'autor no creia que Puig hagués trobat una piscina baptismal<sup>54</sup>.

Després de les intervencions a Santa Maria va ser el torn de Sant Miquel. Això es fa entre els anys 1929-1931<sup>55</sup>. La polèmica restauració va quedar consignada mitjançant una placa de marbre

53 Per al primer *vid.* Facundo, 1898, 527. El segon manté una actitud ambigua. Considera que Sant Miquel és un edifici visigot (Lampérez, 1908, I, 191-194), mentre que pensa que la capçalera de Sant Pere és del segle X o XI amb una nau del XII o XIII, i Santa Maria la considera dins el segle XII (Lampérez, 1908, II, 271-272 i 298-299).

54 Així ho insinua a les Iglésias Mozàrabs (G-M, 1919, 49). Molt més contundent serà anys més tard: "*Después apareció en Tarrasa el mosaico que fué pavimento de la catedral goda, comprobándose su independencia respecto de los edificios actuales. Además se ha restaurado el de S. Miguel, convirtiendo algunos de sus contrafuertes en jambas de arcos y haciéndole en medio una piscina, completamente a capricho, pues cuando se rompió el pavimento antiguo en busca de la deseada fuente bautismal, no aparecieron sino cimientos modestos de otros edificios sin relación alguna con la iglesia, y así estuvo al descubierto algunos años. Vese bien clara la rotura del suelo, sin formar borde de piscina, en L'arquitectura románica a Catalunya, fig. 380, en contradicción ya con el esquema hipotético de la fig. 381. Igualmente caprichosa y nueva es la ventana con celosía que relaciona la cripta con la iglesia misma.*" (G-M, 1935, 35).

55 Puig també havia publicat una petita intervenció a Sant Pere que havia donat una sepultura i alguns murs (PiC, 1927-1931).

col·locada a la dreta de la porta i això permet veure l'abast de l'actuació. Es va rebaixar el paviment fins a trobar el *signinum* original, es va recrear una piscina octogonal, una barana a manera de cancell i una *fenestrella confesionis*. Els murs i les voltes van ser repicats — inclosa la part de l'absis que no tenia pintures— i es va refer la cúpula després d'haver suprimit la llanterna. Les finestres van ser tancades amb gelosies de guix armat i alabastre. Es va disposar una il·luminació imitant llums antics. Es va consolidar la cripta i s'hi van reobrir les finestres. A l'exterior es van afegir uns contraforts per tal de reforçar el mur nord. A les cobertes es refan les taulades després de suprimir la llanterna i refer la cúpula (cf. Ambròs, 1982, 495).

Les novetats importants van arribar amb l'aixecament del mosaic davant Santa Maria. Algunes veus ja havien protestat per l'estat de deteriorament (vid. El Dia, 30/10/1929, 1-2) que s'havia agreujat des de la troballa per causa de les glaçades. Atesa la situació es va optar per arrencar-lo. Després de proves successives no reeixides, l'arrencament va tenir lloc el 1932. Amb el mosaic arrencat es va aprofitar per excavar-hi sota. Posteriorment el mosaic va ser retornar a lloc, però sobre unes lloses de formigó que el separen uns 9 cm de terra, per sobre del nivell original<sup>56</sup>. La importància d'aquest arrencament rau en les excavacions que es va aprofitar per fer sota el mosaic. Desgraciadament d'aquestes excavacions no se'n dona cap notícia ni a l'anuari de l'IEC, que és on normalment anaven consignades aquestes cerques, ni en cap altra banda. La primera informació que va proporcionar Puig sobre aquells treballs la trobem a la primera monografia que dedica al conjunt de Sant Pere. L'autor explica que per sota el mosaic van aparèixer les estructures d'una casa romana sobre la qual va ser aixecat un temple d'una sola nau. L'edifici era pavimentat amb el mosaic davant Santa Maria. Aquesta església era, en conseqüència la del moment de fundació del bisbat c. mitjan segle V. Per tal de recolzar les seves paraules, l'autor presenta un senzill dibuix amb les estructures descobertes amb l'excavació sota el mosaic. És l'única evidència documental publicada per Puig d'aquesta intervenció<sup>57</sup>. Aquesta va ser una de les darreres intervencions del Servei en aquella primera fase.

Sabem que durant la guerra el conjunt no va patir excessivament. Això, si més no, és el que s'afirma a un informe de l'Arxiu Diocesà de Barcelona (Castellano-Vilamala, 1992, 43). En aquest

<sup>56</sup> Malgrat que molts autors situen l'arrencament c. els anys 1920 ò 1922 (vid. Almagro *et alii*, 1945, 208; Barral, 1971, 250; *Id.*, 1978, 131), aquest no va tenir lloc fins l'any 1932. El procés es pot seguir a les actes de la Junta de Museus de Terrassa (vid. Castellano-Vilamala, 1993, 16-17).

<sup>57</sup> PiC, 1936, 8-12, fig. 3. A la nota 2 de la pàgina 8, l'autor explica les estructures que es veuen a la figura 3: "Els murs exteriors de la fig. 3 són els de la basílica de tres naus de la segona catedral; els trossos de mur que segueixen vers l'interior són els de la primera catedral, d'una nau; els posats més cap a l'interior assenyalen el lloc de les columnes de la segona basílica. Entre aquests es veuen murs diversos que indiquen un rectangle central, potser un atri, que té al costat de baix una peça en la qual s'han trobat restes d'uns *dolia* i ceràmica romana de diversa mena.". La manca de dades respecte a l'excavació ha generat nombrosos intents d'explicació de les restes descrites en la planta publicada i en alguna altra planta conservada als arxius de la Diputació. El primer intent és el de Serra Rafols el qual hi veu fins a quatre edificis religiosos superposats tots ells anteriors al segle VI (vid. Almagro *et alii*, 1945, 208). Sabem pel coordinador de l'excavació en les actuals campanyes, Dr. F. Tuset, que han aparegut alguns altres dibuixos d'aquella intervenció de Puig i Cadafalch. Totes aquestes dades estan essent replantegades, lògicament, per les troballes actuals. Per a tenir un quadre complet caldrà, doncs, esperar als resultats definitius de tots els treballs actuals en els quals es té previst arrencar novament el mosaic.

moment, però, va tenir lloc una intervenció important. Des de la descoberta de les pintures gòtiques de l'absis major de Santa Maria i la constatació que se sobreposaven a una decoració anterior, hi havia hagut la intenció d'arrencar les més modernes per tal de descobrir les més antigues (*vid. infra*). L'arrencament va tenir lloc l'any 1937, en plena guerra civil, i el du a terme Ramon Gudiol. El moment històric no era procliu per a que es generés massa documentació i, de fet, és ben poc el que es coneix d'aquest arrencament tret del seu resultat i una fotografia antiga en què s'hi veuen els operaris treballant [fig. 86]<sup>58</sup>. L'AHCT conserva restes d'una interessant, però curta, correspondència entre l'ajuntament i les autoritats del moment. Sembla que l'any 1937 s'havien aconseguit els diners per a "procedir a la restauració de les pintures murals de l'Església romànica de Santa Maria de Terrassa", però el personal era mobilitzat pel conflicte bèl·lic. Des de l'ajuntament se sol·licitava el permís per tal que Ramon Gudiol i el seu cosí Joan Cunill i Ricart gaudissin dels permisos oportuns que els permetés deixar la caserna i treballar a Santa Maria de Terrassa. El permís va ser denegat, però, malgrat tot Ramon Gudiol realitza l'arrencament de les pintures<sup>59</sup>.

Després de la guerra civil, Jeroni Martorell va ser nomenat director dels treballs a les esglésies de Sant Pere. En aquest moment — 1939— va començar la segona fase d'intervencions de la Diputació de Barcelona, fase que es va perllongar fins l'any 1951. El més destacat d'aquest moment va ser l'excavació de l'interior de Santa Maria. En les primeres actuacions de Puig i Cadafalch, anteriors a l'any 20, havia estat aixecat tot l'enllosat de Santa Maria però, finalment, no s'hi havia realitzat cap intervenció. És més, l'església havia estat inaugurada sense pavimentar i així va restar fins aquest moment en què, decidits a pavimentar-la, primer van realitzar l'excavació. Va ser duta a ter-

58 Només l'Arxiu Històric de Terrassa ha donat algun resultat i més aviat pobre. L'Institut Amatller no conserva, per contra, cap documentació privada de Ramon Gudiol sobre aquestes campanyes d'arrencaments.

59 -Carta del Negociat de Presidència de l'Ajuntament de Terrassa amb data 6 d'abril de 1937 al Coronel cap de les forces destacades a la ciutat de Terrassa:

"Era projecte de la Junta Local de Museus, procedir a la restauració de les pintures murals de l'Església romànica de Sta. Maria de Terrassa, per la qual cosa, d'acord amb l'Arquitecte Gudiol, de la Junta de Patrimoni Artístic de Catalunya, s'acordà la restauració i que les despeses que aquesta ocasionaria, serien de compte i càrrec de la Generalitat de Catalunya, la qual ho portaria a terme per mitjà dels seus tècnics especialitzats.

Les circumstàncies actuals, amb la movilització decretada, han fet que el personal tècnic i especialitzat per a realitzar aquests treballs, vingués destacat a aquesta ciutat i que per l'al·ludit Arquitecte Gudiol, es pensés en aprofitar l'avinentesa, per a realitzar amb el mínim de despeses la restauració esmentada. I per tant, la Presidència de la Junta, s'adreça a V. S, preguntant-li, que vulgui permetre que els companys Ramon Gudiol i Joan Cunill Ricart, de la Secció d'ametralladores, esmercin el màxim temps possibles, compatibles amb les activitats llurs, amb referència als deures militars (en la restauració esmentada) [afegit a mà]."

-Amb data de 21 de juny de 1937 trobem la resposta, denegant el permís sol·licitat, a una petició del 12 de juny en el mateix sentit de l'anterior però que demanava permís només per a Ramon Gudiol Ricart.

-Carta sense data del Negociat de Presidència de l'ajuntament de Terrassa:

"En virtut de tràmits realitzats a la Caserna General de l'Exercit de l'Est, relacionats amb la necessitat de que s'atorgues permís al soldat Ramon Gudiol Ricart, per tal de **continuar** la restauració de les pintures murals de les Esglésies Romàniques de St. Pere de Terrassa, quel permís sigui atorgat de paraula, aquesta Presidència davant de la negativa del susdit permís, per la present acredita que el minyó de referència **ha estat treballant** durant tots els dies que manca a aqueixa Caserna d'Almansa, en la restauració al·ludida." — destacat nostre— . Adreçada al comandant major de Tarragona. (*Vid. AHCT. Secció Cultura 12.4. Monuments Històric artístics. Esglésies de Sant Pere de Terrassa, 1884-1976, Caixa 152*).

Cal dir que, malgrat estar mobilitzat i l'evidència de permisos denegats, no només va arrencar les pintures gòtiques de Santa Maria de Terrassa, també es va encarregar, com hem vist, de l'arrencament de les dues capes pictòriques de Sant Quirze de Pedret.

me per Josep de Calasanç Serra-Ràfols i per Epifanio de Fortuny. Els treballs preparatoris van començar el 1946 i l'excavació es va executar al llarg de l'any 1947 (Tarrasa, 3/5/1947, 6 i 2). Cal dir que és el primer treball arqueològic de Terrassa documentat i publicat amb rigor — si més no amb el rigor del moment— (Serra-Ràfols– Fortuny, 1949). Les troballes d'aquesta excavació van ser importants (*vid. infra*). Destaca entre totes, l'aparició d'una pica baptismal d'immersió a l'interior de Santa Maria, a l'alçada del creuer, que des del mateix moment va ser considerada la del primer baptisteri de la seu episcopal, i per tant del segle V. Això confirmava la identificació que havia realitzat Puig i Cadafalch considerant l'edifici amb el mosaic com el de la primera seu egarenca. Cal dir que el propi autor, avançant-se a la publicació per part de Serra i Fortuny dels resultats de la intervenció, ja n'avança els resultats en la segona i darrera monografia que dedica al conjunt.

El treball (PiC, 1948) s'obra amb la publicació de la planta del conjunt incloent les excavacions de Serra i Fortuny [fig. 87]<sup>60</sup>. Les excavacions havien acabat de reforçar la lectura que feia Puig del conjunt. També s'hi havia afegit un altre element, les pintures “visigòtiques” de l'absis major de Santa Maria. Així, en el conegut i conservat Puig hi veia dues catedrals. La primera, pavimentada amb mosaic, era l'edifici de la comunitat cristiana d'Ègara des del segle IV<sup>61</sup>. En el moment en què passa a ser seu episcopal, segons Puig, aquest edifici pateix modificacions com ara la construcció d'un baptisteri i un canvi de capçalera (PiC, 1948, 11) i l'afegit d'una sepultura per al bisbe Irineu (*Ibid.*, 15). La destrucció d'aquesta catedral — sembla que pels enfrontaments entre Amaleric i Gesaleic, c. 510— va obligar a construir una nova seu. El bisbe Nebridi — segons Puig, el bisbe de la nova catedral— adopta una tipologia, freqüent a l'època, composta per tres edificis independents: la basílica episcopal, el baptisteri i un *martyrium*. Segons l'arquitecte, els absis de Santa Maria i Sant Pere i l'edifici de Sant Miquel pertanyien a aquesta segona catedral. Per a datar aquesta nova construcció Puig tornava a recórrer, ara de manera més explícita, al concili d'Ègara. “En 614 — diu l'autor— es celebrà en aquesta segona catedral un concili de cerimònia per a signar les actes del concili d'Osca de 598, que establia regles per a la vida dels clergues. Un concili nombrosos suposa una gran església; i el d'Ègara, sense objecte de deliberació, suggereix la idea que fou com un acte de celebració de l'existència del nou temple.” La decoració pictòrica del conjunt li servia per reforçar la seva línia argumental (*vid. infra*)<sup>62</sup>.

60 La planta ha estat citada sovint com a realitzada per Puig i Cadafalch quan en realitat reflecteix les excavacions de Serra Ràfols i Fortuny.

61 Ens dona ara Puig una altra dada de l'excavació sota el mosaic. Sembla que el mosaic es podia datar perfectament per la troballa d'unes monedes d'època d'August que Mateu situa entorn 306-337 (PiC, 1948, 11; cf. Mateu, 1945-1946, 255, nº CXXVI). És curiós que aquesta troballa no es publiqui fins a catorze anys després d'haver estat realitzada. Més curiós és encara que Puig no en digui res fins a després de la publicació de Mateu.

62 Ben poc és el que afegeix la publicació de les excavacions un any més tard a l'avançament fet per Puig i Cadafalch. Això sí, ofereix de primera mà l'opinió dels excavadors i detalls interessants com el fet que no els quedi clar si l'absis de la basílica del segle V és afegit posteriorment o no, com afirma Puig. També constaten dues fases en el baptisteri del V. La segona indicaria l'ús del baptisteri ja integrat dins l'església posterior i no com edifici independent (Serra-Ràfols-Fortuny, 1949, 18, 46 i 55 i ss.).

A mitjan segle XX, i després de la intervenció arqueològica amb més garanties feta fins el moment, les coses seguien igual. La finalitat de l'excavació era, sobretot, resoldre " *el problema de la fecha del ábside de Santa María, investigar si corresponde a la basílica visigótica de tres naves o un templo posterior (carolingio, o sea, del siglo IX), opiniones sustentadas, respectivamente, por Puig y Cadafalch y Gómez-Moreno, [el problema] sólo se resolvería si en el interior de la nave de la actual iglesia románica se encontrasen vestigios de la cimentación del ábside de la iglesia visigótica*" (Serra-Fortuny, 1949, 8). Malgrat la lectura favorable a la seva tesis que fa Puig i Cadafalch, els autors acaben el seu treball admetent que el problema no quedava tancat ja que no s'havia excavat sota l'absis de Santa Maria<sup>63</sup>.

En aquells moments, però, s'havien afegit altres veus a la polèmica. Un article de Cirici publicat poc temps abans s'inclinava per la tesis de Puig i Cadafalch (Cirici, 1945-1946)<sup>64</sup>. Per la seva banda, Pijoan escriu poc temps després considerant que "Fos o no la catedral, l'actual Santa Maria de Terrassa té poc o res de l'obra visigoda, i el mateix es pot dir de les altres dues esglésies veïnes: Sant Miquel i Sant Pere. Però menys visigodes encara són les pintures al fresc que es conserven en dues de les tres esglésies." (Pijoan, 1948, 43). Més important és, sens dubte, la presa de posició d'Schlunk (1947, 389-396). L'autor no mostra el menor dubte a l'hora d'afirmar que " *La fecha de este vasto plan de reconstrucción no puede ser otra que el siglo IX.*"<sup>65</sup>. Sense que poguem precisar fins a quin punt aquest decantament serà la causa de l'èxit de la teoria carolíngia, el cert és que des d'aquest moment seran nombrosos els autors que l'accepten. El primer que podem citar és Junyent. L'autor descarta que les dades arqueològiques permetessin arribar a cap conclusió (Junyent, 1955-1956, 81). Segons l'autor, tampoc l'anàlisi dels alçats ni dels materials permet discriminar entre el segle VI i el segle IX. Per als primers, els paral·lels asturians són prou per defensar la data del segle IX; per als segons, es tracta de reaprofitaments (*Ibidem*, 91-93). La seva conclusió és que

63 I tanmateix consideren que, *ex silentio*, els resultats assenyalaven més cap a una cronologia del segle VI que cap una del segle IX. " *¿Queda con ello resuelto el problema de la fecha del actual ábside o santuario de Santa María? Algunos arqueólogos, contrarios a la tesis sustentada por Puig y Cadafalch, que supone este ábside perteneciente a la basílica de tres naves, y, por lo tanto, visigótico, esperaban que al excavar la nave de Santa María de Egara, aparecería no sólo el ábside del templo con pavimento de mosaico, tal como ha sido encontrado, sino las cimentaciones del ábside de la basílica de tres naves, con lo que habría quedado demostrada la posterioridad del actual. No ha sido así, y en su lugar, hasta donde se ha excavado, es decir, hasta el pie de los escalones que suben al santuario, ha sido encontrado el pavimento de aquella. ¿Queda demostrada con ello la fecha visigótica del ábside actual? Desde luego la tesis de Puig y Cadafalch queda notablemente reforzada, y para contradecirla no quedaría más posibilidad que admitir que el ábside visigótico ocupó el mismo emplazamiento que el ábside actual y que aquél fué derribado en la época carolingia.*" (Serra-Ràfols-Fortuny, 1949, 57-58).

64 L'interès de l'article rau en que l'autor planteja que els noms amb que coneixem actualment les esglésies no respon a la realitat històrica. Cal pensar, segons Cirici, que en origen l'església de Sant Miquel devia estar dedicada a sant Joan, l'actual Sant Pere a santa Maria i l'actual Santa Maria als Sants Apòstols. La tendència és a considerar el nom amb què coneixem els edificis com el nom original. En la majoria de casos, però, la constatació d'aquest nom és força tardana, si es que s'arriba a produir. Ho hem vist amb Pedret (*supra*) i en aquest cas podria passar el mateix. Això és important perquè sovint la decoració pictòrica es relaciona amb la dedicació i aquesta dada podria ser important en analitzar les pintures (*vid. infra*).

65 L'autor repassa les fases de l'església de Santa Maria. Seguint Serra-Ràfols (*cf. Almagro et alii*, 1945, 208), fins i tot en la confusió a l'hora de precisar les fases anteriors al mosaic (1 ò 2?), considera dues (?) primeres esglésies sota el paviment de mosaic i a continuació la basílica del mosaic que data c. 450. Tot seguit, reconeix l'existència de l'ampliació a tres naus que data entorn el concili de 615 però que desvincula de l'absis de Santa Maria que considera carolíngi (Schlunk, 1947, 389). És l'opinió que sempre ha mantingut Schlunk (*vid. Schlunk-Hauschild*, 1978, 148-149, nº 40).

podria ser un pla del segle VI però totalment reconstruït al segle IX. Junyent valora per sobre de tot les dades que proporcionen els documents. En aquesta línia destaca dues fites. La primera el conflicte d'Attigny (874) que interpreta com un intent de restauració i, per tant, vinculat a una represa o reconstrucció dels edificis. La segona és l'acta del que ell anomena la reunió de 24 de juliol de 1017, en realitat un judici. El nombre i la qualitat dels membres del tribunal en relació amb la poca transcendència de la causa fa sospitar Junyent que en realitat es tracta d'una consagració encoberta, una mena d'inauguració posterior a la incursió d'Almansur (*Ibid.*, 88). Aquests dos termes indicarien l'activitat continuada a les esglésies de Sant Pere i la pertinença a considerar una restauració d'època carolíngia. Respecte a la constitució d'un conjunt triple, que Puig havia usat com a argument fort per posar Ègara al costat de conjunts adriàtics (*vid. supra*), Junyent argumenta que és el mateix pla que s'adopta a Vic quan a finals segle IX es restaura el bisbat (*cf.* Junyent, 1963, 19). Un altre autor que s'inclina per la cronologia carolíngia és Palol (1957-1958; espec. *Id.*, 1967, 45)<sup>66</sup>.

L'única adhesió destacada als partidaris de la cronologia visigòtica serà la d'Ainaud, però amb matisos. En un primer treball als *Congrès Archéologiques de la France* (Ainaud, 1959, 193 i ss) apunta la seva postura que acabarà de perfilar en la seva monografia sobre les esglésies de Sant Pere de Terrassa (Ainaud, 1976; *Id.*, 1990). Ainaud considera que, efectivament, el pla de construcció de les tres esglésies pertany, com a molt tard al concili d'Ègara de 615. Malgrat això l'alçat de Sant Miquel mostra traces de reparacions i reaprofitaments que impliquen una restauració posterior i que ell situa en època carolíngia. El més interessant de la proposta d'Ainaud és que, malgrat adoptar la cronologia visigòtica per a les estructures conservades, això no l'impedeix de proposar una datació carolíngia per a les pintures. Per a l'autor l'edifici esdevé un suport antic reutilitzat en època medieval.

Des de l'excavació de Serra-Ràfols i Fortuny no s'intervé en el monument fins a mitjan dels setanta en què se li encarrega a l'arquitecte Ambròs la restauració de les cobertes i altres parts de les esglésies<sup>67</sup>. També en aquest cas es tracta d'un treball rigorós que ha proporcionat nombrosos elements nous i, sobretot, que ha estat perfectament publicat (Ambròs, 1980; *Id.*, 1982; *Id.*, 1982b). Per a l'edifici de Sant Pere aquesta intervenció és, sens dubte, la més important des de la realitzada per Villar. L'arquitecte elimina els tres contraforts exteriors que servien per subjectar la cúpula de 1785, cúpula que ja havia estat restaurada en 1895. Prèvia prospecció dels murs, per tal de comprovar si hi havia més pintures, arrenca els diferents arrebossats dels murs. Més interessant és

<sup>66</sup> Altres autors que s'incorporen al debat a partir d'aquest moment són Fontaine (Fontaine, 1973, 397 i ss) qui també s'inclina per la data del segle IX i Barral. Aquest darrer, interessat principalment per l'estudi dels mosaics no entra en la discussió del tema però s'inclina per la datació del segle IX (Barral, 1971, 244, nota 7). És, de fet, el que ha mantingut sempre (*cf.* Barral, 1984, 65 i *Id.*, 1999, 819).

<sup>67</sup> L'arquitecte treballa a Sant Pere entre octubre de 1975 i juny de 1976 segons el projecte que havia presentat en 1972. Després d'aquests treballs redactarà un projecte per a tot el conjunt en 1977. Aquest és el projecte que iniciarà en 1980.

encara el fet que explorin l'interior de l'absis cegat amb el retaule (Ambròs, 1980). Aquesta inspecció va ser possible, d'una banda, perquè havia estat eliminat el contrafort que cegava la finestra est de l'absidiola central i, de l'altra, perquè es va començar l'enderroc del farcit de l'absis entre el retaule i el mur. En aquesta intervenció Ambròs va poder comprovar que l'absis cegat no era pintat sinó que havia estat resolt de manera similar a la cripta de Sant Miquel amb un arrambador o sòcol hidràulic en la part baixa i un arrebossat emblanquinat a la resta del mur. A efectes de cronologia relativa va ser important constatar que aquest retaule se superposava clarament al mur absidal — com semblava evident— però també al mosaic de paviment.

La segona fase dels treballs d'Ambròs, iniciada en abril de 1980, es va centrar exclusivament en la inspecció i reparació de les cobertes de Sant Miquel (Ambròs, 1980, 108-112; *Id.*, 1982) i de Santa Maria (*Id.*, 1982b). La troballa més interessant a les cobertes de Sant Miquel és el fet que el mur nord del cos central mostra traces de fins a tres sistemes de coberta diferents. Una primera coberta funcionava amb embigat de fusta com evidencien tres forats d'encaix. Això implica una modificació considerable dels volums interiors i exteriors. A l'interior l'alçada de les naus era major; a l'exterior el perfil dels quatre "braços" de la creu era rematat amb front triangular. La segona fase de coberta comportava una volta grassa. En aquest cas el perfil semicircular de pedra tosca que encara mostren els murs nord i sud del cos central indicant l'arrencada d'aquesta volta són força definitius (Ambròs, 1982, 501-2). La tercera fase és l'actual volta en aresta a plec de llibre, d'una gran qualitat. L'única data fiable per a aquesta successió és la d'un contracte de l'any 1616 en què es demana la substitució d'una volta grassa per la d'aresta (*Ibid.*, 500). Al marge d'aquesta qüestió també es va poder comprovar com alguns dels braços mostraven sota la solera actual, el llit d'una anterior amb empremtes de teules planes. Això passava, per exemple, al braç sud (*Ibid.*, 497).

A Santa Maria les troballes van ser més curioses. D'antuvi es constata un fet que ja s'intuïa abans de la intervenció. El capcer triangular de l'absis de Santa Maria que visualment ja mostra diferències de materials és en realitat el fruit d'un recreixement. Ambròs constata que, efectivament, fins la cota dels ràfecs laterals els materials emprats a tot l'absis són els mateixos i a partir d'aquest nivell hi ha un canvi. Confirmava aquesta impressió el fet que hi ha un canvi de plom entre el mur de l'absis i el capcer. D'això Ambròs en dedueix una primera fase de coberta a tres vessants modificada posteriorment. Desgraciadament no es va poder confirmar aquesta modificació — tampoc rebutjar-la— amb les dades obtingudes en l'aixecament de les cobertes (Ambròs, 1982b, 584). Curiosament, l'autor no torna a esmentar el tema ni tan sols a les conclusions del treball, i no creiem que pugui ser considerat un element banal.

L'aixecament de les cobertes de l'absis va permetre veure com, a banda de la reparació de Puig i Cadafalch als anys vint — a la vessant nord—, hi havia dos llits de morter superposats indicatius de dues cobertes successives. En el costat sud es va poder confirmar que el més antic d'aquests llits

era per a un cobriment de teula plana i el més modern per a teula àrab. Una dada important és que una de les cobertes triangulars del cimbori conservava encara la coberta original de teules planes o, per usar les paraules de l'arquitecte, d'*imbrices* i *tegulae* (Ambròs, 1982b, 594). Ambròs treu importància a aquest fet i considera que és puntual. Tanmateix, i tenint en compte el debat entorn la pervivència de tècniques constructives a propòsit del conjunt terrassenc, i com aquesta pervivència ha estat l'argument més utilitzat pels partidaris de la cronologia visigòtica, el fet que un cimbori del segle XII presenti, totalment o parcial, una coberta de teules romanes ens sembla força significatiu de la peculiaritat del conjunt. En tot cas, ¿quina diferència presenta aquesta disposició de teules planes a la coberta triangular sud-est del cimbori — a banda de la petita superfície coberta— respecte a les cobertes de teula plana de Sant Miquel o Sant Pere, per considerar que en aquell cas és un fet aïllat i en els altres dos no pot tractar-se d'una pervivència sinó d'una coberta original del segle VI?

L'exploració de la coberta de l'absis de Santa Maria va permetre Ambròs documentar el lloc on Puig havia trobat les àmfores romanes que reblien la volta (Ambròs, 1982b, 586), i fins i tot trobar-ne una de les que resseguien el carener. També en aquest cas se'ns planteja un dubte. Ambròs afirma que en aixecar la teulada van aparèixer dos llits de coberta diferents i successius. A quin dels dos llits pertanyien les àmfores? L'autor troba les empremtes en el llit de morter, però no diu quin. Tampoc és una dada que poguem negligir perquè també en aquest cas l'ús de les àmfores ha estat l'argument més sòlid per defensar la cronologia del segle VI per a **tota** aquesta estructura.

La coberta va mostrar un darrer element d'interès. Just al punt d'unió entre la volta de l'absis i el cimbori, Ambròs va descobrir que, de fet, no hi ha punt d'unió. Una esclatxa — no pas una esquerda— d'entre 5 i 8 cm manté separades ambdues construccions. L'absis es troba rematat per un muret que a la banda nord és fet de maçoneria senzilla però a la banda sud mostra un aparell idèntic al dels murs antics de l'absis de Santa Maria i Sant Miquel. El canvi de materials és interpretat per Ambròs com una reparació a la banda nord, mentre constata que les llambordes de l'aparell de la banda sud són en realitat blocs escairats a la part vista i piramidals a l'interior. La conclusió de l'arquitecte és que estem davant el reaprofitament per al parament més antic de l'església dels blocs de pedra d'un antic *opus reticulatum*. A banda d'aquesta constatació, és important veure que això implicaria la contemporaneïtat de tot l'alçat de l'absis excepte als llocs on veiem reparacions — per exemple el mur de maçoneria del costat nord—. Una altra qüestió crida l'atenció, i és que, segons Ambròs, el parament del muret de l'absis va ser realitzat des de l'oest i per tant el costat mirant cap al cimbori era el costat visible. D'altra banda, sembla que la disposició del llit de morter per a la coberta més antiga de teules planes correspondria a una fase en què aquest muret ja havia estat



parcialment destruït<sup>68</sup>. Les possibilitats que planteja per a interpretar això són dues. D'una banda, podria ser la part superior de l'arc triomfal d'una basílica. De l'altra, podria tractar-se del tancament occidental d'un edifici central de tipus martirial com el *martyrium* de Sorba. L'autor s'inclina per a aquesta explicació i la justifica pel canvi d'aparell que detecta als murs laterals de l'absis. A partir de les plantes de Puig i Cadafalch sempre ha estat considerat que l'angle d'arrencada del transepte i part dels murs orientals d'aquest transepte pertanyien a la mateixa obra que la més antiga de l'absis. Ambrós revisa aquesta qüestió i detecta un canvi d'aparell a un metre de l'angle amb els braços del transepte. Això li permet fer la hipòtesi que els braços del transepte són obra completament diferent del primitiu absis i que el tall a un metre de l'angle amagaria, segurament, un mur de tancament occidental que convertiria el pretès absis en una estructura centralitzada, un *martyrium*. Evidentment això només té comprovació a nivell arqueològic just en la zona morta entre l'excavació de Serra-Ràfols i Fortuny i l'absis actual. Tot i no decidir-se clarament per una opció o altra les dades inclinen Ambrós a pensar que la data d'aquesta estructura i, per extensió, de les parts antigues del conjunt de Sant Pere de Terrassa corresponen a l'època visigòtica (Ambrós, 1982b, 588-590 i 599).

Una nova fase dels treballs al conjunt ha tingut lloc als anys noranta. Segurament la gènesi d'aquest nou interès estigui en el projecte dirigit des de la secció històrico-arqueològica de l'Institut d'Estudis Catalans, per Pere de Palol. El fruit més evident d'aquell estudi és un recull bibliogràfic de Terrassa — conservat a l'IEC i amb còpies a l'Arxiu Històric de Terrassa i la Biblioteca Central de Terrassa—. L'interès d'aquells anys<sup>69</sup> i els treballs que van començar a sorgir són la causa que motiven la reunió de 1991 en forma de Simposi Internacional. Les actes d'aquell simposi són un punt de referència important (Simposi Internacional, 1992) ja que servirà per a fixar l'estat de les recerques, mostrar-ne algunes en curs i, sobretot, plantejar-ne la necessitat d'un estudi aprofundit de tot el conjunt (Barral, 1992; Taula Rodona, 1992). Els darrers anys s'ha posat, finalment, fil a l'agulla. L'any 1995 es reprenen les excavacions al conjunt de Sant Pere (Moro, 1995). Es realitzen dues campanyes que es perllonguen fins l'any 1997 (Moro, 1996; *Id.*, 1997). Aquesta represa dels treballs es va consolidar amb l'elaboració l'any 1998 d'un pla director (Pla Director, 1998) amb el que es pretén realitzar l'estudi i l'adequació definitius del conjunt. Aquest pla director ha estat aprovat l'any 2001 i els primers resultats han estat la represa de l'excavació i l'inici de la res-

68 Així, tenim com a mínim cinc fases a la coberta: la primera correspon al muret, la segona a la reparació del muret a la meitat nord, la tercera a la solera per a la teulada plana, la quarta a la solera per a teulada aràbiga, la cinquena a la coberta actual.

69 Destaca a finals dels vuitanta el paper de la revista *Terme*. El número 2 publica un treball important, tot i que discutit, de Moro (1987) en què es planteja una relectura crítica de les superposicions de Santa Maria a partir del publicat i d'una nova planimetria. En aquest article l'arqueòleg proposa una reordenació de la interpretació de Palol (1967, 45) i passa de la identificació tradicional de quatre conjunts superposats a cinc. La tesi segueix essent la majoritària en aquells moments i considera les parts més antigues conservades com a fase IV datada als segles IX-X. Un any més tard es publica la *Història de Terrassa*, amb un pes important de la part antiga i medieval. Aquesta part serà la base per al número de l'any següent a *Terme* en què es publica un dossier amb el títol "Els orígens de Terrassa" centrat bàsicament en qüestions històriques.

tauració de les pintures de Sant Miquel i les gòtiques de la nau de Sant Pere durant l'estiu del mateix 2001, així com l'estudi previ a la restauració del "retaule petri"<sup>70</sup>.

<sup>70</sup> Justament en les excavacions en curs entorn a Sant Miquel, s'està confirmant, en contra de la tendència dominant a la segona meitat del segle XX, la cronologia visigòtica si més no per a la planta i part dels alçats de la part més antiga. Malgrat algunes veus precipitades creiem que això no confirma la teoria de Puig i Cadafalch sinó la lectura d'Ainaud (agraïm a F. Tuset les converses mantingudes amb ell a preu d'excavació així com els seus aclariments). *Vid.* la proposta d'interpretació de les diferents fases a maig de 2002 en les figs. 89-90. Agraïm al Museu de Terrassa que ens facilités aquestes plantes durant la visita realitzada en el curs de les *Journées Romanes de Saint-Michel-de-Cuxa*, el juliol de 2002.

### 2.4.1.1. CONCLUSIÓ

El nostre estudi se centra en la pintura mural, per aquest motiu és important conèixer el suport en què estan fixades les pintures. En el cas de Terrassa el coneixement del suport és summament complex. Això explica l'extensió d'aquest capítol. De fet, és encara un tema obert que, com hem vist, potser començarà a tancar-se amb les excavacions arqueològiques en curs<sup>71</sup>. Mentre finalitzen aquestes excavacions i fins a aquell moment, molts autors han donat la seva opinió i sovint aquestes senzilles opinions han estat la base del què sabem sobre Terrassa. Ja hem vist què dóna de si la documentació.

Les restes materials més evidents són les tres esglésies actuals. Una atenta visita del conjunt permet, d'antuvi, constatar com aquestes esglésies són el resultat d'un cúmul de moments que han deixat la seva empremta. Des què va començar l'interès científic per les esglésies, per exemple, hi ha un cert acord a l'hora d'admetre que la capçalera de Sant Pere pertany a una època diferent i més antiga que la nau (PiC, 1889, 40). La nítida juxtaposició entre aquests elements justifica que pensem en cronologies diferents per a l'una i per a l'altre. Ara bé, per tal de precisar ens cal acudir a aspectes com el tipus de volta, la decoració dels permòdols exteriors o la porta d'ingrés a l'edifici. En base a aquestes consideracions la nau de Sant Pere ha estat considerada de finals segle XII (Moro-Ferran, 1991, 241-244; Pastallé-Moro, 1991; Ferran, 1999).

No tot, però, és tan clar. En el cas de Santa Maria, poca cosa tenen a veure capçalera i nau. La planta de l'una i l'absència de decoració junt amb el tipus de parament difícilment concorden amb elements com la decoració a base de faixes i arcuacions llombardes de l'altra. Malgrat tot, si més no al principi, es considera que tot l'edifici pertany a la consagració, constatada documentalment, d'inicis del segle XII (PiC, 1889, 47; cf. Moro-Ferran, 1991, 238-241). L'explicació d'aquest fet cal cercar-la en com estan d'amagades les esglésies sota edificis auxiliars posteriors: cementiri, rectoria, etc. Tanmateix la façana era plenament visible, igual que el cimbori.

Aquesta situació va canviar tan aviat com va començar l'observació crítica de l'edifici. Es configura a partir d'aquest moment la lectura que les capçaleres de Santa Maria i Sant Pere i l'edifici de Sant Miquel són les parts més antigues i pertanyen a un mateix moment [fig. 88]. Les naus de Santa Maria i Sant Pere, per contra, serien posteriors (PiC, 1889, 17; *Id.*, 1900, 58). A partir d'aquest moment el problema girarà entorn a la fixació d'una cronologia per a les parts més antigues que sovint es redueix a decidir a quin moment pertanyia l'edifici més curiós i "unitari" del conjunt, Sant Miquel. En un primer moment, Puig i Cadafalch considera que les construccions més anti-

<sup>71</sup> Fins el moment ha estat ben poca la informació publicada de les excavacions precedents a les emmarcades dins el Pla Director (*vid.* Moro-Rigo-Tuset, 1996; Moro-Tuset, 1997; *Id.*, 1997b). Respecte les actuals no hem pogut tenir accés, encara a cap informe o memòria, les dades que en coneixem les devem a les converses mantingudes amb els arqueòlegs als quals agraïm la seva amabilitat.

gues pertanyen al segle IX (PiC, 1889; *Id.*, 1900). La seva opinió canvia a partir de la pressumpta localització de la piscina baptismal a Sant Miquel. A l'*Arquitectura romànica* ja considera que es tracta d'un conjunt d'estructures del segle VI pertanyents a un dels moments d'esplendor del bisbat (Puig-Falguera-Goday, I, caps. V-VIII). Autors com Gómez Moreno (1919, 49) critiquen el canvi d'opinió i segueixen mantenint la cronologia carolíngia per a les parts antigues. Des d'aquest moment i fins els nostres dies hi ha hagut dues grans línies (*vid. supra*). D'un costat l'encetada per Puig i Cadafalch i sostinguda fins l'actualitat per, per exemple, Ainaud (1976; *Id.*, 1990) que considera les parts més antigues visigodes. L'altra opció, impulsada per Gómez-Moreno (1919) manté la hipòtesi inicial de Puig i Cadafalch i considera les estructures més antigues fruit d'una restauració en època carolíngia. Aquesta ha estat la teoria més recolzada fins els nostres dies (Junyent, 1955-1956; Palol, 1967; Simposi Internacional, 1992). Cadascuna d'aquestes opcions recolza, tanmateix, sobre bases molt febles. Com ja hem dit, les intervencions sobre el conjunt han estat, malgrat tot, més aviat escasses. Les evidències materials per defensar una o altra teoria també són, en conseqüència, escasses. De fet, les mateixes evidències que han estat utilitzades pels partidaris de la cronologia visigòtica amb l'argument que elements com el tipus de parament, de coberta, de paviment... no poden ser medievals, han estat usats pels partidaris de la cronologia carolíngia amb l'argument que en alguns casos es tracta de reaprofitaments i en d'altres de pervivència de la tècnica. Per bé que aquest argument pot ser considerat tan feble com la resta, cal dir que troballes com les de la coberta del cimbori de Santa Maria (Ambrós, 1982b, 594; *vid. supra*) el reforcen notablement.

Com ja va apuntar Barral (1981, 74), fa temps que ens trobem en un atzucac. Les intervencions actuals, en el marc del Pla Director, estan proporcionant novetats. Segurament les excavacions a l'interior de Sant Miquel i, sobretot, a l'absis de Santa Maria proporcionaran noves dades. És difícil saber si cap d'aquestes dades resoldrà definitivament els problemes. Aquesta ha estat l'esperança i l'obsessió de cada nova campanya arqueològica i fins el moment els resultats han estat minsos. Un problema important, El Problema Important, és que tenim un profund desconeixement de l'arquitectura d'època visigòtica (Palol, 1991) i aquest és un fet que les excavacions no poden restituir<sup>72</sup>.

Tanmateix, per a les pintures tota aquesta qüestió té només una importància relativa. Mentre per a l'arquitectura existeix una clara divisió d'opinions, no passa el mateix amb la decoració pictòrica. Podem dir que l'únic a sostenir una cronologia del segle VI ha estat Puig i Cadafalch la resta d'autors, inclòs Ainaud (1959), les consideren posteriors a la invasió musulmana. Amb aquesta premissa tant és si l'edifici és del segle VI ò ja del IX-X perquè això no condiciona les pintures.

<sup>72</sup> Per a la qüestió de l'arquitectura dels segles VI a VIII a Catalunya *vid.* Palol-Lorés, 1999. El treball de Godoy (1995), dedicat a la relació entre litúrgia i arquitectura, permet conèixer molt sumàriament el que ens ha arribat d'aquests segles a nivell peninsular.

D'altra banda, com es podria mantenir, en el primer dels casos, que les conques absidals han romàs inalterades després de les múltiples fases que troba Ambròs a Sant Miquel – fins a tres– i Santa Maria – fins a cinc– ?. El problema per a les pintures resta, per tant, en la seva correcta interpretació més que no pas en la cronologia que atorguem a l'arquitectura. Com mirarem de demostrar, si la decoració és del segle IX, tant és que l'arquitectura sigui del segle VI.

## 2.4.2. Santa Maria de Terrassa

Les pintures de Santa Maria de Terrassa, com ja hem dit, varen ser descobertes després d'enretirar el retaule major del presbiteri. Això, si seguim la cronologia de les intervencions que ens ofereix Homs – el rector en aquell moment– , va tenir lloc el més de juny de 1918 (*vid. supra*).

L'absis de Santa Maria és una estructura de planta ultra-semicircular a l'interior però quadrada a l'exterior [fig. 88]. Això comporta, d'una banda, uns murs ben gruixuts i, de l'altra, que la conca absidal esdevingui pràcticament una cúpula més que no pas el quart d'esfera a què estem més habituats<sup>1</sup>. És en aquesta estructura, clarament diferent dels braços del transepte i de la nau (*vid. en general* Ambrós, 1982b) que en apartar el retaule va aparèixer una decoració gòtica cobrint completament els murs [fig. 85]. Segurament la preparació del mur per a l'execució de les pintures gòtiques no va ser tant bona com calia o potser les humitats la van malmetre. D'una manera o d'una altra, parts d'aquesta decoració s'havien escrostonat i deixaven veure part d'una decoració anterior [fig. 92-93]. Des del primer moment va haver curiositat per conèixer aquesta decoració (*vid. supra*) aquest és el motiu que, així que es va poder, s'arrenqués la decoració gòtica per a descobrir l'anterior. Podem qüestionar tant la decisió d'arrencar la decoració gòtica com la pròpia intervenció, sobretot perquè es malmetien unes pintures conegudes sense cap certesa què el que havia de trobar-se sota pagués la pena. També es criticable per l'estat a que han quedat rellegades les pintu-

<sup>1</sup> Tenim notícies pels arqueòlegs F. Tuset i A-A. Moro que possiblement l'estructura de l'absis no és tan clara com en principi es pogués suposar. En els recents treballs d'excavació definitiva del conjunt es té la sospita que, molt probablement, l'estructura rectangular exterior no sigui altra cosa que un folre per tal de cenyir l'absis original del segle VI. Els treballs en aquesta zona, però, encara no han estat endegats i per tant no hi ha cap confirmació d'aquesta hipòtesi. Agraïm les informacions d'ambdós arqueòlegs [fig. 90].

res gòtiques exposades, de manera deficient i completament fragmentades, als murs de la nau de Santa Maria.

Al llarg d'aquest procés i amb anterioritat a l'arrencament de Gudiol l'any 1937 (*vid. supra*) només tenim constància d'una intervenció que hagi pogut alterar les pintures. Ens referim a la intervenció pagada per Plandiura. Sabem que aquesta té lloc ca. 1927-1928 (*vid. Homs, 1927*) i que a Sant Miquel aquesta mateixa intervenció va ser polèmica<sup>2</sup>. A Santa Maria està ben documentada a l'absidiola de Sant Tomàs Becket<sup>3</sup>. Per al cas de Sant Miquel (*vid. infra*) la recent restauració ha confirmat que havia estat una intervenció excessiva, plena de repints no justificats que emmascaraven la decoració original. En el cas de Santa Maria és difícil de valorar quin va ser l'abast d'aquesta intervenció. Les fotografies del conjunt ja ens el mostren una vegada "restaurat" (?) [fig. 92-93]. Fins que no s'endegui la restauració prevista és difícil jutjar, ara bé, sí que tenim la seguretat que la restauració finançada per L. Plandiura només va poder afectar les pintures gòtiques i, de les anteriors, les que apareixien per entre els escrostonats. Evidentment, això implica que tot el que va ser descobert l'any 1937 — en principi— no ha estat subjecte de cap intervenció més enllà de la neteja que es pogués fer durant l'arrencament de les gòtiques. Tot aquest procés ha generat molt poca, per no dir cap, documentació<sup>4</sup>. Sí que hi ha un seguit de documents, però, que tenen interès i que afortunadament han pogut ser rescatats de l'oblit. Ens referim als calcs fins ara publicats.

2 Kuhn (1928, 123) tot i justificar-la en critica suaument els repints: "*The restorations consisted largely of cleaning, although some actual retouching certainly must have taken place. What has been brought to light, however, is of such great interest and importance for the history of Catalan painting in the early Middle Ages that it almost justifies any repainting that may have been done.*". Que les restauracions devien ser tema de controvèrsia ho mostra el comentari de Post (I, 30) dos anys més tard: "*A final exemple of deterioration so great as to challenge any dogmatic attempt at ascription to a hoary date is encountered in Catalonia in the semidome of the apse of S. Miquel at Tarrasa, and the whole problem is further complicated by the recent restoration, however scientific that restoration be.*" Pel que fa a les pintures de Sant Miquel, la recent restauració — en una decisió també criticable— ha suprimit tots aquests repints i n'ha col·locat de nous (*vid. infra*).

3 Les pintures són descobertes en 1917, concretament el dia 20 de setembre, i arrencades, restaurades i instal·lades l'any 1927. La restauració és igualment discutible *vid. recentment* Guardia, 1998-1999, n. 5.

4 Cal dir que mentre per a Sant Miquel i l'absis de Sant Tomàs Becket hi ha alguna referència o dada que confirma la restauració, en el cas de l'absis major de Santa Maria només hi ha proves, diríem, circumstancials. Una fotografia conservada a l'Arxiu Tobella de Terrassa mostra l'absis possiblement després d'haver-hi enretirat el retaule (1918) [fig. 85]. La fotografia no està datada però no hi ha dubte que és anterior al moment en què es realitzen les fotografies de F. Ribera de la Diputació de Barcelona "anteriors a l'arrencament del 1937" (Ferran, 1999, 79) [fig. 86]. Aquesta darrera, serà utilitzada per a treure'n alguns calcs que després s'aniran publicant. En aquesta fotografia, en comparació amb la primera, no només les pintures gòtiques han estat netejades i segurament reintegrades, sinó que els escrostonaments per on apareixen les pintures alt-medievals han estat perfilats en fosc. Un darrer argument [fig. 93], és l'extraordinari i sospitós bon estat de conservació de les pintures alt-medievals justament en els llocs on havia caigut la decoració gòtica i que un cop arrencades aquestes contrasta amb les destapades en 1937. Malgrat que el procés d'arrencament de la decoració gòtica devia produir desperfectes en la pintura alt-medieval, la diferència entre les conegudes i les destapades és massa acusada com per no pensar en una restauració [fig. 96].

### 2.4.2.1. ELS "CALCS" DE SANTA MARIA DE TERRASSA [fig. 92, 94-96, 99 i Apèndix Calcs]

Donat l'estat de deteriorament de les pintures, Puig i Cadafalch va publicar, des dels primers treballs, un seguit de dibuixos com a complement de les fotografies. L'opció va ser molt encertada i lògica. Nosaltres sabem molt bé que l'estat de les pintures no permet, només amb fotografies, comprendre res del que s'hi representa.

Els primers articles exhibeixen uns magnífics dibuixos sobre diferents detalls de les pintures de Sant Miquel. En aquest cas és una decoració que l'autor coneix bé, com es constata en les descripcions que en fa. Per a les pintures que ens interessen, les de Santa Maria, en aquest primer moment només es publiquen un seguit de dibuixos generals en què es recullen els detalls identificats entre els escrostonats gòtics i una hipòtesi reconstructiva de l'element zenital, sempre de caràcter geomètric. Un primer dibuix [fig. 92] es limita simplement a resseguir sobre una fotografia de l'absis les restes que s'hi podien identificar. A aquest dibuix l'acompanyen dos detalls ampliats de dos fragments significatius (Apèndix: Calcs Pintures Terrassa)[figs. 95]. Els rostres i parts dels cossos que més endavant classifiquem com a escena B i part de dues figures de la faixa inferior dreta. Ignorem qui és l'autor dels dibuixos, només sabem que aquests es realitzen, probablement, a la Diputació, per encàrrec de Puig i Cadafalch i en tots els casos han estat fets, no per observació directa sinó a partir de les fotografies, sovint resseguint aquestes mateixes fotografies.

El dibuix que més interès presenta, però, és el que apareix publicat per primera vegada a l'obra definitiva de Puig sobre les esglésies de Terrassa (PiC, 1948, lam. XVI). En aquesta obra es publica per primera vegada un dibuix a línia, conegut com el calc de Puig i Cadafalch, en que es recullen l'element zenital, el primer registre i, parcialment, el segon registre de la decoració absidal de Santa Maria de Terrassa. No cal dir que la importància d'aquest dibuix ha estat determinant, ja que és l'únic realitzat fins el moment i ha servit com a base per a discutir i opinar sobre aquella decoració.

Des que vam començar aquest estudi ens havia encuriósit saber com es realitza i qui realitza aquest dibuix. Per damunt de tot, però, ens interessava saber si es tractava d'un calc fidel, o d'un dibuix menys fidel. És a dir, per a prendre aquest calc com una base ferma de discussió ens calia saber si era un calc o un dibuix realitzat durant l'arrencament de les pintures gòtiques, i per tant realitzat des de la bastida, o per contra era un dibuix realitzat seguint la metodologia dels dibuixos realitzats per a Sant Miquel i per als primers detalls de Santa Maria, és a dir, a partir de fotografies. La diferència entre una i altra possibilitats és determinant. En el primer cas es podria acceptar que detalls precisos que avui no són visibles i que potser no són recuperables ni tan sols amb una restauració, com per exemple alguns rostres i la posició d'alguns personatges, hi estan recollits fidelment. En el segon cas es podria sospitar que el dibuix, per molt acurat que sigui — que ho és—, pot tenir errors d'apreciació.



El dibuix original ha aparegut i amb ell s'esvaneixen tots els dubtes [fig. 96]. Conservat a l'SPAL de la Diputació de Barcelona dins una carpeta donada per Puig i Cadafalch amb els dibuixos de Santa Maria (nº d'entrada: 47347). L'autoria del dibuix no és clara, com en la majoria de la resta de dibuixos conservats. Segurament sigui obra d'algun dels delinians que treballen en aquell moment per a la diputació com Joan Carrera Dellunder<sup>5</sup>. Es tracta d'un dibuix de 41 x 28,8 cm. realitzat a tinta sobre paper fotogràfic, cosa que explica l'aspecte de les reproduccions posteriors. La manera com va ser realitzat permet entendre algunes curiositats que sobten, després de mirarlo molt, en el dibuix publicat. Ens referim a l'enquadrament. Mai no havíem entès per què evidenciava problemes d'enquadrament. Si ens fixem en aquest dibuix veurem com el segon registre està tallat pel costat est de manera notable, i menys tallat en el costat nord i els extrems de l'embocadura de l'absis. Atès que en tots aquests punts les restes de decoració continuen, si es tractés d'un calc o un dibuix realitzats directament de l'original no s'explicarien aquests "retalls" del dibuix. Això només es pot explicar si, com en el cas dels dibuixos de Sant Miquel, aquest ha estat realitzat calcant una fotografia. I, efectivament, l'arxiu de l'SPAL també conserva la fotografia original [fig. 96]. Es tracta d'una fotografia (nº d'entrada 47349) signada per J. Ribera en que es poden observar les mateixes "deficiències" d'enquadrament que al dibuix. El "calc", doncs, és un dibuix a tinta sobre paper fotogràfic que calca aquesta fotografia fins al menor detall. Allà on aquesta no és nítida inventa. En aquest moment no hi ha cap dubte que tot el suport gràfic que acompanya el llibre de Puig i Cadafalch (1948) és fruit d'un encàrrec de l'autor als tècnics de la Diputació i que aquests es realitzen en base a les fotografies de què disposen al Servei. Dit això, cal acceptar que la qualitat del calc és molt alta, però també que conté errors. No massa errors, però significatius. Potser els errors més clars els trobem en el fet que l'autor del dibuix tendeix a completar els rostres dels personatges millor conservats. Això, és clar en els personatges B5, D2, F3, F2 i K15 [fig. 99]. Aquests "retocs" només tenen, però, una importància relativa, tret del cas de K15. En aquest l'autor del dibuix comet un error que dificulta la comprensió de tot el registre. Segons la seva interpretació el personatge K15 està girat cap a la dreta, això com veurem, és inexacte i va fer pensar que es tractava d'una escena concreta, quan en realitat no ho és (*vid. infra*).

L'èmfasi que posem en tota aquesta qüestió no és gratuït. Una de les evidències que es desprèn dels estudis publicats per Puig i Cadafalch és la poca precisió de l'autor a l'hora de parlar de les pintures de Santa Maria. Aquest fet podria sobtar, doncs Terrassa era el tema de Puig i Cadafalch. Però a diferència del que passa amb Sant Miquel, que coneixia perfectament perquè hi va realitzar una intervenció intensa i extensa, Puig i Cadafalch només coneix Santa Maria molt somerament. La història de la decoració alt-medieval de Santa Maria comença, de fet, quan Puig ja no hi té cap relació professional. Els arrencaments els realitza Gudiol, les excavacions les realitza Serra-Ràfols

<sup>5</sup> D'aquest autor hi ha un altre dibuix de la decoració dels dos registres inèdit (nº d'entrada 47375), 32x23 cm (*vid. apèndix: Calcs Pintures Terrassa*).

i Fortuny (1949). Així doncs, les seves observacions a propòsit de les pintures devien ser fetes fonamentalment a partir de les fotografies i, per damunt de tot, del dibuix. En vistes de tot això, la primera tasca d'aquest capítol és, més que mai, una descripció de les pintures de Santa Maria de Terrassa<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Hem deixat de banda un altre calc que ha estat publicat. En aquest cas ens referim a la petita fotografia que acompanya la fitxa sobre Santa Maria de Terrassa en l'obra de Sureda (1981, 277). Hem demanat a l'autor la procedència d'aquell dibuix i sembla que és, novament, un calc sobre fotografia encarregat per a ser publicat en l'obra. Agraïm a Joan Sureda la seva informació. Aquest dibuix ha estat publicat recentment com a suport gràfic en l'obra de Bango (2001, 403, fig. 343).

### 2.4.2.2. DESCRIPCIÓ DE LES PINTURES

L'absis major de Santa Maria de Terrassa és una estructura amb una complexa composició decorativa. La complexitat no prové de l'organització i disposició de la decoració que, amb alguns matisos, es limita a una superposició de registres. La dificultat, a l'hora de fer-ne la descripció, resideix en la gran quantitat de figures i en la deficient conservació del conjunt. Per aquest motiu intentarem de seguir una estructura descriptiva prou clara tot partint d'un senzill esquema de l'organització dels diferents registres.

Atès que l'absis no és una estructura semicircular sinó ultrapassada el zènit de la volta necessita com a culminació un element circular, és el que anomenarem element o motiu zenital. Aquest motiu zenital es troba envoltat per un seguit de corones — fins a dues— que el separen dels registres que, succeïnt-se, devien arribar fins a terra. El registre més proper al motiu zenital és el que nosaltres anomenarem primer registre o registre 1 i té la peculiaritat de trobar-se, encara, per damunt la línia d'impostes. Per aquesta raó el registre es perllonga per tota la volta de l'absis a la manera d'una corona circular. És aquest registre el "culpable" de suggerir l'aspecte de cúpula i no d'absis.

Separat del primer registre per una senzilla franja trobem el segon registre o registre 2. En aquest cas el registre comença i acaba a l'embocadura de l'absis. Per sota seu les restes indiquen la presència de fins a, com a mínim, dos registres més. El seu estat actual, però, no permet precisar-ne res ans constatar-ne l'existència.

#### 2.4.2.2.1. *Motiu zenital* [figs. 94-95, 99a i 100]

Es tracta d'un octogon de traçat irregular generat a partir de la superposició de dos quadrats de manera que creen una estrella de vuit puntes. Un dels quadrats, el que orienta les arestes als punts cardinals, és lleugerament més petit; les seves puntes no arriben a tocar els vèrtexs de l'octògon. L'altre, dirigint els vèrtexs als punts cardinals, comparteix els vèrtexs corresponents amb l'octògon. En el costat millor conservat, el nord, els quadrats mostren un marc decorat amb una sanefa dentada. En el quadre gran el dentat exterior és vermell i l'interior blanc; en el quadre petit els termes s'inverteixen. Les restes permeten veure com aquest marc s'extenia a tots els costats. Si seguim en la punta nord, també podem veure que, com a mínim en aquest costat, el quadre gran passa per sobre del petit. L'espai triangular entre un i altre només mostra restes de color verd a tota la superfície. El mateix, però més esborrat, es veu en l'espai entre els quadres i l'octògon. Aquest darrer queda limitat a un traç en línia vermella separant zones.

L'interior de l'estrella o dels quadres és molt confús. Novament al costat nord, restes de color verd semblen indicar un motiu vegetal que defineix una forma circular inscrita. Una mena de roleu vegetal que tancaria al seu interior una tija(?) o circell en forma de vuit(?). Tant pel tamany com

per les escasses restes és força improbable que aquest espai tanqués algun tipus de figuració (*vid. infra*). En tot cas seria un tema molt més petit que les figures dels registres cosa que no afavoreix massa pensar en aquest espai com a lloc per algun representació majestàtica o teofànica.

L'exterior de l'octogon és, tot i que parcialment, la zona millor conservada del conjunt. Just en el límit amb la franja negra que separa aquesta zona del primer registre veiem un tema de fulles de color verd disposades com escates que, perfectament pentinades i ocupant la meitat de l'espai disponible, envolten tot l'element zenital. Segurament es tracta d'una representació de corona de llorer similar a la que trobem en monuments anteriors i posteriors al de Terrassa<sup>7</sup>. Entre la corona i l'octògon l'espai apareix entapissat per una mena de "flors" constituïdes per una tija, que arrenca de la corona de llorer, culminada per un botó circular. Entorn a aquest botó circular es ramifiquen noves tijes que queden tancades dins un espai semicircular. L'aspecte és de filades de "ventalls" i l'ordenació es resol, malgrat alguns problemes sobre l'escena C del primer registre (*vid. infra*), mitjançant la superposició de tres filades concèntriques disposant els "ventalls" a trencajunt. Detall d'una certa originalitat és que la filada més propera a l'octògon mostri algun dels "ventalls" desapareixent per sota d'aquest com si es tractés de dos elements solapats. El traçat és amb el vermell característic del conjunt, però restes de verd permeten pensar en un fons d'altre color. L'aspecte d'aquestes "flors" o petits ventalls, i com ja ha estat suggerit (Pijoan, 1948, 47), remet segurament a les plomes de paó. Tenim, per tant, dos elements sovint associats amb la Victòria i amb la Resurrecció de Crist: el llorer i el paó.

<sup>7</sup> Penso en les corones representades en els sarcòfags amb la creu invicta (per al nostre context més pròxim *vid. Vidal, 1999b*) o en la freqüència del motiu com a element per a decorar les arestes de les voltes, especialment en mosaic. Dos exemples prou allunyats i prou coneguts són la volta del cor de San Vital de Ravenna (segle VI) o l'embocadura de la conca absidal de Santa Prassede a Roma (iniciis segle IX) [figs. 136 i 172] (per al primer *vid. Grabar, 1966, fig. 123*; per a l segon *vid. Oakeshott, 1967, fig. 123-124*).

#### 2.4.2.2.2. *Primer registre* [Fig. 96-97, 99b-f]

La primera faixa amb figuració, a partir del motiu zenital, és la part millor conservada de tot el conjunt. Per aquest motiu és l'única que ha reclamat l'atenció dels pocs autors que han assajat de trobar un fil conductor a les espatllades imatges de Santa Maria. En general tothom ha seguit l'esquema proposat per Puig i Cadafalch. Aquest esquema, com veurem tot seguit, acumula nombrosos errors que s'han perpetuat en estudis posteriors.

Segons la nostra estimació, el nombre d'escenes és més elevat que el proposat per Puig i Cadafalch, per aquesta raó no en seguirem la seva divisió. Una de les principals dificultats amb què ens trobem a l'hora d'individualitzar les escenes és la manca d'elements de separació. És aquesta absència de, diguem-ne, separadors, la que contribueix a donar un aspecte antiquitzant a les pintures aproximant-les — com s'ha dit sovint— als sarcòfags. Per a discriminar escenes hem partit dels dos elements més clars que ens proporcionen les pintures. D'una banda, hem tingut en compte la direcció dels peus i/o de les cames dels personatges. Per fortuna s'han conservat en la majoria de casos. Uns peus/cames frontals tendiran a indicar — amb tots els matisos que calgui— un personatge central o principal dins una escena. Uns peus encarats en una direcció, al costat d'uns peus en la direcció oposada, acostumen a assenyalar la separació entre dues escenes. Malgrat la feblesa de l'argument, aplicat a les nostres pintures esdevé una eina útil. Un altre possible argument fa referència a la indumentària dels personatges. En trobem de dos tipus. D'una banda veiem personatges vestint túnica i pal·li, de l'altra trobem personatges vestint túnica curta, *chlamys* i *bracæ*. La relació que es pot establir entre uns i altres també ajuda a precisar la seva adscripció a una escena o una altra. El nombre de personatges nimbats també és un element important en la decoració. La gran quantitat de personatges nimbats, junt amb l'estat de conservació de les pintures, però, converteixen aquest element en un problema més que en un suport. Al llarg de tot el registre, per exemple, només identifiquem un nimbe crucífer però desgraciadament no conservem cap element del cos del personatge. Així doncs, no hi ha cap dificultat per admetre que es tracta de Crist<sup>8</sup>, però no podem comparar les característiques d'aquest togat amb cap dels altres togats. D'aquesta manera no arribem a saber si hi ha altres figures de Crist o no. Sigui com sigui, el cert és que les figures togades són excepcionals i per tant hem de suposar que es tracta de personatges principals entorn els quals s'organitzen les escenes. La toga esdevé, doncs, un altre element per "decidir" el nombre d'escenes. A partir d'aquests elements generals, més algunes particularitats que anirem precisant, el nombre d'escenes d'aquest primer registre se situa entre les nou i les deu<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Tot i que, com ha assenyalat Guàrdia (1992, 156), també en escenes del Gènesi, i per tant no en la figura de Crist sinó en la de Déu Pare o del Crist-Logos, poden aparèixer nimbos crucífers, *vid.* Kessler, 1977, espec. 13-35.

<sup>9</sup> A quines peculiaritats ens referim? Com tot just veurem en la descripció, la zona on Puig i Cadafalch identifica un dels lladres del Calvari és una zona clarament diferent a les altres. El tipus de fons, el tamany de les figures i la forçada adaptació d'un registre circular però que es veu tallat per l'arquitectura de l'arc absidal així ho evidencien. Creiem que la configuració d'aquest espai ens permet suposar, sense aplicar cap dels criteris esmentats, l'existència de dues escenes, i no una com proposa Puig i Cadafalch. En realitat el que envolta aquesta escena i les que hi estan associades és més complicat. En

## Escena A [fig. 96-97, 99b, 101-103]

L'únic indret de tot el primer registre on trobem una veritable separació entre escenes és a l'esquerra de la que anomenem escena A. Si observem la part alta, per damunt del capitell esquerra, una línia vertical talla la decoració de fons vegetal de l'escena I. Per sota, la vegetació arriba fins la columna esquerra de la curiosa estructura que tot seguit descriurem. Per sobre, a tocar de la faixa del límit superior del registre, unes línies molt esborrades recorden els enganxaments dels cortinatges de l'escena B (*vid. infra*). És aquest tall tan clar, i cap altre, el motiu de començar la descripció per aquesta escena. Un cop descrites i analitzades serà el moment d'esbrinar-ne subjectes i sentits de lectura.

L'escena A queda limitada al grup format pel personatge (A2) sota l'arquitectura i l'espai immediat a la dreta<sup>10</sup>. En aquest cas la coherència de l'escena B i el tipus d'indumentària i elements estilístics (*vid. infra*) en justifiquen els límits. L'arquitectura és l'element que més ha cridat l'atenció. Per a Puig i Cadafalch (1943, 400) es tracta d'un dossier en forma de tenda de campanya sostingut per columnes i capitells. Guardia (1992, 156 i n. 24), malgrat no haver arribat a cap identificació, ha assenyalat la presència d'estructures similars en obres com el Pentateuc Ashburnham [fig. 137] i la Bíblia del Pantheon per a representar el Tabernacle o a les ampul·les de Terra Santa en representacions del Sant Sepulcre.

Certament es tracta d'una estructura curiosa. Els elements de suport no són perpendiculars a terra. Això és un efecte de l'adaptació de l'arquitectura a una volta<sup>11</sup>. Aquests elements de suport són dues columnes amb decoració d'estries helicoidals, l'esquerra sensiblement més prima que la dreta. Ambdues van coronades per sengles capitells imitació barroera del corinti compost. El capitell esquerre és molt visible, especialment les dues volutes frontals superiors, el capitell dret pràcticament ha desaparegut. Entre una i altra columna, a banda del personatge (A2), veiem fins a vuit filades de carreus de tamanyos diferents, però disposades verticalment! Tots els carreus mostren un perfilat, una mena d'*anathyrosis*(?), mentre que només una part d'ells mostren una decoració en X a la superfície. El dibuix en aspa i l'*anathyrosis* han estat pintats en color verd o gris, la resta en el característic vermell de tot el conjunt. Per sobre d'aquests elements verticals veiem una culminació triangular o piramidal. La base no és plana o recta sinó que ha estat feta mitjançant l'enllaç de dos arcs de cercle de corbatura molt suau que, certament, podria recordar la manera de fermar a

primer lloc, a nivell formal són, com veurem, un grup a part de la resta de l'absis. En segon lloc, aquest costat del registre es caracteritza per no ser visible (*vid. infra*). L'altra zona en conflicte a l'hora de comptabilitzar el nombre d'escenes és el llarguíssim registre amb la suposada conducció de Crist a Pilat, Anàs o Caifàs. No creiem, tot i que l'escena està molt deteriorada, que es tracti d'una única escena sinó de dues. (*vid. infra*).

<sup>10</sup> Segons la nostra opinió (*vid. infra*), és evident que el personatge A2 no és el personatge principal de l'escena. Per aquest motiu l'anomenem A2.

<sup>11</sup> Sobre les característiques de la decoració d'espais cupulats, com ara la manera de marcar l'inici dels cicles narratius o les readaptacions a un entorn circular *vid.* Demus, 1984, I/1, 89 i ss.; *Id.*, II,1, 145 i ss. i Weitzmann, 1984.

terra les tendes de campanya. Els angles a la base del triangle recolzen només en el centre del capitell. En el cas del capitell esquerra fins diríem que sembla que l'angle passa per darrera. La culminació d'aquesta forma triangular es resol amb un element arrodonit que deixa un cercle vermell al centre. Dues línies paral·leles que baixen des d'aquest cercle fins al centre de la base confereixen al conjunt l'aspecte de xemeneia o de con.

Emmarcat per aquesta estructura trobem un personatge (A2) que segons Puig i Cadafalch (1943, 400) cal identificar amb Pilat assegut al tron i segons Ainaud amb Anàs o Caifàs (Ainaud, 1976, 45). Cal dir que la indumentària del personatge no permeten pensar ni en un governador romà ni en un summe sacerdot jueu. Les cames són cobertes per pantalons o *bracæ* vermells i el cos per una túnica curta oberta per davant. En realitat, la seva indumentària és molt similar a la dels personatges H'1 i H'2 (*vid. infra*). Segons aquesta indumentària ens trobem, bé davant l'assistent d'un personatge principal, bé davant un personatge de condició humil.

Les fotografies antigues encara ens en mostren el rostre, tot i que molt esborrat. El personatge mirava frontalment(?). La mà dreta reposa sobre la cuixa dreta i la mà esquerra, perduda, podria haver subjectat el bastó o la llança que es perfila al costat exterior de la columna dreta. Malgrat la frontalitat del rostre, la posició dels peus indica un personatge que s'adreça cap a la dreta. Cal remarcar que el personatge és, com veurem, d'un tamany menor al que és habitual en la resta del registre. Aquest tret també és compartit pels personatges de les escenes H, H', I. També cal dir que totes aquestes escenes només són visibles quan ens situem a l'interior de l'absis i mirem cap a la nau.

A la dreta del personatge trobem una estructura geomètrica molt mal conservada [fig. 102]. Pel que en resta sembla un emmarcament de fins a quatre quadres de tamany decreixents. Tot i que ha estat apuntada la possibilitat que es tractés d'un tron, l'aspecte és, més aviat, d'element arquitectònic. Si més no, fóra curiós que essent un tron, aquest es trobes en un nivell més alt que el de l'arquitectura que acabem de descriure. Pràcticament imperceptible, en la part superior dreta d'aquest element, encara s'intueixen dos elements que podrien ser dues cames o braços. Cal dir que el tamany del personatge (A1) és molt petit, en relació a la resta, i per tant, costa de creure que es tractés d'un governador o d'un sacerdot. No podem, però, descartar que es tracti del personatge principal de l'escena. Més enllà d'A1 i de l'estranya estructura només conservem una zona en blanc. Com a indicació de l'extensió d'aquest espai perdut, direm que és prou gran com per encabir tres o quatre personatges, sense que això signifiqui necessàriament seva presència.

Un cop descrits els elements conservats sembla evident, com ja hem dit, que l'únic personatge clar que ens ha sobreviscut de l'escena A no és el personatge principal. La seva ubicació però, sobretot, la seva indumentària així ens ho fan suposar. Cal suposar, per tant i com a mínim, que en l'escena ens manca un personatge principal desaparegut. És clar que aquest personatge només podia

estar ubicat a dos llocs dins l'escena bé en l'espai en blanc, bé en l'estructura no-identificada contigua al personatge A2. Les restes d'un personatge en aquesta estructura (A1) fan pensar que potser ens trobem davant el personatge principal de la composició.

### Escena B [figs. 93, 95, 97, 99c, 104-105]

Encapçalant l'escena que anomenarem B, trobem l'únic personatge (B1) del primer registre que no presenta problemes d'identificació. Atès que mostra un nimbe crucífer cal suposar que es tracta de Crist. De fet, el nimbe és l'únic element del personatge que en resta. No són visibles ni el rostre, ni el cos, ni molt menys la seva actitud. Això darrer és important perquè just a l'esquerra i a nivell dels genolls es destaca, encara prou nítidament, una petita figura vestida amb túnica curta vermella (B2). El mal estat del sector impedeix assegurar quina relació s'estableix entre el nimbat i aquest altre personatge. A la dreta de Crist trobem tres figures més (B3-B5). Vesteixen *bracæ* i clàmide. La clàmide se subjecta al muscle dret mitjançant un fermall — fíbula?— circular, molt evident en el tercer dels personatges (B5). Tots tres subjecten llargs bastons. Els dos més pròxims a Crist els recolzen sobre l'espatlla dreta (B3 i B4); el tercer, el manté dret recolzant a terra. De fet, els dos primers personatges sembla que segueixin o s'adrecin a Crist. Així ho indiquen tan la posició dels peus, com la flexió de la cama més avançada, la dreta. Desgraciadament, no es pot precisar res més perquè no sabem si Crist està aturat o bé camina. El tercer personatge sembla més estàtic. Gairebé frontal. L'únic element que indica una relació d'aquest tercer personatge amb el moviment dels altres dos, és el gest de la mà esquerra, recollit en l'esquema de Puig i Cadafalch [fig. 99c], que sembla indicar la direcció que cal seguir. Com en l'escena A, també tenim aquí un personatge ocult: B6. Just per sota del nimbe de Crist, a la dreta, encara es conserva prou visible un element que, si bé sempre havíem pensat que era l'espatlla esquerra de Crist, cal identificar amb un braç. El poc que se'n conserva està més aprop de les fomes del braç del personatge A2 que de cap de les espatlles dels personatges del primer registre. En el cas que, efectivament, es tracti d'un braç cal descartar que sigui un braç de Crist. Físicament és impossible. Per la posició caldria pensar, en canvi, que es tracta del braç d'un personatge que agafa Crist [fig. 104]. Com en el cas d'A1 les restes no permeten concloure cap identificació (*vid. infra*).

Precisar on es desenvolupa l'escena és difícil. Les figures ocupen el primer pla del registre, i això limita la representació d'elements de fons. La proximitat entre els personatge encara compromet més la representació d'elements "paisatgístics". L'únic element recollit com a possible indicació del context espacial en que es desenvolupa l'escena el veiem per darrera dels caps dels personatges. Si estiguéssim descrivint un sarcòfag romà diríem que l'escena presenta com a fons un *parapethasma*. Certament, i l'exemple no es casual, ens trobem aquí amb un d'aquells cortinatges que en els sarcòfags serveix de fons a escenes d'allò més variades. Aquí és perfectament visible entre el cap de Crist i el personatge que el segueix immediatament. Malgrat no haver-se conservat gaire bé, es



pot apreciar com el "cortinatge" es perllonga fins el tercer dels qui segueix Crist. Entre les cames i els peus dels personatges B3 i B4 encara es pot veure com arribava fins a terra. No tenim, actualment, cap certesa que aquest *parapethasma* es perllongués més enllà de l'escena B. Sí que sembla, per contra, que sigui present en l'escena A, tot i que molt mal conservat [fig. 101]. En el calc de la Diputació [fig. 97] la línia d'enganxament superior es perllonga molt més enllà. També les fotografies anteriors a l'arrencament de les gòtiques mostren aquestes formes semicirculars [fig. 93-95]. De fet rera el grup de l'escena D reaparèixen clarament, però en un format sensiblement diferent. En el primer cas es tractava d'un semicercle rebaixat i a partir del tercer personatge sembla com si esdevingués simplement una sèrie de semicercles. Com si a l'escena B – i possiblement en l'A – tinguéssim realment un *parapethasma* i tot seguit (escenes C, D i E(?)) es repetís el motiu d'enganxament, però ja només com a tema ornamental per unificar la part superior del registre.

### Escena C [fig. 97, 99d, 106-108]

De l'esquema recollit per Puig i Cadafalch sembla desprendre's una separació vegetal entre les nostres escenes B i C. També és possible que interpretem erròniament el perllongament del *parapethasma* esmentat. En tot cas és clar que hi ha un canvi de direcció en el moviment dels personatges. Mentre el personatge B5 indica amb la mà cap a l'esquerra, la figura que trobem a continuació (C2) no només adreça la mà en sentit oposat sinó que les cames també es dirigeixen cap a la dreta. Tanmateix ambdues figures vesteixen *bracæ* i *chlamys*.

A la dreta de C2 trobem una altra figura (C1) que creiem que cal identificar com a protagonista de la imatge. El que en resta és molt poc. Les escasses línies d'un drapejat creiem que són suficients com per identificar un dels personatges vestits amb pal·li. L'escena és prou deteriorada com per fer molt difícil cap altra precisió. El fet que la mà de C2 s'adreci oberta a C1 ens indica probablement un diàleg entre ambdues figures o, més concretament, una demanda de C2 a C1.

### Escena D [figs. 97, 99d, 109-111]

Com en l'escena anterior, l'escena D és formada per només dos personatges. Del primer (D1), situat a la dreta, no són visibles ni la part baixa de les cames, ni la part superior de les espatlles. En tot cas, el característic joc de línies que indiquen en d'altres figures la presència d'un pal·li no ens permet dubtar a propòsit de la seva indumentària. Aquest personatge allarga la mà dreta en direcció al cap d'un altre personatge (D2), situat a l'esquerra. La mà esquerra, millor conservada, es destaca, oberta i plana, a l'alçada dels malucs. El gest és similar al del personatge A2.

Pel que fa a D2, tant podria tractar-se d'un personatge més petit, com d'un personatge, per exemple, agenollat. Tanmateix, si comparem, per exemple, les dimensions del seu cap, veurem com són similars a la resta de personatges. En conseqüència ens decanem per la possibilitat que es tracti

d'un personatge agenollat. Malhauradament la figura està prou espatllada en la part baixa com per impedir que la forma o posició del vestit ens acabin de precisar quines són les seves posició i tamany. El poc que resta visible del vestit permet suposar que du pal·li. Cal remarcar-ho perquè és l'únic cas en què s'assigna aquesta indumentària a algú diferent del presumpte protagonista de l'escena. Tambè és xocant que la figura D2 sigui nimbada, però en tot cas és coherent amb la indumentària. Diem això, tot recordant que normalment aquesta escena ha estat identificada amb el guariment del cec (PiC, 1943, 398). Com veurem més endavant no és massa normal de presentar els beneficiaris dels miracles obrats per Crist ni amb toga, ni amb nimbe. D'altra banda, la interpretació reposa sobre la base d'identificar D1 amb Crist. Atès que aquesta identificació només recolza — com veurem més endavant— en apriorismes i no en elements objectius de moment la mantindrem en suspens. Un element que hauria ajudat a identificar l'escena de manera fiable és, sens dubte, la relació entre la mà de D1 i el cap de D2. Desgraciadament del cap no en resta res més — en contra del que recull el dibuix usat per Puig [fig. 99d-110]— que la línia posterior de la closca. El rostre és completament esborrat. És per tant impossible de dir si la mà de D1 toca el cap de D2 o si només s'apropa al cap però realitzant alguna altra acció. De fet, la mà de D1 tampoc es conserva. Sí que és visible per contra la mà del petit personatge, adreçada cap a D1, oberta amb la palma amunt potser com a súplica, potser com acceptació. L'estat de conservació d'aquesta mà tampoc permet d'assegurar si sostenia algun objecte o no.

És ben possible que per darrera D2 hi hagués en origen algun altre element. L'esquema de la Diputació suggereix més què no pas conservem avui dia. Es cert, però, que entre el braç i la toga de D1 i el cap i el braç de D2 veiem un seguit de línies que no pertanyen al vestit de l'un o l'altre. El tipus de traç que mostren aquestes escasses línies és més proper als plecs de les clàmides dels personatges vestits amb túnica curta i pantalons que no pas als pal·lis dels altres. Tampoc cal descartar que es tracti d'un element arquitectònic o decoratiu. Sembla difícil suposar que entre unes escenes tant summament atapeïdes deixessin tot aquest espai lliure i sense decoració.

### **Escena E** [fig. 97, 99d-e, 111-114]

La següent escena (E) que distingim en aquest fris comença amb un personatge togat disposat frontalment (E1). La indumentària és clara i la certesa sobre la posició hem de cercar-la en la posició dels peus, encarats en direccions oposades, ja que no conservem el rostre per tal de confirmar-ne la frontalitat. Podem suposar, per tant, que es tracta d'una figura similar a la de l'extrem dret de l'escena següent (F1). La separació entre aquesta escena i l'anterior és pràcticament inexistent. De fet, els togats D1 i E1 gairebé se solapen.

A la dreta d'E1 trobem un nou grup de personatges vestits amb *bracæ*, túnica curta i *chlamys*. El grup està força esborrat i fins és fa difícil saber de quants personatges es compona. Pel nombre de

comes, sis, hem de suposar que es tracta de tres personatges<sup>12</sup>. Cal destacar que, com a mínim, dos dels personatges (E3 i E4) llueixen nimbe, malgrat no tractar-se de *palliat*. Pel que fa al tercer (E2) i en coherència amb els dos companys podem suposar, malgrat no haver conservat el cap, que també duia nimbe. A partir de la posició dels peus podem suposar que tots tres personatges (E2-E4) es dirigeixen cap a E1 o, com a mínim, que hi estan en relació. Precisar quina és aquesta relació entre tots quatre ja és molt més difícil atès que no conservem ni mans ni rostres. Afirmar, en aquestes condicions, quines accions desenvolupen els personatges és, *a priori*, pràcticament impossible.

### Escena F [fig. 97, 99e, 114-120]

L'escena següent, que anomenarem F, és encara més confusa. Un altre personatge amb pal·li (F1) situat a l'extrem dret de l'escena en marcaria el límit. És un personatge frontal, similar, com ja hem apuntat, a E1. En aquest cas no només permet afirmar-ho la posició dels peus sinó que en conservem el cap, i molt esborrat el rostre. No hi ha dubte, per tant, que el personatge es mostrava absolutament frontal. Fins i tot la posició de la mà dreta, alçada i oberta davant del pit, sembla adreçada a un hipotètic espectador. El seu estat de conservació ens permet fins afirmar amb Puig i Cadafalch (1943, 398) que el personatge duia la túnica guarnida amb *clavi*.

La complexitat en la comprensió de l'escena prové de les altres dues figures que la componen. A l'esquerra d'F1, trobem dos personatges (F2 i F3) vestint túnica curta, *bracæ* i *chlamys*. Com en el cas de l'escena E, aquests personatges també apareixen nimbats. No hi ha dubtes possibles perquè és una zona especialment ben conservada. El personatge F2, el més proper al togat F1, sembla que alci les mans juntes — i potser velades— en direcció a F1 a l'hora que n'aparta la mirada. Possiblement l'actitud d'F3 sigui la mateixa. Pel que fa als peus i les cames, aquests s'adrecen en direcció contrària a F1. Així doncs, els personatges mostren una aparent contradicció que es manifesta en un escorç considerable. L'única possibilitat d'entendre la representació és suposant que malgrat F2 i F3 formen part de l'escena, la seva relació envers F1 és de sorpresa sobtada, d'ensurt o de por. D'aquesta manera F2 i F3 haurien estat representats fugint (?). El fet que les escenes E i F siguin successives, unit al fet que F2 i F3 caminin en la mateixa direcció que E2-E4, podria fer pensar que en realitat son una mateixa escena. Segons el nostre parer, es tracta de dues escenes diferents. Una qüestió diferent és si el pintor ha aprofitat d'alguna manera l'aparent continuïtat entre una i altra.

El darrer element que cal considerar el trobem entre els caps d'F1 i F2. Aquí es veu clarament una línia de semicercles tangents que s'enganxen a la franja que defineix el marc superior. Com ja esmentàvem en parlar de l'escena B, en aquest cas és difícil dir de què es tracta. El traçat d'aquests

<sup>12</sup> Tot i que això podria impedir-nos detectar algun personatge en segon pla del qual, segons les convencions per a representar grups, no n'apareixerien els peus.

semicercles creiem que els aproxima més a un element decoratiu que no pas als cortinatges que veiem en aquella escena (*vid. supra*). D'altra banda en mancarien les línies verticals i els plecs que a l'escena B ens indicaven la caiguda dels cortinatges i dels quals, aquí, no n'hi ha rastre.

### Escena G [fig. 97, 99e, 121-122]

A continuació de l'escena F trobem un espai pràcticament destruït que anomenarem G. Al costat d'E1 sembla que es pugui identificar la part baixa d'una toga (G1). És del tot impossible dir res d'aquest personatge. Tampoc no és gaire fàcil dir res del/s personatge/s que s'insinuen a continuació de G1. A la dreta veiem el camal d'uns pantalons. El personatge (G2) sembla força inclinat cap a la dreta, com si caigués. Curiosament els plecs conservats a l'única cama visible, la dreta, indiquen que aquesta mira cap amunt i no pas cap avall. Així doncs, en cas que estigui caient, cau d'esquenes.

### Escenes H i H' [Figs. 97, 99f, 123-125]

Un gran espai buit, ja en l'esquema usat per Puig i Cadafalch, precedeix l'únic element identificable de la que anomenarem escena H. El plantejament ha canviat sensiblement. Fins ara hem trobat fons indefinits o definits per cortinatges i figures ocupant tota l'amplada del registre. Només en el cas de l'escena A tenim elements de context com ara arquitectures. L'escena H, per la seva banda, mostra clarament un fons vegetal. Aquesta vegetació ha estat concebuda a partir d'una mena de matolls dissenyats a partir de tiges més o menys ondulades i ramificades. Segurament amb la finalitat de trencar amb un fons massa uniforme i a partir de la paleta, relativament curta, usada en aquestes pintures, les tiges alternen el vermell i el verd.

Pel que fa als personatges, des d'aquesta escena fins l'escena I, només ocupen la meitat o menys de l'alçada del registre. L'única figura que conservem en l'escena H és H2. Vesteix túnica curta, sense *chlamys*, i *bracæ*. La túnica curta sembla oberta per davant i és molt semblant a la que vesteix el personatge A2. La diferència principal respecte a la d'aquell és el remat dentat de la part baixa. Potser es tracta d'una convenció per a mostrar uns vestits esparracats. H2 està fixat a una creu de braços eixamplats. No són visibles ni el cap ni les mans, només els peus calçats i penjant. Tradicionalment ha estat interpretat com un dels lladres de la Crucifixió (PiC, 1943, 401) cosa que presuposa l'existència de Crist a la seva esquerra i encara més enllà de Dimes. Tot i que és molt difícil descartar res, és bastant improbable que a l'esquerra, únic costat disponible, s'hi pogués encabir una Crucifixió. Així doncs, sense la presència de tres creus, la Crucifixió amb els lladres resultaria més aviat poc ortodoxa (*cf.* Mancho, 1999e, 309 i ss.; *Id.*, 2002).

No hi ha dubte que alguna de les peculiaritats que presenta aquesta escena H — com també de les següents— es deu al difícil encaix de l'estructura de registre concèntric amb l'arquitectura d'aquest

costat. Just a continuació del personatge crucificat el registre queda estroncat per l'embocadura de l'absis. Pot ser aquest un dels factors que ha obligat a empètir les figures? El fet és que just a continuació, i sense abandonar l'estructura de registre concèntric, la que anomenem escena H' veu reduït el seu espai a menys de la meitat del que disposen les altres escenes. En relació al crucificat de l'escena H, a més, els personatges han hagut de situar-se en la part superior del registre. És molt clara en aquest cas la forçada adaptació de l'escena al marc. El fet d'anomenar-la H' i no distingir-la absolutament de l'anterior es deu a que no tenim la certesa absoluta, en aquesta descripció, que es tracti de dues escenes diferents.

Sobre el mateix entorn vegetal resten dues figures. La més propera a H2 i que anomenarem H'2, pràcticament ha desaparegut. Només ens resta la part inferior de la túnica curta i les dues cames, sense que se'n puguin veure els peus. El cos és summament allargat i estret. La indumentària és similar a la d'H2 tret del fet que la túnica curta no està rematada amb el mateix acabat dentat. Les puntes de la túnica també mostren una simplificació en el traçat dels plecs. De cadascun dels dos extrems arrenquen de manera radial o en ventall tres línies lleument corbades que indiquen els plecs de la roba. Les cames estan traçades sense cap inflexió ni cap línia que mostri les arruges de la roba.

A la dreta d'H'2 trobem H'1. També en aquest cas es tracta d'una figura incompleta. Les característiques de la indumentària són idèntiques a les del seu company. La figura mostra els braços cap a baix amb les mans juntes a l'alçada de la cintura. És difícil de dir si el gest és de protegir-se, de tapar-se o bé es tracta de braços que penjen com morts. Els peus del personatge també donen la sensació d'estar sospesos en l'aire. A la dreta d'H'1 veiem restes d'un element vertical d'una amplada similar a la dels personatges. El seu estat de conservació no permet d'afirmar si estem davant d'un element vegetal — per exemple un tronc d'arbre— o davant d'una estructura arquitectònica — una porta?—. A continuació d'aquest element, tot coincidint amb el punt més alt de l'arc triomfal de l'absis, la decoració ha desaparegut sense deixar el més mínim rastre [fig. 126].

### **Escena I [Figs. 97, 99b, 127]**

Compartint el mateix fons vegetal que H i H', a l'esquerra del zenit de l'arc absidal i d'una zona que no ha conservat la decoració trobem un nou personatge. És tracta d'un personatge amb pal·li que malgrat tot presenta diferències amb la resta de *palliat* del registre (*vid. infra*). No tenim cap seguretat que pertanyi a una escena independent d'aquelles dues. A favor de la unitat amb les altres dues trobem l'argument d'un fons vegetal comú. També el fet que només s'identifiquin restes d'un únic personatge. D'altra banda, cap d'aquests arguments és conclouent. De fet, Puig i Cadafalch separa aquesta escena de les altres dues, que ell considera una única escena (PiC, 1943, 400-401).

El més destacat de l'escena és el personatge que la centra (I1). Per la posició dels peus — el poc que en resta— diríem que el personatge es mostrava frontal. Desgraciadament no conservem el cap i per tant ignorem, com en els casos anteriors, si es tracta d'un personatge nibat o no. I1 subjecta amb la mà dreta el puny d'una espasa mentre amb la mà esquerra en subjecta la beina. L'acció és bé d'embeinar, bé de desembeinar. Bona part de la fulla de l'espasa és visible fet que indica que el personatge encara no ha finalitzat l'acció. Cap a on o cap a qui havia de dirigir o havia dirigit aquesta espasa ja és més difícil de dir. El que sí sembla clar, en tot cas, és que no té res a veure amb l'escena A. Bé sigui pel fons completament diferent, bé sigui per la clara separació entre ambdues escenes (*vid. supra*), bé sigui pel problema d'encaix que mostren degut, novament, a la incompatibilitat entre els registres concèntrics i la morfologia de l'absis, sembla clar que són escenes estructuralment independents. A l'esquerra del pal·liat amb l'espasa només ens resta un espai buit i per tant és pràcticament impossible fer una identificació de l'escena.

### 2.4.2.2.3. Segon registre [fig. 97-99g, 129-133]

Si en general els autors han estat poc precisos en analitzar el primer dels registres de Santa Maria de Terrassa, pel que fa al segon registre cal dir que hi ha una manca absoluta de referències. El seu deteriorament i la complexitat de lectura del primer registre, notablement millor conservat, és amb tota certesa la causa que ningú s'hagi ni tant sols plantejat de fer-ne la descripció. A tall d'exemple, Puig i Cadafalch es limita a indicar que el segon registre "*était remplie de scènes analogues, mais le mauvais état de leur conservation empêche de les interpréter.*" assenyalant simplement la presència, al centre i sobre un fons de vegetació, de personatges nimbats i amb toga (1943, 402)<sup>13</sup>.

Tant sols un autor (Pijoan, 1948) va adonar-se del fet que no es tracta, a diferència del primer registre, d'una successió d'escenes sinó de dos grups simètrics ordenats entorn a un eix. Com veurem, el seu encert és parcial perquè no arriba a veure de què es tracta. D'altra banda, la seva aportació va ser absolutament ignorada per tots els autors posteriors motiu pel qual no va tenir cap repercussió (*vid. infra*).

Les primeres restes de decoració les trobem sota l'escena A del primer registre. En el calc usat per Puig ja s'hi recull un element quadrat impossible d'identificar a l'extrem del registre. A la dreta d'aquest objecte s'hi veuen restes de línies potser indicant la presència d'un personatge (K1) i tot seguit les restes d'un primer personatge togat (K2) que segons la posició dels peus es dirigeix cap a la dreta. El personatge mostra els peus gairebé a tocar de la faixa de separació entre aquest segon registre i el tercer. Com veurem tot seguit, per la posició dels nimbes conservats, la primera conclusió que es pot treure del poc que ens ha arribat és que, igual com passa en el primer registre en les escenes B a G, els personatges ocupen tota l'alçada del registre. Restes d'una altra túnica indiquen la presència d'un altre personatge (K3) separat de l'anterior. Segueix un gran espai en blanc fins arribar l'alçada del personatge B4 del primer registre. Per sota d'aquest són encara prou visibles les restes d'un nimbe (K4) gairebé a tocar de la faixa de separació amb el primer registre. Una mica més enllà, sota B5, tornem a trobar un nimbe i per tant un altre personatge (K5). És el primer d'una sèrie de personatges nimbats que se succeeixen sense solució de continuïtat (K6-K8) i dels quals en resta poc més que els nimbes. Coincidint amb l'eix central del registre trobem un altre personatge nibat (K9). El nimbe, a diferència dels anteriors no és a tocar de la banda de separació entre registres sinó una mica més amunt de la meitat del registre. Això pot indicar bé que estem davant d'un personatge més petit, bé que estem davant un personatge assegut. Tot i que no ho manifesti, el calc que recull Puig i Cadafalch mostra les restes d'una possible figura nimbada (K10?) per darrera d'aquest primer nimbe. Malgrat que cap autor n'ha fet referència, les restes,

<sup>13</sup> És impossible establir algun criteri, com en el primer registre, per tal d'organitzar en possibles escenes les restes conservades. Per aquest motiu procedirem de nord a sud, com en el primer registre, però prenent tot el registre com una unitat (K). Per tal d'ubicar millor els elements, els relacionarem radialment amb els del primer registre.

com el calc, permeten plantejar la possibilitat que aquesta parella no siguin altra cosa que un personatge sedent o entronitzat amb un altre personatge més petit a la falda. Just a tocar d'aquest possible grup hi ha una estructura vertical que no té res a veure amb cap personatge i sí amb algun objecte moble, possiblement un tron.

Un dels personatges millor conservat del registre es troba just a continuació (K11). Novament nimbant i vestit amb túnica, de la qual és visible la màniga dreta, i pal·li que deixa descoberta l'espatlla dreta. Del personatge es conserva part del cap i un braç. Pel que fa al cap, tot i que molt perdut, és possible dir que la posició de tres quarts indica que s'adreçava a les figures K9-K10. El braç permet confirmar aquesta posició car està alçat, en gest d'aclamació, cap a les figures de l'esquerra.

Si seguim en direcció sud trobem, a poca distància — potser l'espai d'un personatge—, restes de dos nimbes (K12 i K13) i encara a distància de dos personatges més restes de dos altres nimbes (K14 i K15). Just per sobre dels dos darrers es pot comprovar com la faixa de separació entre els registres primer i segon no era simplement una faixa vermella llisa sinó que es trobava animada per una decoració de cercles tangents amb un punt al centre que recorden els que trobem a la decoració de Sant Miquel (*vid.*). Tot i que visible a d'altres zones, és aquí on més clarament s'ha conservat. Segueix un altre nimbe (K16), just en l'eix de la figura F1 del primer registre. Podríem pensar que quan es va fer el calc de la Diputació les restes devien mostrar un nivell de conservació molt millor que l'actual perquè aquell calc caracteritza el propietari d'aquest nimbe amb un rostre jove i, sembla que, nimbe crucífer [fig. 96]. Res de tot això és visible avui dia. De fet, ara que coneixem el calc original i la fotografia que va servir per a realitzar-lo cal considerar que és una invenció o error de l'autor d'aquest calc. D'altra banda, pel desenvolupament que va prenent el registre sembla força difícil que hi tingués cabuda un nimbe crucífer que no coincidís amb el de la figura K9. També cal considerar errònia la interpretació que fa de la posició de K16 l'autor del calc. Segons aquest, es diria que el personatge s'adreça o està relacionat amb el seu veí (K17). Això ha estat base de confusió en alguna interpretació que ha volgut veure escenes de caràcter narratiu en aquest segon registre (*vid. infra*).

K17 és, junt amb K11, el personatge millor conservat de tot el registre. Col·locat també de tres quarts vesteix túnica i pal·li encara força ben conservats. Novament, com en el cas de K11, sembla que el personatge alça el braç dret en gest d'aclamació. A la seva esquerra veiem aparèixer unes línies corbades. Semblen procedir de la part baixa del registre. Ocupen l'espai que ocuparia un personatge i s'obren com si es tractes d'un element vegetal. Algunes d'aquestes "branques" s'inclinen cap a K17, unes altres cap el personatge que trobem a continuació (K18). D'aquest darrer només conservem part del nimbe i part de la toga (?). És difícil precisar el significat d'aquestes restes. Cal pensar, potser, en algun tipus de palmera com les que trobem a Ravenna [fig. 138-139, 153] emmarcant els personatges o, tal vegada, en una separació arquitectònica.



Rera K18, del que com hem dit tot just conservem restes del nimbe i la part central del pal·li, encara trobem restes de dos altres personatges (K19 i K20). Del primer només són visibles la part superior del nimbe i una punta de la toga. Del segon es conserva bona part de la túnica, part del nimbe i els peus. Aquests estan encarats cap a l'esquerra. Una mica més enllà algunes línies semblen suggerir la presència d'una mà oberta i alçada que podria correspondre a un personatge (K21) en actitud similar a la que mostren K11 ò K17.

Per bé que són poques les certes que poden ser extretes d'un conjunt tan fragmentari sí que hi ha alguns elements que criden l'atenció. Si comparem amb el primer registre, un element que es manté és el fet d'utilitzar figures que ocupen tot el registre. En canvi, contrasta el fet que totes les que conservem siguin nimbades i vestides amb túnica llarga i pal·li. No estem, per tant, davant de personatges de categories o *status* diferents, ans davant de personatges similars en la seva santedat com indica la presència, a tots ells, de nimbe. Segurament això ens autoritza a considerar que les figures que ens falten també corresponien a personatges togats i nimbats. Un dels problema, però, és saber quin era el nombre exacte de figures que composaven tot el segon registre.

Cal dir que, malgrat el nivell de degradació del registre, a partir de la descripció ja es poden extreure unes primeres conclusions:

- a) No hi ha cap dubte possible que es tracta de dos grups simètrics entorn a un eix. L'element axial el formen les figures K9 i la K10. Les figures K1 a K8 s'hi adrecen per l'esquerra i les figures K11 a K21 per la dreta.
- b) Només apareix una figura clarament diferent a la resta. És la figura nimbada de tamany(?) menor a la que hem anomenat K9.
- c) El segon personatge conservat al costat nord (K2) i el segon personatge conservat al costat sud (K20) mostren actituds simètriques. En ambdós casos es tracta de personatges togats que es dirigeixen o miren cap al centre del registre.
- d) Cadascun dels dos seguicis mostren, a més, les mateixes diferències internes. Des de K1 fins K4 i des de K21 fins K16 els personatges estan espaiats. Què els separa o per què estan espaiats només és evident entre les figures K17 i K18. Entre aquestes dues figures resta encara part d'alguna mena de decoració vegetal (?). Desgraciadament el costat nord està massa perdut com per poder afirmar que hauríem trobat el mateix en aquell costat. Respecte dels personatges més propers a l'eix, és difícil de dir què passa entre K4 i K8, però és clar que K5, K6, K7 i K8 estan força més junts que no pas K2 i K3. Això és encara més clar entre K11 i K15.

e) El costat sud mostra una altra peculiaritat com és el fet que fins a tres personatges mostren el braç alçat amb la mà dirigida cap al centre del registre segons el tradicional gest de l'aclamació – K21, K17 i K11— . És difícil de dir si aquesta era l'actitud de tots els altres personatges de la meitat meridional. En algun cas (K18) sembla que la decoració que resta davant seu hauria d'incloure el braç alçat si és que l'hi tenia. En el cas dels personatges entre K11 i K16, donada la proximitat entre uns i altres, també sembla un argument a favor de no veure-hi el braç alçat. Ara bé, donada la, creiem, evident simetria entre una meitat i l'altra és ben possible que com a mínim K21, K17 i K11 tinguessin una rèplica a l'altre costat.

Un cop assentades aquestes bases queda pendent de saber quants personatges formaven el registre i, per tant, quants en manquen. Com ja hem dit, ens sembla evident que els decoradors varen jugar amb una clara simetria entre els costats sud i nord. Partint d'aquesta premissa, que evidentment, ens pot ser discutida, la qüestió no ha de plantejar gaires dificultats. Com podem veure a l'esquema que hem elaborat sobre el calc de la Diputació [fig. 98], segurament es tractava de dos grups de dotze figures entorn a les 2 (?) de l'eix de l'absis, és a dir 26 figures en total.

#### 2.4.2.2.4. *Altres registres* [fig. 92, 94, 134-135]

És ben difícil arribar a dir res de la resta de la decoració de l'absis. És evident per les restes conservades que hi havia, com a mínim, dos registres més amb figuració i, possiblement, la zona inferior o sòcol devia ser recoberta amb alguna de les tipologies habituals: simple color uniforme, teixits pintats,...

Des dels dibuixos presentats per Puig i Cadafalch [fig. 135] s'ha pogut reconèixer en el quart (?) registre, al costat dret de la finestra sud, part d'una escena amb tres personatges. Poc és el que en resta, escassament les cames, i es fa molt difícil dir-ne res. En qualsevol cas els vestigis permeten considerar que es tracta d'una manera de fer molt similar a la que trobem en els personatges del primer registre que vesteixen túnica curta i *bracæ*.

A banda d'aquestes restes tota l'estructura de l'absis mostra vestigis de colors i línies que fins el moment se'ns presenten com un conjunt inconnex. No cal descartar, per tant, que la propera restauració de les pintures proporcioni alguna sorpresa, com ja ha succeït a l'absis de Sant Miquel (*vid. infra*). Malhauradament, fins a aquesta intervenció és ben poc el que se'n pot dir.

#### 2.4.2.2.5. *Rostres* [figs. 105, 117-120]

Per desgràcia, són pocs els personatges que han conservat, totalment o parcial, el rostre i per extensió el cap. Aquest escapçament de les figures és, lògicament, una complicació afegida per a la identificació de les escenes. Començant per l'escena A del primer registre només conservem, o el podem reconstruir, el cap de: A2, B3, B5, D2, F1, F2 i F3. Els únics, però, que en l'actualitat conserven prou elements com per identificar alguns trets del rostre són els de B3, F1 i F2 [fig. 105, 117]. Tots ells ens mostren una manera de traçar els rostres similar a una màscara. El contorn de la cara es retalla sobre la resta d'elements; se separa dels cabells amb una línia absolutament recta; a l'alçada de les temples trenca en angle de 90° i segueix vertical fins a l'alçada del nas on comença un semicercle que donarà el contorn de les galtes i la barbeta fins a unir-se amb la vertical de l'altre extrem. Els ulls són ametllats i la pupil·la se situa, gran, al centre. El resultat és una mirada hipnòtica. Res no coneixem del nas o les orelles.

Pel que fa als pentinats en general es configuren com una massa fosca. Tot i que els detalls s'han perdut, B3 mostra una cabellera espessa i rinxolada de color vermellós amb molt de volum en la part alta i decreixent pels costats. F2, per contra, mostra uns cabells sense volum i que segueixen la forma arrodonida de la closca. Només al clatell apareix una acumulació de cabells a manera de monyo. Quant al color, és ben difícil de precisar atès que s'està jugant amb el vermellós per indicar línies d'ondulació i un gris-verdós fosc. El poc que queda d'F3 mostra els cabells de color groc i també un recollit en forma de monyo [fig. 118]. F1 mostra el mateix tipus de cabells curts però, en aquest cas, el color sembla castany (?). Pel fet de ser un personatge absolutament frontal és difícil de dir si també lluia monyo perquè, obviament, no és visible. El cas excepcional és B5 [fig. 99c, 105]. Aquest mostra els cabells pentinats cap endavant, retallats amb serrell, i cap els costats a partir de línies lleument corbades que arrenquen de la clenxa. L'aspecte és de cabellera llisa.

#### 2.4.2.2.6. Indumentària i detalls formals

Respecte la indumentària dels personatges cal dir que en trobem de tres tipus. D'una banda, tenim personatges que vesteixen túnica llarga i pal·li<sup>14</sup>. D'una altra, personatges vestint túnica curta, *bracæ* i clàmide<sup>15</sup>. I, finalment, personatges que vesteixen *bracæ* i túnica curta (o camisa) oberta<sup>16</sup>. Aquesta divisió només presenta una excepció, la del petitíssim personatge B2, que tractarem a part.

En tots els casos, els vestits dels personatge han estat descrits amb una notable senzillesa de línies i sempre amb el traç vermell que caracteritza tot el conjunt. L'aspecte general és d'esboç, com si estiguessim davant la sinòpia (*vid. supra*) i no davant el resultat final. El conjunt és, per tant, sumari i poc matisat. El mateix traç gruixut serveix per definir els contorns de les robes o per marcar-ne els plecs. Les línies definint contorns tendeixen a l'arrodoniment de les formes. Els traços indicant plecs són generalment curts i lleugerament corbats quan es tracta de mànigues o camals. En el cas dels camals aquests plecs acostumen a disposar-se només en la part davantera. En el cas de les mànigues, els pocs casos que mostren plecs — personatge A2— uneixen un costat i altra del braç. Per a les clàmides, veiem un traçat de plecs amplis en ventall que tendeixen a arrencar junts del fermall, o la vora corresponent, per anar a morir ben espaiats al costat extern — B3-B5— . En el cas dels pal·lis trobem més varietat. Allà on és ben visible — D1, E1, F1— , trobem el costat esquerra, aquell on la toga embolcalla el cos, resolt amb un joc de plecs alternant a un costat i altre creant un efecte trenat molt proper a la sensació de roba arromangada; el costat dret, aquell per on la toga penja, ha estat resolt amb línies verticals creant un efecte de plissat; en algun cas fins és perceptible la intenció de mostrar el faixat — o *balteus*— que cenyia la toga al cos — D1, F1 i K16— .

Fetes aquestes precisions generals cal dir que, ultra la tècnica dibuixística i la distinció entre personatges amb o sense pal·li, trobem dos grups clarament diferents segons el tractament de la indumentària i que des d'aquest moment considerarem obra, com a mínim, de mans (?) diferents<sup>17</sup>. Un primer grup seria el format per les escenes A, H, H' i I, és a dir, aquelles que coincideixen totalment o parcial amb l'arc absidal. El segon grup estaria format per la resta del primer registre — escenes B-G— , i també tot el segon registre — K— .

La primera diferència important és que a les escenes A, H, H' i I els no togats no porten clàmide. Les figures A2, H2 i H'1-2 vesteixen totes una mena de túnica curta oberta a manera de camisa. Això és especialment visible en el personatge crucificat — H2— i en el personatge davant l'arquitect-

14 En concret les figures B1 (?), C1, D1 i D2 (?), E1, F1, G1, I1 i totes les del segon registre.

15 Són: B3-B5, C2, E2-E4, F2 i F3, G2.

16 A2, H2, H'1 i H'2.

17 No ens consta que cap dels autors (*vid. Apèndix Bibliogràfic: Terrassa*) hagi fet mai cap distinció estilística entre les diferents parts de l'absis de Santa Maria, ans al contrari la tendència ha estat de prendre la decoració de manera unitària fins amb les pintures de Sant Miquel i per a determinats autors fins amb les de Sant Pere (*cf. Junyent, 1955, 128*). Com tot seguit veurem, si ja determinats detalls, com ara el canvi de tamany, podien induir a considerar aquesta diferència de mans(?), el cert és que la qüestió de la indumentària ens sembla absolutament definitiva.

tura — A2— . Els altres dos estan prou espatllats com per fer impossible l'anàlisi. H2 i A2 també es caracteritzen per ser els únics personatges de tot l'absis amb *bracæ* completament vermelles. H2, però, es diferencia dels altres tres pel fet que la seva camisa té el remat inferior dentat<sup>18</sup>. Els altres tres mostren, en canvi, el mateix tipus de plec en ventall a les puntes del vestit. Finalment, els personatges H'1 i H'2 mostren les *bracæ* de color blanc (?) o en tot cas neutre. Si ens fixem en l'estil de les *bracæ*, i per tant de les cames, veiem, en comparar les figures d'aquest grup amb les de la resta del registre, que aquestes han estat resoltes d'una manera absolutament rígida — pràcticament són formes geomètriques— i sense cap indicació de plecs.

L'altra figura del grup és el *palliatus* amb l'espasa — I1— . També en aquest cas les diferències són significatives respecte als altres *palliat*i del registre. La principal és que aquí el pal·li sembla més aviat un plastró o un davantal. Com en els altres casos es distingeixen una zona esquerra arrapada, una zona dreta de caiguda, i una zona, per damunt d'aquestes dues, indicant el *balteus* a l'alçada de l'abdomen. Els problemes de resolució els trobem a la part superior on el pal·li ocupa l'amplada del pit, com si es tractés d'un jersei, en lloc de deixar destapada la meitat esquerra. D'altra banda, si ens fixem en la relació entre pal·li i túnica, una i altra queden perfectament encaixades com si la primera fos l'estampat de la segona. Aquesta rigidesa formal que ja veiem en les figures A2, H'1 i H'2, també es trasllada al camp dels plecs. Si l'aspecte esquemàtic és general a tota la decoració, cal dir que hi ha una clara diferència entre les caigudes, i els recursos per mostrar-les, dels *pallia* dels personatges D1, E1 ò F1 i el del personatge I1. Escasses línies, més gruixudes i sovint doblades en verd. Res a veure amb el plec alternant o la caiguda plissada.

El segon grup — escenes B, C, D, E, F i G— mostra com ja hem dit personatges amb pal·li i personatges amb clàmide. Ja hem descrit uns i altres. Les diferències respecte al primer grup són clares. Afegim que aquest seguit d'escenes, ja sigui per la proliferació de robes amb vol i profusió de plecs, ja sigui per un major arrodoniment de les formes, ja sigui pel major atapeïment és, visualment, més unitària i, alhora, dinàmica.

Respecte a la indumentària de les figures del segon registre ben poc és el que en resta. Les parts baixes de fins a cinc personatges — K2, K3, K18-20— indiquen que es tracta de la mateixa combinació de túnica i pal·li que trobem, per exemple, als personatges E1 ò F1 del primer registre. El mateix sembla indicar la part superior de K11 i K17. La manera com està configurat el registre (*vid. supra*) permet suposar que aquesta és la indumentària de tots els personatges tret de, potser, la parella K9-K10. Cal, per tant, agrupar tot aquest registre amb el segon grup d'indumentària del primer registre.

<sup>18</sup> Ja hem destacat com aquesta peculiaritat potser sigui una manera d'indicar que els vestits estan esparracats, per exemple després d'un suplici.

#### 2.4.2.2.7. Estructura compositiva

Una de les peculiaritats de la decoració d'aquesta volta és la diversitat de sentits de lectura que s'intueix. Fins a la realització de l'estudi iconogràfic és difícil precisar massa, però tanmateix, ja podem afirmar que no es tracta d'una organització senzilla. Més endavant ja incidirem en la importància de cadascuna d'aquestes qüestions, ara ens limitem a apuntar-les.

En aquest apartat cal, en primer lloc, prescindir de l'element zenital. El fet que es tracti d'un motiu decoratiu impedeix que se'n pugui fer cap valoració sobre disposició o sentit de lectura *a priori*<sup>19</sup>. Lògicament, l'interès se centra en els registres primer i segon. El primer registre sempre ha estat considerat un registre de caràcter narratiu. Ara bé, la dificultat de lectura i interpretació de les imatges, fins i tot la dificultat de decidir el nombre d'imatges que el componen, han estat un obstacle per a comprendre'n la composició. Puig i Cadafalch o Gudiol consideren que les escenes han de ser llegides de dreta a esquerra, en un sentit linial i continu, sense interrupcions<sup>20</sup>. Més endavant ens aturarem en l'explicació d'aquestes lectures, ara només direm que segons els diferents autors calia llegir el primer registre de dreta a esquerra començant per les nostres escenes E-F. L'origen d'aquesta interpretació és troba en la identificació de la nostra escena B com a Crist davant Pilat i de la nostra escena H amb la Crucifixió. Com que la Crucifixió havia de ser la darrera de les escenes i com que els soldats condueixen a Crist cap a l'esquerra, tot el registre havia de seguir aquest sentit de lectura. Nosaltres hem basat la subdivisió d'escenes en un element objectiu de ruptura en la successió d'escenes: la línia vertical que separa el tocat amb espasa en un fons vegetal — escena I— i l'arquitectura de l'escena A. De la mateixa manera, i també com a punt de partida objectiu, hem fet la descripció seguint una lectura d'esquerra a dreta. Un cop realitzada la descripció i abans d'analitzar les diferents escenes ja podem destacar que:

- a) La dificultat d'interpretació de les escenes impedeix decidir si aquestes han de ser llegides d'esquerra a dreta o a l'inrevés. Atès, però, que la tradició occidental tendeix a la lectura d'esquerra a dreta optarem per seguir considerant que és aquest el sentit de lectura correcte.
- b) Tanmateix, es pot observar, a partir de la descripció, com hi ha un element que divideix en dues parts el registre abans, fins i tot, que en coneguem el contingut. Ens referim a la neta separació formal que s'observa entre les escenes B-G i H-A.
- c) Aquesta divisió formal podria ser considerada casual sinó hi intervinguessin altres

<sup>19</sup> Això no vol dir que els elements decoratius no juguin un paper a l'hora, fins i tot, de definir espais litúrgics dins l'església o sentits de lectura (*vid.* en aquest sentit Baschet, 1991).

<sup>20</sup> Les opinions de Gudiol ens arriben a través de Post, el qual en cita els comentaris com a informació d'una decoració que ell no havia pogut veure (Post, VIII/2, 539-540). El primer article de Puig sobre la decoració és PiC, 1943, 398-401.

factors, en aquest cas de caràcter topogràfic i compositiu. Pel que fa a la qüestió topogràfica, difícilment podem considerar que sigui fruit de la casualitat el fet que el sector H-A resti completament ocult per als qui s'estan a la nau de l'església i, per tant, només visible per als qui s'estan a l'interior de l'absis. Pel que fa a la qüestió compositiva, tampoc sembla casual que gairebé totes les escenes d'aquest sector mostrin un paisatge o un fons vegetal amb personatges que no ocupen tot el registre, mentre les del sector B-G mostrin tot l'espai ocupat per figures i sense referències a l'ambient en què se situen les escenes.

d) D'altra banda, podem constatar el fet que l'escena D, summament estreta, coincideix exactament amb l'eix de l'absis, alhora que està flanquejada per escenes de dimensions similars — C i E— .

Dels punts exposats podríem concloure que en el primer registre se'ns expliquen, possiblement, coses diferents segons si ens situem a la nau de l'edifici — punt de vista dels fidels— o a l'absis de l'església — punt de vista del clergat—. Tampoc no creiem massa agosarat suposar que es va aprofitar l'eix de l'absis per a destacar l'escena D. Tanmateix, el fet que hàgim estat nosaltres els qui hem proposat la divisió actual de les escenes ens podria haver condicionat en les nostres apreciacions. En tot cas, l'anàlisi iconogràfica hauria de confirmar o desmentir aquestes hipòtesis prèvies.

La descripció del segon registre, per contra, no ofereix cap dubte. A desgrat de les primeres interpretacions (PiC, 1943) i d'acord amb el que proposa Pijoan (1948, 47-48), el registre s'organitza entorn a les figures K9-K10 que trobem, novament, en l'eix de l'absis. A banda i banda d'aquesta parella trobem dotze i dotze personatges. La peculiaritat del registre està, segurament, en el fet que també a cadascun d'aquests grups de dotze hi veiem divisions. Així, immediatament a esquerra i dreta de la parella central veiem sis i sis personatges molt junts els uns dels altres; a partir d'aquests podem reconstruir altres dos grups de sis, aquest cop espaiats. Es difícil, amb les restes conservades, ser molt més precís, però queda clar que, per les indumentàries, difícilment poden ser àngels (*cf.* Pijoan, *cit.*). El nombre de vint-i-quatre podria fer pensar que estem davant de, per exemple, els ancians de l'Apocalipsi. En realitat, però, l'autor no ens mostra vint-i-quatre personatges sinó dos grups simètrics de sis més sis personatges. Així, doncs, ben probablement ens mostrava dos col·legis de dotze personatges repartits simètricament entorn l'objecte d'aclamació.

Hem dit, en parlar de l'organització del primer registre, que potser es va tenir en compte la col·locació del/s destinatari/s dins l'edifici. Possiblement també trobem una intenció similar entre ambdós registres. L'aspecte quasi-cupulat del suport de les pintures fa que la clau de l'arc absidal no coincideixi amb el zènit de l'estructura. Així doncs, la clau de la volta és més alta que la clau de l'arc. D'aquesta manera els registres figurats, tot i la presència del motiu zenital, queden a una alçada superior del que fóra normal en una senzilla conca absidal de quart d'esfera. Això implica



que el primer registre quedi una mica més amunt d'on el cercaríem amb la vista. D'altra banda, quan entrem per la nau actual — que tot sigui dit de pas no és l'original— i mirem cap a l'absis, la vista s'adreça, en primer terme, a la gran finestra que presideix el centre del mur absidal i a partir d'aquí els ulls comencen una lenta ascensió que els ha de conduir cap el segon registre i, finalment, cap el primer registre. Així, doncs, l'alteració de les nostres expectatives visuals — per la forma de l'absis— i la manera d'accedir al recinte — per una nau molt llarga i focalitzada en una gran finestra absidal— fan que els nostres ulls sempre s'aturin primer al segon registre i tot seguit al primer. Dit d'una altra manera, la arquitectura de l'edifici i la disposició de la decoració ens "obliguen" a llegir primer el segon registre. A partir d'aquest fet, podem suposar que al segon registre trobaríem la informació bàsica, mentre el primer registre ens oferiria una informació complementària o més específica. Ignorem què hi havia als altres registres, i per tant és difícil situar-los dins aquest esquema. Ara bé, la simetria compositiva del segon registre i la clara existència d'un eix format per la finestra, els personatges K9-K10 del registre 2 i l'escena D del primer registre ens confirmen en la creença que la resta de registres aportarien una informació secundària/complementària als registres segon i primer.

### 2.4.2.3. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Des que van ser destapades l'any 1937<sup>21</sup>, les pintures de Santa Maria han restat en una mena de llimb per als justos. No hi ha llibre sobre la pintura a Catalunya o a fora de Catalunya que no en faci referència, però són ben pocs els qui han gosat parlar-ne amb una mica de profunditat.

Les primeres notícies respecte a les pintures de l'absis major de Santa Maria són de l'any 1918. La descoberta coincideix amb els treballs d'arranjament duts a terme per la Diputació de Barcelona (*vid.* Homs, 1921, 1-2; Castellano-Vilamala, 1993). En el moment que va ser enretirat el retaule major, va aparèixer la decoració mural anterior [fig. 85]. L'absis apareixia, en aquests moments, recobert amb una decoració d'època gòtica (Gudiol-Alcolea, 1986, 28-30). El fet que parts d'aquesta decoració gòtica s'haguessin després permetien, tanmateix, de veure l'existència d'una decoració més antiga pintada a sota. Així ho documenten les fotografies antigues [fig. 93], com també alguns testimonis (Homs, 1921, 2). La convicció que la decoració alt-medieval havia de ser important va fer que des del primer moment es plantegés la possibilitat d'arrencar la decoració gòtica que s'hi superposava<sup>22</sup>.

Abans de l'arrencament de les gòtiques, Puig i Cadafalch ja va realitzar una primera anàlisi del poc o molt que era visible (PiC 1927-1931b, 148-149). Basant-se en la identitat estilística respecte a les millor conegudes de Sant Miquel (*vid.*) l'autor lligava estil i iconografia amb el sud-est mediterrani, en concret amb Síria i l'Egipte copte. Són aquestes relacions les que li permeten de justificar una datació de les pintures en el segle VI (*vid. infra*)<sup>23</sup>.

En el moment en què les pintures ja són del tot visibles l'autor en publica un article des de l'exili (PiC, 1943, 398-401). L'aportació d'aquest article rau exclusivament en les qüestions d'iconografia. L'aparició de tots els registres no havia variat gens, ans al contrari, la seva opinió a propòsit de l'estil. Per contra, ara li serà possible de tractar per primera vegada les qüestions d'iconografia. Com veurem, és aquí on es fixa la sumària lectura que s'ha mantingut fins l'actualitat. De fet, les *Noves descobertes a la catedral d'Egara* (PiC, 1948) és una posada al dia del primer llibre de l'any

21 Tot i que la documentació conservada del procés d'arrencament no és gaire important, ja hem esmentat com l'AHCT conserva un seguit de cartes creuades entre l'alcalde de Terrassa i l'exèrcit per tal de sol·licitar el permís de Ramon Gudiol per a seguir amb la "restauració" de les pintures de Terrassa. Per la data, entenem que aquesta "restauració" fa referència a l'arrencament de les pintures gòtiques per destapar les més antigues (*vid. supra*).

22 És Puig i Cadafalch el primer a parlar-ne. Ho fa en un seguit d'articles idèntics que publica a diferents revistes científiques (PiC, 1927-1931b; *Id.*, 1931; *Id.*, 1932; *Id.*, 1932b). Segons l'autor: "Si fos possible gràcies als procediments que la tècnica moderna emprà per a posar damunt tela les pintures murals al fresc i al tremp, de separar aquest grandios palimpsest, tindríem davant nostre una gran composició molt antiga, una de les més velles de l'Occident mediterrani i la més antiga de Catalunya després d'aquella que ofereix el mosaic conservat a Centelles, prop de Tarragona." (per exemple PiC, 1932, 103).

23 És evident que l'autor no analitzava les pintures per elles mateixes sinó que les estava lligant a l'arquitectura de l'absis que també situa en el segle VI. El primer article de la sèrie sobre les pintures (PiC, 1927-1931b), que du el significatiu títol de "Les pintures del segle VIè de la catedral d'Egara (Terrassa)", és un dels dos articles que publica en aquell volum de l'Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans. L'altre recull parcialment la notícia de les excavacions. Tots dos són la conseqüència del primer article (PiC, 1915-20) en què Puig i Cadafalch fixa tots els seus arguments sobre la interpretació del monument. La conclusió d'aquestes aportacions és el petit llibre que publica l'any 1936: *La seu visigòtica d'Egara* (PiC, 1936).

1936 amb les novetats pel que fa a la pintura (*Ibid.*, 28-30)<sup>24</sup>. L'autor havia trobat nous arguments per mantenir la comparació amb Centelles i els sarcòfags romans i la datació en el segle VI<sup>25</sup>. A partir d'aquesta publicació seran nombroses les referències a aquesta quasi-cúpula pintada.

Una de les anàlisis més ajustades la debem sens dubte a Pijoan. L'autor no té cap dubte a rebutjar la tesi de Puig i Cadafalch. Les seves paraules són eloqüents: "Fos o no la catedral, l'actual Santa Maria de Terrassa té poc o res de l'obra visigoda, i el mateix es pot dir de les altres dues esglésies veïnes: Sant Miquel i Sant Pere. Però menys visigodes encara són les pintures al fresc que es conserven en dues de les tres esglésies." (Pijoan, 1948, 44). Curiosament aquesta afirmació no va adreçada a les de Santa Maria i Sant Miquel, com podríem suposar, sinó a les de Sant Miquel i Sant Pere que considera carolíngies. Pel que fa a Santa Maria (*Ibid.*, 47-9), l'autor ubica la decoració en el segle VII. La contradicció és evident si pensem que en el paràgraf anterior diu textualment que "... l'actual Santa Maria de Terrassa té poc o res de l'obra visigoda...". Tanmateix, i malgrat aquesta incoherència cronològica, Pijoan realitza una de les observacions més agudes de les pintures d'aquest absis que s'hagi fet mai<sup>26</sup>. No només prescindeix de bona part de la lectura de Gudiol/Puig i Cadafalch sinó que va molt més enllà en les identifications (*vid. infra*). Curiosament les seves lectures, especialment la del segon registre — únic a fer-la entre tots els autors que s'han referit a Santa Maria de Terrassa—, no tindran cap ressò.

En la seva línia general, Cook i Gudiol (1950, 22) es mostren molt més interessats a identificar mestres que a mirar les pintures. És en aquest moment quan apareix la font de l'anàlisi de Puig i Cadafalch. Tot i que pogués semblar que Cook i Gudiol es limiten a repetir el discurs de Puig en realitat era aquest qui, segurament, els havia pres de Gudiol, potser a través de Post (*vid. nota 25*). A partir d'una datació dels edificis en el segle IX, de la qual no donen cap argument, de la consideració que les pintures de Santa Maria, Sant Miquel i Sant Pere són totes del mateix moment i obra del "Mestre de Terrassa" i de la constatació que el retaule és una intervenció del segle X, situen les pintures a finals del segle X o inicis del segle XI.

<sup>24</sup> També recull les novetats conegudes a través de les excavacions, encara inèdites, de Serra-Ràfols i de Fortuny (*vid. supra*).

<sup>25</sup> De fet, la primera anàlisi sobre les pintures des-cobertes que coneixem és a Post, VIII/2, 539-540. L'autor recull una primeríssima descripció del conjunt i una primera proposta de cronologia. Segurament Post no va tenir oportunitat de veure les pintures *in situ*, o això és el que es desprèn dels seus comentaris. Totes les dades que dona les remet a informacions conegudes a través de Gudiol (i Ricart). D'altra banda, no en cita cap article ni estudi i, per tant, cal concloure que es tracta d'informacions orals o epistolars. En aquest primer avanç de les hipòtesis de Gudiol apareixen ja alguns elements que retrobarem en la seva obra amb Cook (Cook-Gudiol, 1950): al primer registre s'hi reconeixen escenes de la vida de Crist i de la seva Passió; una representació del baptisme de Crist al segon registre; les pintures de Santa Maria, Sant Miquel i Sant Pere són d'un mateix moment que cal situar a inicis del segle XI en relació amb la il·lustració de manuscrits. Com hem detectat en altres casos, Puig i Cadafalch o bé no coneix la notícia de Post, o bé, com sembla més probable, en silenci la font.

<sup>26</sup> L'agudesa i el detall amb què descriu les pintures xoca amb la succinta relació que en fa Puig i Cadafalch. L'afirmació de Pijoan en començar a parlar del conjunt és la d'algú certament decebut després d'una llarga espera ("Hem de confessar que produeix desil·lusió: és d'estil pobríssim i d'iconografia barroera.").

Dementres, les pintures de Santa Maria no havien tingut gaire repercusió en el panorama internacional. Només la breu al·lusió de Post (VIII/2, 539-540) havia recollit la nova troballa. Serà Grabar, coneixedor del conjunt de Terrassa com havia demostrat en el celebrat article de 1945 sobre Sant Miquel, el primer a publicar les pintures de Santa Maria. Ho fa dins el marc d'un estudi general de la pintura alt-medieval a Europa en col·laboració amb Carl Nordenfalck (Grabar-Nordenfalck, 1957, 63-65). L'autor admet que després de haver seguit la datació proposada per Puig i Cadafalch, finalment es mostra partidari d'una data c. 900 per a Santa Maria i Sant Miquel mentre considera les de Sant Pere una mica més tardanes. La nova cronologia de Santa Maria és l'únic element de discrepància de Grabar respecte la interpretació de Puig, però cal tenir-lo en compte perquè és el primer de situar les pintures en aquest moment. La nova datació es fa en base a comparacions estilístiques que, segons l'autor, emparenten Santa Maria amb Naturno o Sant Maximí de Trèveris a partir de semblances en el tractament i tipus de rostres. La decoració de Santa Maria comparteix amb Trèveris, a més, el gust per unes robes pesants de perfil acampanat. La mala qualitat que detecta en el conjunt és l'argument que li permet suggerir com a hipòtesi que el pintor ha tret el model d'alguna font carolíngia anterior al final del segle IX. D'altres constatacions, com ara el caràcter monòcrom de la decoració o la filiació amb algunes coses de Taüll, ens fan temer que l'autor té un coneixement molt sumari del conjunt<sup>27</sup>.

El primer a recollir les opinions de Grabar és Ainaud (1959, 194-197) i ho fa en el volum del *Congrès Archeologique de France* dedicat a Catalunya. La novetat de la interpretació rau en què l'autor manté la cronologia de l'arquitectura defensada per Puig i Cadafalch però la deslliga de la cronologia de les pintures. Així, mentre sosté que el 614 és el límit màxim on situar l'arquitectura (*Ibid.*, 194), les pintures potser ja són d'època de Frodoí (*Ibid.*, 196). Segurament ens trobem en un punt d'inflexió en l'estudi de les pintures, i no només les de Santa Maria de Terrassa. Una inflexió important perquè simplificava el problema deslligant les datacions de l'arquitectura i de la decoració mural. Cal reconèixer el mèrit d'Ainaud perquè justament en aquest moment una part de la historiografia estava enrocada en la defensa de la indisolubilitat d'arquitectura i pintura pel que fa a datacions (*vid.* Francovich, 1955, espec. 407 i ss.). Després de les propostes de Puig i Cadafalch, Pijoan i Grabar sembla que, per primera vegada, es podien analitzar les pintures sense que preocupés massa la complexa arquitectura que les allotjava. Ainaud mantindrà la mateixa opinió en totes les seves intervencions sobre el conjunt de Terrassa (*vid.* Ainaud, 1976; *Id.*, 1990)<sup>28</sup>. Pel que fa a qüestions al marge de la datació, bàsicament la iconografia, es limita a ignorar-les. Caldrà

27 Segons Grabar (*Ibid.*, 65) "Il est probable que l'atelier qui a travaillé à Tarrasa avait exécuté d'autres décorations murales en Catalogne." La justificació està en el fet que, segons ell, l'estil de Terrassa es recorda al segle XII a una església de Taüll (?) on trobem el fons blanc i Adam i Eva entre plantes esquemàtiques. Per la descripció que en fa ens cal suposar que s'està referint a les pintures de la Vera Cruz de Maderuelo (Segòvia).

28 De fet l'article de 1959 és la base del primer llibre del 1976 i lògicament de la seva reedició. L'autor, en aquests llibres, es limita a desenvolupar els diferents temes que, sobre el conjunt, havia presentat a França.

esperar uns quants anys (Ainaud, 1976, [45]; *Id.*, 1990) per comprovar que, amb algun matís, comparteix la lectura de Puig i Cadafach (*vid. infra*).

A partir d'aquest moment són ben poques les novetats que els diferents autors aporten al coneixement de les pintures de Santa Maria. A nivell de cronologia la qüestió fluctuarà entre la proposta d'Ainaud — finals segle IX— (Demus, 1970, 72-73), els que seguiran Grabar convertint el seu c. 900, en segle X (Barral, 1974, 150; *Id.* 1981, 131; Dodwell, 1993, 338; darrerament Skubiszewski, 1995, 279), o els qui seguint Cook i Gudiol mantindran cronologies de segle X ò XI (Junyent, 1955, 128-129; Alcolea-Sureda, 1975; Yarza, 1979, 108; Sureda, 1981, 275-277; Yarza, 1995, 33). A nivell iconogràfic, el balanç encara és més pobre atès que cap autor aportarà novetats a la interpretació de Puig i Cadafach. Cal tenir present, però, que cap d'aquests autors realitza una veritable anàlisi del conjunt<sup>29</sup>; la majoria es limiten a esmentar el problema dins el marc d'obres generals sobre pintura o sobre art medieval.

La publicació a l'obra *Catalunya Romànica* del volum dedicat als Vallès no va suposar una renovació en la manera d'encarar l'estudi de les pintures de Terrassa. L'autora que signa l'estudi sobre la pintura de Terrassa en general i de Santa Maria en particular (Peregrina, 1991) es limita a fer un estat de la qüestió no massa reeixit. Més importants han estat els resultats del Simposi Internacional sobre les esglésies terrassenques. L'article de Guardia (1992), únic dedicat a les pintures, està concebut com una anàlisi crítica de la decoració de cadascuna de les tres esglésies de Terrassa. Es tracta d'un punt de partida i no d'un punt d'arribada sobre les pintures. L'interès de l'article està en el fet que, per primera vegada, es va reflexionar de manera crítica sobre el conjunt. Per aquest motiu és un darrer punt d'inflexió i el punt de partida del qual arrenca aquest estudi<sup>30</sup>.

Un cop vist quin ha estat el paper de la recerca en l'estudi de les pintures de Santa Maria de Terrassa<sup>31</sup>, creiem que queda clar per què en tenim un coneixement tan deficient. Potser per la dificultat que a primer cop d'ull representa, potser pel desencís de constatar, després d'arrencar les gòtiques, que les expectatives de Puig i Cadafach eren exagerades — sensació tan ben recollida en les paraules de Pijoan (*vid. supra*)—, el fet és que ningú se les ha mirades. I quan s'ha fet, no ha estat en profunditat. Això es veu clarament en la qüestió iconogràfica. Tret de Pijoan (1948, 43-44) **cap altre autor** n'ha fet una descripció mínimament acurada<sup>32</sup>. Curiosament l'autor és pràcticament bande-

29 Fins i tot Barral, qui dedica l'article al pas de la pintura romana a la romànica a Catalunya, i per tant hauria d'haver estat el primer interessat a esclarir part del problema, es limita a fer un bon estat de la qüestió i a acceptar la proposta de Grabar, pel que fa a la cronologia, i la lectura de Puig i Cadafach, pel que fa a la iconografia.

30 En aquesta línia cal llegir la nostra recent aportació (Mancho, 1999).

31 Es pot dir el mateix per a Sant Miquel (*vid. infra*) i per a Sant Pere.

32 Quan s'observa l'atenció real de Puig i Cadafach pel conjunt es constata que el principal escull per a l'estudi de les pintures de Terrassa és la credibilitat de què han gaudit les seves aportacions, creiem que de manera immerescuda. Un primer estudi documental a propòsit de la direcció efectiva en les excavacions i restauracions (Castellano-Vilamala, 1993) resol només una part del problema. Caldria analitzar el caràcter ideològic que Puig i Cadafach va intentar imposar en el conjunt a través de les seves intervencions o dels seves publicacions, perquè això va condicionar la seva mirada sobre la decoració dels edificis.

jat dels estudis posteriors. Aquesta manca de rigor o de curiositat ha impedit que cap dels autors que han intervingut en el debat hagi pogut parlar amb un mínim coneixement de causa. I això és important. Especialment per a aquest treball que, possiblement, perdria bona part de l'interès.

La primera fita d'aquest treball era proposar una observació i descripció acurades. Subsanat aquest punt amb una descripció prou exhaustiva, es detecta el problema veritablement greu. Com ja constatava Guardia (1992, 155) tot el conjunt transmet una sensació de proximitat, de *déjà vu*, però manca un anclatge ferm a nivell iconogràfic que serveixi de desllorigador per a les altres escenes. El principal problema de Santa Maria — de fet de Terrassa (*vid. infra*)— és la identificació de les escenes. Segurament hem estat massa depenents de tres premisses emeses per Puig i Cadafalch (1927-1931b, 147; 1943, 402-3): Centcelles, Sarcòfags i Escenes de l'Evangelí. No estem negant *a priori* la validesa d'aquestes tres relacions, a priori ho estem qüestionant tot. Només un cop hàgim identificat les escenes, o part d'elles, podem començar a parlar de relacions i/o dependències amb d'altres conjunts. L'altre problema ha estat el de la datació. En aquest cas es va donar un primer pas en la bona direcció, creiem, quan Ainaud (1954) va deslligar arquitectura i pintura. No és que l'arquitectura no sigui interessant — ho és, i molt!— però per a la datació no ens interessa o ens interessa relativament. La raó és ben simple, com hem vist (*supra*) si alguna cosa es pot dir de segur sobre l'arquitectura, és a dir, sobre el suport de les pintures, és que no va més enllà del segle IX. Com a mínim aquest punt no ha estat qüestionat per ningú<sup>33</sup>. Atès que cap autor pot mantenir — o sembla disposat a mantenir— una datació pre-musulmana per a les pintures, l'arquitectura ha deixat de ser un problema per a nosaltres. Dit això, i per tal defensar els segles IX, el X o l'XI com a data de la decoració cal primer fer una acurada comparació a tots nivells amb d'altres obres conservades. Atès que això tampoc s'ha fet, o molt sumàriament (*cf.* Grabar-Nordenfalk, 1957), les afirmacions fetes fins ara estan mancades de valor per manca de rigor.

<sup>33</sup> Les excavacions que s'hi estan duent a terme no contradiuen, pel que en sabem, aquesta afirmació. De fet, les dades que estan apareixent refermen, segons la nostra opinió, el plantejament d'Ainaud.

## 2.4.2.4. ICONOGRAFIA

### 2.4.2.4.1. Consideracions prèvies

El que hem vist fins aquest moment sobre les pintures de Santa Maria de Terrassa evidencia, sobretot, que no és un conjunt que hagi interessat massa. A Puig i Cadafalch l'interessa per a justificar la seva teoria i cronologia sobre el conjunt d'Ègara. Per aquest motiu hi dedica l'atenció justa. La resta d'autors segueixen el dictat de Puig i Cadafalch. L'únic que demostra una intuïció afinada és Pijoan, però ell mateix diu que el conjunt el decep. Segurament aquesta és la raó que l'única aportació seva al conjunt, tot i la qualitat, no sigui aprofundida, atès que s'insereix en l'estudi general de la pintura mural a Catalunya (*vid. supra*). De fet, fins arribar a l'article de Guardia (1992), ningú es pren seriosament l'anàlisi d'aquestes pintures.

Com acostuma a succeir en els casos de conjunts amb un tractament similar, la poca atenció que despertem se centra en la iconografia. Aquestes anàlisis iconogràfiques acostumen a ser sempre superficials i carregades de tòpics. De fet, són pocs els estudiosos del nostre país que es prenguin seriosament la iconografia, doncs, normalment i sense entrar-hi en profunditat, una descripció iconogràfica permet mostrar un aparent coneixement del conjunt. No és aquest el cas de Terrassa, on és molt més fàcil establir lligams a nivell formal. Tanmateix, i seguint el procediment habitual, l'única cosa que ha estat "analitzada" a Santa Maria ha estat la seva iconografia.

Com veurem, però, l'anàlisi iconogràfica d'aquest conjunt és extraordinàriament complexa. De fet, la lectura d'algunes de les imatges encara presenta problemes. Precisament, la trampa de les pintures de Santa Maria és que es conserven en un estat que permet suposar, en una primera mirada, que la identificació dels subjectes ha de ser una tasca senzilla<sup>34</sup>.

El primer problema de l'anàlisi d'aquestes pintures és la tradició. Malgrat no haver estat estudiades, ja hem dit com hi ha hagut un consens fictici que ha fet que tothom qui n'ha publicat alguna cosa hagi repetit uns mateixos tòpics. Deslliurar-se d'aquests tòpics no és una tasca senzilla perquè sempre condicionen la mirada sobre el conjunt. En la majoria de casos aquests tòpics queden desmuntats per ells mateixos a poc que s'entra seriosament en el conjunt; en d'altres casos la seva aparent "solidesa" no permet, però, avançar. A quins tòpics ens referim? Doncs, el suposat aspecte de sarcòfag, un sentit de lectura de dreta a esquerra del cicle del primer registre, que aquest cicle està dedicat a la Vida de Crist i, finalment, el que nosaltres anomenem la síndrome de Centelles. Els tres primers els resoldrem a mida que acompleteu l'anàlisi iconogràfica; del tercer, per les seves característiques, ens n'ocupem tot seguit.

<sup>34</sup> Volem agrair, de manera especial, l'atenció que ens han dispensat alguns col·legues i amics en aquesta tasca d'identificació d'escenes. En primer lloc, M. Guardia, un dels investigadors que millor coneix el conjunt, però també volem destacar l'ajut, atenció i consells d'I. Lorés, G. de Spirito i E. Alfani.

## La síndrome de Centelles

Quan s'inicia l'estudi d'una obra qualsevol, però especialment en les obres d'època medieval en què les dades són escasses, és indispensable la cerca de paral·lels. Aquesta és la manera que tenen els investigadors d'establir punts de referència sòlids en què recolzar, totalment o parcial, els seus arguments a propòsit de l'obra analitzada. Sovint, però, el mètode es perverteix i aquesta cerca de punts de referència esdevé una cerca de la "família" de l'obra, inclosos els pares. D'aquesta manera es va teixint una xarxa en la qual s'intenten repuntar tots els forats però que acaba per ofegar subtilment la recerca.

Aquesta tendència a un continu artístic sovint té plena justificació. És inevitable, per exemple, quan s'està realitzant un discurs general en què s'intenta explicar el procés o la successió artística d'una determinada època. Sovint, però, es tracta d'una inèrcia que porta a l'absurd de voler connectar totes les obres conservades. És com si prescindíssim de l'evidència que no conservem tot el que es va realitzar, com si tot el que coneixem fos el que hi va haver. En aquest paradigma, totes les obres estan directament connectades i per tant la seqüència permet explicar fins el més mínim detall<sup>35</sup>.

En el primer article que publica Puig sobre les pintures a Ègara (PiC, 1927-1931b, 148) comenta, seguint aquest procediment normal, que les de Santa Maria de Terrassa serien les pintures més antigues conservades a Catalunya després dels mosaics de Centelles. És curiós que el comentari es faci a propòsit d'una decoració que en aquest moment restava en bona part tapada, i no per exemple a propòsit de les pintures de Sant Miquel. Suposem que l'autor havia tingut una intuïció en veure els personatges de l'escena B (*vid. infra*) i contraposar-los amb els del registre de la cacera de Centelles, o potser el motiu imbricat — la corona de plomes de paó— li recorda una de les faixes decoratives del mosaic [fig. 143]. Cal dir que, tant la semblança compositiva entre els personatges de Santa Maria i el suposat retrat del propietari del mausoleu i els seus companys de cacera, com la proximitat dels motius decoratius, devien semblar notables. Tanmateix, res d'això no s'esmenta; el comentari queda sospès com una simple afirmació de continuïtat artística.

Quan finalment les pintures gòtiques van ser arrencades i van quedar destapades les més antigues, el paral·lel devia resultar irresistible. En aquesta ocasió Puig (1943, 397) comenta que "*Le même type de composition existe, réalisé en mosaïque, dans la coupole paléochrétienne de Centelles (Tarragone)*." Tot i que podria haver anat més enllà — comentant, per exemple, les semblances iconogràfiques entre les escenes esmentades—, el fet que l'escena de Centelles sigui profana mentre

<sup>35</sup> És una mica el que va passar amb la pintura romànica a Catalunya, i podríem dir a Espanya, on el paradigma dels Mestres va acabar gairebé enllaçant totes les obres de tal manera que totes eren mares o filles d'alguna altra obra. Talment com si no n'haguéssim perdut cap. En aquest sentit és força aclaridora l'estadística amb que inicia Dols el seu article (*vid. Dols, 1972, 12-13*).



la de Santa Maria sigui religiosa, no el devia animar a seguir en aquella comparació. Tanmateix, però, l'autor comença establint comparacions amb algun edifici cobert amb cúpula, com el Sant Sepulcre de Jerusalem. Des d'aquest moment, i fins els treballs més recents, els diferents autors han acceptat que, efectivament, la composició de Santa Maria era la mateixa de Centelles i, en conseqüència, el model per a l'església devia ser un edifici cobert amb cúpula.

Ens limitarem a recollir l'opinió de Guardia (1992, 155) — la darrera emesa— a propòsit d'aquesta qüestió. Segons l'autora, "el model utilitzat, remot o immediat, és el d'una decoració pensada per un espai cobert amb cúpula o amb volta dòmica". En conseqüència, inicia la cerca dels possibles models més enllà del propi mausoleu de Centelles. L'autora parteix del supòsit que l'esquema devia ser freqüent pel fet que l'existència d'edificis cupulats no és escassa, ni durant el món antic ni durant l'edat mitjana. Tanmateix, la primera sorpresa arriba en constatar que no hi ha models possibles. Els estudis que s'han dedicat a la cúpula com element de suport decoratiu no són massa nombrosos<sup>36</sup>, però tots ells coincideixen en el fet que no hi ha cúpules narratives fins el segle XI. L'exemple més modern d'època antiga és la capella de l'Èxode de Bawit (Egipte) que cal situar al segle IV-V — és a dir, posterior a Centelles i anterior a Terrassa però oriental—. A Orient, des d'aquest exemple ja passem a obres del segle XIII (Karye Camii), o bé al segle XI, si considerem Venècia com a producte Oriental. Pel que fa a Occident, de l'exemple de Centelles passem directament a Lambach (Austria, inicis segle XII), o la mateixa Venècia.

Vol dir això que les cúpules que es construeixen entre els segles V i XI a Occident no estaven decorades? Evidentment, no. Simplement vol dir, com podem veure a la capella palatina d'Aquisgrà, que aquestes cúpules acostumen a tenir una decoració basada en programes de caràcter teofànic i no narratiu. Aquesta preferència es pot explicar mitjançant un doble argument. En primer lloc, cal considerar que en l'imaginari medieval l'espai cupulat és un sinònim de la volta celest; en segon lloc, hi ha una certa dificultat tècnica que complica la disposició de composicions narratives a les cúpules. Això es veu molt bé en el cas de Sant Marc de Venècia. La primera cúpula decorada amb una narració és la del braç nord del transepte. En aquell cas s'expliquen alguns episodis de la vida de sant Joan. És la primera vegada, segons el que conservem, que s'opta per una narració a una cúpula. Els problemes compositius i formals són evidents. Hi ha dificultat per harmonitzar les simetries i es fa difícil corregir les aberracions òptiques (Demus, 1984, I/1, 89-91). En el resultat final es pot intuir la incomoditat dels mosaïstes en realitzar la decoració. Des d'aquest veritable primer experiment fins que s'iniciï la decoració de les cúpules de l'atri amb temes del Gènesi i l'Èxode (Demus, 1984, II/1, 144 i ss.) passaran prop de dos-cents anys. La resolució dels problemes

36 *Vid.* en general Lehmann, 1945; Dufrenne, 1965; McVey, 1983; per a casos particulars *vid.*: Grabar, 1957 (sobre Karye Camii), Demus, 1970, 195-197, figs. 225-230, làms. XCIII-XCVI i darrerament la monografia de Wibiral (1998), Demus, 1984 (sobre Sant Marc de Venècia); *vid.* en darrera instància la veu 'cupola' a EAMed, V, 593-602. L'obra més completa sobre els edificis antics amb cúpula és Baldwin, 1971, tanmateix només s'ocupa de l'arquitectura.

s'encara amb altres fórmules, però segueix essent un suport incòmode. De fet, cap de les cinc cúpules de l'atri està resolta de manera idèntica (Demus, 1984, II/1, *passim*).

De tota aquesta problemàtica, ja se n'adona Guardia quan s'atura breument en aquest punt, però no hi entra en profunditat. Per aquest motiu segueix afirmant que el model de Santa Maria és una cúpula. Fixem-nos, però, que cap de les cúpules de Sant Marc de Venècia, **cap**, no té com a model compositiu una cúpula. Totes elles, i ens movem en una franja que va dels segles XI al XIII par- teixen d'uns models que han estat adaptats al nou espai. Per a algunes d'aquestes cúpules el problema ha estat força estudiat atès que el model és el perdut Gènesi Cotton (*vid.* Demus, 1984, II/1, 144 i ss.; Weitzmann, 1984), és a dir, un manuscrit. Per a d'altres, la de sant Joan, no podem assegurar quin és el model, però un cop vistos els problemes d'adaptació al suport sí que podem afirmar que no és una altra cúpula.

Així, doncs, creiem que cal rebutjar la idea que a Santa Maria de Terrassa s'hi estigui traslladant la decoració d'una altra cúpula. Més endavant mirarem d'esbrinar quin/s podria/en ser el/s model/s per a aquesta decoració. En qualsevol cas, i veient què passa a un lloc tan significatiu com Venècia, ens sembla clar que també a Terrassa s'estan adaptant un seguit d'imatges a un espai (pre)determinat. D'altra banda, cal no oblidar que a Santa Maria de Terrassa hi tenim un absis, no una cúpula!

Encara ens podem demanar, però, què passa amb Centelles. De fet, l'aproximació de Puig no sembla, en primera instància, cap disbarat. Tenen alguna cosa a veure les composicions d'un i altre edificis? Donar resposta a una pregunta com aquesta és una tasca ben difícil. De fet la tasca és, pràcticament, impossible perquè evidentment no pot anar adreçada a qüestions formals o iconogràfiques — clarament diferents— sinó al sistema concèntric triat en ambdós casos. D'antuvi, cal sempre recordar, que mentre en el cas de Centelles ens trobem davant una veritable cúpula, en el cas de Santa Maria no. En qualsevol cas, la pregunta final és si els decoradors de Santa Maria de Terrassa van veure mai la decoració de Centelles, i si aquesta visió podia ser determinant per a pintar l'església. És en aquest punt quan cal recórrer a l'exploració del que anomenem paisatge visual (*vid.* epíleg).

L'edifici de Centelles conservat fins els nostres dies és, per la seva ubicació, una d'aquelles fites en el paisatge que, com l'arc de Bera o la tomba dels Escipions, caracteritzen topogràficament la rodalia de Tarragona. Encara avui podem visitar aquestes ruïnes en un estat d'isolament que segurament s'accentuaria si reculésim en el temps. El seu estat actual és la conseqüència de restauracions i intervencions de fortuna diversa que ha patit el conjunt des de l'any 1958<sup>37</sup>. Fins aquell

37 *Vid.* una succinta informació del procés de descoberta a Aquilué *et alii*, 1991, 107 i ss.

moment i des del segle XIX l'edifici havia fet la funció de masia. És en aquest mas on l'any 1877 es "descobreixen" els mosaics (*vid.* Domènech, 1921).

Previ a aquest estat de coses les ruïnes havien estat consagrades com a església. Coneixem la dedicació des de mitjan del segle XIV a Sant Bartomeu, però en realitat sabem que hi ha una església ja des del segle XII. De fet, la vil·la de Centcelles, com també el poble de Constantí, havien estat colonitzats per cristians a les primeries del segle XII, dins el moviment de conquesta de la Catalunya nova. La primera referència d'una església a *Sent Seles* la trobem l'any 1151 en un judici entre Bernat Tort, arquebisbe de Tarragona, i Guillem i Robert d'Aguiló (*vid.* CatRom, XXI, 56-57).

Totes aquestes referències tenen lloc en dates molt allunyades de les nostres pintures — ja siguin aquestes del segle VI o dels segles IX-X— i totes elles es refereixen al moment posterior a la ocupació cristiana del lloc. En realitat, el lloc de Centcelles apareix molt abans en la documentació, tant abans com el segle IX. Exactament l'any 888 un document de Ripoll recull la donació feta per Guifré el Pelós al monestir "*in ipsa Marcha, iuxta civitatem Terragonam, locum quem vocant Centumcellas, cum miliaris IIII in giro, decimis et primiciis et cum exiis et regressiis suis et cum omni libertate*". Cal precisar que els autors que han estudiat el document consideren aquesta notícia una d'aquelles interpolacions freqüents realitzades des del monestir per tal de justificar propietats i possessions en litigi. Per aquest motiu, Abadal considera que l'esmentada notícia ha de ser situada ca. 982 mentre Udina la porta ja al segle XII (CatRom, XXI, 57; *cf.* Abadal, 1952, 461 i ss.). Tanmateix, si prenguéssim per bona l'opció d'Abadal podríem portar les referències a Centcelles fins el segle X. Això seria el mateix que acceptar que les ruïnes de Centcelles han estat a la vista, han estat conegudes i han estat una referència al llarg de tota la història.

Evidentment, una anàlisi de què eren aquelles ruïnes no és una qüestió que tingui a veure amb la realitat medieval. Durant l'edat mitjana era una església. Estirant molt l'argument, fins podríem atrevir-nos a suposar que abans de l'arribada dels musulmans també podia haver fet funció d'església<sup>38</sup>. Això explicaria unes notícies tant primerenques en relació a Ripoll, i el fet que des del primer moment de la repoblació es converteixi en església: segurament l'espai ja estava, parcialment, preparat i adaptat. Això propicia que no hi hagi cap consciència que les construccions són antigues fins el segle XVI. La primera notícia en aquest sentit pertany, obviament, a Ponç d'Icart (1572, fols. 325v-326v), el qual recull que "*Cerca de la Villa de Constantin se muestra un muy antiquissimo edificio que se dize Censellas y sin duda es obra de los romanos.*"<sup>39</sup>

38 Seria un cas similar al de Sant Miquel de Barcelona.

39 La interpretació d'aquest edifici romà i el seu nom, pertanyen a l'especulació pròpia de l'època. "*Dize Ioan Baptista Ignacio que Hadriano principe auctore Cæcilio centum cellas centum iudicibus qui se presente causas audirent cum sederet extruxit. Que quiere dezir que dize Cæcilio que Hadriano principe instituyo o fundo cien sillas para cien juezes que delante de Hadriano oyessen las causas.*

*Aunque esto se aplique segun dize el Reverendissimo Sennor don Antonio Agustin Obispo de Lerida en aquel lugar de Centcellas que es cerca de Puzol [actual Pozzuoli], podria ser tambien pues es cierto que Hadriano fue en Tarragona un*

Podríem concloure aquest *excursus* suposant que el mausoleu de Centelles era un edifici que va restar a la vista des del moment de la seva construcció i que en un moment imprecís i un cop oblidada la seva funció inicial va passar a tenir un ús religiós. Aquesta funció devia permetre que molta gent arribés a veure'n l'interior. Podien veure els mosaics?

Sabem que en el segle XVIII, l'edifici patirà importants reformes que en modificaran l'exterior i l'interior (CatRom, XXI, 57). Podríem suposar, per tant, que en aquest moment la decoració original ja devia estar, si més no parcialment, tapada. Encara podríem anar més enrera i considerar que el fet que Ponç d'Icart no en faci referència vol dir que tampoc en aquest moment es veien els mosaics. Abans hem esmentat l'església de Sant Miquel de Barcelona, edifici que mostrava alguns paral·lelismes amb Centelles. D'una banda, es tractava d'un edifici d'època romana, probablement termal, reaprofitat com a església. De l'altra, fins a la seva destrucció en 1868 (*vid.* CatRom, XX, 38-39) va conservar com a paviment el mosaic blanc i negre original de temes marins del qual van sobreviure alguns fragments que avui podem veure al Museu d'Arqueologia de Catalunya-Barcelona<sup>40</sup>. En aquest cas, Pujades no només parla del mosaic en el cap. LXV del seu llibre III, sinó que fins i tot el descriu<sup>41</sup>. No dubtem que el propi Pujades o Ponç d'Icart haurien fet el mateix en el cas que el mosaic de Centelles fos visible totalment o parcial.

No podem anar més enrera d'aquestes notícies, i per tant no podem assegurar si abans del segle XVI el mosaic de Centelles era o no visible. Ara bé, tenint present el precedent de Sant Miquel, en que el paviment de mosaic restarà a la vista durant tota la història de l'edifici, és ben possible

*invierno, do tuvo cortes, como tengo dicho mas largamente en el capitulo treinta y dos que fuesse mandado hazer por Hadriano, y en las medallas que de Hadriano se hallan en Tarragona en el reverso de ellas esta pintada una silla, y un personaje en figura de muger que esta assentado en la silla, y las letras al rededor dizen.*

IVSTITIA  
AVGVSTI.

*Que quiere dezir, la justicia de Augusto, y a la otra parte esta la figura de Hadriano, y assi el dicho edificio en caso que no fuesse hecho por el Emperador Hadriano, sin duda servia para el mesmo effeto, pues es cierto que a la ciudad de Tarragona venian a tomar justicia quarenta y quatro Ciudades, segun dize Plinio de la natural historia en el libro tercero capitulo segundo como tengo dicho en otro capitulo." (Ponç d'Icart, 1572, fols 325v-326v). El que més destaca de la notícia de Ponç d'Icart, i que també recull Pujades (cap. XXXIV, 8 de la primera part, tom III, llibre IV: Pujades, IV, p. 38) és el fet que la seva opinió sigui una opinió contrastada, fruit de haver considerat les opinions d'altres autors que també s'interessen pel monument com ara Antoni Agustín i Joan Baptista Ignacio.*

<sup>40</sup> No tenim notícia que hagi estat publicada cap monografia sobre aquest edifici, *vid.* CatRom, XX, 38-39.

<sup>41</sup> Diu Pujades: "Aun en nuestros tiempos se ven en el suelo del referido templo [Sant Miquel de Barcelona] unas piedrecitas blancas y azules, que en la cara que muestran en la superficie de la tierra no son mayores que la moneda de valor de un sueldo, y entran en el hondo de tierra cerca de medio palmo de largo, y están colocadas de modo que figuran follages, personajes, dados cuadrados y otras muestras terciadas: todo lo cual aparenta que el dicho templo tenia antiguamente el enladrillado del suelo hecho de obra mosáica. Pues aunque es verdad que con algunas sepulturas que se han hecho en aquella iglesia, se ha desfigurado mucho la forma de aquel enladrillado, no obstante lo poco que ha quedado aun es delicioso á la vista. Se ven allí muchas figuras de peces grandes y pequeños, y en el medio de un grande cuadro un bello caballo marino. Al pié de la escalera de la puerta que está al lado del púlpito, hay una figura de hombre, que ya no se manifiesta mas que de medio cuerpo arriba, y en su mano derecha tiene la figura de un palo nudoso y alzado, y en la mano izquierda un puño de alguna cosa, que si bien los eclesiásticos de aquel templo dicen que aquello sería un manojo ó puñado de yervas, no obstante adviertiendo yo que están retorcidas y con dobleces, hago juicio que serían figuras de serpientes. Esta figura allí comunmente dicen que era la de Esculapio; y pues vemos muy bien que tenia el palo conforme las figuras que arriba he descrito, si lo que yo digo son serpientes, ciertamente podremos decir que es aquella la figura de Esculapio..." (Pujades, III, LXV, 2). D'aquesta manera, Pujades demostra que l'edifici de Sant Miquel, antigament era el temple romà d'Esculapi.

que també a Centelles fos visible el mosaic i les pintures durant una bona temporada. Especialment durant els primers moments de reutilització de l'estructura.

Així, doncs, a la pregunta de si durant els segles IX i X la decoració de Centelles estava a la vista, nosaltres respondríem afirmativament. Fins i tot, podríem respondre afirmativament al fet que, essent en un lloc de pas, l'edifici i la seva decoració fossin coneguts pels cristians de la Marca. Existeix, per tant, la possibilitat que algú interessat hagués vist Centelles i la seva decoració. Tanmateix dubtem que sigui el coneixement directe d'aquella decoració la que determinés el tipus d'organització de Santa Maria de Terrassa. Els arguments són diversos.

En primer lloc, reiterem que a Santa Maria no hi tenim una cúpula sinó un absis. El fet que sigui ultrapassat comporta que la seva clau de volta no coincideixi amb l'emboadura de l'absis i que per tant, respecte a l'organització d'una volta de quart d'esfera l'element zenital sigui excèntric. El mateix problema el tenim a Sant Miquel, i ningú parla en aquest cas de cúpula.

En comparar Centelles i Santa Maria de Terrassa s'ha dit que tenen la mateixa organització de registres concèntrics (PIC, 1948, 27) i això és veritat a mitges. Mentre a Centelles, és cert, tenim fins a tres registres concèntrics de mosaic<sup>42</sup>, a Terrassa tenim un motiu zenital circular i un primer registre que, de manera forçada, és concèntric respecte a aquell element zenital. A Terrassa tenim prou vestigis com per saber que la decoració no s'acabava en els dos registres conservats, és més difícil arribar a precisar si el total era de quatre o de cinc fins a la part baixa del mur absidal; segurament la zona inferior del mur devia presentar un darrer registre de cortinatges o similar. De fet, però, també podríem fer la lectura al revés i dir que a Terrassa tenim un absis decorat amb 4 ò 5 registres superposats. El fet que les dimensions de l'absis siguin excessives i que el seu traçat sigui ultrapassat justifica el fet que, en el moment d'organitzar la divisió dels registres, el darrer sortís circular i concèntric respecte l'element zenital.

Per altra banda, a Centelles ens trobem amb el fet que cada registre té una organització diferent. El registre més baix mostra un fris continu sense cap mena de compartimentació. Sempre s'ha considerat que el retrat del propietari se situa en un lloc preferent, davant l'ingrés al mausoleu. Tanmateix aquesta disposició només ens ve marcada per la manera de compondre el grup amb el propietari i els seus companys de cacera i pel fet que el propietari mira frontalment cap a l'espectador. D'altra banda, cal dir que el tema triat en aquest registre inferior és un tema, la cacera, de difícil subdivisió i que es presta més a la composició en fris continu que a la subdivisió en escenes. Pel que fa als altres registres, els trobem perfectament compartimentats, bé mitjançant motius

<sup>42</sup> A aquests tres registres cal sumar-hi un element zenital completament desaparegut i fins a tres sanefes de separació entre registres, la segona notablement ample. Des del registre inferior del mosaic, amb la cacera, fins a terra no sabem com funcionava la decoració. Sí que sabem que era una decoració pintada, si més no en part, com es pot veure per les restes, però de la qual no queden prou vestigis per saber-ne l'organització.

arquitectònics, bé temàticament. Si ara ens fixem en Terrassa, aquí l'organització funciona de manera diferent. Ambdós registres conservats, i per aquí arriba la gran confusió a l'hora d'analitzar les imatges, estan concebuts com a fris continu. Això és clar en el primer registre on, malgrat alguns elements de fons (*vid.* descripció), les figures se succeeixen les unes a les altres sense solució de continuïtat. Així doncs, sempre ha semblat clar que a Terrassa ens trobem davant escenes que se succeeixen però que són diferents. Res a veure, per tant, amb el fris amb la cacera de Centelles.

Una possible connexió entre totes dues decoracions la trobem en constatar l'axialitat compositiva amb què ha estat resolta l'escena de la cacera i els dos registres de Terrassa. La diferència entre ambdues obres rau en el fet que a Centelles l'organització de la decoració està pensada per a un espai circular, mentre a Terrassa, més aviat s'intueixen dos punts de vista antagònics i no complementaris. El fris de la cacera, a Centelles, té un focus compositiu en el propietari i els seus companys, però just a l'enfront trobem la vil·la des d'on han sortit i cap a on es dirigeixen després d'haver caçat. Entre els uns i l'altra trobem, els diferents episodis d'una cacera inclòs el final de la mateixa. Tot el registre està concebut per a identificar el propietari, en accedir al mausoleu, i delestar-se amb la cacera observant els diferents episodis des del centre de la sala. També es considera que la mirada cap a munt del propietari, el connecta amb la imatge del Bon Pastor que tenia per sobre. Tot i que és possible una vinculació d'aquest tipus, també ho és que les escenes del registre per sobre de la cacera són, totes elles, equivalents. A Terrassa, i abans d'entrar en l'anàlisi de les escenes, detectem una acusada axialitat, fins i tot en la superposició de registres. Cal dir, però, que tret d'aquesta axialitat compartida — i lògica si pensem en la funció d'un absis—, no trobem cap connexió evident entre ambdós registres. Cadascun ens explica, en principi, coses diferents. D'altra banda, la decoració s'adreça parcialment als fidels i parcialment al clergat. Això implica que mentre les imatges estaven en ús no eren vistes totes per tothom ni de la mateixa manera. Així, doncs, cal concloure que la decoració de Centelles i la de Santa Maria de Terrassa, parteixen de premisses conceptuals diferents.

La conclusió és que malgrat els mosaics de Centelles podien haver estat coneguts en el moment de realitzar la decoració de Terrassa, uns i altra no mantenen cap element en comú. Segurament, l'estructura decorativa egarenca es deu a la peculiar forma del seu absis el qual, cada vegada sembla més evident que és una estructura reaprofitada — si més no en part—. La prova més clara de la manca de relació amb Centelles la tenim en el fet que, malgrat els condicionaments, l'ideòleg de la decoració de Santa Maria no renuncia a la frontalitat i l'axialitat en la composició. En treurà profit, però no està pensant en una estructura per a ser vista des del centre i rotant sobre un mateix. Així, doncs, la decoració de Santa Maria és una decoració d'absis per a ser vista des de la nau o des de l'altar. És important constatar aquest fet, perquè en l'anàlisi iconogràfica pot ser un dels ele-

ments a tenir en compte: donada l'estructura de l'absis no tot el que s'hi pintés era visible des de la nau, i no des de tots els punts d'aquesta nau era visible el mateix absis.

### Les lectures de Santa Maria de Terrassa

Com hem vist en la descripció, l'estat de deteriorament de les pintures de l'absis de Santa Maria no n'afavoreix l'estudi. El problema més greu que es planteja en estudiar aquesta decoració és la identificació de les escenes. Com veurem, malgrat conservar la majoria dels personatges del primer registre és difícil arribar a conclusions definitives respecte al subjecte de cadascuna de les escenes. Evidentment, això dificulta la possibilitat d'analitzar-ne el programa i, per extensió, de vincular el conjunt a un moment artístic concret a partir d'aquell programa. Abans d'entrar en l'anàlisi de cadascuna de les escenes fóra interessant presentar la lectura acceptada fins el moment.

Segons Puig i Cadafalch (PiC, 1943, 398-401; *Id.*, 1948, 28-30) el primer registre consta de tres grups de quatre, una i dues escenes respectivament<sup>43</sup>. La seva agrupació comença amb la figura frontal — la nostra figura E1— que es troba a la zona sud-est del registre. Puig suggereix que el personatge i els qui l'envolten potser siguin Crist acompanyat pels apòstols (*Ibid.*, 398). A l'esquerra d'aquesta escena trobaríem la Ressurrecció de Llätzer, seguida pel Guariment del Cec de Naixement. Finalment, hi havíem de trobar l'Entrada a Jerusalem, tot i que l'autor admet (*Ibid.*, 400) que normalment hi ha més personatges<sup>44</sup>. El segon grup, format per una única escena, ocuparia gairebé un terç del registre. L'escena "*se détache sur un fond de draperies, qui indique peut-être que la scène se passe a l'intérieur d'un palais*". Segons Puig i Cadafalch, en aquest palau veuríem personatges armats conduint Crist cap a Pilat assegut davant d'un dossier en forma de tenda. El tercer grup ocupa tota la zona de l'arc absidal i per tant només es llegeix des de l'interior de l'absis estant. Puig i Cadafalch hi veu una primera escena que situa a continuació de la tenda de Pilat però no és capaç d'identificar-ne el tema. A continuació, la segona escena d'aquest grup, on una petita figura crucificada és interpretada com un dels lladres de la Crucifixió. Cal imaginar que l'autor suposa que a l'esquerra d'aquest lladre trobaríem Crist crucificat i l'altre lladre.

Aquesta lectura ha estat acceptada, pràcticament, per tothom qui amb posterioritat s'ha referit al conjunt de Terrassa (*vid.* Apèndix Bibliogràfic: Terrassa). Només Ainaud (1976, 45; *Id.*, 1990, 45) introdueix una variant. Segons l'autor allà on Puig i Cadafalch hi veu la conducció de Crist cap a

43 Com ja hem dit, la primera lectura sobre Santa Maria no és obra de Puig i Cadafalch sinó de Gudiol i Ricart transmesa a través de l'obra de Post (*vid. supra*).

44 Hem d'admetre que no hem entès mai gaire bé la divisió i, sobretot, la justificació de Puig i Cadafalch. Per exemple nosaltres no identifiquem entre el suposat guariment del cec i el possible grup d'apòstols acompanyant Crist, cap home jove nibat i embolcallat en un llenç al costat de cap togat i que tot això pugui ser interpretat com a ressurrecció de Llätzer (*cf.* Schiller, 1, 181-186, figs. 559-564). Tampoc es raonable pensar que un grup de dues figures (?) pugui ser interpretat com a entrada a Jerusalem. Però d'això també en dubta Puig i Cadafalch.

Pilat, cal veure-hi la "detenció" de Crist i la seva conducció a Anàs o Caifàs. Aquest seria, junt amb el del lladre de la Crucifixió, l'únic episodi clar dels recollits de la vida de Crist<sup>45</sup>.

L'única veu discrepant va ser, sembla, sistemàticament ignorada. Ens referim a Pijoan. En el llibre que tants esforços li va costar publicar (Pijoan, 1948, 47-48), l'autor fa una de les descripcions més afinades que mai ha estat feta sobre Santa Maria. Per començar, ens dóna mides: el primer i el segon registre mesuren, segons l'autor, 1,30m. Per bé que el primer sembla més gran que el segon, cal dir que la qüestió de les mides ha estat absolutament oblidada pels altres autors. Destaca especialment que un detall d'aquest tipus passés despercebut a un arquitecte i arqueòleg com Puig i Cadafalch. En tot cas evidencia la manca de cura que es constata en les descripcions de l'autor. Pel que fa a Pijoan, tot i fer una identificació del primer registre que s'aproxima al que havia dit Puig i Cadafalch, precisa alguns detalls que indiquen un major coneixement. Per exemple, interpreta que entre les figures hi ha un Crist i un Sant Pere agenollat — referit a l'escena que Puig identifica com a guariment del cec i que per a nosaltres és l'escena D— i, sobretot, Pere a Getsemaní traient l'espasa — la nostra escena I— . Diem sobretot perquè, com hem vist, rera el personatge sota "dosser", el *palliat* es troba, efectivament, desvenenant una espasa. Aquest detall no havia estat detectat per cap dels autors i cap altre autor l'esmentarà.

La seva descripció del segon registre encara és més precisa. En aquest cas, a més, serà l'únic a fer-la. Segons Pijoan, hi ha una parella nimbada en l'eix de l'absis i "totes les altres són àngels que es giren cap al primer registre on sembla haver-hi els protagonistes". Tot i que, com veurem, no compartim la identificació que proposa, efectivament al segon registre no es tracta d'altres suposades escenes evangèliques com mantenia Gudiol (*vid. Post*, VIII/2, 540) — i seguint-lo, tota la resta, inclòs Puig— , sinó d'un tema axial flanquejat per altres figures (*vid. infra*). Desgraciadament ningú sembla haver llegit aquestes pàgines — com tantes altres de Pijoan— i els qui les han llegides n'han silenciats — podríem pensar que sistemàticament— la procedència.

En vista del poc interès i, en conseqüència, la poca fiabilitat de les lectures proposades el nostre treball parteix de zero. Així, doncs, començarem aquesta anàlisi iconogràfica intentant d'identificar una per una les escenes que hem descrit més amunt. Un cop realitzada aquesta identificació estarem a punt per valorar l'existència d'un programa iconogràfic i la seva justificació iconològica.

45 A aquesta claredat d'identificació que esgrimeix Ainaud contraposarem l'objecció de Guardia. Parlant a propòsit de l'organització dels fons com a base per a la discriminació d'escenes, l'autora assenyala que "Algunes [escenes] admeten, així sí, ser, si més no delimitades, per l'ús o absència d'un fons animat per representacions de cortines, que suggereixen una ambientació en un interior, però, concretament en un cas en què apareix aquest fons és on s'hi ha volgut llegir l'escena del prendiment de Crist!". (Guardia, 1992, 156).



#### 2.4.2.4.2. Motiu zenital

Com hem dit en parlar de la composició, no hi ha cap raó per suposar que al motiu zenital hi hauríem trobat un tema figurat. Aquesta és la hipòtesi d'alguns autors i, en conseqüència, cal demostrar que la seva teoria és errada<sup>46</sup>. Com ja defensava Guardia (1992, 155) el que tenim és un tema decoratiu i res més. Ara bé, determinar exactament en què consistia el conjunt del motiu zenital, i no només l'interior de l'estrella, i quins podien ser els models o paral·lels és materialment impossible, sobretot si tenim present el que coneixem de la decoració de cúpules anteriors al segle XI (*vid. supra*). L'única anàlisi que creiem possible és la dels diferents elements que conformen aquesta "clau de volta" per separat.

Des de les primeres referències Puig i Cadafalch ja posa alguns exemples per al motiu de l'estrella. Sants Joan i Pau de Roma, església nord de Baouit, les esglésies sirianes de Daurat i Zebet (PiC, 1927-1931b, 148-149), el mosaic de Cuevas de Vera (Museu de Sòria) com a exemple de la freqüència en monuments romans (PiC, 1936, 51), l'estrella que decorava el Sant Sepulcre de Jerusalem segons la descripció de Constantí VI al Concili de Nicea, les esteles i plaques visigodes (PiC, 1943, 397-398). Pijoan (1948, 47) afegeix a aquesta llista una placa de cancell de Mèrida datada al segle VII. Peregrina (1991, 258) recull alguns exemples més, tot afegint com a característica el motiu serrat — mosaics de: la casa de la Fontana Grande de Roma, vil·la de Piazza Armerina a Sicília, Vilagrassa (Lleida), església de Sant Demetri de Nicòpolis o pintures al cementiri de Santa Priscilla a Roma—. Podríem seguir afegint exemples<sup>47</sup>. Tractant-se d'un motiu tan banal arribarem sempre a la mateixa conclusió: el trobem de manera semblant a Terrassa en nombroses obres de les més variades cronologies i suports. Si Puig i Cadafalch només en troba en cronologies entorn al segle VI o anteriors és perquè la seva cerca intenta demostrar una cronologia del segle VI per a les pintures. Ara bé, en trobem cap d'igual? Segurament no en trobarem mai cap d'igual perquè és un motiu geomètric basat en el repertori classic més tradicional que permet unes possibilitats de combinació amplíssimes (*vid. Décor Géométrique, espec. temes 176c i 177*).

46 Pijoan (1948, 47) sosté que hi devia haver un anyell o la creu, malgrat constatar que les restes fan pensar en una flor. En fer la proposta, segurament està pensant en els motius més habituals a la pintura occidental per a les claus de volta. Els exemples són nombrosos. Ens podríem demanar perquè no proposa el colom de l'Esperit o la *Dextera Domini* que juntament amb els altres dos configuren el repertori principal. Peregrina (1991, 258) suggereix que hi deviem trobar la *Maestas* o una al·lusió "a l'estadi celest de la composició" (?). De fet, l'autora segueix la proposta de Sureda (1981, 277) sense entendre-la. Sureda diu: "Pels vestigis que ens n'han pervingut, podem pensar que hi havia una figuració de Crist en Majestat. Aquest cercle que simbolitza l'estadi celest de la decoració...".

47 Per la banda de l'estrella de vuit, o sis, puntes els exemples són infinits perquè és un motiu que s'adiu molt bé a les composicions centralitzades, ja sigui en decoracions de sostre com en decoracions pavimentals. Per el cas de les cúpules només cal veure el magnífic repertori d'estrelles de sis o vuit puntes generades de diversa manera que decoren les voltes de l'atri, i d'altres cobertes, de Sant Marc de Venècia (segle XIII) (*vid. Demus, 1984, I/2, fig 377, II/2, figs. 242, 262, 282*). Pel que fa a motius quadrangulars imbricats o combinats amb d'altres podríem dir el mateix: retrat d'Anicia Juliana al *Dioscúrides* de Viena [fig. 172], *Sternenmantel* d'Enric II [fig. 173], o la cúpula nord de Sant Marc de Venècia (primer quart segle XII) (Demus, 1984, I/2, fig. 88).

Pel que fa al motiu interior d'aquesta estrella cal dir que, si bé no una flor com diu Pijoan, les restes pictòriques recorden de manera genèrica un element vegetal. Molt probablement, les escasses restes han de correspondre a una tija en roleu similar a la que trobem en nombroses sanefes i en alguna conca absidal. Pel que fa a les sanefes els exemples van des de els mosaics de la Cúpula de la Roca a Jerusalem (c. 691-692) fins a, per exemple a Catalunya, els emmarcaments dels frontals d'altar dels segles XII-XIII. Pel que fa als absis, potser els dos exemples més prestigiosos, i cobrint una franja cronològica equiparable als exemples de les sanefes, siguin l'absidiola dreta del nàrtex del baptisteri de Sant Joan del Laterà (segle IV-V) i l'absis major de San Clemente a Roma (segle XII). Certament, però, en cap d'ambdós casos es tracta de motius tancats dins una forma geomètrica. En les sanefes té un desenvolupament linial continu, mentre en els absis — no tan freqüent— es desenvolupa ocupant tota la superfície mitjançant grans roleus seguint una tradició inaugurada en els sarcòfags<sup>48</sup>. És cert, però, que en la configuració de Terrassa no l'hi trobem. Que el motiu és vàl·lid per a "omplir" superfícies d'una importància simbòlica notable ho veiem al Laterà o San Clemente. Que el motiu és prou versàtil ho demostra la quantitat de suports i usos que se n'ha fet. Hem de concloure, per tant, que a Terrassa malgrat no trobar la configuració més freqüent, sí que tenim una de les possibles combinacions<sup>49</sup>.

Restarien per analitzar les dues "corones" que tanquen l'octogon. Una d'elles, l'exterior, ens situa dins un panorama similar al que hem vist per als altres motius. En aquest cas es tracta, possiblement, d'una corona de llorer (Pijoan, 1948, 47). No cal dir que si els motius anteriors tenen una arrel clàssica evident, en aquest cas estem davant *del* motiu clàssic. Per cenyir-nos al món cristià, direm que pràcticament **qualsevol** església decorada amb mosaic presenta corones de llorer com emmarcament circular o simplement com a sanefa d'emmarcament. Novament, podríem fer arrancar les cronologies en el segle IV constantinià i fer-les arribar allà on ens convingui, i per descomptat incloure-hi tota l'Edat Mitjana a Orient i Occident. En aquest cas estem, per tant, davant d'un motiu perfectament normal en el lloc assignat i amb nombrosos paral·lels equiparables al de Terrassa.

El darrer motiu — identificat per Pijoan (1948, 47) com a plomes de paó— possiblement té una història més complexa. No cal dir que, tot i que compartim l'afinat suggeriment de Pijoan, les plomes de paó entapissant una superfície no són massa freqüents. Pijoan no dona cap exemple, nosaltres només n'hem trobat un. Segons l'ICA, la biblioteca del Palau Lateranense conserva una decoració datada c. 590-604 amb aquest motiu. La decoració, de l'antiga biblioteca, va ser descoberta en

48 Per exemple el gran sarcòfag en porfí (mitjan segle IV) procedent del mausoleu de Constança, avui Santa Constança a Roma, actualment conservat als Museus Vaticans.

49 Si tornem a Venècia *vid.* la fantasia dels artesans en la realització de l'estrella de sis puntes completament envoltada de motius vegetals imbricats a la tercera cúpula amb la Història de Josep (Demus, 1984, II/2, fig. 290). D'altra banda, cal recordar que, possiblement, els quatre cercles flanquejant el crismó a Sant Miquel de Terrassa també són roleus amb decoració vegetal a l'interior (*vid. infra*).

1900 en la fonamentació de l' *Scala Sancta*. Aquesta decoració mostra sant Agustí (?) en tron amb un llibre i, per sota, una inscripció i un nínxol, que ja estava parcialment destruït en el moment de la troballa, amb la conca entapissada per plomes de paó. La millor imatge d'aquesta absidiola ens la proporciona Wilpert (1916, I, 149 i fig. 37; IV, pl. 140, 141 (1-2)) [fig. 140]. La imatge és prou clara com per suposar que aquest absis no devia ser l'únic amb un tipus de decoració similar.

Cal dir, però, que hi ha altres possibilitats. Si ens fixem en la manera de disposar les "plomes de paó" a Terrassa ens adonem que, de fet, es tracta de cercles concèntrics que disposen aquests petits "ventalls" a trencajunt (*vid. supra*). Si fem abstracció de la decoració interior de la ploma amb les ramificacions i ens concentrem només en la forma semicircular, no cal anar gaire llun a buscar paral·lels perquè és un dels motius més freqüent en els mosaics romans. Les superfícies d'escates o d'escates concèntriques en motius centrals de paviment són nombrosíssimes<sup>50</sup>. També en mosaics de coberta trobem el motiu, per exemple a Centelles [fig. 143], en una disposició semblant a la de Terrassa [fig. 93, 100]. Fins i tot és una tècnica de disposició de les tessel·les com es pot veure en els mosaics del palau dels Emperadors a Constantinoble [fig. 141-142.]. Passar d'aquesta forma d'escata o, millor, de ventall en blanc a un tipus de forma com la que trobem a Terrassa no comporta un canvi de concepte radical, a nivell formal, i per contra a nivell iconològic i decoratiu sí que suposa tot una altra proposta. En cap cas suggerim que la idea arrenqui d'aquí. De fet, el detall de solapar el disc octogonal i la corona de "plomes de paó" podria indicar: primer que, efectivament, la idea no arrenca d'aquí; segon, que potser sí s'està imitant totalment o parcial un mosaic. El joc compositiu de solapar "catifes" de mosaic és perfectament conegut i aplicat ja en el mosaic romà altimperial. Sigui d'una manera o d'una altra, tornem a estar davant d'un motiu d'ascendència clàssica i sigui quin sigui el model que s'ha seguit, el resultat és molt més reeixit que a obres de qualitat superior<sup>51</sup>.

Pel que fa a les plomes de paó, normalment no les trobem isolades sinó que acostumen a aparèixer quan es representa aquest animal. L'exemple més "clàssic" és el que trobem a la volta del presbiteri de San Vital de Ravenna. Just a l'arrencada de les arestes de la volta veiem, disposats de manera frontal, un paó a cadascun dels angles. L'animal ha estat representat frontal, amb la cua estesa i amb les plomes obertes, de manera que envolten el cos de l'animal com si es tractés d'un

50 Cf. Décor Géométrique, temes 215 a 219. Especialment el tema 216 b que apareix descrit com: "*Composition losangée d'écaillles oblongues adjacentes, les écaillles alternativement en guirlandes-câbles et en guirlandes de laurier, issues de culots (ici les écaillles chargées d'une plume de paon).*" (*Ibid.*, 337).

51 Tornem a referir-nos a Venècia. En aquest cas, però, al motiu zenital de la tan coneguda cúpula del Gènesi. En aquest cas el model per a la decoració de la cúpula és perfectament conegut (*vid. Weitzmann, 1984*). i tot i que no són termes comparables cal dir que tot el que té d'afortunada la narració del Gènesi, ho té de desgraciat l'element zenital. En aquest cas, dins una corona gemmada amb un fermall gemmat central, s'ha disposat un fons d'escates a trencajunt. Les filades no són concèntriques sinó horitzontals i ni tan sols estan orientades en l'eix de l'inici de la narració que és l'est (Demus, 1984, II/1, 144-145 i II/2 figs. 107 i 131). Curiosament, en aquest cas també hi ha un solapament. El fermall central i la corona gemmada estan col·locats a sobre d'aquest "tapís" d'escates. En el cas de Venècia també ens podríem demanar si és correcte parlar d'escates o cal parlar de "plomes de paó", com indicaria, potser, l'ull central de cada escata.

nimbe<sup>52</sup>. L'interès d'aquesta solució, que tindrà una llarga perduració<sup>53</sup>, resideix en el fet que els paons estan associats a la garlanda de llorer que recorre tota l'aresta. De fet, la garlanda "neix" rera la cua del paó i "mor" en la corona que clou la volta. Per bé que la disposició no té res a veure amb la que trobem a Terrassa és evident que el missatge és el mateix. Les plomes de paó que veiem en aquestes cues no difereix massa del que trobem a Terrassa. Podríem pensar, per tant, que en realitat es tracta simplement d'això, de prendre aïlladament una ploma de paó i recobrir tota la superfície, com passa a la decoració de la biblioteca del Laterà, sense necessitat de recórrer a les decoracions geomètriques en mosaic o a una tècnica en la disposició de les tessel·les.

Així doncs, d'una banda trobem dues possibles vies de creació del motiu de la superfície de plomes de paó — una a través del mosaic, l'altra com a creació directa—, tot i que detalls com el solapament de superfícies decoratives diferents ens fan pensar que, en última instància, la font està en els mosaics. És molt més agosarat arribar a proposar si aquests mosaics són pavimentals o de coberta. De l'altra banda trobem, per bé que en un format diferent, l'associació entre la corona de llorer i les plomes de paó.

De l'anàlisi de l'element zenital es desprenen un seguit de primeres conclusions. Cadascun dels elements que el componen té una ascendència clara en el món clàssic i, per tant, un marc cronològic molt ampli. La quantitat de combinacions que permeten aquests motius fa pràcticament impossible trobar un de proper a Terrassa. Només trobant, si és que n'hi ha un, el model concret en que va inspirar-se l'autor del de Santa Maria podríem assajar d'aproximar una datació i un sentit precís a aquesta decoració en el nostre context. Finalment, tot i que és molt difícil d'assegurar, el caràcter general del motiu de Terrassa i els escassos paral·lels no afavoreixen la idea d'un tema figurat a l'interior. Segurament, per tant, hi devia haver un tema decoratiu, possiblement de tipus vegetal.

52 Una altra representació característica és la dels paons afrontats separats per un *kantharos*. Els exemples són nombrosos, a Santa Maria de Terrassa mateix es conserva un fragment aparegut durant les excavacions de Serra-Rafols i Fortuny (1949, 22 i ss.). Respecte a la funció d'aquest mosaic resta controvertida s'ha dit que era part del paviment i que era una lauda sepucral (Romà-Romànic, 1999, 302-303). Per al tema que ens ocupa, aquesta tipologia no ens és útil ja que no mostra la cua desplegada i, per tant, no s'aprecien les plomes.

53 Per exemple ho retrobem a la cripta d'Anagni (segle XIII) i a les cúpules del nàrtex de Karye Camii (iniciis segle XIV) (vid. Grabar, 1957 (1968), 1057, pl. 258 i 260a).

### 2.4.2.4.3. Primer registre

Ja hem vist com aquest ha estat el registre que ha atret sempre l'atenció dels investigadors. És lògic si tenim present el seu estat de conservació molt superior al de la resta de zones de l'absis. De fet, si en algun cas hi ha hagut expectatives d'arribar a identificar la temàtica i les fonts de la decoració d'aquest absis, sempre s'han creat entorn d'aquest registre.

El mínim acord que existeix sobre la identificació de les escenes (*vid. supra*) és, de fet, un fals acord basat en repetir les paraules de Puig i Cafalch<sup>54</sup>. Això es prou evident en constatar l'absència d'arguments per a justificar les identifications realitzades fins el moment. Fixem-nos que per a les qüestions de cronologia, de composició o fins i tot d'estil, Puig i Cadafalch (1943, 398-401), per bé que escasses, estableix algunes comparacions (*vid. supra*). Per a la iconografia, en canvi, no dóna cap paral·lel, ni cap exemple. La situació no ha patit cap alteració fins que arribem a l'article de Guardia (1992, 155-156).

L'anàlisi iconogràfica del primer registre és complexa, fonamentalment per la dificultat en la identificació de les escenes. Aquesta qüestió és veu, a més, complicada per un seguit de factors que mediatitzen encara més les aproximacions al conjunt. El primer tema conflictiu d'aquest primer registre està relacionat amb la composició i la relació de les figures amb l'emmarcament. La majoria d'autors coincideixen a comparar Terrassa amb els fronts de sarcòfag. Aquest aspecte de sarcòfag es tradueix en figures ocupant tota l'alçada del registre i disposades en fris continu sense solució de continuïtat. El resultat és, veritablement, força antiquitzant. Aquestes característiques no són un problema en elles mateixes. Tanmateix, quan hi afegim l'estat general de deteriorament, el resultat és una confusió absoluta a l'hora de discriminar les figures. En conseqüència, és molt difícil dir on comencen i on acaben els grups, quina és la figura principal de cadascun d'aquests grups, quins grups configuren escenes, etc.<sup>55</sup>. Un altre dels problemes, ja esmentat, és la relació entre personatges nimbats i *palliat*. De fet, aquesta peculiar relació impedeix, com tot seguit veurem, d'acceptar la proposta "unànimement" admesa que identifica les escenes del registre en relació amb la vida de Crist.

Una qüestió sobre la qual s'ha fet poc esment i que sempre ens ha cridat l'atenció, és el sentit de lectura del registre. Saber on comença la narració i en quin sentit cal llegir-la ens sembla fonamen-

54 No és però una negligència que es pugui atribuir en exclusiva als investigadors. Aquests tenen part de la justificació en les paraules de Pijoan (1948, 47) a propòsit de la qualitat de les pintures i les expectatives que s'havien creat. Segurament el problema sigui més estructural. Ja hem dit en la introducció que l'interès per aprofundir en l'estudi del patrimoni és una tendència dels darrers anys. El Pla director de les esglésies de Sant Pere està en aquesta línia (*vid. Pla director, 1998*).

55 Volem recordar que la divisió de les escenes usada a la descripció no reposa en una identificació *a priori*, sinó en la fixació d'uns paràmetres previs que ens han permès el màxim d'objectivitat respecte al subjecte d'estudi. D'altra banda, també cal remarcar que, com hem vist a la descripció, no tot el registre presenta la mateixa relació entre marc i figures. Si fins ara la majoria dels autors així ho han estat recollint es deu, novament, al tractament poc matissat que han fet de tot el conjunt. De fet, aquest punt pot ser més important que no sembla en primer terme (*vid. infra*).

tal. D'antuvi caldria suposar que les escenes es llegeixen d'esquerra a dreta. La nostra tradició cultural ens inclina a acceptar aquesta premissa. Curiosament, i des de la primera referència, les escenes sempre han estat llegides de dreta a esquerra sense que ningú hagi posat cap objecció a un fet no tan freqüent<sup>56</sup>. Si pensem en els escassos exemples de cúpula historiada esmentats (*vid. supra*) tots en general presenten una "marca" per indicar on comença o on acaba la lectura, lectura que sempre va d'esquerra a dreta<sup>57</sup>. Resoldre aquests aspectes no és una qüestió menor perquè podria donar-nos indicacions precises de l'origen del/s model/s. Evidentment, però, per resoldre-ho cal previament saber amb quines escenes estem tractant.

En començar l'anàlisi del primer registre cal remarcar que **no hi ha res que permeti parlar d'un cicle cristològic**. Del grup de nou/deu escenes que hem individualitzat en fer la descripció només hi ha tres que podrien ser llegides en clau cristològica. D'aquestes tres escenes només una — escena B— presenta prou evidències com per acceptar la seva pertinència al cicle cristològic. Pel que fa a les altres dues — escenes C i D—, la seva adscripció és dubtosa. La resta del registre no sembla que tingui **cap** relació amb la vida de Crist.

Tot i que el nivell de deteriorament de les pintures fa difícil precisar sobre aquestes qüestions, són dos els arguments fonamentals per rebutjar la lectura tradicional i per ser tan taxatiu a l'hora d'adscriure les escenes. El primer fa referència als nímbes crucífers. El segon es refereix a la relació entre nímbes, *pallia* i *chlamys*. L'única figura del primer registre que no presenta dubte d'identificació és la figura B1. Ja ho hem dit en fer la descripció. La figura B1 mostra nímbec crucífer, i per això cal identificar-la amb Crist. De la resta de personatges del registre només sis conserven el nímbec<sup>58</sup>, i res no permet de suposar que aquests nímbes haguessin estat mai crucífers. Dels personatges que no conserven la part superior del cos, sis més difícilment poden representar a Crist. Cinc d'ells<sup>59</sup> perquè vesteixen túnica curta i *bracæ*, el darrer<sup>60</sup> perquè, malgrat vestir pal·li, subjecta una espasa a les mans, element absolutament aliè a la figura de Crist.

56 Si comparem Santa Maria — com tantes vegades s'ha fet— amb un sarcòfag, trobem exemples en què la lectura es realitza de dreta a esquerra. A Sant Felix de Girona trobem, per exemple, el sarcòfag amb la història de Susanna (*ca.* 305-312). Una de les peculiaritats que presenta és un sentit de lectura de dreta a esquerra que a fet proposar que s'inspirés en algun manuscrit hebreu il·luminat. *Vid.* recentment Vidal, 1999, 216, n° 4. Tampoc sobre aquest magnífic conjunt de sarcòfags de Sant Felix de Girona, existeix encara una monografia, recentment ha estat publicada una petita guia que tot i ser útil no omple aquest buit (*cf.* Amich, 2000).

57 A Sant Marc de Venècia, ja la primera cúpula historiada, la de sant Joan — transepte nord— mostra la figura axial de Joan marcant l'inici del relat que segueix cap a la seva dreta. També en la més complexa decoració de la primera cúpula de l'atri amb la Creació veiem que el sentit de lectura va d'esquerra a dreta, en aquest cas la marca d'inici és l'única "línia" vertical que travessa tots tres registres (Demus, 1984, II/1, 145; Wibrat, 1998). Una línia d'or marca l'inici de la història d'Abraham (*Ibid.*, 153-154). A Sant Marc l'única excepció és la segona cúpula de la història de Josep que no mostra cap marca per a l'inici de la narració. Tanmateix en aquest moment els mosaïstes de Sant Marc ja havien sistematitzat l'inici de les narracions a l'eix est de cada cúpula (*Ibid.* 158). Si d'aquest espectacular conjunt ens traslladem a d'altres de més modestos veiem com el sistema es similar. *Vid.* per exemple què passa a Lambach (Demus, 1970, 195 i ss), on no només el sentit de lectura de cada cúpula és d'esquerra a dreta, sinó que les tres cúpules s'han de llegir d'esquerra a dreta.

58 Són D2, E3, E4, F1, F2, F3.

59 C2, G2, H2, H'1, H'2.

60 I1.

Pel que fa a la indumentària dels diferents personatges, el més freqüent és que Crist vesteixi *pallium* i aparegui nibat (cf. Schiller, I, fig. 389 i ss; *Id.*, II, figs. 1 i ss.). Respecte a la qüestió del nimbe hi ha excepcions; els sarcòfags en són una, però no l'única. Respecte a la qüestió del *pallium*, tret dels moments en què pot aparèixer nu o semi-nu – bàsicament al baptisme, la flagel·lació o la crucifixió–, ens atrevirem a dir que no hi ha excepcions. Un problema diferent és el dels deixebles. Quan aquests acompanyen Crist – sempre tret d'escenes d'Infància i algunes de Passió– poden dur nimbe o no dur-ne [fig. 144], però el *pallium* és preceptiu tant per a l'un com per als altres. No tindria sentit que no fos així perquè és la manera de distingir clarament a Crist i els deixebles de la resta de personatges que intervenen en els relats evangèlics. Tanmateix, és freqüent, i lògic, que els *pallia* siguin diferents – com també es pot veure al manuscrit esmentat–; el que és absolutament irregular és que Crist vesteixi *pallium* i els deixebles túnica curta i *bracæ*. Si considerem que a Santa Maria la majoria de personatges – escenes D, E, F– van nimbats i que, segons ha estat repetit, es tracta de presumptes escenes de la vida de Crist, el resultat és que tenim un absis on Crist porta nimbe i *pallium* i els apòstols nimbe i vestits “de classe inferior” o “humils” – per usar les expressions de Puig i Cadafalch (1943, 398; *Id.*, 1948, 28)–. Per a això i en aquests termes no hi ha paral·lels.

Aquests dos arguments són relativament simples, tanmateix semblen suficients com per a permetre'ns dubtar, si més no, de la pertinença d'identificar les escenes del primer registre com a pertanyents al cicle cristològic.

A l'hora d'analitzar la successió d'escenes del primer registre cal tenir present un altre factor que, després de la descripció sembla evident, ens referim a la visibilitat o no-visibilitat de les imatges. A diferència del que passa amb el segon registre, el primer registre es caracteritza per ocultar part de la decoració. Des de la nau, és a dir, des de la perspectiva del fidel, les úniques escenes visibles són les escenes B a G. Les escenes A i H-I només són visibles des de l'interior de l'absis, és a dir, des del punt de vista de l'oficiant i els membres del cor. Atès que, com sembla clar *a priori*, no hi ha cap certesa de quin és el sentit de les escenes, ni quin el sentit de lectura, aquesta organització pot ser útil per a la comprensió del programa decoratiu<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> Aquesta divisió entre escenes “visibles” i “no-visibles” també recolza en la qüestió purament formal (*vid.*). És una divisió massa nítida com per a ser casual.

## Les escenes "visibles"

### *Escena B: la Traïció i el Prendiment de Crist*

Des de Puig i Cadafalch les nostres escenes A i B han estat considerades una única escena que s'interpretava com a conducció de Crist davant Pilat, Anàs o Kaifàs. Aquesta identificació parteix de la base que els personatges que integren l'escena es desplacen de dreta a esquerra. De fet B3 i B4 mostren les cames flexionades i els peus encarats cap a l'esquerra. Això, més la posició del bastó, que carreguen sobre l'espatlla, ha induït a pensar que, efectivament, el grup es desplaça cap a l'esquerra. Ens atreviríem a dir que, de fet, és només la posició d'aquests personatges la que ha condicionat la lectura de dreta a esquerra de tot el primer registre.

Sobre aquesta qüestió direm, en primer lloc, que no queda clara quina és l'actitud de B5. És evident que el personatge acompanya a B3 i B4, però la posició de les seves cames i el fet que recolzi el bastó a terra en fan un personatge molt més estàtic. Com si es limités a tancar el grup. En segon lloc, cal precisar que de la figura de Crist difícilment es veu molt més que el nimbe. És per tant molt difícil, per no dir impossible, de dir si Crist (B1) avança al ritme de B3-B4 o senzillament s'està dret en posició frontal. Com a reforç d'aquesta darrera opció, direm que totes les propostes que identifiquen l'escena com a detenció/conducció de Crist obliden una de les figures de l'escena: el personatge B2. Ens demanem quin sentit té col·locar aquest personatge, **absolutament frontal**, davant d'un grup que avança. Segurament, la clau en la interpretació d'aquesta escena sigui la figura B2.

Altres elements que cal considerar per a la correcta interpretació de l'escena són el *parapethasma* i el límit de la mateixa. Pel que fa al cortinatge que cobreix el fons de la figuració, o *parapethasma*, és clar que sovint ha estat interpretat com a element que suggereix un interior (Guardia, 1992, 156). Així doncs, aquest cortinatge podria ser un argument per a defensar que l'escena es desenvolupa a l'interior dels palaus de Pilat, Anàs o Caifàs. Ara bé, creiem que la presència d'un cortinatge no implica necessàriament la ubicació d'una escena en un interior, també pot suggerir el desenvolupament de l'episodi en un recinte tancat, com tot seguit veurem. Pel que fa al límit de l'escena, no tenim cap dubte que B arribava fins el gran espai en blanc a l'esquerra de Crist (B1) i de B2. La interpretació tradicional, però, considera que els tres personatges, precedits per Crist, s'adrecen a la curiosa "tenda" de la nostra escena A. En algun cas fins s'ha arribat a afirmar que el personatge sota la tenda fos el propi Pilat o Anàs/Kaifàs. En cap cas es pot admetre això darrer. En primer lloc, és possible (*vid.* descripció) que el personatge sota la tenda sostingui una llança i per tant podria ser un soldat. En segon lloc, no es pot pretendre que s'hagi representat la primera autoritat romana o les autoritats religioses hebrees vestides com el més humils dels servents. Fixem-nos que els tres personatges que presumptament condueixen Crist mostren una indumentària molt superior, amb la seva clàmide i el seu fermall circular. Existeix la possibilitat, però, que



davant la “tenda” hi haguéssim trobat el tron del personatge. De fet, davant la tenda encara hi veiem restes d'una estructura força difícil d'identificar. En qualsevol cas sembla difícil mantenir que aquest objecte sigui la part baixa d'un tron<sup>62</sup>. Hi ha un altre element que invalida la possibilitat de considerar que les escenes A i B siguin una de sola. És clar que l'escena A és obra unitària dels mateixos artífexs que les escenes H, H' i I. No sembla raonable suposar, per tant, que una mateixa escena va ser realitzada en dues meitats per artífexs tan diferents<sup>63</sup>. Tots aquests arguments ens obliguen a descartar, creiem, la possibilitat que A i B siguin una mateixa escena.

Repasades aquestes qüestions, respecte a l'escena B només podem admetre dues certeses absolutes. D'una banda, el fet que B1 és Crist; de l'altra que B3, B4 i B5 no són apòstols, com indicarien la indumentària i la manca de nimbe. Amb aquests dos elements i les deduccions que hem anat fent de les restes de l'escena, l'única possible interpretació passa per considerar que es tracta, segons la nostra opinió, de la Traïció i el Prendiment de Crist.

En gran mesura, la clau de la interpretació de l'escena passa per la identificació del personatge B2. La seva presència, de fet, condiona notablement les possibles identifications de l'escena. La proposta tradicional, que veu en aquesta zona la conducció de Crist davant Pilat o Anàs/Caifàs, obvia la presència de B2. Una escena que prima la presentació del detingut davant el jutge, perdria la seva coherència interposant un personatge — per petit que aquest sigui—. La imatge de Crist davant els jutges és una escena força coneguda (Schiller, II, 56-65, figs. 184-189)<sup>64</sup>. Crist hi apareix com a eix, acostuma a ser l'únic personatge nibat i vestint pal·li, i precedeix un grup de captors. Generalment l'escena se situa en un interior o hi ha indicacions d'una arquitectura. Davant seu apareixen les diferents autoritats entronitzades i vestint la indumentària pròpia de les laïques — Pilat— o de les religioses — Anàs i/o Caifàs—. Ja hem dit que el nostre personatge A2 no pertany ni a les unes ni a les altres. D'altra banda, l'espai en blanc entre les escenes A i B no sembla prou com per encabir-hi els elements necessaris, per a una conducció i presentació davant l'autoritat.

Respecte al fet que l'escena se situï en un interior o que aquest estigui subtilment suggerit, cal dir que, a Terrassa, l'únic element que podria fer pensar en un interior és el *parapethasma*. Tanmateix, i a banda del fet que l'escena del Prendiment de Crist també ha estat representada sota arquitectures que indiquen un interior [fig. 146a-b] — p. ex. a les cobertes d'ivori de Metz de c. 850, París, BNF, ms. lat. 9388], la presència del *parapethasma* pot ser llegida com una al·lusió a la pro-

<sup>62</sup> Cap dels nombrosíssims trons que es poden veure tant en escenes de la Vida de Crist com en d'altres escenes mostren la menor proximitat amb aquesta estructura (vid. Schiller, II, per exemple figs. 184-189, 202-212; cf. ICA: *Christ and Pilate*).

<sup>63</sup> Podríem posar com a exemple les anàlisis de mans diferents en la il·luminació de manuscrits. Tot i que algunes vegades ha estat defensat, és difícil sostenir que mans diferents intervingen al recte i el vers d'un mateix foli.

<sup>64</sup> L'esquema, d'altra banda, ha estat la base de les presentacions de màrtirs i sants davant els respectius jutges.

pietat privada en què es retiren després del Sant Sopar per a pregar<sup>65</sup>. No cal, per tant, veure en aquest cortinatge una al·lusió a un interior — en tot cas no l'interior d'un edifici— doncs pot suggerir, senzillament, un entorn limitat<sup>66</sup>.

Pel que fa al grup armat que apareix a Terrassa, aquest acostuma a aparèixer tant en les escenes del Prendiment, com en les de Conducció o Presentació de Crist. No són, per tant, un argument per descartar cap de les dues possibilitats. Tampoc ho seria el fet que els armats es trobin només a la dreta de l'escena. De fet, el més freqüent és que en el Prendiment el grup de captors es trobi en un dels costats, en oposició al grup de deixebles que se situaria a l'altra banda. Els exemples són nombrosos (Schiller, II, figs. 159, 169, 170). És cert, però, que a Santa Maria no hi ha cap grup de deixebles a la dreta. Aquí és on intervé la figura B2.

Una petita figura com la que apareix a l'escena B restringeix força les possibilitats d'identificació de l'escena. La seva aparició propera a Crist podria fer pensar en les representacions de l'Entrada a Jerusalem. Novament els exemples són nombrosos. Fixem-nos en el sarcòfag d'Adèlfia [fig. 147], obra romana de c. 340-56<sup>7</sup>. La peça ens mostra Crist cavalcant l'ase i just davant seu una petita figura que estén el seu mantell com a salutació de genet i muntura. En el sarcòfag aquest personatge és representat d'un tamany notablement més petit que les figures de Crist i els deixebles. De fet, Crist, malgrat cavalcar l'ase, té la mateixa alçada que el deixeble que el segueix a peu, és a dir, l'alçada del registre. Podríem imaginar una representació similar a Terrassa sino fos perquè: a) no tenim espai per a l'ase; b) el personatge estenent el mantell no pot estar, obviament, en posició frontal; c) els personatges que segueixen Crist no són deixebles sinó un grup d'armats. Forçant les comparacions, fins i tot podríem pretendre la identificació de B2 amb alguns dels guarits en els nombrosos miracles. Cecs, endimoniats, esguerrats... apareixen freqüentment davant de Crist demanant o rebent un miracle. Novament, però, la manca dels deixebles acompanyant Crist — inclús la possible frontalitat de B2— dificulten la identificació de l'escena B amb alguna d'aquestes.

65 Jn. 18, 1-2: *Hæc cum dixisset Iesus, egressus est cum discipulis suis trans torrentem Cedron, ubi erat hortus, in quem introivit ipse, et discipuli eius.* Lc. 22, 39: *Et egressus ibat secundum consuetudinem in monte Olivarum.* Mc. 14: 32: *Et veniunt in prædium, cui nomen Gethsemani.* Mt. 26: 36: *Tunc venit Iesus cum illis in villam, quæ dicitur Gethsemani,...* L'únic que no parla clarament d'una propietat és Lluc. Joan parla d'un hort en què calia entrar, Marc d'un predi i Mateu d'una vil·la. En tots tres casos es tracta d'un lloc apartat i tancat que permetia una certa intimitat. Així és com es representa aquest hort de Gethsemani en algunes obres gòtiques. A Catalunya un bon exemple són les pintures del mur nord de Santa Eulària d'Unha (Val d'Aran) del segle XVI (*vid.* també Schiller, 2, figs. 151 i 154).

66 A partir del segle XIV, el turó de les Oliveres serà reemplaçat progressivament per un jardí tancat, *cf.* Schiller, II, 50-51, figs. 151 i ss.

67 No cal fer una recopilació exhaustiva per veure com l'esquema del sarcòfag tindrà força èxit. A tall d'exemple *vid.* el foli del *Codex Purpureus Rossanensis* (segle VI), l'ivori bizantí conservat a Berlín (segle X) o les pintures de San Baudelio de Berlanga (inicis segle XI) (*vid.* Schiller, 2, figs. 34 i 38 i Guardia, en premsa1). En totes aquestes representacions trobem petites figures, més o menys properes a la muntura, celebrant l'entrada de Crist. En alguns casos és el mateix vestit llençat sota les potes de l'ase el que ens podria fer pensar en la nostra figureta B2.

Es cert que en les escenes de Crist davant Pilat, concretament en les que aquest es renta les mans, trobem un petit personatge que aboca l'aigua sobre les mans de Pilat. Així ho veiem a l'escena principal de la coberta de la lipsanoteca de Brescia (Brescia, *Museu Civico*, c. 360-70) [fig. 148]<sup>68</sup>, en un ivori dels segles IV ò V conservat a Londres (*British Museum*) [fig. 168 ] o als mosaics de San Apolinar Nou de Ravenna (segle VI). Com veiem, la iconografia és antiga, però en tots els exemples es constata que l'assistent està molt aprop de Pilat, i normalment al costat oposat de Crist, i no entre Crist i Pilat. Per tant, sembla raonable suposar que B2 no és l'assistent de Pilat.

Segons la nostra opinió, l'única identificació possible per a la figura B2 és amb Malchus. "*Simon ergo Petrus habens gladium eduxit eum: et percussit pontificis servum: et abscidit auriculam eius dexteram. Erat autem nomen servo Malchus.*" (Jn. 18, 10). Com veiem l'anècdota – tot sigui dit, més pròpia d'un apòcrif– ja és recollida al text de Joan, tanmateix la representació de l'episodi trigarà a aparèixer. Una de les primeres la trobem als Evangelis de sant Agustí conservats a Cambridge (*Corpus Christi College*, ms. 286; Roma (?), c. 600; *vid.* Schiller, 2, fig. 161). La figura de Malchus ha estat representada de moltes maneres. Una d'elles el mostra com un petit personatge – gairebé infantil– subjectat per Pere qui li talla l'orella. Com a exemple podem referir la imatge que apareix al *Codex Egberti* de Reichenau [fig. 149] (Trèveris, *Stadtbibliothek*, cod. 24, fol. 79v, c. 980). En aquest cas, Crist apareix rodejat per dos grups de captors. Els de la dreta apareixen armats de manera similar a com els tenim a Santa Maria, els de l'esquerra es limiten a subjectar Crist mentre Judes l'està besant. Crist alça el braç i l'adreça a Pere i Malchus. Aquests dos personatges es troben relativament apartats; més lluny encara trobem la resta de deixebles. Pere alça l'espasa amb la dreta mentre amb l'esquerra sosté el cap de Malchus. Aquest apareix representat mig ajagut a terra, però amb un tamany i unes faccions que el fan molt més petit que la resta de personatges. Sovint el gest de Crist, alhora aturant Pere i guarint Malchus, desapareix. És el que veiem a Sant'Angelo in Formis (Schiller, 2, fig. 174) on les figures són de tamany similar però apareixen contigus a Crist. També a les pintures de Vicq (Schiller, 2, fig. 175) desapareix el gest de Crist. Aquí, a més, el grup de Malchus i Pere és relativament proper a Crist i, sobretot, Malchus, tot i aparèixer gairebé dret, té la meitat de l'alçada que la resta de personatges.

L'escena és coneguda i l'esquema també. D'altra banda, no pretenem establir lligams amb cap escena concreta. La nostra intenció és mostrar que a Santa Maria de Terrassa estem probablement davant la representació del Prendiment de Crist. Desgraciadament em perdut la meitat esquerra de la composició. Els elements conservats, però, coincideixen amb el que coneixem de l'escena. Trobem, al centre, la figura de Crist. Per les restes, com ja hem dit, és difícil de dir si es troba frontal o girat cap a algun costat. Generalment s'havia considerat que es dirigia cap a l'esquerra. També hem vist com no hi ha cap base per afirmar-ho i com, de fet, la figura que identifiquem amb Mal-

68 A la mateixa peça també hi veiem una de les possibles configuracions de la representació de Crist davant Anàs i Caifàs.

chus ho impossibilita. A la dreta veiem un grup de personatges armats similar als que veiem al *Codex Egberti*. Les restes no permeten dir si també hi havia Judes besant Crist. Per bé que el més freqüent és que hi aparegui (Schiller, II, 51 i ss, figs. 158 i ss.) també trobem exemples en què no compareix. Això es deu a una doble tradició: en un cas el petó i el prendiment apareixen com a simultanis i en una altra com a successius. Un bon exemple de l'absència del petó de Judes el trobem a la Lipsanoteca de Brescia [fig. 148]. El més freqüent, però, és que després del petó hi trobem el prendiment com als Evangelis de Sant Agustí (Cambridge, *Corpus Christi College*, ms. 286, fol. 125r; c. 600), el cicle cristològic de San Apolinar Nou de Ravenna (segle VI) o algun ivori carolingi (París, BNF, ms. lat. 9388; c. 850; Londres, British Museum; c. 900) (Schiller, 2, fig. 11, 158-159 i 165-166, respectivament)<sup>69</sup>. També podríem suposar, però, que estem davant una escena similar a la del fol. 79v del *Codex Egberti* [fig. 149]. En un cas com aquest, difícilment podríem dir si compareix la figura de Judes o no, l'estat de les pintures no ho permet. En el manuscrit, Crist i Judes estan col·locats l'un davant de l'altre, de manera que, fins i tot en el còdex, es fa difícil precisar els límits de cada figura. El fet que Judes sigui més baix i, per tant, tingui el cap a l'alçada del pit, impediria en el cas de Terrassa que se n'hagués conservat cap vestigi. Recordem, però, que en la descripció hem trobat un element estrany. Just per sota del nimbe de Crist hi apareix un element que normalment s'identifica com l'espalla de Crist. Ja hem dit, però, que per la forma respon més aviat a un braç. Això ens feia plantejar l'existència d'un sisè personatge (B6). No tenim cap dubte que aquest B6 és Judes en el moment en què passa el braç pel coll de Crist tot apropant-se per a besar-lo.

Així doncs, podem suposar que a l'escena B hi tenim el Prendiment — i potser la Traïció— de Crist. Els tres personatges a la dreta de Crist (B1) serien els jueus que venen a capturar Crist. Com en el cas de, per exemple, l'Evangelinari d'Otó III (Munic, *Staatsbibl.*, Clm. 4453, Cim. 58, fol. 244v, segle X-XI) o de l'altar d'or de la Catedral d'Aquisgrà (c. 1000), aquests anirien armats amb bastons. També és indicatiu de la seva condició de no-deixebles el fet que vesteixin túnica curta, *bracæ* i *chlamys*. Centrant la imatge — per bé que no necessàriament al centre exacte de la composició— com també passa als Sants Màrtirs de Cimitile (inicis del segle X) [fig. 150]— trobem la figura de Crist, potser besada per Judes disposat com el trobem al *Codex Egberti* [fig. 149]. El petit personatge a l'esquerra de Crist només pot ser, en aquest context, Malcus (B2), que apareix en un tamany més petit, com és freqüent. Novament els Sants Màrtirs de Cimitile són un exemple paradigmàtic d'aquesta petitesa. Podem afegir els exemples que proporcionen una gemma conservada al *Cabinet des Médailles* del Museu del Louvre (segle IX) o el ja esmentat de l'església de Vicq. Malgrat que no en queda cap rastre, junt a Malcus, i fent l'acte de tallar-li una orella amb l'espasa hauríem de imaginar sant Pere. Igualment cal suposar algun gest de Crist cap el ferit, tot i que a

<sup>69</sup> La proposta d'interpretació del primer registre de Santa Maria de Terrassa permetria, fins i tot, suposar l'absència de Judes (*vid. infra*).

vegades no hi és. L'espai, en aquest costat és suficient com per haver-hi trobat, sinó tots, alguns deixebles; l'estat de conservació no permet veure-hi res.

La identificació de l'escena B amb el Prendiment de Crist ens permet fer dues afirmacions que fins ara es mantenien en el camp de les hipòtesis. En primer lloc, i efectivament, les escenes que nosaltres hem batejat A i B, tot separant-les, són dues escenes diferents i no una de sola com havia estat proposat des de Puig i Cadafalch. En segon lloc, la concepció de l'escena no indica un moviment de dreta a esquerra sinó convergent en l'eix central que és Crist. Aquest darrer aspecte és important. Ja hem dit que va ser aquesta escena, sens dubte, la que des de bon començament va condicionar un sentit de lectura dreta-esquerra que afegia confusió a un registre ja confús per ell mateix. Per bé que, com ja hem dit, un sentit de lectura de dreta a esquerra no és impossible sí que semblava estrany en aquesta composició absidal. La re-identificació com a Prendiment de l'escena B permet re-situar de manera definitiva tota aquesta qüestió.

### ***Escena C: la Negació de Pere***

Tot i que fa la proposta, Puig i Cadafalch (1948, 28) dubtava que l'escena que nosaltres hem anomenat C fos l'entrada a Jerusalem. Com ja hem referit l'escena es limita a dos personatges — un amb pal·li, l'altre amb clàmide—. L'actitud del clamidat — C2— suggereix que està interpel·lant el pal·liat — C1—. La migradesa de les restes dificulta sobremanera l'intent d'identificació. Pels motius adduïts, només podem negar la possibilitat que es tracti de l'Entrada a Jerusalem.

En el cas que aquesta imatge ens mostri algun fet relacionat amb el Nou Testament, el més raonable és pensar que, tal vegada, s'està representant un esdeveniment posterior al Prendiment de Crist. La configuració de les restes que, recordem, tan sols mostren un personatge — C1— amb túnica i pal·li davant un personatge — C2— amb túnica curta, *bracæ* i clàmide, no permet gaires possibilitats. Cal considerar, a més, el fet que C2 allarga la mà, en un gest que segons el context pot ser entès de moltes maneres, però que en aquest context, de dos personatges l'un davant l'altre, podríem interpretar com a demanda de C2 a C1. Fins i tot prescindint del gest no són massa les possibilitats posteriors al Prendiment de Crist en què trobem un disposició semblant, i en cap dels casos el personatge amb pal·li és Crist. A partir del Prendiment, Crist deixa d'estar acompanyat pels deixebles i passa a estar-ho per soldats o enviats dels jutges. En els casos en què podria aparèixer sol davant d'algú, aquest algú és Pilat, Anàs o Caifàs. Podríem trobar, per tant, Crist sol davant d'algun personatge sol, però aquest darrer apareixeria entronitzat. L'únic cas, durant el transcurs dels fets en què podem trobar el què veiem a Terrassa és durant les Negacions de Pere.

Després de l'anunci d'aquest repudi per part de Crist i l'astorament de Pere (Mt. 26, 34; Mc. 14, 30; Lc. 22, 34; Jn. 13, 38), la predicció s'acompleix al pati del palau de Caifàs, el gran sacerdot (Mt. 26, 69-75; Mc. 14, 68-72; Lc. 22, 54 i ss; Jn. 18, 12-27). Mentre en els relats de Mateu i Marc

les dues primeres negacions venen donades per la sospita d'una serventa i a la tercera és el grup congregat al patí del palau de Caifàs qui demana explicacions a Pere, en el relat de Lluc és primer una dona i després dos homes diferents els qui interpel·len Pere successivament. El relat de Joan és més complex. Cap el palau de Caifàs hi van Pere i Joan i mentre Pere queda fora, Joan entra amb Crist. En el moment en què Joan fa entrar Pere al palau la portera li demana a Pere si no és deixeble de Crist. Novament fora, Pere, és interpel·lat, primer, pel grup dels qui s'estaven al pati del palau i, després, per un parent de Malcus.

Novament tornem a trobar dificultats per assegurar que estem davant d'aquesta escena i no cap altra. Segons el repàs del tema fet per Schiller (2, 58-60; cf. Réau, II, 439), normalment es representa l'escena de la trobada de Pere amb la serventa, per tant amb una dona. És el que veiem a la lipsanoteca de Brescia (Brescia, *Museo Cristiano*, c. 360-370) (Schiller, II, fig. 10) [fig. 148] o als mosaics de Ravenna (Ravenna, San Apol·linar Nou, registre superior del mur sud, segle VI) (Schiller, II, fig. 197). Com veiem en el darrer exemple, l'esquema iconogràfic mostra el personatge femení davant la porta d'una arquitectura i acusant sant Pere assenyalant-lo amb l'índex. No és això, però, el que veiem a Terrassa. L'escena C de Santa Maria mostra un personatge masculí amb gest de demanar explicacions i no d'acusació. Curiosament és el gest que trobem habitualment en els personatges masculins que sovint apareixen a l'escena. Així ho trobem als Evangelis d'Otò II ò III (c. 990, Aquisgrà, Tresor de la Catedral; cf. Schiller, II, fig. 186), o als Evangelis d'Otò III (c. 1000, Munic, *Bayerische Staatsbibliothek*, cod. lat. 4453, fol. 247; cf. Schiller, II, fig. 188) o al *Codex Aureus* d'Enric III (c. 1043-6, Escorial, Cod. Vetr. 17, fol. 82r; cf. Schiller, II, fig. 200). De fet, el text evangèlic recull la trobada amb la serventa com a causa de la primera negació, però en les successives negacions tant trobarem homes, com dones, com el grup que s'escalfava amb Pere a la cort del Palau de Caifàs. Això explicaria una representació com la del fol. 369v. de la Bíblia de Ripoll (Vaticà, Bibl. ms. lat. 5729; Ripoll, mitjan segle XI) [fig. 151] en la que trobem Pere absolutament aclaparat per les acusacions que li arriben de tots costats<sup>70</sup>.

És lògic que en fer una selecció es triï com a representació més significativa de les negacions la trobada amb la serventa. És la primera i els quatre evangelis coincideixen en identificar-hi un personatge femení. Ara bé, això no exclou altres possibilitats. En primer lloc, el text ho admet. En segon lloc, podria tenir algun interès no seguir la representació més comú. Potser és una casualitat, però molt curiosa, la manera com el text de Joan explica la tercera negació de Pere. "*Dicit ei unus ex servis pontificis, cognatus eius, cuius abscidit Petrus auriculam: Nonne ego te vidi in*

<sup>70</sup> Concretament de part de dues dones a la dreta i d'un grup a l'esquerra. Potser s'està il·lustrant directament el text de Mateu o de Marc que és on trobem aquesta configuració dels acusadors. Ja hem dit com en el relat de Lluc és primer una dona i després dos homes i en el de Joan primer una dona, després el grup i finalment el parent de Malcus.

*horto cum illo? Iterum ergo negavit Petrus: et statim gallus cantavit.*" (Jn. 18, 26-27)<sup>71</sup>. Apuntem la possibilitat que si es volia lligar l'escena del Prendiment amb les negacions de Pere es disposava de la baula perfecta per fer-ho. D'altra banda, explicant l'episodi amb la darrera negació de Pere i a través del text de sant Joan encara quedava més manifesta la "traïció" de l'apòstol a Crist. Joan ho recull com segueix: "...*negavit Petrus: et statim gallus cantavit.*" És més difícil de dir si per a reflectir aquesta possible intencionalitat es va haver de modificar la iconografia tradicional o simplement es va fer ús d'un dels tipus existents, per bé que poc explotats. Hem vist que el gest és clar en els personatges masculins que no assenyalen amb el dit sant Pere sinó que amb la mà oberta a l'alçada de la cintura li demanen explicacions. D'altra banda, l'escassa disponibilitat d'espai per a aquesta escena al registre de Terrassa — voluntàriament o involuntària— justificaria l'esquema més reduït o l'absència d'arquitectures<sup>72</sup>. Finalment, diguem que, per bé que més tardans, els evangelis grecs acostumen a mostrar — en alguns casos fins a quatre vegades— les tres negacions de Pere. Així passa, per exemple, al manuscrit gr. 74 de la Biblioteca Nacional de França, als fols. 56r, 97r, 159r i 204r (segle XI). En els dos darrers folis — il·lustrant els evangelis de Lluc i Joan— algunes de les negacions podrien coincidir força amb el que trobem a la nostra escena C. Un altre exemple el tenim al manuscrit Plut. VI, 23 de la Biblioteca Laurenziana de Florència (segle XI) però només acompanyant els textos de Mateu (fol. 56v.), Marc (fol. 94r.) i Joan (fol. 205v) [fig. 152]<sup>73</sup>.

#### ***Escena D: l'Entrega de les Claus a Pere***

Per a la nostra escena D, Puig i Cadafalch (1948, 28) i Pijoan (1948, 48), van proposar, respectivament, la identificació amb el guariment del cec i Crist davant Pere. Segurament, el primer element que caldria ponderar i que, segons el nostre parer, no ho ha estat prou, és la ubicació d'aquesta escena dins el registre. El fet que marqui l'eix de la conca absidal pot ser degut a la casualitat però no ho creiem. Per la seva posició és la primera imatge que podia contemplar qualsevol de la nau estant. Amb les poques dades de què disposem, creiem que aquesta no pot ser negligida.

Una possibilitat és que una de les figures de l'escena sigui Crist, però no sigui D1, sinó D2. De fet, la suposició que D1 és Crist no recolza en cap dada més que la presència de *pallium* i la major talla del personatge, car no tenim — com en el Prendiment— un nimbe crucífer. Respecte a aquesta possibilitat, cal dir que trobem representacions en què Crist apareix de tamany més petit i/o en una

71 Aquest text de sant Joan té una altra particularitat i és el fet que, a diferència de tots els altres, separa la primera negació de les altres dues per col·locar entremig l'interrogatori de Crist a casa de Caifàs. Mentre la primera negació — com ja hem dit— és feta davant la serventa, les altres dues són fetes davant d'un grup i davant del parent de Malchus.

72 Hem fet una recerca sobre el tema a l'*Index of Christian Art*. En el catàleg es recullen trenta-dues imatges amb les negacions de Pere entre els segles III i X. Només en un cas, el sarcòfag lateranense 183 (segle IV) trobem la configuració de l'escena com a Terrassa. Per tant, la iconografia existeix, per bé que no sigui la més freqüent. Hem de suposar, per tant, que la tria és voluntària.

73 *Vid.* l'anàlisi del tema i d'altres exemples a Millet 1960, 345-361.

posició més baixa. Aquesta és la situació que es dona, fonamentalment, en el Baptisme de Crist<sup>74</sup>. Creiem, però, que cal descartar aquesta identificació, ja que en el baptisme Crist no vesteix mai *pallium* sinó que apareix nu o vesteix *perizoneum*. Normalment, a més, sant Joan Baptista tampoc llueix pal·li sinó que vesteix una pell de camell<sup>75</sup>. D'altra banda, mancarien les inevitables referències al riu, la *Dextera Domini* o el colom de l'Esperit, i en alguns casos els assistents del Baptista (*vid.* Schiller, I, 127-140, figs. 349 i ss.). Som partidaris, per tant, de descartar aquesta possibilitat.

Cal començar l'anàlisi d'aquesta escena dient que la nostra interpretació de les escenes precedents com el Prendiment de Crist-Traïció de Judes i la tercera Negació de Pere, i la consideració que el sentit de lectura del registre és d'esquerra a dreta — o com a mínim no hi ha cap argument per suposar que fos de dreta a esquerra—, impossibilita d'antuvi mantenir la lectura de Puig i Cadafalch. Curiosament, la lectura de l'escena com a Guariment del cec de naixement és força sòlida. La proposta parteix de la identificació del personatge amb *pallium* — D1— com a Crist i interpreta que el seu gest és el de tocar els ulls d'un personatge més petit — D2—. Ja hem dit, però, que l'estat de les pintures no permet identificar el gest clarament — desgraciadament les descripcions no permeten suposar que sí es veies quan van ser descobertes— i per tant podríem considerar tot un seguit d'altres escenes en què Crist s'atança a una figura més petita. El llistat és llarg car, excloent els guariments o benediccions de figures femenines — p. ex. el de l'hemorroïsa o la germana de Llätzer—, pràcticament tots els miracles de Crist han estat representats en un moment o altre amb el guarit o beneït de talla més petita. En alguns casos amb una lògica clara, com quan es tracta de la benedicció dels nens, en d'altres casos per pura aplicació de perspectiva jeràrquica, com el guariment del cec, el guariment del sord-mut, el guariment de l'endimoniat...<sup>76</sup> Ara bé, en cap d'aquests casos, el receptor del miracle va nimbats. Pot donar-se la circumstància que ni Crist ni el guarit portin nimbe, per exemple en els sarcòfags, però no la situació contrària.

Hem dit més amunt que, tret de la creença que estem davant un cicle cristològic, no hi ha cap argument per suposar que aquesta escena estigui lligada a la vida de Crist. El fet que no es conservi el nimbe impedeix cap verificació; pel que fa als vestits, Crist no és l'únic que pot anar vestit amb túnica i pal·li. També els apòstols tenen nimbe i vesteixen túnica i pal·li<sup>77</sup>.

74 Podríem pensar també en la Circumcisió de Crist, la Presentació al Temple, o Crist entre els Doctors de la Llei. En el primer cas es tracta d'una escena de grup en què l'únic nimbats és sempre Crist. En les altres dues al costat de les possibles presències de Josep i Maria, nimbats, també trobem Zacaries que s'atança al Nen, aquest, però sempre se situa sobre un altar, per tant, tot i que de talla més petita es troba al mateix nivell que els altres tres (*cf.* Schiller, 88-90, figs. 225 i ss.; 90-94, figs. 230 i ss.; i 124-125, figs. 339 i ss. respectivament).

75 Tot i que hi ha excepcions com es veu a l'Ev. de Ràbula (Florència, *Bibl. Laurenziana*, Cod. Plut. 1,56 fol. 4b, datat en 586) (*vid.* Schiller, I, fig. 356), o a un reliquiari procedent del *Sancta Sanctorum* (Vaticà, *Museo Cristiano*) del segle VI/VII (Schiller, I, fig. 357). En ambdós casos sant Joan Baptista vesteix toga i en el segon tots dos són figures nimbades. També a l'estauroteca del *Sancta Sanctorum* (segle VIII/IX) apareix Crist més petit i nimbats, però nu i sant Joan togat però sense nimbe. No hi ha cap referència espacial, però sí un assistent amb els vestits i el colom. (Schiller, I, fig. 54).

76 Per a l'extensíssim capítol dels guariments *vid.* Schiller, I, 169 i ss..

77 Evidentment es pot dir el mateix de moltes narracions de sants. Tanmateix, i per tal de seguir un cert ordre i ser coherents amb la realitat de Terrassa, explorarem les possibilitats de les escenes relacionades amb els deixebles, començant per sant Pere.



Si penséssim que estem davant un conjunt sense programa ni coherència, el problema esdevindria certament irresoluble. Una certa lògica interna, però, permet pensar que el següent personatge a què pot estar referida l'escena és sant Pere, tot seguint la intuïció (?) de Pijoan. De fet, a les escenes B i C Pere juga un paper important. Si ens adrecem a les narracions de la història de Pere<sup>78</sup> tot prescindint de sentits de lectura, són quatre els passatges que poden mostrar una certa proximitat amb el que trobem a l'escena D. Ens referim a l'Entrega de les Claus a Pere (a), el Guariment del Coix (b), el Baptisme de Corneli (c) i el *Domine Quo Vadis* (d).

L'escena de l'Entrega de les Claus a Pere arrenca del text de Mt. 16, 19<sup>79</sup>. Segons Sotomayor (1978, 70 i ss.), la primera representació la trobem en un sarcòfag amb la *Traditio* de Sant Sebastià (Roma) que l'autor data c. 370 [fig. 153] (Sotomayor, 1978, fig. 27). El fet que l'escena aparegui ja en aquest moment i a Roma és suficient com per suposar una tradició ininterrompuda i que, de segur, té moments de major o menor intensitat coincidint amb períodes en què la figura del papat és potenciada o posada en entredit. I, efectivament, trobem la *Traditio Clavis* des del segle IV i fins el segle XIII sense interrupcions per bé que amb variants (Carr, 1978, 54 i ss). L'esquema paleocristià ens mostra Crist i Pere dempeus, un al costat de l'altre. Mentre Crist sosté amb una mà la clau que atança a Pere, aquest la rep amb les mans velades en senyal de respecte. En època medieval se seguirà usant aquesta tipologia (*vid.* Carr, 1978, figs. 61-84), per bé que se n'afegirà una altra derivada de la conversió de l'escena de la *Traditio Legis* en *Traditio Clavis*. En aquest segon cas, Crist pot aparèixer dempeus o entronitzat i a la seva dreta Pere acull les claus (*Ibid.*, figs. 91-115). Segons Carr, malgrat que el tema segueix en ús sense interrupció i són nombroses les al·lusions en les fonts, durant els segles IX-X només trobem la representació derivada de la *Traditio Legis*. Caldrà esperar fins a inicis del segle XI per a trobar de nou el tipus que contraposa Crist i Pere. El primer exemple recollit per l'autora és als Evangelis d'Oto III [fig. 154] (c. 1000, Munic, *Staatsbibliothek*, CLM 4453, fol. 60v)<sup>80</sup>.

És aquesta absència dels repertoris fins a c. 1000 l'escull més important a l'hora de proposar la identificació de l'escena D a Terrassa amb la *Traditio clavis*. Aquesta identificació explicaria perquè D1 i D2 són personatges amb túnica, pal·li i nimbe. Tractant-se de Crist i Pere és lògica la indumentària. Només en el cas que conservéssim els colors de les pintures podríem veure, potser, els diferents matisos entre els vestits de l'un i de l'altre. D'altra banda, les diferents altures entre la figura de Crist i la de Pere es podrien explicar per la possible concepció jeràrquica de la represen-

<sup>78</sup> Al marge de treballs sobre qüestions puntuals segueixen essent dos els estudis bàsics per a aproximar-nos a la iconografia de sant Pere. El primer, referit a la iconografia antiga de sant Pere, és el de Sotomayor (1962), el segon, referit a la medieval, és el de Carr (1978). De fet, poden ser considerats complementaris.

<sup>79</sup> *Et tibi dabo claves regni cælorum. Et quodcumque ligaveris super terram, erit ligatum et in cælis: et quodcumque solveris super terram, erit solutum et in cælis.*

<sup>80</sup> L'escena, quan apareix als llibres, acostuma a il·lustrar bé la festa de la *Cathedra Petri*, bé la festa de *Natali Petri et Pauli*.

tació a Terrassa. El sarcòfag de San Sebastiano ens mostra ambdós personatges amb el mateix tamany, però just l'escena central amb la *Traditio Legis* mostra Crist lleugerament més gran i més elevat. És un recurs que serà usat freqüentment també en època medieval. En alguns casos la diferència de tamany es deu al fet que Pere apareix agenollat davant Crist. Per bé que no és el més freqüent, ho trobem a peces significatives com ara la capa de santa Cunegunda (catedral de Bamberg, c. 1012, cf. Carr, 1978, fig. 61).

En contra de la identificació amb la *Traditio Clavis*, però, hi ha arguments importants. Un d'ells ja ha estat esmentat: l'absència — segons Carr— d'escenes seguint l'esquema més antic amb dues figures amb anterioritat al segle XI. És clar que sempre podem suposar, com ha estat suggerit per a Terrassa manta vegades, que el fet de seguir uns models ben concrets de tradició antiga, fins potser vinculats amb els sarcòfags, justificaria una tria absolutament precisa. En aquest cas, tindríem amb un segle d'antelació l'esquema que tornarà a estar de moda a partir de c. 1000. Tenim, però, altres arguments que dificulten la identificació. No són els més importants que la figura de Pere sigui massa petita o no mostri les mans velades. Ambdues qüestions poden venir condicionades per la mala percepció d'unes restes pictòriques molt espatllades. De fet, respecte a la disposició de les mans, cal dir que a les escenes narratives de l'entrega de les claus a Pere, per exemple com les trobem als manuscrits otonians, l'apòstol no mostra les mans velades sinó que agafa les claus amb la mà nua. Un exemple d'això el tenim al llibre de Perícopes d'Henric II ò III conservat a Bremen (*Stadtbibliothek*, ms. b21, fol. 111) d'inicis del segle XI. Més difícil seria explicar perquè, si estem davant d'una *Traditio Clavis*, la mà de D1 és tan aprop del cap de D2 quan el més lògic és que estigués propera a les mans de D2<sup>81</sup>.

L'argument més clarament contrari a considerar que estem davant de l'Entrega de les Claus seria l'ordenació de les escenes i el sentit de lectura dins un registre amb un discurs pressumptament continu. Com sabem, la *Traditio Clavis* (Mt. 16, 19) és molt anterior al Prendiment de Crist (Mt. 26, 47). Malgrat que l'escena pot tenir un caràcter a-històric, car ha estat convertida en l'emblema del poder conferit al papa com a successor de Pere<sup>82</sup>, també és important la seva inserció dins la història de la salvació perquè ens posa de relleu la dubitativa actuació de Pere, la base de l'Església, en els seus inicis i esdevé l'*exemplum* més clar del perdó dels pecats i de la reconciliació<sup>83</sup>. Així, doncs, l'escena té tant de sentit aïllada, com si apareix inserida dins el seu context narratiu.

81 També se'ns pot argumentar que si la figura D1 fos Crist el seu nimbe mostraria les traces d'un nimbe crucífer com passa amb el Crist del Prendiment. No creiem que sigui un argument massa sòlid atès l'estat de conservació d'aquesta zona que pràcticament ha quedat limitada a una sinòpia.

82 *Vid.* al respecte la iconografia del triclini lateranense [fig. 157]. (*vid.* Belting, 1978; cf. Carr, 1978, 56 i ss). Sobre aquest mosaic desaparegut tornarem més endavant.

83 Carr (1978, 62) recull com en el *Breviarium Gothicum* (PL., 86, 1102) la imatge de la *Traditio Clavis* serveix per assenyalat la base de l'església i la primacia de Pere, però també com a exemple del perdó dels pecats.

En conseqüència aquest problema només ho és si estem davant un cicle històric de la vida de sant Pere!

Una altra possibilitat, i ja dins la història de Pere com a cap de l'Església, és que l'escena D mostri el primer miracle realitzat per l'apòstol<sup>84</sup>. Les representacions d'aquest episodi no remunten més enllà de l'època medieval. Malgrat algunes propostes<sup>85</sup> no hi ha cap evidència que l'escena aparegui a occident abans del segle IX. Probablement apareixia recollida en un antependi que decorava l'altar de Sant Pere al Vaticà, segons la notícia que en dóna el *Liber Pontificalis* (1: 499; 2: 53). També apareixia a la capa pluvial encarregada per la reina Irmingarda i que descriu Seduli Scot en un poema<sup>86</sup>. Tanmateix no en conservem cap exemple occidental anterior al segle XI. En aquest moment la trobem en un dels medallons de la capa de santa Cunegunda (c. 1012, catedral de Bamberg). A orient també comença a representar-se durant el segle IX. El primer exemple el trobem als *Sacra Parallela* de Joan Damascè (segle IX, París, BNF, ms. gr. 923, fol. 213r) (*vid.* Carr, 1978, fig. 138).

En realitat la concepció de l'escena és ben senzilla, doncs deriva de les imatges de guariment protagonitzades per Crist<sup>87</sup>. Carr en recull totes les possibilitats (1978, 120 i ss). Atesa la font d'inspiració l'escena té els mateixos punts a favor que ja veiem per al cas del guariment del cec de naixement. En aquest cas, a més, s'afegeix un argument de caràcter conceptual. Si el que es pretenia en aquest registre primer era mostrar diferents aspectes de la vida de Crist i dels apòstols, no hi ha dubte que la primera intervenció miraculosa de Pere és un bon punt d'inflexió. Malhauradament, topem amb la mateixa dificultat que vèiem per al cas de la identificació amb el guariment del cec per part de Crist: el presumpte guarit no hauria de dur nimbe, com passa amb la figura D2. Cal, en conseqüència, descartar aquesta identificació.

Procedent també dels Fets dels Apòstols, trobem una altra passatge que podria identificar l'escena D. Es tracta d'un dels episodis de la llegenda de Corneli, concretament el baptisme<sup>88</sup>. L'escena va tenir dues configuracions clarament diferents: una per a l'època antiga (?) i una altra per a la medie-

84 Ac. 3, 1-11: *Petrus autem et Ioannes ascendebant in templum ad horam orationis nonam. Et quidam vir, qui erat claudus ex utero matris suæ, baiulabatur: quem ponebant quotidie ad portam templi, quæ dicitur Speciosa [... ] Petrus autem dixit: Argentum et aurum non est mihi: quod autem habeo, hoc tibi do: In nomine Iesu Christi Nazareni surge, et ambula. Et apprehensa manu eius dextera, alleavit eum, et protinus consolidatæ sunt bases eius et plantæ. Et exiliens stetit, et ambulabat...*

85 Weiss (1963) proposa de trobar-la dins un cicle de sant Pere a l'absis de l'antiga Sant Pere del Vaticà. L'article sosté, a més, que la decoració amb el cicle de sant Pere seria una aportació del segle VII, i no anterior, en contra de la hipòtesis tradicional que el considera del segle IV. Aquesta hipòtesis ha estat contestada (*cf.* Carr, 1978, 119; Kessler, 1989, 49 i ss.).

86 Recollim la referència de Carr, 1978, apèndix pp. 227 (l'autora extreu el text de: Sedulius Scottus: "Inc. Versus ad Ermingardem Imperatricem conscripti in serico Pallio de Virtutibus Petri Apostoli", a: *Poetæ Latini Medii Ævi*. (Monumenta Germanica Historica, 3 vols), vol. 3, pp. 187-188.): *Claudus ovat gressu Petro miserante salaci*.

87 Seran, però, nombroses les escenes que mostren Pere agafant pel braç el coix. És com apareix, per exemple, al capitell nº 6 de la galeria nord del claustre de Sant Pere de Moissac, que data de c. 1100 (*cf.* en general ICA; per als capitells de Moissac *vid.* Schapiro, 1985, 51-53, fig. 71).

88 La llegenda de Corneli és recollida a Ac., 10. El passatge del baptisme ocupa els versicles 44-48: *Adhuc loquente Petro verba hæc, cecidit Spiritus sanctus super omnes qui audiebant verbum. Et obstupuerunt ex circumcissione fideles qui*

val. De fet, l'art tardo-antic mai no representa directament aquest episodi. Sí que hi ha una representació que recull l'autoritat de Pere per batejar. Es tracta de l'escena del miracle de la font<sup>89</sup>. Pere acompanyat per soldats toca una roca de la qual brolla l'aigua que els soldats s'apressen a beure (Sotomayor, 1962, 55-63). El sentit baptismal de la representació no planteja, avui, cap dubte. Va ser Wilpert (1, 108-114) el qui va proposar de veure-hi a més una referència al baptisme de Corneli. Per a Carr (1978, 134) "*His interpretation is subject to debate. Most likely, these representations do not derive from any specific text, but rather incorporate the allusions to Peter's authority to baptise which are found in several biblical and apocryphal texts.*", posició que segueix clarament la interpretació de Sotomayor qui no fa ni la més mínima al·lusió a Corneli per a explicar l'escena de la font. Per a Sotomayor l'únic problema està a saber destriar en quins casos s'està al·ludint a Pere i en quins casos l'escena es refereix a Moisès (Sotomayor, 1962, 81-83). L'única representació que troba Sotomayor vinculada a la història de Corneli — i que l'autor agrupa amb "*Otras escenas de S. Pedro*"— és la Visió de Jafa (*Ibid.*, 160). L'autor en recull una única representació a la catacumba de Comodilla (segle IV) (*cf.* Carr, 1978, fig. 184) i la interpreta com una al·lusió a la vocació dels gentils<sup>90</sup>.

*"The Early Christian representations of Peter Striking the Rock play no role in the Medieval representations of Peter baptising. Instead, these Medieval representations reflect contemporary liturgical practice. They may have had as their ultimate pictorial model a representation of the baptism of Christ which shows him standing in a font rather than standing in the river of Jordan."*, ja que totes les representacions medievals del baptisme de Corneli el mostren dins una pica (Carr, 1978, 134-135) — el destacat és nostre— . Encara que l'escena de Pere i la font hagués estat, en darre- ra instància, una al·lusió al baptisme de Corneli, és clar que aquell esquema no serà model per a l'època medieval. Podem considerar que, per tant, la construcció de la imatge del baptisme de Corneli en l'Edat Mitjana va partir de zero. Les regles de creació de la iconografia cristiana són, tanmateix, clares i ben definides des del món antic. En aquest cas, entén Carr, es recorre a la imatge del baptisme de Crist (*cf.* Carr, 1978, figs. 190-197).

La imatge medieval més antiga la conserva una placa de relligadura en ivori [fig. 155] (Florència, *Museo Nazionale del Bargello*, inv. 38C). És una peça que ha estat assignada al regne de Lotarín- gia i datada entre 860-870. Aquesta, com totes les imatges posteriors, ens mostra Corneli nu dins

*venerant cum Petro: quia et in nationes gratia Spiritus sancti effusa est. Audiebant enim illos loquentes linguis, et magnificentibus Deum. Tunc respondit Petrus: Numquid aquam quis prohibere potest ut non baptizentur hi qui Spiritum sanctum acceperunt sicut et nos? Et iussit eos baptizari in nomine Domini Iesu Christi. Tunc rogaverunt eum ut maneret apud eos aliquot diebus."*

<sup>89</sup> L'escena havia estat interpretada tradicionalment com el miracle de Moisès fent brollar aigua de la roca de l'Horeb (Ex. 17, 1-7). No serà fins a inicis del segle passat quan una atenta lectura d'elements fins llavors no interpretats, com ara el *pileus pannonicus*, fa comprendre com en realitat s'estava davant d'una representació de Pere, tot establint un paral·lel entre aquest i Moisès (*cf.* Sotomayor, 1962, 56).

<sup>90</sup> Seguint el text dels Fets dels Apòstols ens sembla més clara aquesta interpretació que no pas la proposada per Carr qui hi veu una equiparació a la Pentecosta, seguint l'*Expositio Actuum Apostolorum* de Beda (Carr, 1978, 133).

una pica baptismal (Melzac, 1995). El fet important és que estem davant el primer exemple d'un grup no gaire nombrós<sup>91</sup>. Tot i que és difícil dir quan comença a representar-se una escena d'una determinada manera, interpretacions recents d'aquest ivori fan pensar que tot just és en aquest segle IX quan comença la història d'aquesta representació (*Ibid.*). Aquest podria ser un dels arguments en favor de la identificació amb l'escena D de Santa Maria.

Com en el cas del guariment del coix, tornem a estar davant d'una escena que, programàticament, tindria força sentit en qualsevol composició relacionada amb els fets de sant Pere. També en aquest cas, a més, podria tractar-se d'una xarnera ideal entre el paper de Crist i el paper de Pere en la història de l'Església i la Salvació. Respecte a les restes conservades de l'escena D el principal element a favor de la identificació és la postura dels personatges i la seva categoria. El fet que D1 adreci la mà al cap de D2 ja ens ha fet considerar la possibilitat que ens trobéssim davant el Baptisme de Crist (*vid. supra*). Algunes de les qüestions que ens impedié acceptar aquella identificació estarien resoltes en considerar que es tracta del Baptisme de Corneli. En aquest cas seria absolutament lícit que els dos personatges mostressin nimbe. Com és sabut, després de l'episodi d'Ac. 10, Corneli acabarà essent considerat sant després de passar pel bisbat de Cesarea (?)<sup>92</sup>. Un altre punt favorable per a considerar aquesta escena és el fet que respectaria una certa coherència cronològica. Pertanyent a la història de Pere, queda plenament justificada després del Prendiment de Crist, per bé que no immediatament a continuació. El fet d'identificar D1 amb Pere també ens explicaria per què el nimbe no mostra cap rastre d'haver estat crucífer com el de B1.

També cal considera, però, els elements en contra. En primer lloc el fet que D2 — el presumpte Corneli— vesteixi toga en una escena de baptisme. Aquest ja era un argument que frenava la possibilitat d'identificar l'escena amb el baptisme de Crist. Si mirem el primer Baptisme de Corneli conservat [fig. 155] veiem com el personatge s'està dins una pica despulat. També la pica és una objecció important. Segons Carr (*vid. supra*) cap dels baptismes de Corneli coneguts mostren altra cosa que el personatge nu dins una pica<sup>93</sup>. No hem d'oblidar, però, quina és la cronologia possible de Santa Maria de Terrassa i quina la del primer ivori que recull el baptisme de Corneli. Si aquest darrer es data *c.* 860-870, les pintures de Santa Maria ho han estat *c.* 900 (*vid. supra*). Quan es pinta Santa Maria, per tant, aquesta iconografia es troba a les beceroles. ¿És possible que en les repre-

91 Carr tot just recull vuit exemples.

92 El seu culte és documentat des de ben antic. Sabem, per exemple, que la seva casa va ser convertida en església i era un dels llocs visitats pels pelegrins de Terra Santa. Un d'aquests pelegrins va ser santa Paula a finals del segle IV (*vid. Bibliotheca Sanctorum*, IV, cols 189-192; *cf.* Jeroni, "Ep. CVIII: Epitaphium Paulæ", P.L., XXII, col. 882). La qüestió del seu episcopat no és un fet demostrat. Una font apòcrifa del segle IV, les *Constitutiones Apostolicæ*, VII, 46, en parlen com a bisbe de Cesarea en successió de Zaqueu. Tanmateix malgrat la seva gran vinculació amb Cesarea ni Eusebi ni Orígens ho esmenten. Les fonts gregues el consideren simplement màrtir, fet que també ha estat discutit (*vid. Bibliotheca Sanctorum*, IV, 190-191). Per a la figura de sant Corneli *vid.* també LCI, 7, col. 341-342 i Réau, III/1, 346.

93 També en aquest cas hem efectuat una recerca del tema a l'ICA i, efectivament, no hi ha cap baptisme de Corneli que s'aparti el més mínim d'aquesta configuració entre els segles IX i XIII. En d'altres escenes en què Pere apareix batejant aquest element també es respecta sempre.

sentacions inicials es mostrés Corneli sense pica baptismal, tot imitant els baptismes de Crist, i vestit amb toga per tal de distingir-lo justament de Crist i aproximar-lo a la realitat litúrgica? Certament, si el model d'aquesta escena fos algun sarcòfag no podem descartar la possibilitat. Tanmateix, *a priori* hem de considerar que no tenim cap Baptisme de Corneli que adopti la configuració que trobem a Terrassa i per tant caldria posar en dubte aquesta identificació.

Encara una possibilitat lligada amb sant Pere és l'escena del *Domine Quo Vadis*. Deriva dels textos apòcrifs sobre Pere i relata l'episodi en què Pere, mentre fuig de Roma, es "troba" amb Crist; en preguntar-li Pere on va — *domine quo vadis?*—, Crist li respon que a ser crucificat a Roma — *Eo Romam iterum crucifigi*—; en to col·loquial diríem que Pere "capta la indirecta" i retorna a la ciutat on, finalment, serà crucificat. Alguns exemples mostren els personatges relacionats de manera similar a com trobem D1 i D2 (Carr, 1978, figs. 277-280). Desgraciadament els exemples que cita Carr — no massa nombrosos— no són anteriors al segle XII, època en què l'autora considera que apareix l'escena; concretament a mitjan segle XII<sup>94</sup>. Això allunya, si més no en principi, la possibilitat d'identificar-la amb el que trobem a Santa Maria<sup>95</sup>. Tanmateix, l'examen d'aquests exemples ens en proporciona un d'especialment proper. Normalment, l'escena ens mostra Crist davant Pere del mateix tamany. En alguns casos Crist porta, a més, una creu. En alguns casos Crist i Pere caminen en sentits oposats i es giren per parlar l'un amb l'altre. Només en un cas l'escena recorda el nostre cas de Terrassa. En el claustre de Santa Eulàlia d'Elna (Rosselló, segle XII), just després de la representació de Pere i Pau a la presó, trobem Pere, vestint túnica i pal·li, agenollat davant Crist que li adreça la mà [fig. 156]. No hi ha dubte que l'escena és propera al nostre cas, tanmateix el fet que no hi hagi exemples anteriors al segle XII és un poderós argument per a descartar la identificació.

Fet aquest repàs es constata que, com a mínim, no hi ha cap exemple prou clar que permeti afirmar que l'escena D té relació amb sant Pere<sup>96</sup>. Un cop analitzades, la més difícil d'encabir en l'esquema de D, segons el nostre criteri, és la del *Domine quo Vadis*. En tots tres altres casos tenim prou arguments que permetrien suposar-ne alguna de les identificacions, molt més sòlids, en tot cas, que cap dels emesos fins el moment.

94 Una ullada a l'ICA permet comprovar que, efectivament, la vintena escassa d'exemples coneguts van des del segle XII fins al segle XIV, essent majoritaris els posteriors al segle XII.

95 Cal que ens preguntem, però, quina era la decoració de l'església del *Domine Quo Vadis* a la via *Appia antiqua* de Roma, que és on la tradició situa la trobada de Crist i Pere. D'altra banda, i al marge de qüestions cronològiques, també cal dir que la inclusió d'aquesta escena en l'eix del registre de Santa Maria trencaria qualsevol possibilitat d'ordenació cronològica. Tampoc dins la perspectiva d'una selecció intencionada de les imatges en quedaria massa clar el sentit.

96 Se'ns podria argumentar que ens hem limitat a cercar entre les imatges de la vida de Crist i la de sant Pere. Efectivament, si sortim d'aquestes dues possibilitats, el camp de possibilitats en la iconografia cristiana queda obert de bat a bat. En aquest cas estaríem davant un excés de possibilitats que, creiem, faria inviable la comprovació. D'altra banda, quin sentit podria tenir la decoració amb escenes d'altres sants d'aquest registre de Santa Maria de Terrassa? No hi havia cap objecció, a priori, per acceptar la possibilitat que fossin escenes de la vida de Crist. Tampoc n'hi ha cap, per les implicacions episcopals que podria tenir (*vid. infra*), per acceptar que podrien ser escenes de la vida de sant Pere. Que no són escenes de la vida de Crist ens sembla clar, que podrien ser-ho de sant Pere, a partir del punt de partida del Prendiment de Crist, també ens ho sembla.

Dit això, voldríem considerar alguns elements que hem deixat de banda. El primer és el fet que l'escena tingui aquesta posició axial. Com ja hem dit, dubtem que aquesta posició sigui casual. El fet mateix que l'escena sigui tant estreta — comparada, per exemple, amb la del Prendiment— la fa sospitosa. Si estiguéssim davant d'un programa perfectament planificat per a aquest absis, a diferència del que acostuma a passar amb la majoria de les nostres esglésies romàniques on el que tenim són retalls reaprofitats de decoracions majors, el fet que aquesta escena se situï, com hem dit, en l'eix absidal, just per sobre de la imatge principal del segon registre (*vid. infra*) no pot ser casual. Ja hem esmentat, en tractar de la pertinença o no de considerar que el model fos una cúpula, que la disposició d'escenes a Santa Maria sembla pensada per una visió des de la nau. Fixem-nos, a més, que en ambdós registres les imatges axials tenen un tamany aproximadament idèntic. Així, doncs, totes les impressions apunten a considerar que aquesta escena rep un tractament especial.

Descartada la possibilitat que estiguem davant una imatge de Crist caldria pensar que estem davant d'algú i d'alguna escena d'una entitat suficient com per a ser destacat en aquest lloc. Si pensem en la dedicació de les esglésies de Terrassa això podria apuntar cap sant Pere, sant Miquel o santa Maria. Com veurem més endavant situar una escena de Maria en aquest indret no té massa sentit atesa les configuracions d'ambdós registres. D'altra banda, ja hem dit com en tot el primer registre no trobem representada ni una sola figura femenina. Més absurd encara és voler encabir en el context que s'està configurant una imatge de sant Miquel arcàngel. Pensem, per tant, que cal seguir insistint en les possibilitats que ens ofereix la figura de sant Pere.

Cal considerar, encara, un darrer aspecte. Fins ara la recerca d'identificació de les escenes s'ha desenvolupat considerant que malgrat haver errat en les seves propostes els qui ens han precedit l'havien encertat en considerar que es tractava d'un cicle d'escenes evangèliques. Això comportava la suposició que les escenes estiguessin col·locades seguint una lògica narrativa i cronològica. La clara intencionalitat en la disposició d'aquesta escena ens ha de fer considerar, però, que tampoc no hi ha cap raó per mantenir aquesta premissa. És a dir, no és necessari que en el primer registre s'hi desenvolupi un cicle, simplement hi podria haver una selecció d'imatges que no respongués a una ordenació cronològica. De fet, no hi ha cap indicació que ens permeti assegurar que estem davant d'un cicle continu i no davant d'una selecció d'imatges.

Amb aquesta nova premissa la nostra anàlisi sobre les possibilitats d'identificar l'escena ens fa pensar que estem davant una *Traditio Clavis*. Justament la manca de respecte per un ordre cronològic era la dificultat principal a l'hora de considerar aquesta identificació. Superat aquest escull, els altres problemes en realitat no ho són. Seguint l'estudi de Carr (*vid. supra*) hem admès que només hi ha representacions de l'episodi en què apareguin Crist i Pere en època tardo-antiga i a partir del segle XI. Amb anterioritat al segle XI només trobaríem exemples seguint l'esquema de

la *Traditio Legis*, és a dir, amb Crist al centre i Pere i Pau flanquejant-lo, l'un rebent les claus i l'altre rebent la llei. Aquesta afirmació, però, exclou la possibilitat que algú capaç pogués intervenir sobre l'esquema iconogràfic i modificar-lo si hagués estat necessari. De fet, tenim un cas en que aquesta modificació és claríssima, exemple que, obviament, coneix Carr. Ens referim — i ja l'hem citat — al mosaic del triclini lateranense [fig. 157]. Encarregat per Lleó III (795-816) és una obra plena d'intenció política. Desgraciadament avui només en conservem una reproducció, també en mosaic, realitzada en 1743 per Ferdinando Fuga després que l'original fos demolit junt amb el Triclini en 1733<sup>97</sup>.

En la conca absidial s'hi representa Crist entre els apòstols. No és, tanmateix, aquesta la imatge que té interès per a nosaltres, sinó les dels carcanysols. En el de l'esquerra veiem Crist entronitzat transmetent els poders al papa Silvestre i Constantí, agenollats. Al primer, li dona les claus al segon el labarum. És a dir, Crist dona al papa el poder "de fer i desfer" mentre a l'Emperador li concedeix l'*Imperium* en el sentit militar del terme. En el carcanysol de l'esquerra qui apareix entronitzat és Pere qui entrega el *pallium* amb la dreta a Lleó III mentre a l'esquerra Carlemany en rep el gomfanó papal [fig. 157]. Evidentment la composició, realitzada *ad hoc*, és d'una complexitat i una subtileza extraordinària. Resumint podríem afirmar que amb aquesta imatge neix l'enfrontament entre Església i Imperi que es perllongarà durant bona part de l'Edat Mitjana. Lleó III és el papa que havia coronat emperador Carlemany.

De la representació ens interessen diversos aspectes. La primera és constatar com a partir de l'esquema de la *Traditio Legis* ha estat realitzada una composició completament diversa, amb canvis mínims i una càrrega ideològica extraordinària. A nivell compositiu cal destacar com hi ha una clara aplicació de la perspectiva jeràrquica. En ambdós casos els entronitzats són de talla superior i a aquest fet s'hi afegeix la posició dels personatges que els flanquegen: en tots quatre casos han estat representats de genolls. Això permet que el personatge principal aparegui notablement més alt que els personatges subordinats, i també fa que les mans dels personatges principals se situïn sempre a l'alçada del cap dels personatges subordinats. Una composició d'aquest tipus podria justificar la configuració que tenim a Santa Maria. Es podria argumentar que la iconografia del Triclini Lateranense és exclusiva d'aquell espai. Evidentment. No estem insinuant que a Terrassa hi hagués ni sant Silvestre/Lleó III, ni Constantí/Carlemany. Només indiquem que és important adonar-se del fet que aquesta imatge és una construcció apartir d'uns esquemes molt clars; sobretot molt clars per a qualsevol personatge del segle IX vinculat amb l'Imperi o l'Església. Per aquesta mateixa raó és una imatge versàtil i que es podria modificar a voluntat si calgués, per exemple en el cas que, a partir d'aquest model, es volgués establir la jerarquia entre els dos personatges principals de cada

97 Aquesta reconstrucció del segle XVIII segueix els dibuixos i esquemes realitzats abans de la demolició. Respecte als dibuixos *vid.* Waetzoldt, 1964, figs. 120-122. Sobre el programa del Triclini Leoneià *vid.* Belting, 1976 i Belting, 1978.



costat, és a dir, Crist i Pere. Generalment es considera la influència de les grans basíliques romanes en la iconografia de les esglésies occidentals (*cf.* Kessler, 1989). Segurament qualsevol element sortit de Roma, provingués d'on provingués, era capaç d'influir a la cristiandat occidental. En aquest cas, a més, no estem parlant d'un lloc qualsevol sinó del mosaic que presidia la sala principal del palau del bisbe de Roma. Segurament aquesta decoració devia ser força coneguda, especialment en determinats cercles eclesiàstics.

D'aquesta manera, la interpretació de Carr respecte a la *Traditio Clavis* queda, segons la nostra opinió, en entredit, especialment per al cas que ens ocupa. L'anàlisi del mosaic del Triclini Lleonià ens permet afirmar que, per bé que no en coneixem altres exemples, el que tenim a Terrassa podria derivar de la recomposició d'elements d'una decoració prestigiosa, coneguda i influent. Aquesta afirmació implica, però, una altra. Si en el cas del mosaic de Triclini lateranense estem davant d'una composició *ad hoc*, segurament en el cas de Terrassa també ens enfrontem amb una construcció *ad hoc*. Deixem per a més endavant l'anàlisi d'aquesta qüestió.

### **Escena E-F-G: sant Pau**

Les nostres escenes E-F-G corresponen a les que des de Puig i Cadafalch (PiC, 1943, 398-401; 1948, 28-30) havien estat identificades com a Crist predicant i la Ressurrecció de Llätzer, dins la hipòtesi d'un cicle de la Vida de Crist. Cap altre dels autors, inclòs Pijoan, n'han dit res al respecte. I és lògic!

L'estat actual de conservació de les escenes no permet conèixer massa bé què estan realitzant els diferents personatges. Una de les poques certeses, i la primera evidència que cal descartar la hipòtesi de Puig i Cadafalch, és que tots els personatges apareixen nimbats. Aquesta constatació, però, esdevé un problema. Ja hem parlat més amunt de la relació de nimbes i indumentàries. En el cas de l'escena D ha estat un dels elements que més han condicionat la lectura de la imatge. Aquí la cosa és, encara, una mica més complexa.

En realitat, la qüestió dels nimbes, tots claríssims i sense traces que cap hagués estat crucífer, no seria un problema si tots els personatges vestissin túnica i pal-li. En aquell cas podríem pensar en alguna escena evangèlica amb reunió d'apòstols i absència de Crist — la Pentecosta, una Ascensió o qualsevol altra dels Fets dels Apòstols—. Aquí, però, tenim tres personatges vestint túnica i pal-li i suposadament nimbats<sup>98</sup> acompanyats per sis personatges que vesteixen túnica curta, *chlamys* i *bracæ* i clàrament nimbats<sup>99</sup>. Tret que hi hagués un error, greu, per part del pintor i/o l'ideòleg del

<sup>98</sup> Els tres togats són E1, F1 i G1, dels quals només tenim la certesa que duia nimbe F1. En els altres dos casos no es conserva la zona del cap i, per tant, és impossible de dir si el duien o no (*vid. supra* descripció).

<sup>99</sup> Només ho podríem posar en dubte en el cas de G2 del qual només conservem les cames. En tots altres cinc casos el nimbe es conserva.

programa, només podem concloure que se'ns està presentant un grup de personatges sants però de categories diferents. Considerant la hipòtesi que els personatges amb toga siguin apòstols, podríem suposar que aquells altres fossin, per exemple, els set diaques (Ac. 6, 1 i ss)<sup>100</sup>. De fet, però, també fóra estrany mostrar sant Esteve amb túnica curta i clàmide, perquè, de fet, és la toga "*which suits the dignity of the saint*" (Kessler, 1977, 123). Més endavant entendrem el per què de citar Kessler per a un fet que pot semblar obvi.

Així, doncs, el problema dels vestits ens situa en un atzucac. Tant és que pensem en la predicació de qualssevol altres sants. Sempre anirem a parar al mateix contrasentit. Si ens cenyim, però, al text bíblic, podríem donar una resposta plausible a aquesta aparent contradicció entre indumentàries i nimbes. En el relat de la conversió de sant Pau, el text dels Fets dels Apòstols recull per primera vegada una expressió pròpia de l'Antic Testament: "Ananies respongué: 'Senyor he sentit contar a molts, d'aquest home, quants de mals no ha fet als vostres **sants** a Jerusalem'" -destacat nostre— (Ac. 9, 13)<sup>101</sup>. L'home del qual ha sentit tant a parlar Ananies és Saule, futur sant Pau, al qual Ananies ha de guarir per ordre de Déu. Una mica més endavant és Pere qui, després de resuscitar Tabitha "li donà la mà i va aixecar-la. Aleshores va cridar els **sants** i les vídues i els la presentà viva."— destacat nostre— (Ac. 9, 41)<sup>102</sup>. Poc abans el propi Pere, havia "baixat també a visitar els **sants** que vivien a Lidda." — destacat nostre— (Ac. 9, 32)<sup>103</sup>. Aquest títol de Sants, apareix per primera vegada al Levític (Lv, 17) referit al poble d'Israel, perquè estava consagrat a Déu, que és el Sant. L'explicació de per què l'expressió passa a utilitzar-se referida als cristians, cal cercar-la en el fet que amb l'Ascensió de Crist i la Pentecosta que encapçalen els Fets dels Apòstols, el poble santificat per Déu passava a ser el dels cristians<sup>104</sup>.

Vistes així les coses, algú que se cenyís al text o algú que seguís un model procedent d'un manuscrit il·lustrat amb extrema fidelitat al text, podria representar aquesta santedat dels cristians assignant-los nimbes. Ara bé, atès que una cosa són els deixebles i una altra els apòstols, no n'hi ha prou amb l'assignació de nimbes a tothom. Així doncs, per tal de distingir uns sants dels altres hauria estat necessari marcar les diferències mitjançant la indumentària. Això explicaria perquè tenim "sants" vestits amb túnica curta, *chlamys* i *bracæ*.

100 L'escena de l'elecció dels diaques no és massa freqüent tot i que la coneixem, per exemple, a San Paolo f. l. m. (vid. Waetzoldt, 1964, 59 n° 628, fig. 366).

101 "*Respondit autem Ananias: Domine, audivi a multis de viro hoc, quanta mala fecerit sanctis tuis in Ierusalem.*"

102 "*Dans autem illi manum, erexit eam; et cum vocasset sanctos et viduas, assignavit eam vivam.*"

103 "*deveniret ad sanctos qui habitabant Lyddæ.*" Vid. també la carta de sant Pau als romans (Rm 1, 7) i als corintis (1Co 1, 2; 16, 1), o la primera de sant Pere (1P 16): "*Sancti eritis, quoniam ego sanctus sum.*". Les referències són molt nombroses en tots aquests llibres.

104 Vid. per exemple l'acotació que trobem a la Bíblia de Montserrat sobre aquest apel·latiu de *sants*: "Ja l'Antic Testament anomeva sants els qui pertanyien a Déu, santedat summa. D'acord amb les profecies, els cristians designaven amb el nom de sants: primerament, els fidels de Jerusalem, després en sant Pau i l'Apocalipsi, tots els fills." (pp. 2800, n. 9, 13). El text més antic conservat dels Fets en grec data del segle IV (Berlín, Staatl. Mus, Inv. 8683) però només conserva passatges dels caps. 4-6. El primer que conté Ac. 9 és del segle VI (Viena, *Österreich. Nat. Bibl.*, Pap. G., 17973. 26133.35831) i ja incorpora l'expressió *agios* per a referir-se als cristians. També la trobem al *Novum Testamentum Graece* o, per exemple, en les versions copta i siríaca dels Fets dels Apòstols.

Ja hem explicat per què aquest nou adjectiu per a designar els cristians comença als Fets dels Apòstols. Aquesta relació tan directa podria ser la confirmació que l'escena de Terrassa, efectivament, il·lustra un episodi d'aquest llibre. Tanmateix, i n'ignorem el motiu, l'apel·latiu de sants no apareix fins el capítol 9, aquell en què té lloc l'esdeveniment cabdal de la conversió de sant Pau i l'inici de la seva prèdica. Després d'aquest capítol 9 en què, com hem vist, apareix en relació a Pau i en relació a Pere, no compareix més en el text dels Fets, però sí en les epístoles. Retinguem aquesta possible explicació de la multiplicació de nimbes i passem a analitzar altres aspectes.

A banda dels nimbes, les escenes E i F — la G pràcticament no es conserva— mostren una composició, si més no, curiosa. El personatge E1 se situa a continuació de Crist entregant les claus a Pere (escena D). Si jutgem per la posició dels peus i la mà oberta cal considerar que el personatge es mostra frontalment. A la seva dreta trobem tres personatges que, novament segons la posició dels peus, se li atansen. Només un dels tres (E2) mostra una posició de la clàmide que permeti suposar que, no només els peus, sinó també les mans estan dirigides cap a E1<sup>105</sup>. No sabem cap a on dirigeixen el cap, però, podem suposar que també cap a E1. El complicat escorç es comprèn només mirant F2 i F3. Aquests dos personatges que nosaltres hem assignat a l'escena F mostren els peus dirigits cap a E1. També el cap mira cap a E1. Per contra, les mans apareixen alçades i velades amb la clàmide i dirigides cap a F1. Al seu torn, F1 apareix frontal i amb la mà oberta cap a l'espectador, en una posició similar a E1.

Ens hem aturat, novament, a referir l'actitud dels diferents personatges perquè certament és paradoxal. De fet, no hem trobat fins el moment una composició idèntica a aquestes. L'agitació dels personatges amb clàmide entre la frontalitat dels dos personatges tocats dels extrems, podria recordar composicions com la coneguda Ascensió del segle IX de San Clemente a Roma [fig. 202]. En aquell cas, dos grups simètrics d'apòstols, disposats de manera agitadíssima, queden emmarcats per les figures de Lleó IV (847-855) i *Leo presbiter* amb nimbes quadrats (Matthiae/Andaloro, 1965/1987, 179 i ss/283-284). Evidentment, però, en aquest cas no es tracta d'una Ascensió.

Hi ha, però, una escena que sense ser exactament igual recorda notablement el que veiem a Santa Maria. Ens referim a l'escena de la predicació de sant Pau, després de la seva Conversió, a la Bíblia de San Paolo fuori le mura (Roma, San Paolo). El fol. 310v [fig. 158] d'aquest manuscrit és un frontispici col·locat entre les epístoles de sant Pau. S'hi mostren fins a vuit imatges del relat de la conversió en tres registres superposats, acompanyades pels corresponents *tituli*. En el registre superior veiem Saule rebent les cartes de mans dels sacerdots de Jerusalem i l'encegament de Saule. El registre central mostra Saule conduït cap a Damasc, el guariment de Saule per part d'Ananies i la

<sup>105</sup> L'escena és molt confusa, en tot cas cal comparar la direcció dels plec de la clàmide d'aquests tres personatges amb els d'F2 ò F3.

visió d'Ananies. El registre inferior mostra, finalment, Saule-Pau predicant, els deixebles despenjant Saule-Pau pels murs de Damasc i Saule-Pau fugint de Damasc.

El cicle, junt amb el de la Bíblia de Vivian (París, BNF, ms. lat. 1, fol. 386v) [fig. 159] amb el qual s'emparenta, ha estat analitzat a bastament per Kessler (1977, 111-124; cf. Gaehde, 1971, 386-392). L'autor intenta recomposar els models de partida de dos frontispicis que, tot i tenir moltes semblances, no són idèntics. La seva conclusió és que hi ha un model únic per a tots dos manuscrits, segurament de procedència grega. Pel que es coneix de la decoració de la basílica de San Paolo fuori le mura es pot suposar que aquest model devia arribar o ser conegut a Occident ja durant els segles V-VI<sup>106</sup>.

El que ens interessa del frontispici de la Bíblia de San Paolo és l'escena de la predicació de sant Pau a la sinagoga de Damasc. L'edifici ha estat representat com un baldaquí similar, per exemple, al del fol. 5v dels Evangelis de Saint-Emmeran de Ratisbona amb Carles el Calb entronitzat [fig. 160]. Sota/davant d'aquest baldaquí o pòrtic trobem sant Pau, al centre, entre dos grups de quatre jueus. A diferència del que passa amb l'altre frontispici, el de la Bíblia de Vivian, en què les postures són estàtiques i el personatge apareix flanquejat per dos jueus armats amb llança a cada costat, en la de San Paolo la composició és centrífuga. Els jueus sembla que hagin de sortir corrents, alguns d'ells és giren cap enrera i d'altres mantenen les mans velades. La impressió no és que aquest gest de mans velades, com correspon sovint, sigui realitzat en senyal de respecte, sinó per tapar-se el rostre en sentir una abominació. Tingui el sentit que tingui, no podem evitar de veure una semblança notable entre la postura i actitud d'aquests personatges i els de Santa Maria de Terrassa [fig. 114-119].

Aquesta semblança s'afegeix a d'altres elements interessants destacats per Kessler (1977, 122). Un cop resolta l'anàlisi dels possibles models, l'autor recorda que hi ha algunes coses que resten sense explicació i es demana, entre d'altres, "*what was the original form of Paul Preaching in the Synagogue? and what was the appearance of the costumes and architecture in the prototype?*".

La primera demanda té a veure amb el fet que, excepte en el cas dels dos frontispicis de Tours, la representació de la prèdica de Pau sempre es realitza, segons Kessler, amb sant Pau a un extrem i davant seu el grup de jueus (*vid.* Apèndix: sant Pau, Predicant). Als frontispicis ja hem vist com ambdós casos mostren sant Pau al centre entre dos grups. L'única diferència entre ambdues representacions rau en el fet que mentre a la Bíblia de San Paolo, l'apòstol s'adreça alhora a tots dos

<sup>106</sup> La qüestió de la il·lustració dels Fets dels Apòstols és un tema complex. Fins el moment no són massa nombrosos els treballs que s'hi han dedicat a banda del capítol de Kessler, 1977, *vid.* Kessler, 1979b i la bibliografia que hi recull. Més recentment Melzak (1995) en tracta algun aspecte i també en recull la bibliografia. Per a les fonts concretes del frontispici amb sant Pau hi ha un article anterior al treball de Kessler realitzat per Gaehde (1971). Per a la decoració de San Paolo f. l. m. *vid.* Waetzoldt, 1964, 55-65, figs. 318-458. L'únic que pot ser retret a Kessler és que no utilitza tota la documentació disponible que és força més abundant, car es limita als manuscrits (cf. Apèndix: Sant Pau, Predicant i *vid. infra*).

grups, en la de Vivian només s'adreça al grup de la dreta. Kessler afirma que, atès que a totes dues bíblies la composició mostra l'apòstol entre dos grups, el model per a les bíblies devia mostrar l'apòstol entre dos grups. Tanmateix, i atès que cap altre dels exemples que utilitza Kessler per a reconstruir el model original mostrava aquesta composició, l'autor conclou que "*It is reasonable to conclude, therefore, that the model did present the normal composition and that the illuminators at Tours modified the scene.*"<sup>107</sup> (Kessler, 1977, 123). La conclusió ens sembla paradoxal perquè no dóna cap argument que permeti decantar-se per una opció — un model amb sant Pau entre dos grups— o una altra — una modificació realitzada *ad hoc*— i, tanmateix, opta per la creació *ad hoc*. L'exposició dels arguments de Kessler podria fer pensar que a les dues Bíblies tenim els dos únics casos en què això succeeix, però no és així. Tenim constància, com a mínim, d'un altre cas que, a més, podríem considerar contemporani. Dins la completa decoració de l'església de Sant Joan de Müstair (Grisons, Suïssa), datada a mitjan segle IX (Davis-Weyer, 1987), hi ha una escena que, tot i amb dubtes, ha estat identificada com a predicació de sant Pau davant els jueus. L'escena [fig. 161] es troba en el registre superior de l'absis esquerra, i també mostra sant Pau entre dos grups. El sant se situa davant d'unes arquitectures. Com a la bíblia de San Paolo, el flanquegen dos grups de quatre personatges que, però, han estat caracteritzats diferents. Els quatre de l'esquerra vesteixen una túnica curta que arriba per sota del genoll, *bracæ* i clàmide. Tots ells miren cap a sant Pau i l'assenyalen amb el braç esquerra alçat, mentre el braç dret resta ocult sota la clàmide. Com a la bíblia de Vivien, però, l'apòstol s'adreça al grup de la dreta, i no a tots dos grups, vestit amb els pertinents toga i pal-li. El grup de la dreta també es compon de quatre personatges que miren sant Pau. En aquest cas hi ha pocs dubtes per a identificar-los com a sacerdots ja que vesteixen una túnica molt més llarga i decorada i una mena de pal-li.

Podríem suposar que en el cas de Müstair estem davant la versió correcta de la representació. Sant Pau apareix davant de dos grups, però només s'adreça a un, als jueus. El problema passa a ser identificar els altres quatre personatges. L'únic element de què disposem és el gest dels personatges. El relat de la prèdica immediata al baptisme — baptisme que, sigui dit de passada, no compareix a les bíblies!— reitera que Pau s'adreça als jueus a la sinagoga i que aquests, finalment, intentaran de matar-lo<sup>108</sup>. Si d'un costat el gest podria ser interpretat com aclamatori, també podria ser entès com una gest acusatori. En el primer cas hauríem de considerar que es tracta de deixebles o convertits,

107 Els exemples que utilitza Kessler són: un manuscrit amb les Epístoles de sant Pau conservat a Munic (*Bayerische Staatsbibliothek*, lat. 14345, fol. 7v), el *Rotulus* de Vercelli (*Biblioteca Capitolare*) i el manuscrit de Cosmas Indicopleustes (Smirna, Bibl. Escola Evangèlica, B. 8, fol. 8) (*vid.* Apèndix: sant Pau, Predicant, nº 3, 9 i 23), així com les pintures de San Paolo f. l. m. (*vid. infra*).

108 "*Et continuo in synagogis prædicabat Iesum, quoniam hic est Filius Dei. Stupebant autem omnes qui audiebant, et dicebant: Nonne hic est qui expugnabat in Ierusalem eos qui invocabant nomen istud: et huc ad hoc venit ut vincitos illos duceret ad principes sacerdotum? Saulus autem multo magis convalescebat, et confundebat Iudæos, qui habitabant Damasci, affirmans quoniam hic et Christus.*

*Cum autem implerentur dies multi, consilium fecerunt in unum Iudæi, ut eum interficerent.*" Ac., 9, 20-23. *cf.* Gal 1, 16-17.

mentre que en el segon caldria pensar que és un altre grup de jueus. Aquesta darrera opció, però, no justificaria la distinció entre els quatre davant sant Pau i els quatre rera l'apòstol.

Tot i que a Mùstair tenim l'exemple més clar, la ciutat de Roma ens en proporciona tres imatges més, totes en pintura mural, una mica més confuses que Mùstair, però suggerents. Els dos primers es "conserven" a San Paolo f. l. m. Com sabem, l'edifici, amb la decoració, va ser destruït durant un incendi en 1823; per fortuna conservem els dibuix realitzats molt abans d'aquesta destrucció. En el recull d'aquests dibuixos que fa Waetzoldt (1964, fig. 369 i 373) trobem fins a dues escenes que no estan pas lluny del que veiem a les bíblies Vivian i San Paolo. De fet, Kessler coneix les escenes però les descarta per la poca fiabilitat que li mereix l'estat de les pintures quan es copien al segle XVII<sup>109</sup>. La primera imatge [fig. 162] mostra tres personatges amb toga i pal·li sortint d'una ciutat. El més avançat dels tres, realitza el gest de l'*adlocutio* tot adreçant-se a un grup de cinc personatges davant un porxo que recorda el del frontispici de la Bíblia de Vivian. Els cinc personatges vesteixen túnica i, com a mínim, el primer mostra també un pal·li. La posició de les cames indica que tots cinc intenten allunyar-se del personatge que se'ls adreça, malgrat que tots ells es giren per a mirar-lo. L'escorç podria recordar la posició dels personatges F2 i F3 de Santa Maria de Terrassa. Segons Waetzoldt (1964, 60 n. 631) podria tractar-se d'Ac. 8, 3, és a dir, la persecució dels cristians per part de Saule.

La segona imatge d'aquest conjunt desaparegut [fig. 163] és interpretada per Waetzoldt com la Predicació de sant Pau a la sinagoga (*Ibid.*, 60 n. 635), és a dir, Ac. 9, 20. La imatge ja era molt espatllada quan va realitzar-se la còpia al segle XVII, però malgrat tot s'hi pot veure l'actitud dels personatges que hi intervenen. Al centre de la composició, i practicament frontal, veiem sant Pau amb túnica i pal·li. El sant apareix nimbat — detall que no compareix en la imatge anterior— i amb una de les mans alçada i oberta, en signe de donar testimoni. A la seva esquerra veiem un personatge vestint túnica i *chlamys*, que fa el gest de demanar explicacions. A la seva dreta, veiem un grup de sis o set personatges habillats amb túnica i *chlamys*. El més proper a sant Pau apareix d'esquenes al sant, tot parlant amb els altres. L'escena recorda, en aquest cas, les imatges de Mùstair [fig. 161] i la Bíblia de San Paolo [fig. 158].

La tercera imatge, prové del *titulus* de Santa Pudenziana (Roma). En aquest cas es tracta de la predicació de Sant Pau a Pudens i Pudenziana. L'esquema és molt similar al de la predicació de Pau a la sinagoga de San Paolo f. l. m., però en aquest cas el cicle es data dins el darrer quart del segle XI amb les reformes de l'edifici dutes a terme per Gregori VII (1073-1085) (Waetzoldt, 1964, 74 n. 1009, fig. 512) [fig. 164].

<sup>109</sup> La cronologia dels frescs de San Paolo és discutida entre mitjan segle V i segle VIII. D'altra banda, també sabem que quan es realitzen els dibuixos per copiar els frescos al segle XVII, les pintures havien patit nombroses restauracions, la més important de Pietro Cavallini al segle XIII. *Vid.* un resum de la qüestió a Age, 1979, 488 i ss, n° 439.

El que destaca, per damunt de tot, en el grup d'imatges que hem recollit és la seva complexitat, especialment si tenim en compte la gran quantitat d'escenes que mostren la prèdica de sant Pau d'una manera molt més senzilla (*vid.* Apèndix: sant Pau, Predicant). És aquesta mateixa complexitat la que fa que en cap dels casos estiguem segurs de quin és exactament l'episodi que se'ns està mostrant. Només en el cas de les dues bíblies podem pensar en l'episodi de la prèdica a la sinagoga, pel fet que se situen al final del procés de conversió de Saule. Tanmateix, tampoc no sembla que els il·lustradors estiguessin completament segurs del significat del què copiaven, com es pot deduir dels errors i les diferències en les representacions d'una i altra bíblies.

Si reprenem el fil de les preguntes que es fa Kessler anem a raure a un d'aquests errors, que enllaça, a més, perfectament amb una de les dificultats que hem trobat a Terrassa. A la bíblia de Vivian, Saule va vestit com un soldat romà: llueix una diadema, la cuirassa al pit o *pteryges* i el *paludamentum* agafat amb un fermall a l'espatlla. Després de la conversió vesteix toga. A la de San Paolo vesteix, per contra, túnica curta i *chlamys* a totes les escenes. Kessler es demana quina és la versió correcta (Kessler, 1977, 123).

A partir dels paral·lels que analitza — considerats de la mateixa família que les bíblies— constata que el tractament no sempre és el mateix però s'aproxima més al que trobem a la bíblia de Vivian. Així, els manuscrits grecs, la decoració de l'església de Decani (segle XIV), el rotlle de Vercelli i els mosaics sicilians de Palermo i Monreale (*vid.* Apèndix: sant Pau, Predicant) mostren el sant vestint sempre toga " *This costume, which suits the dignity of the saint, is traditional.*" Per contra, a la lapidació de sant Esteve que trobem al manuscrit de Munic (fol. 1v), per exemple, el vesteixen amb capa, túnica curta i " *leggings much as in the San Paolo Bible.*" Tanmateix, el manuscrit de Munic ja el mostra amb toga a les escenes de la Conversió. La conclusió és lògica. " *It is possible, therefore, that in the model Saul's costume changed to indicate his status before and after his conversion.*" (Kessler, 1977, 123). Així, doncs, la bíblia de Vivian segueix fidelment el model excepte en un detall. Recordem que sant Pau apareix vestit com a militar amb cuirassa i diadema. L'explicació de Kessler és raonable: s'ha classicitzat el model a partir, per exemple, d'un díptic consular. L'autor admet que el model podrien ser, tanmateix, els soldats que apareixen al frontispici amb David (fol. 215v) o al frontispici dedicatori (fol. 423r)<sup>110</sup>. Dit això, Kessler conclou que " *It would seem, then, that the Vivian master preserved the change of costume from his model but introduced the armor and that the San Paolo master retained the details of one type of dress but unified the costume.*"

<sup>110</sup> De passada, i com a reforç per a distingir ambdues bíblies, comenta que aquests mateixos fols. a la Bíblia de San Paolo (170v i 334v) no mostren els soldats amb armadura. De fet, però, els soldats que acompanyen David (fol. 170v) són similars als de la bíblia de Vivian!

En realitat, segueix sense resposta per què a la bíblia de San Paolo un apòstol vesteix túnica i clàmide. Coincidim amb Kessler en què la presència de la túnica curta i la clàmide, abans de la Conversió, i el seu canvi per un *pallium*, després, intenten ressaltar el radical canvi sofert pel personatge. Però això, sembla tan evident que costa d'acceptar que passés desapercbut per als il·lustradors de Tours. Més encara quan en un manuscrit això es realitza correctament i en l'altre no. Afegirem que a la decoració mural de San Paolo f. I. m. Saule-Pau apareix vestit amb túnica i pal·li quan persegueix els cristians [fig. 162] i també quan predica a la sinagoga [fig. 163]. De fet en aquestes pintures només es marca la conversió amb l'afegit del nimbe, però no pas mitjançant la indumentària (cf. Waetzoldt, 1964, figs. 369-374). És evident, per tant, que hi ha problemes a l'hora d'entendre i representar aquest episodi de la vida de sant Pau. Segurament la imatge més fidel deu ser la recollida a Müstair, tant a nivell compositiu — Pau entre dos grups—, com a nivell indumentari — Pau: túnica i *pallium*; els jueus: túnica; els cristians o convertits (?): túnica curta i clàmide—. D'altra banda, no tenim problemes d'indumentària només amb sant Pau. A la bíblia de San Paolo els quatre personatges de l'esquerra i els dos de la dreta més propers al sant també vesteixen túnica curta i clàmide, malgrat que no porten nimbe. En canvi, els dos més allunyats del costat dret vesteixen túnica i pal·li, indumentària que li es negada a sant Pau. Si l'escena és la predicació a la sinagoga, i donades les evidents confusions de l'il·luminador, qui són els qui envolten sant Pau? Sacerdots o deixebles?

Una vegada més ens cal reiterar que, per a la/es nostra/es escena/es de Terrassa, el més interessant de totes les qüestions que hem anat plantejant és que el conjunt de les obres contemporànies referides, mostren un grau de confusió notable. Estem parlant, a més, de conjunts — les Bíblies de Tours, els frescos de Müstair— de la més alta qualitat i que, tanmateix, mostren un conflicte important en el moment de saber ben bé què s'estava representant i per què. Segurament, part del problema rau en la simplificació de programes que s'aprecia en aquestes obres cultes del segle IX, i per suposat en moltes altres (vid. Apèndix: sant Pau, Predicant), en relació a la complexitat de conjunts del segle V com les pintures de San Paolo f. I. m. [fig. 162-163]. També destaca el nombre d'obres contemporànies a Terrassa perquè això demostra que els models eren coneguts i utilitzats amb una certa profusió, malgrat la confusió<sup>111</sup>.

Donat l'estat de conservació de les pintures de Terrassa és difícil fer afirmacions taxatives. Tanmateix, ens sembla que hi ha dos poderosos arguments per sospitar que ens trobem davant d'escenes de la vida de sant Pau. El primer és el conflicte entre indumentàries i nimbes. Si estem en el bon

<sup>111</sup> En un moment amb tanta escassetat de restes trobem l'escena a tres llocs diferents (quatre si hi contem el ms. de Múnic que, però, mostra una certa evolució).



camí respecte a la interpretació d'aquesta aparent contradicció, la presència de les figures E2-E4 i F2-F3 amb nimbe i túnica curta al costat dels togats — E1, F1, G1— només es pot justificar considerant l'apel·latiu de sants donat als cristians a partir d'Ac. 9, com a poble escollit. Aquesta hipòtesi aproxima les nostres imatges a les composicions de Müstair [fig. 161] o el frontispici amb la història de sant Pau a la Bíblia de San Paolo [fig. 158]. A la Bíblia de San Paolo, a més, la gestualitat és molt propera a la que exhibeixen els personatges F2-F3 a Santa Maria de Terrassa. D'altra banda, cada cop ens sembla més clar que les postures d'E1 i F1 fan referència a un personatge que dóna testimoni, és a dir, que predica. Ja hem vist les semblances amb algunes escenes de Sant Pau, però si posem les nostres figures al costat de la imatge de sant Esteve a Auxerre [fig. 13], gairebé tindriem una identitat absoluta, doncs coincideix fins i tot la posició de la mà dreta oberta cap a l'espectador.

Són majors els interrogants a propòsit de l'escena G [fig. 97 i 121]. Veient la situació de les escenes E-F podríem suposar que, en paral·lel al que succeeix a les escenes B-D, aquí l'escena G pertany també a la vida de sant Pau. Les restes són molt escasses, però hi ha detalls curiosos que reclamen l'atenció. Ens referim, sobre tot, al fet que les cames de G2 evidencien una forta inclinació que esdevé més acusada per la forma circular del registre. La direcció dels plecs que encara resten visibles a les *bracæ*, indiquen que la cama dreta s'inclina cap endarrera, com si el personatge caigués d'esquenes; pel que fa a la cama esquerra, en aquest cas es conserva el peu i per la seva disposició indica que el personatge cau cap endavant. Amb aquesta disposició absolutament oposada del moviment d'ambdues cames, i pensant en escenes vinculades a sant Pau, només podem considerar que es tracti, bé de l'encegament i caiguda de Saule, bé d'un personatge que fuig. En el primer cas, l'artista hauria representat el personatge frontal, i per tant amb una cama mirant cap a cada banda, i amb una forta inclinació per indicar la caiguda. En el segon cas, podríem estar davant d'un personatge que, com a San Paolo f. I. m. [fig. 162], s'està preparant per fugir i per aquest motiu mostra un peu mirant cap a cada banda.

La rigidesa amb que ha estat representada la caiguda de sant Pau a la Bíblia de Vivian [fig. 159] permetria pensar en una caiguda lateral, igualment rígida, a Terrassa. És molt més difícil suposar que estem davant la peculiar caiguda de la Bíblia de San Paolo. En la dramàtica representació de l'escena, Saule realitza un extraordinari salt enrera, gairebé una acrobàcia. Casualment aquesta pirueta no compareix en cap altre dels exemples que cita Kessler (1977, 122) i tanmateix l'autor no en fa cap referència. El problema d'identificar la nostra escena G amb aquest episodi de la Caiguda de sant Pau està a identificar qui és el togat (G1) que trobem davant el suposat Saule (G2), tal vegada Ananies?

Si ens adrecem als dibuixos de San Paolo f. I. m. recollits per Waetzoldt [figs. 163], podríem pensar que estem davant la Predicació a la Sinagoga. En aquest cas la dificultat estaria en l'escassetat

de personatges amb que hauria estat resolta l'escena. Caldria identificar G1 amb sant Pau i, per tant, G2 amb un dels jueus que fuig. A part d'aquests dos personatges podríem arribar a considerar la presència d'un tercer personatge, un hipotètic G3 avui desaparegut, ocupant l'espai entre G2 i H2, però l'espai disponible no permet més figures. Si observem els altres casos en què aquesta escena apareix representada, el nombre de personatges és molt superior [figs. 158-159-161].

Fins aquí hem presentat els elements que componen les escenes E-G. Possiblement condicionats per la interpretació de les escenes precedents no tenim cap dubte que es tracta d'escenes vinculades amb sant Pau. Determinats detalls que hem anat mostrant reforcen, a més, aquesta teoria. Decidir quines escenes són, però, és difícil. Com hem vist, hi ha arguments per a decantar-se per diverses possibilitats però en cap cas la concordança entre els arguments, els paral·lels i Terrassa és concloent. Ja hem dit, però, que el més evident és que des del principi hi ha una gran confusió entorn a la iconografia de sant Pau, confusió que ja s'evidencia a les pintures de San Paolo f. I. m. i que a les bíblies de Tours és encara més clara. No seria estrany, doncs, que també aquí hi hagués confusions.

Hi ha encara un darrer element que ens podria ajudar a clarificar la situació de Terrassa. Fins aquest moment hem estat utilitzant, sense qüestionar-la, una divisió de les escenes que, com hem dit en començar, és absolutament convencional. L'esquema només ha tingut la finalitat de ser útil per a la descripció i, per tant, no ha pretès fixar definitivament el nombre d'imatges ni la seva composició o interpretació. Dit això, si per comptes de considerar dues escenes F i G, considerem que es tracta d'una de sola, el resultat és una disposició dels personatges molt semblant a la que veiem en la Prèdica de sant Pau a la sinagoga de San Paolo f. I. m. [fig. 163]. En aquesta lectura F1 hauria de ser identificat com a Pau i F2-F3 — i per què no també E2-E4?— els deixebles que, d'esquenes a sant Pau, comenten els fets. De fet, mentre la seva posició coincideix amb la dels deixebles (?) que acompanyen Pau a Müstair, la seva actitud és propera a la dels jueus (?) de la Bíblia de San Paolo. D'altra banda, posició i actitud són parcialment similars a les dels murals de San Paolo f. I. m. La major semblança amb aquesta decoració la trobem en la figura de sant Pau (F1), qui s'està dempeus, frontal i amb la mà oberta en senyal de donar testimoni — igual com Esteve a Auxerre [fig. 13-14]—. G1, a la seva dreta, hauria de ser identificat amb el doctor que disputa amb sant Pau als murals romans. En aquest context, la figura G2 ha de ser identificada amb un dels jueus que fuig de sant Pau, com els que trobem a la Bíblia de San Paolo [fig. 158]. Aquesta explicació només és vàl·lida en el cas que G1 i G2 no fossin personatges nimbats. En aquest cas, però, el mal estat de conservació de les pintures ens afavoreix.

Així, doncs, estem davant la mateixa escena que tenim al peu dels frontispicis de les bíblies de Vivian i de San Paolo [fig. 158-159], a l'absis nord de Müstair [fig. 161] o a la nau central de San Paolo f. I. m. [fig. 163]: Pau predicant a la sinagoga. Com a tots aquests casos, tret de Müstair, el

resultat és una mica confús<sup>112</sup>, especialment per la quantitat de personatges que hi intervenen. En el nostre cas, i com en el cas de la Bíblia de San Paolo [fig. 158] i els murals de San Paolo f. I. m. [fig. 163], els sants, és a dir, els cristians, sembla que fugin. Potser l'explicació de les actituds aparentment incoherents dels diferents personatges, i segurament l'origen de la confusió en els diferents esquemes iconogràfics, es trobi en el propi text dels Fets dels Apòstols. Si recordem, la primera prèdica de Pau té lloc a la sinagoga de Damasc (Ac. 9, 20 i ss.). Segons el text, els qui el sentien quedaven astorats pel canvi sobtat d'aquell qui perseguia amb tanta fermesa els seguidors de Crist — "*Stupebant autem omnes qui audiebant*" (Ac. 9, 21)— . Aquestes paraules podrien explicar algunes de les actituds estàtiques dels personatges que acompanyen Pau, per exemple a San Paolo f. I. m. [fig. 163]. Una mica més endavant s'indica que els seus deixebles, és a dir, els deixebles de Pau, miren de salvar-lo perquè la vehemència amb que predicava a la sinagoga havia propiciat la conxorxa dels jueus per matar-lo (Ac. 9, 25). L'existència de deixebles de Pau, explicaria la presència de cristians acompanyant Pau a la sinagoga. Així caldria interpretar, per exemple, els quatre personatges rera el sant a Müstair [fig. 161]. Però segueix el text per explicar que, un cop fugit de Damasc, Pau se'n va a Jerusalem on "*tentabat se iungere discipulis, et omnes timebant eum, non credentes quod esset discipulus.*" (Ac. 9, 26). Forçant una mica els arguments podríem considerar que aquest "*timebant*" justifica l'actitud confusa d'aquests cristians que no confiaven en l'actuació del convers Saule. Això podria explicar el cas de Terrassa o de la Bíblia de San Paolo [fig. 158].

Hi ha un indici favorable a la fusió de les escenes F i G en una de sola. Tot i que pugui semblar un argument banal, amb aquesta reunió s'estableix una simetria, pel que fa a les dimensions i l'espai que ocupa dins el primer registre, amb l'escena B. Atesa la cura amb que, com anem veient, han estat delimitats els diferents espais d'aquest primer registre una correspondència d'aquest tipus no hauria de ser casual. D'altra banda, una compartimentació com aquesta simplifica i clarifica la lectura i la organització del registre.

Un cop identificada l'escena F-G, queda pendent l'escena E. Donat que E1 mostra la posició característica dels qui donen testimoni (*vid. supra*), cal considerar que també en aquest cas estem davant una escena de prèdica de sant Pau. No és fàcil, però, decidir de quina prèdica pot tractar-se. Com es pot veure a l'apèndix (*vid. Sant Pau, Predicant*) l'ICA en censa vint-i-una, a banda de les no-identificades. És cert que la majoria d'aquestes escenes corresponen a les diferents epístoles i la il·lustració convencional que acostuma a encapçalar-les als manuscrits. De fet, les diferències són ben poques entre unes i altres i totes elles podrien ser representades com ho trobem a l'escena E de Santa Maria. Ara bé, donat el caràcter de les prèdiques que tenen com a protagonista Pau als

<sup>112</sup> Cal precisar que també a Müstair hi ha explicacions diferents per a l'escena i mentre Francovich (1956) només la identifica com a relativa a Pere i Pau, Koshi (1999) la recull com a Disputa de sant Pau.

Fets dels Apòstols, podem suposar que s'hi s'està representant alguna d'aquestes<sup>113</sup>. Dins el terreny de les hipòtesis, podríem pensar que l'escena E es refereix a alguna de les prèdiques adreçades als gentils — per exemple la del areòpag (Ac. 17, 16-32)—, en contraposició a l'escena F-G en què la prèdica s'adreçava als jueus.

### Les escenes “no-visibles”

Al llarg de l'anàlisi del primer registre hem anat veient com la qüestió del sentit de lectura de les imatges no és senzilla ni banal. Després de vistes les escenes B a G es configura un esquema simètric que defuig la simple lectura esquerra dreta. No és estrany, doncs, que iniciem l'anàlisi de les escenes H-A demanant-nos quina és la seva organització interna. Vista la ductilitat de les escenes B a G les possibilitats són diverses. Si partim de la base que les escenes resten ocultes perquè tenen un públic diferent, és lògic suposar que també el missatge ha de ser diferent. En aquest sentit, tot i la possible disparitat interna, externament han de ser considerades una unitat diferent de la que formen les escenes visibles. Dit això, podem suposar que ens trobem davant un cicle de quatre escenes, i per tant amb un sentit de lectura d'esquerra a dreta o de dreta a esquerra, o bé que ens trobem davant una selecció d'imatges amb una ordenació particular. La primera observació que es pot fer, prenent com a punt de partida les pròpies imatges, és que les escenes H-I mostren un mateix fons uniforme que, però, és diferent de l'escena A. Les possibilitats d'interpretar aquesta dada són nombroses, però totes passen per una prèvia identificació mínima dels subjectes representats.

### Escena A

Un cop vista la coherència interna de l'escena B (*vid.*), no tenim cap dubte que la hipòtesi de partida era correcta. Les nostres escenes A i B són, efectivament, dues escenes diferents. Tanmateix, això ens situa davant el problema d'identificar l'escena A al marge de qualssevol hipòtesi prèvia. Són pocs els elements que en resten: un personatge vestit amb una camisa curta i oberta davant d'una arquitectura i una estructura, a la dreta, que no hem arribat a identificar, de la qual en sobresurten uns braços o cames de petit tamany.

A propòsit de la identitat del personatge, no hi ha dubte que en cap cas podem suposar que es tracta de Pilat, Anàs o Caifàs. La seva indumentària no permet pensar que ens trobem davant el governador romà o algun dels prínceps jueus. La seva posició davant l'arquitectura podria fer pensar que es tracta, per exemple, d'un soldat. De fet, la posició de la mà esquerra, esborrada, i una línia que corre paral·lela a la columna helicoidal dreta, permeten suggerir que sosté una llança. El nombre d'escenes que poden mostrar un personatge d'aquestes característiques en aquesta actitud és molt

<sup>113</sup> Als Fets es recullen prèdiques de Pau als versicles: Ac. 9, 20 i ss.; Ac. 13, 16-41; Ac. 16, 13 i ss; Ac. 17, 16-32; Ac. 18, 4 i ss.; Ac. 19, 9 i ss.; Ac. 24, 24-25; Ac. 28, 31.

nombrós, però normalment coincideix amb escenes d'aparat, és a dir, el soldat i l'arquitectura són l'escorta d'un personatge important que apareix entronitzat davant seu. El problema, en aquest cas, és l'estranya estructura que trobem davant i que no hem estat capaços d'identificar. Podríem considerar que es tracta d'un tron, com ha estat suposat sovint (PiC, 1948, 28; Ainaud, 1990, 45), però, en aquest cas, caldria explicar la diferència d'alçada respecte a l'arquitectura. El presumpte tron apareixeria, en relació a l'arquitectura, elevat en l'aire. D'altra banda, el personatge que pogués estar entronitzat en aquesta estructura apareixeria a un nivell massa alt. No citarem aquí totes les escenes que hem pogut comparar amb Terrassa en què apareix un tron, no té sentit ja que és una escena massa freqüent. Només direm que tampoc no hem trobat ni un sol cas de semblança, ni tan sols Ilunyana, entre els nombrosos trons i aquesta estructura de requadres decreixents. Tanmateix, i davant la impossibilitat d'identificar l'estructura no volem descartar que, efectivament, es tracti d'un tron. De fet, si no fos per que aquesta forma no encaixa amb res del que coneixem, no hi hauria cap dificultat per acceptar que estem davant una de les nombrosíssimes escenes de judici, en que el jutge apareix entronitzat davant Crist, un apòstol o un màrtir i, per darrera del tron, apareix un soldat en relació a una arquitectura. Cal, doncs, mantenir la possibilitat, però en relació a escenes no-cristològiques. No ens extendrem a explicar aquesta exclusió, car ja ha estat a bastament justificada (*vid. supra*). Només recordarem que la separació entre aquesta escena A i l'escena B no té a veure amb aquesta estructura sinó amb el personatge que hem identificat com a Malchus (B2).

La curiosa forma de l'arquitectura també ha fet pensar que estem davant un edifici particular, del tipus de l'Anàstasi de Crist o del Tabernacle (*cf.* Guardia, 1992, 156). De fet, l'anàlisi d'aquesta arquitectura ens permet suposar que la seva peculiar composició no és re més que el resultat de la compressió de tots els elements que la conformen, de manera que essent una estructura convencional esdevé excepcional. Normalment les arquitectures que apareixen en escenes com la nostra mostren un mateix nombre d'elements. La porta acostuma a tenir un timpà triangular i és emmarcada, o no, per columnes amb capitell i sempre apareix vista de front. Per l'esquerra o per la dreta d'aquesta porta, en perspectiva cavallera o en el mateix pla, veiem el mur lateral i la meitat corresponent de la coberta. És indiferent que s'estigui representant una ciutat, una església qualsevol o una església concreta, les regles acostumen a ser les mateixes<sup>114</sup>. Normalment, les teules i els carreus, per tal d'accentuar l'efecte perspectiu, apareixen partits en diagonal amb un canvi tonal en cada meitat. Els carreus, al seu torn, apareixen disposats en filades horitzontals. A banda de la línia que defineix els carreus disposats a trencajunt, també podem trobar una vora interna que intenta imitar l'*anathyrosis*. En la majoria de casos, el timpà de la porta apareix presidit per un "òcul" que en realitat pot fer referència a un tipus de decoració clàssica de corona vegetal.

<sup>114</sup> La bibliografia sobre la iconografia arquitectònica en el món antic i medieval és abundant. *Vid.* en general Dyggve, 1941; Lampl, 1960-1961; Duval, 1965; *Id.*, 1980; Ehrensperger-Katz, 1969. Respecte al tema a la península ibèrica, *vid.* Barral, 1973 i, recentment, Galtier, 2001.

En el nostre cas trobem la porta disposada frontalment. Tanmateix, el fet que el registre sigui circular indueix l'autor de la pintura a inclinar les columnes cap a l'interior per tal d'adaptarles a la forma del registre<sup>115</sup>. El més sorprenent, però, és que entre les columnes hagin estat diposades les filades de carreus de manera vertical! Que es tracta de les filades de carreus no hi ha cap dubte, tot i que si apareguessin representats de la manera normal els veuríem horitzontals cap a la dreta o cap a l'esquerra. El fet que, tot i verticals, els carreus estiguin disposats a trencajunt o que cadascun mostri les restes del perfil de l'*anathyrosis* semblen arguments prou sòlids. D'altra banda, l'interior de molts d'ells apareix marcat amb una X (?) que podria ser l'intent de mostrar una bipartició tonal. També el timpà mostra una forma inusual. En primer lloc, ja hem dit que la base no és plana sinó apuntada al centre i incurvada cap a cadascun dels extrems. En segon lloc, l'"òcul" ha estat desplaçat al vèrtex superior, donant l'estranya sensació de xemeneia. Aquests dos elements podrien fer pensar en algun tipus de tenda com les que apareixen, per exemple, al Pentateuc Ashburnham [fig. 137]. En realitat ens sembla que el resultat final d'aquesta arquitectura és conseqüència de la manca d'espai tot volent encabir, de manera maldestra, els elements del model de referència.

Aquests són els elements de què disposem i, com sembla evident, no són massa les vies de solució que ens aporten. Malgrat els problemes evidents, els elements que resten inclinen la balança en els sentit de considerar-la una escena amb personatge entronitzat. El fet, però, que no tingui relació amb les possibles escenes d'aquest tipus que aparèixen al cicle cristològic, impedeix, *a priori*, decidir una identificació segura. Sortint del cicle cristològic les possibilitats es multipliquen. Per aquest motiu, i atès que, com sembla clar, l'escena A està emparentada — no sabem encara en quin grau— amb les escenes H-I, deixarem momentàniament l'anàlisi d'aquesta escena per adreçar-nos a la resta del grup.

### ***Escenes H-H'-I***

Si ens traslладem a l'altre extrem, cal dir que tampoc no és gens fàcil identificar l'escena amb el personatge crucificat. En realitat és gairebé l'enigma de Terrassa. Durant molt de temps s'ha mantingut que en aquesta escena s'està reproduint la crucifixió de Crist (PiC, 1948, 29). Els qui han proposat això, però, condicionaven — havien de condicionar— aquesta identificació al fet que el crucificat que conservem només podia ser un dels dos lladres. Les característiques del personatge fan impensable que pugui tractar-se del propi Crist clavat a la creu. El problema no és de tamany o de situació, doncs trobem escenes en què Crist, de petit tamany, apareix crucificat al costat d'altres escenes [fig. 168] indirectament relacionades amb la Passió de Crist. El problema resideix en la manera com ha estat representat aquest personatge. No repetirem la descripció (*vid. supra*), però és evident que Crist crucificat no apareix mai amb túnica curta, *bracæ* i calçat(?). El podem trobar

<sup>115</sup> La progressió d'aquest mecanisme d'adaptació de les imatges a les formes circulars d'absis i cúpules es pot seguir perfectament en les voltes de Sant Marc de Venècia (*vid. Demus, 1984*).

amb perizoma — la manera que s'esdevindrà més habitual— amb *colobium* o amb túnica *manicata* (*vid.* Schiller, 2, 88 i ss.). Així, doncs, hi ha un cert acord en què la figura crucificada no pot ser Crist.

Tampoc podem admetre que el crucificat sigui un dels lladres. En el cas que ho fos, hem de suposar que estaríem davant la representació de Gestas — el lladre “dolent” — i que al costat esquerra, el que avui és un espai buit, vindria omplert amb Crist i Dimas. Desgraciadament l'espai disponible no és suficient ni per al tipus més senzill de calvari amb els tres crucificats [fig. 169]. Estem, doncs, davant un nou problema d'identificació d'escenes.

Després de Crist, el crucificat més popular és sant Pere. Atesa la relació de part del registre amb la figura de Pere, podríem pensar que aquí es tancava la “narració” amb la mort del sant. Desgraciadament, des del principi, i per tal de diferenciar-se de Crist, Pere **sempre** apareix crucificat de cap per avall. No coneixem ni una sola excepció, i ja prou excepcional és el nostre conjunt com per afegir-hi noves excepcions. D'altra banda, és lògica la uniformitat del tipus iconogràfic de Pere, atès que depèn directament dels relats apòcrifs sobre el sant. Tant a l'*Actus* (33-34, 36), com al *Passio* (58) Neró consulta Agripa “*In both texts, Peter specifies that he wishes to be crucified with his head down.*”<sup>116</sup>. Així, doncs, cal descartar que es tracti de Pere.

Un cop descartats Crist i Pere, trobar qui pot ser aquest crucificat esdevé una tasca feixuga. Seguint un ordre que podríem anomenar de popularitat, immediatament per darrera de Pere trobem la crucifixió d'Andreu, el seu germà i el qui el presenta a Crist (Jn, 1, 36-42). Malgrat que estiguem acostumats a creus de sant Andreu en forma d'X, els orígens de la representació de la mort del sant el mostren crucificat a la manera de Crist. És cert que a partir d'un determinat moment, que Réau situa al segle XII, el sant apareix en una creu *decussatae*, però no abans. Previ a aquest moment el que sí que es detecta és una preocupació parcial per distingir la crucifixió de Crist i la d'Andreu. Un Menologi grec conservat a la biblioteca de Jerusalem (Grec, Patr. Saba 208) dels segles XI-XII, mostra al fol. 91r un requadre amb les morts de Pere, Pau, Andreu i Jaume el major. El primer i el tercer moren a la creu, el segon decapitat i el darrer degollat. La curiositat resideix en el fet que Pere i Andreu apareguin tots dos amb la creu cap per avall<sup>117</sup>. Aquesta és l'única excepció, pel que

116 *Vid.* Carr, 1978, 160. La primera crucifixió de sant Pere a Occident, no apareix fins el segle VIII. La trobem en l'oratori de Santa Maria realitzat pel papa Joan VII (705-707) al Vaticà. L'obra, en mosaic, va ser destruïda; en conservem, però, els dibuixos del XVII a la Biblioteca Vaticana, cod. Barb. lat., 2732, 2733, *cf.* Waetzoldt, 1964, 68-69. Sobre la iconografia de sant Pere i les seves fonts *vid.* també la veu “Petrus” dins LCI, cols. 158-174; Bibliotheca Sanctorum, X, cols. 588-650. Una edició dels textos apòcrifs sobre sant Pere la trobareu a Vouaux, 1922. Sobre la figura del sant *vid.* en darrera instància EAMed, IX, 397-403.

117 *Vid.* Apèndix: sant Andreu. Crucifixió. Com a curiositat direm que en l'afany de mostrar una crucifixió diferent de les de Crist i Pere, Andreu apareixerà crucificat fins i tot en horitzontal: *vid.* un manuscrit de la Llegendà Àurea de Jaume de Voragine del segle XIV a San Marino (Biblioteca Huntington, ms. H. M. 3027, fol. 130r) (ICA, cod.: 32/S51M10/Lhu/3,130A/A); més aprop nostre ho veiem al retaule de sant Andreu de Gurb, obra de Lluís Borrassa (inic. segle XV) ara al Museu Diocesà de Vic (*vid.* Gudiol-Alcolea, 1986, 84 n° 207, fig. 388).

fa a la disposició de la creu, en totes les altres representacions que coneixem fins el segle XI Andreu apareix dret (*vid.* Apèndix: sant Andreu. Crucifixió).

Pel que fa al tipus de creu també en el segle XI tenim una excepció que s'aparta de la norma. Les portes de bronze i argent de San Paolo f. I. m., a Roma, ens mostren Andreu crucificat en un arbre en forma d'Y. Les portes es daten c. 1070 i són obra oriental com es pot concloure a partir del cos d'inscripcions, realitzat en grec (*vid.* Apèndix: sant Andreu. Crucifixió). No cal dir que aquesta "creu" és la més propera a la cruç *decussatæ* que més endavant identificarà Andreu.

Com ja hem dit, al marge d'aquestes dues excepcions, totes dues d'avançat el segle XI, la norma és que sant Andreu aparegui crucificat de manera similar a com ho està Crist. Les diferències entre una i altra figura resideixen en el context de la crucifixió i en la indumentària. Normalment, i seguint la llegenda, Andreu apareix crucificat en presència del procònsul Egees (*cf.* Voràgine, cap. II [31 i ss]). Aquest personatge apareix assegut presidint amb ceptre, o no, coronat, o no, a un costat de la crucifixió. A l'altra banda de la crucifixió trobem, normalment, un grup de gent que gesticulen, no sabem si cap el crucificat, cap Egees o cap a tots dos<sup>118</sup>. També tenim, però, altres representacions en què el sant apareix crucificat en presència d'altres personatges, no-identificats i, més rarament, sol (*vid.* Apèndix: *cit.*).

Pel que fa a la indumentària, Andreu apareix sempre vestit. Normalment el vestit consisteix en una imprecisa túnica amb un pallium, tot i que hi ha excepcions que el mostren només amb túnica<sup>119</sup> o fins i tot amb colobium<sup>120</sup>. En dos casos trobem a sant Andreu amb *perizoma*: el primer coincideix amb l'exemple, ja esmentat, en què la creu és un arbre en Y (*vid. supra*), l'altre és el Sagramentari de Drogo (París, *Bibl. N. de France*, lat. 9428, fol. 98v, segle IX).

L'exemple més proper el trobem a l'Antifoner de Prüm (París, B. N. lat. 9448, fol. 81r) de finals del segle X (*vid.* apèndix sant Andreu). Veiem el crucificat lligat a la creu entre dos homes que vesteixen túnica curta i *bracæ*. Andreu vesteix túnica i *pallium*, però ja sigui pel fet d'estar lligat, ja sigui per l'execució de la pintura la túnica sembla més curta del que en realitat és. També proper a la nostra escena de Santa Maria és el tipus de creu feta amb travessers amples i que s'eixamplen en arribar als extrems. En favor de la proximitat amb aquesta obra otònida destacarem un altre detall. Una de les característiques que crida l'atenció en la túnica que vesteix el crucificat<sup>121</sup> és que

118 Així ho veiem al Sagramentari de Bamberg, *Staatsbibliothek*, Lit. 1, fol. 174r (segle X-XI); al Sagramentari de Bamberg, *Staatsbibliothek*, Lit. 2, fol. 121r (segle XI); al Sagramentari de Göttingen, Univ. Bibl., Theol., 231, fol. 116r (segles X-XI); al Sagramentari de Warmundus, Ivrea, *Bibl. Capitolare*, 86, fol. 116v. (969-1002); i al Sagramentari d'Udine, *Bibl. Capitolare*, 76V, fol. 72v (segle XI). No cal dir que al tipus representat sembla estar d'acord amb la tipologia de llibre il·lustrat. (*Vid.* Apèndix: sant Andreu. Crucifixió).

119 Concretament al Sagramentari de Warmundus de finals del segle X inicis segle XI (*vid.* Apèndix).

120 Homilies de Gregori Nazianzè, París, B. N. F., gr. 510, fol. 32v (880-886); Menologi de Basili II, Bibl. Vaticana, gr. 1613, p. 215 (976-1025).

121 Característica comuna als personatges realitzats pel pintor de les escenes A, H, H', I, (*vid.* descripció, *supra*).



deixi el pit destapat, com si estigués oberta. Aquest detall de la indumentària el veiem també en els lladres crucificats amb Crist de l'Evangelari d'Otó III (Munic, *Staatsbibliothek*, Cim. 4453, Cim. 58, fol. 248v) o al llibre de Perícopes conegut com a *Codex Egberti* (Trèveris, *Bibliothèque de la Ville*, 24, fol. 83v).

És evident que les coincidències no són absolutes. El nostre personatge de Terrassa està vestit, però és difícil de dir si el que vesteix és un parrac de túnica o per contra vestia túnica curta. D'altra banda, sembla evident que el nostre personatge vesteix *bracæ* i apareix calçat. El principal problema, però, és la manca de nimbe. Vista la facilitat amb què, com hem vist, atorgaven nimbes els pintors de Terrassa, fóra xocant que en cas de representar la crucifixió d'un apòstol aquest no aparegués nibat.

Cal afegir, a més, un altre element a l'anàlisi. En el cas en què, efectivament, ens trobessim davant una representació de sant Andreu el problema passa a ser la identificació de les escenes H'-A. Cap d'aquestes escenes té a veure amb les escenes del cicle de sant Andreu (*vid.* ICA). Això, impedeix considerar totes quatre escenes com a pertanyents a un mateix cicle. Aquesta, però, només era una de les possibilitats. L'altra possibilitat és que totes quatre imatges siguin el fruit d'una selecció que, això sí, hauria de tenir una finalitat iconològica clara.

La majoria d'escenes de sant Andreu procedeixen dels sacramentaris (*vid.* Apèndix: sant Andreu, Crucifixió). L'estructura d'aquests llibres (Palazzo, 1993, 79 i ss) propicia la representació de part dels cicles dels sants més destacats del calendari. Així doncs, és freqüent que hi trobem els martiris d'Esteve, Llorenç, Pere, Pau i Andreu. Fóra realment excepcional trobar representada aquesta seqüència a Terrassa. Malhauradament, cap de les restes de les escenes H'-A avalen aquesta possibilitat. Així, doncs, cal considerar que la suma d'arguments en contra impedeix la identificació d'aquest crucificat amb Andreu.

Si seguim en la nòmina dels apòstols, en trobem algun altre que també mor a la creu. A les homilies de Gregori Nazianzè, ja esmentades, junt a Andreu apareixen Simó, crucificat però amb *perizoma*, Felip, crucificat cap per avall, i Bartomeu, cap per amunt i amb *colobium*. La nostra pregunta, en qualsevol d'aquests casos, és què fan qualsevol d'aquests apòstols a la decoració de Terrassa? En primer lloc, no mantindrien cap lligam ni narratiu ni programàtic amb la resta. En segon lloc, aquestes representacions, a diferència de la de sant Andreu són molt marginals. Finalment, i en qualsevol cas, la identificació del crucificat de Terrassa amb qualsevol d'aquests altres apòstols topa amb les mateixes dificultats que per a la identificació amb Andreu.

El mateix ens passa si acudim als màrtirs que pateixen la creu. Una ullada a un dels menològics bizantins més complet pot ser aclaridora. Ens referim al Menologi de Basili II (Roma, Bibl. Vat., gr 1613; Constantinoble, c. 985), ja esmentat anteriorment. Entre els 272 fols. que conserva el lli-

bre, il·lustrats amb 430 miniatures, només trobem nou sants que hagin patit el suplici de la creu. En concret: Simeó màrtir (Bibl. Vat. gr 1613, p. 46), Theodor de Perga (p. 55), Paphnotius ermità (p. 66), Pere de Capitolias (p. 84), Gemellus d'Ancyra (p. 235), Theodulus de Cesarea (p. 405), Nestor de Perga (p. 427) i les santes Maria i Marta de Grècia (p. 385)<sup>122</sup>. No entrarem en les especificitats de cadascun d'aquests sants i santes, només assenyalarem dos elements. En primer lloc, el caràcter més aviat escàs de representacions de crucificats. Si comparem aquest suplici amb el de la mort per decapitació en el mateix manuscrit, veurem com la crucifixió és un càstig poc freqüent. En segon lloc, el nom dels màrtirs. Quin sentit tindria la presència de cap d'aquests personatges en el conjunt de Santa Maria?

Si dels exemples orientals passem als occidentals, la sorpresa és constatar que **no** hi ha altres crucificats. Després d'una llarga recerca en què hem revisat la majoria de manuscrits recollits a l'ICA de Roma, només hem trobat un sant, Pelagi, que hagi estat representat a la creu. La imatge compareix al fol. 70v. d'un passoner de Stuttgart (*Landesbibliothek*, bibl. fols. 57, 56, 58) datat en el segle XII. El sant apareix lligat en una creu en Tau. Vesteix túnica curta, però ha estat despullat de cintura en amunt per a ser colpejat, *bracæ* i sabates. Flanquejant-lo apareixen els dos botxins que el colpegen, el de la dreta amb branques, el de l'esquerra amb una pala (?).

Amb aquesta revisió queden exhaurides les vies neotestamentària i hagiogràfica. Queda, però, una altra via intacta: l'Antic Testament. D'entrada pot sobtar la proposta car és sabut que la crucifixió és un càstig romà que no té res a veure amb els jueus. Hi ha, però, un càstig molt proper a la crucifixió que és el penjament. Segons el Deuteronomi (Dt. 21, 22): "*Quando peccaverit homo quod morte plectendum est, et adiudicatus morti appensus fuerit in patibulo...*" És clar que la norma fa referència als qui són penjats, però, hi ha un problema lingüístic. Mentre l'hebreu entén la distinció entre penjat i crucificat -*tâlâh i yâqa'*, respectivament-, igual com el llatí — *suspendo* i *crucifigo*—, el grec, és a dir, la septuaginta, només té la paraula *kremasthesi* per a ambdues accions. Això, lògicament, obra la porta a què en la translació del text en imatges puguin aparèixer més creus i crucificats dels esperats. Un dels personatges que pateix el suplici de ser penjat en l'Antic Testament és el forner del faraó a la història de Josep (Gn. 40, 22). Segons el relat, Josep, a la presó, interpreta correctament els somnis que havien tingut el coper i el cap dels fornors del Faraó. Al tercer dia el coper és restituit en el seu càrrec; mentre l'altra "*suspendit in patibulo, ut coniectoris veritas probaretur.*" (Gn, 40, 22). Si mirem la cúpula de l'atri de Sant Marc amb la història de Josep veurem com, en una de les petxines, apareix el forner a la creu [fig. 164].

<sup>122</sup> Encara hem trobat un altre crucificat a Iconclass (veu "*crucifixion not Christ*"), o potser hauríem de dir 10.001 crucificats. Ens referim al sant oriental Acaci i els seus 10.000 companys, crucificats — segons les versions empalats en arbres espinosos al mont Ararat—. Cal dir, però, que normalment no apareix a la creu sinó amb una creu com a tribut (*cf.* Réau, III/1, 13-14). Sobre el Menologi *vid.* recentment *Glory of Byzantium*, 100-101, n° 55.

Cal dir que el nombre de penjats/crucificats a l'Antic Testament no és massa nombrós. El cas del forner del faraó és el primer que trobem. A continuació trobem Moisès castigant amb aquest suplíci els jueus de Shittim que havien adorat Baal (Nm. 25, 4). També és aquest el càstig amb que Josuè mata el rei d'Aï (Jos., 8, 29) i els cinc reis Amorrites (Jos. 10, 23-27). També és d'aquesta manera com els filisteus exhibiren els cossos de Saül, els seus tres fills i el seu escuder a les muralles de Bet-Shan (1Sam. 31, 10-12). David fa matar així els qui li porten el cap de Saül (2Sam. 4, 12), així se suïcida el conseller Ahitófel (2 Sam. 17, 23) i així mor el seu fill Absalom (18, 9-15). Així moren els set fills de Saül a mans dels Gabaonites (2Sam. 21, 9). Els conjurats contra el rei són descoberts per Mardoqueu i Esther i són condemnats a la forca a Est. 2, 23; també és penjat Aman conseller del rei per comptes de Mardoqueu (Est. 7, 10) i, finalment, els deu fills d'Aman (Est. 9, 13).

D'aquest llistat són ben pocs, però, els qui poden coincidir a priori amb el que trobem a Terrassa. Tant els jueus de Shittim, com els reis amorrites, Saül i els seus fills, els botxins de Saül, els conjurats a la història d'Esther i els fills d'Aman, són massa personatges a patir el suplíci. Només en el cas del forner del faraó, d'Aï — mort per Josuè—, el suïcidi d'Ahitófel, la mort d'Absalom i la mort d'Aman, estem davant el penjament d'un únic personatge. Ens atrevirem a dir que, d'aquestes possibilitats només dues tenen una certa versemblança: el forner del faraó i Absalom. Tot seguit hi retornem.

No menys enigmàtica que l'escena amb el crucificat és l'escena H'. En aquest cas dos personatges al costat d'una estructura — un arbre?, una porta?—. El personatge que hem anomenat H'1 té les mans juntes a l'alçada de la falda. Això més el fet que es trobi tan proper a l'estructura ens havia fet pensar que, tal vegada, es tractés d'una representació del Penjament de Judes. Un ivori conservat al *British Museum* [fig. 168] mostra aquesta escena al costat de la crucifixió de Crist. Ha quedat clar, però, que la Crucifixió no fa referència a Crist; d'altra banda, la indumentària del personatge no permet suposar que es tracti de Judes.

L'escena I tampoc ha permès una identificació positiva. L'actitud del personatge togat és clara. Tanmateix no hem trobat correspondència amb cap personatge de l'antic o el nou testament. La indumentària obliga a pensar que no estem davant un soldat o un botxí. Aquesta mateixa indumentària podria fer pensar que es tracta, per exemple, d'Abraham. Tanmateix quan el patriarca es representat amb una espasa a la mà, en l'episodi del Sacrifici d'Isaac, aquesta és completament nua. D'altra banda, manca l'espai per a Isaac. Un lloc on hem trobat una gran quantitat de personatges desvenenant l'espasa és al Saltiri d'Stuttgart (*Württembergische Landesbibliothek*, cod. bibl. Fol. 23: fols. 13, 22, 43, 49v, 44v i 57; Saint-Germain-des-Près, c. 820). En aquest cas però, es tracta

d'al·lusions a l'anticrist o al mal perseguint el just, representades com un personatge vestint túnica curta i clàmide.

En vista d'aquests arguments, sembla que les escenes "no-visibles" de Santa Maria de Terrassa resten, de moment, ocultes. Amb les poques observacions que es poden fer directament de les imatges sembla que arribem a un atzucac. S'imposa, doncs, un canvi de perspectiva. Les imatges "no-visibles" de Terrassa anaven adreçades al clergat. La pregunta és, doncs, podem reconstruir amb les observacions realitzades algun programa que pogués tenir alguna intenció des del punt de vista del clergat? La resposta és afirmativa.

En el repàs de les escenes amb crucifixió hem vist com alguna escena veterotestamentària oferia possibilitats d'identificació respecte a la nostra escena H. Si al costat de les dades que ens ofereixen les pròpies restes, considerem el punt de vista dels destinataris, és a dir, el clergat. Les possibilitats queden reduïdes a dues: la història de Josep i la història d'Absalom i David.

### ***La història de Josep.***

En el primer cas, la història de Josep, ens trobem davant el paradigma de la tipologia iconogràfica. Des del segle III la interpretació d'autors com Tertul·lià converteixen Josep en la prefiguració de Crist (Fabre, 1921-1922, 194-195; Daniélou, 1963, *passim*). La manifesta traïció per part dels seus germans en feia el paradigma de víctima innocent. Això explica que dins el cicle pasqual els sermons de Josep assoleixin una importància cabdal (Daniélou, 1963, 148), que autors com Isidor s'hi refereixin com a "*Verus Ioseph, Dominus Iesus Christus*" (Fabre, 1921-1922, 211) o que la decoració de Sant Joan de Laterà equipari la Traïció de Judes amb la Venda de Josep (*Ibid.*, 196), per citar només alguns exemples<sup>123</sup>. Amb afany de ser exhaustiu en la comparació, Pere Crisòleg, bisbe de Ravenna (432-450) estableix en un sermó, de la Nativitat!, que: "*Los sueños proféticos de José despiertan celos, y las visiones proféticas de Cristo provocan la envidia; José es arrojado al pozo de la muerte y sale vivo, Cristo es entregado al sepulcro y también sale vivo; con José se hace un trueque, a Cristo se le vende por un precio; José es llevado a Egipto y a Egipto huye Cristo; José proporciona abundancia de pan al pueblo hambriento, y Cristo satisface a las naciones del mundo entero con el pan celestial*"<sup>124</sup>.

Molt més interessant per al nostre context és el fet que, a partir d'aquest mateix segle V, Josep esdevé el model del bisbe. Això que ja es podia veure al citat Pere Crisòleg, esdevé una referència constant a Ambròs per al qual Josep és el "*modelo de funcionario de alto rango y del obispo.*" (Schapiro, 1958, 42). Per al bisbe milanès la tria d'aquest model és clara: "*Quid de Joseph loquor,*

<sup>123</sup> Per a conèixer l'amplíssima literatura i comentaris que va generar la figura de Josep al llarg de l'Edat Mitjana *vid.* l'exhaustiu treball de Derpmann, 1974.

<sup>124</sup> Sermo CXLVI. Citem a partir de Schapiro, 1952, 41 qui ho extreu de P. L. 52, cols. 592-593.

*qui utique habebat cupiditatem libertatis, et suscepit servitii necessitatem? Quam subditus in servitute, quam in virtute constants, quam benignus in carcere, sapiens in interpretatione, in potestate moderatus, in ubertate providus, in fame iustus, ordinem laudis rebus adjungens, et opportunitatem temporibus, æquitatem populis officii sui moderatione dispensans?"*<sup>125</sup>.

Tota l'explicació que realitza Schapiro de la figura de Josep, té com a finalitat justificar l'extens programa d'una obra emblemàtica com és la càtedra de Maximià (546-554), bisbe de Ravenna. I és justament aquest caràcter de mirall del bisbe, i del clergat en general, el que podria justificar que a Terrassa s'haguessin triat imatges de la vida de Josep com a "sermó" culte adreçat al cor. El problema està, lògicament, a esbrinar quina és la selecció que confirmaria aquesta hipòtesi.

La primera pregunta que cal fer-se és: quines escenes de la història de Josep acostumen a aparèixer representades? Sense ànim de ser exhaustius, Fabre parcialment ens en dóna la resposta<sup>126</sup>. En el repàs que fa l'autor, la primera escena del llistat és la Venda de Josep que, segons la hipòtesi de Wilpert, encara es conservaria en els estucs barrocs de Sant Joan de Laterà (Roma). Més amunt ja hem esmentat la particularitat que l'escena apareixia contraposada a la Traïció de Judes. Com veurem això la fa doblement interessant per al nostre cas. La següent notícia de Fabre és als *tituli* ambrosians, on s'esmenten la presentació a Jacob de la túnica de Josep, la conducció de Josep a Egipte, la Castedat de Josep i Josep com a primer ministre del faraó. Prudènci només esmenta dues escenes: el Somni del Faraó i Josep reconegut pels seus germans. Un cicle molt més extens el trobem a San Paolo f. I. m.: el somni de Josep, l'explicació del somni als seus, Josep va a cercar els seus germans, Josep llençat a la cisterna, la venda de Josep, la castedat de Josep, Josep a la Presó, el somni del faraó i l'explicació del somni... Com es pot veure, el nombre d'escenes es variable. De fet, estem lluny de les deu de la càtedra de Maximià (Schapiro, 1952) o de les trenta-vuit de les tres cúpules de l'atri de Sant Marc de Venècia dedicades a la història de Josep (Demus, 1984, II/1, 20 i ss; II/2, figs. 244 i ss).

Vista la riquesa d'escenes del cicle de Josep, el que cal és creuar les possibles escenes amb les restes de decoració de Santa Maria de Terrassa. Cal dir, que l'única escena que ens presenta un element clar i identificable és l'escena H. Malgrat no haver pogut establir, encara, la identitat del personatge penjat a la creu, no hi ha dubte que hi tenim una creu i un crucificat. Justament a Sant Marc de Venècia conservem una imatge de crucificat que podria coincidir amb la nostra imatge de Terrassa. A diferència de la majoria d'altres casos, el crucificat de la segona cúpula amb la història de Josep de Venècia [fig. 164] no és un personatge sant. Això fa que el personatge no porti nim-

<sup>125</sup> Ambrós, *De Officiis ministrorum*, PL, 16, col. 56, citem des de Derpmann, 1974, n 325; cf. *Ibid.*, 87 i ss.

<sup>126</sup> Diem parcialment per què l'article de Fabre se centra, fonamentalment, en la producció Occidental (cf. Fabre, 1921-1922).

be ni necessiti una indumentària especial. Ja l'hem esmentat més amunt, es tracta del forner del faraó, és a dir, un dels destinataris de la interpretació d'un somni que fa Josep a la presó.

Una altra escena que conserva prou elements de comparació és l'escena A i Venècia torna a ser un magnífic punt de partida<sup>127</sup>. D'una banda, les architectures que hi apareixen són nombroses. En la primera cúpula, la darrera escena amb el plany de Jacob en conèixer la mort de Josep [fig. 165] ens mostra un personatge entronitzat entre dues architectures<sup>128</sup>. Novament, veiem com la forma del tron no coincideix amb la curiosa estructura de l'escena A de Terrassa, però sí que cal destacar el fet que el personatge sota l'arquitectura (A2) mostri la túnica oberta. Pel que fa a la presència d'arquitectures, la segona i tercera cúpules de Josep són molt més riques. Les escenes de Josep i Putifar, per exemple, ens mostren architectures amb portes que poden recordar les filades verticals de carreus de l'edifici de Terrassa. Cal dir, però, que cap dels edificis apareix acompanyat, com a Terrassa, per aquesta estructura decreixent no identificada, tot i mostrar-nos diferents personatges entronitzats. Hi ha, però, una altra possibilitat d'identificació de la curiosa estructura. La primera cúpula ens mostra de manera exhaustiva la venjança dels germans de Josep. Una primera escena ens mostra el moment en què Josep es ficat dins el pou. El personatge està essent introduït a l'interior per tres personatges que encara el subjecten de manera que se'n veu la meitat superior del cos. Tot seguit veiem la venda precedida de l'extracció del pou. La imatge és similar a l'anterior, però en aquest cas Josep és pràcticament fora del pou. La cama esquerra sobressurt de la vora i el personatge sembla assegut al brocal, mentre la cama dreta encara és dins el pou [fig. 167]. La tercera escena ens mostra Ruben mirant dins el pou cercant Josep. No cal dir que la forma d'aquest pou no té res a veure amb l'estructura de la nostra escena A. En aquest cas, sí que podríem fer valer l'argument que el mosaic és del segle XIII i, efectivament, la forma del pou ja denota aquest moment avançat. Tanmateix, cap dels pous que apareixen representats en les escenes de Josep té semblança amb el que veiem a Terrassa i aquest argument ja és més poderós<sup>129</sup>. Cal dir, això sí, que la o les cames que aparèixen a la dreta de l'estructura de Terrassa podrien fer pensar en un hipotètic Josep sortint del pou. Forçant l'argument per aquesta via, l'única possible identificació del personatge sota l'arquitectura és Jacob planyent el fill mort. La hipòtesi és suggestiva pel fet que, a la manera de Sant Joan de Laterà, tindríem de costat la Venda de Josep i la Traïció de Judes. Hem d'admetre, però, que la identificació és molt forçada i les preguntes nombroses. Amb quines

127 Malgrat que la decoració en mosaic que estem usant com a referència va ser realitzada al segle XIII, creiem lícit la seva utilització entenent que les imatges de Venècia són la trasposició d'una selecció d'escenes del Cotton Gènesi (*vid. supra*).

128 En realitat el que hi veiem és l'interior de la casa de Jacob. A dreta i esquerra del personatge entronitzat i amb la túnica oberta, tenim dues estructures rematades per una meitat de timpà cadascuna. Queda clar, doncs, que l'estructura de façana ha estat partida i separada per tal de poder allotjar al centre la figura en tron de Jacob.

129 Si en contra d'identificar-hi un tron hem fet valer la distància entre les imatges conegudes de trons i aquesta estructura, en aquest cas l'argument ha de tenir el mateix valor. *Vid.* Guardia, 1988: "Qüestions iconogràfiques entorn al mosaic de la basílica de Santa Maria del Camí (Mallorca)", a: *Les illes Balears en temps cristians fins els àrabs*, Maó: Inst. Menorquí d'Estudis, 1988, pp. 73-79, més recentment Guardia, en premsa3.

escenes del cicle de Josep caldria identificar les nostres H' i I? Per què el registre, en aquest cas, té un sentit de lectura de dreta a esquerra? Finalment, quin sentit té acabar la selecció amb la mort a la creu del forner?

### ***La història d'Absalom***

Així, doncs, una lectura de les escenes basada en la història de Josep no sembla evidenciar una selecció d'imatges massa coherent. D'altra banda, tampoc és senzill veure en aquestes imatges un missatge clar per al suposat públic al qual estaven adreçades. Novament ens trobàvem en un atzucac. Ens disposàvem, doncs, a tancar el capítol renunciant a una interpretació, quan vam topar amb algunes de les imatges de Müstair conservades al *Schweizerischen Landesmuseum* de Zuric (*vid. Wandgemälde*, 1980), i vam haver de canviar de plans.

Com és sabut, l'esmentada església mostrava, en la part més alta dels murs, un complet cicle de la història de David. Les pintures, les primeres a ser descobertes a Müstair sobre la volta gòtica posterior, van ser arrencades (1908-1909) i transportades a Zuric, on encara avui es poden veure. Tot aquest procés les ha deteriorat notablement. Tanmateix, la importància del cicle des del punt de vista iconogràfic ha estat destacada manta vegades, i en base a això s'ha proposat una lectura política del cicle que, de passada, proporcionava una cronologia al conjunt (Cwi, 1983)<sup>130</sup>. Destaca, en aquest cicle, l'extensió donada a l'afer entre el rei David i el seu fill Absalom. La narració ocupa el registre més alt del mur nord, amb un total de vuit escenes. Cal demanar-se, doncs, qui és aquest Absalom i quina importància pot tenir representar-lo tan extensament en l'interior d'un edifici religiós.

Absalom, com hem dit, era un dels fills de David. La seva història comença en el moment en què un altre dels fills de David, Amnon, enamorat de la germana d'Absalom, Tamar, la viola per, tot seguit, repudiar-la. Com a venjança, Absalom, matarà Amnon fet que li comportarà l'exili (2Sam., 13, 1 i ss.). El retorn i el peculiar perdó de David pel crim comès, portaran Absalom a alçar-se, al cap d'un temps, contra David des d'Hebron. En un dels enfrontaments, i contravenint les ordres de David, Joab, mata Absalom. El relat acaba amb el plany de David per la mort del seu fill (2Sam., 19, 9).

Una lectura en clau política de tot l'afer porta a considerar-lo una reflexió a propòsit de la usurpació del poder. Aquesta es la línia de Cwi (1983, 118 i ss.) quan interpreta la representació de Müstair com un reflex dels incidents que, a propòsit de la succeció imperial, van marcar els regnats de Carlemany i de Lluís el Pietós. Especialment per al cas d'aquest darrer, són interessants les refle-

<sup>130</sup> Cal dir que Davis-Weyer (1987, 234) considera la lectura de Cwi una de les més encertades. En base a aquesta teoria les pintures de Müstair són datades entre la Dieta de Worms (829) i la mort de Lluís el Pietós (840). Dates entre les quals els fills del Pietós es revolten per la partició del regne.

xions de Ràban Maur considerant que "*disobedience constitutes rebellion or sedition against divinity itself.*" (*Ibid.*, 121). Per a reforçar la seva postura, Ràban, realitza un repàs a les diferents situacions de revolta filial contra el monarca recollides a l'Antic i al Nou Testament. Cwi ens ofereix el resum, les conclusions, del propi Ràban: "*Because of this the Lord freed David and protected him from all his enemies; and those who were plotting against him should be handed over into his [David's] power; also he brought back into his way his son Absalom, who, borne into pride, aroused sedition against his father... All should know that the innocence of the just man is more valid than the astuteness of evil men.*" (*Ep. V*, 407).

De fet, l'abat de Fulda no estava inventant res de nou. Des d'Ambròs de Milà, la història de David ha estat referència obligada com a mirall de la monarquia. En aquell context del segle IV el bisbe milanès, en base a afers polítics contemporanis afectant la figura de l'emperador Teodosi, escriu c. 390 el *Tractatus eiusdem de Apologia David ad Theodosium Augustum*. Tant el text d'aquesta apologia com el d'algunes cartes escrites pel bisbe, evocuen les lluites de l'Emperador contra l'usurpador Maximí i presenten Teodosi com un nou David, amb les mateixes virtuts que el seu model i sostingut com ell per la Divina Providència. Quant a Ambròs, el seu tractat li atorga el paper de Nathan qui, glossant les virtuts de David, va ser capaç de conduir el rei cap el penediment (*cf.* Hadot, 1977, 33-43).

Com ens recorda Davis-Weyer (1987, 222), però, no és en aquest context que trobem la figura d'Absalom. Hem vist com per a Cwi la presència del cycle d'Absalom s'inscriu dins la voluntat de recollir -a la manera ambrosiana- successos polítics recents. Una mena d'advertiment de cap a on condueixen determinades actituds. Per a justificar aquesta postura recorre a Ràban Maur. Davis-Weyer (*Ibid.*), per la seva banda, troba en aquest autor nous arguments que ens ofereixen una lectura del cycle de Mústair en clau eclesiològica. Una de les curiositats del cycle pictòric de Mústair és el fet que la història de David s'acaba amb l'inici de la Infància de Crist. La darrera escena del cycle de David és el plany per la mort d'Absalom. Cal entendre, segons l'autora, que "*Alla perdita del figlio traditore segue dunque la nascita del figlio promesso: Gesù.*" (*Ibid.*).

No deixa de sobtar la insistència de l'abat de Fulda, Ràban Maur, en la història de David. Al costat del que recull Cwi, Davis-Weyer recolza la seva interpretació en els *Commentaria in Libros IV Regum*, escrits ca. 834 (*vid.* PL, 109) on, punt per punt, l'autor va reflexionant sobre la interpretació dels esdeveniments, entre d'altres, de la vida de David, i lògicament d'Absalom.

Com hem vist, un dels problemes que planteja la interpretació de les escenes H-I de Santa Maria de Terrassa té a veure amb la presència d'un crucificat (H2) que, de moment, no hem identificat. Ja hem vist més amunt, com en la Història de David trobem dos personatges penjats/crucificats:



Ahitófel i Absalom. Fins aquí no hem dit res de nou. La novetat està en el fet que aquests dos crucificats són personatges centrals en la història de David i Absalom, però, sobretot, en el fet que esdevenen essencials en la interpretació de Raban Maur.

Si seguim el relat bíblic, una de les traïcions més sentides pel rei David és la d'Ahitófel el fidel conseller que, però, davant la revolta d'Absalom ràpidament s'al·lia amb aquest. Ahitófel era certament important, car "*Consilium autem Achitophel, quod dabat in diebus illis, quasi si quis consuleret Deum: sic erat omne consilium Achitophel, et cum esset cum David, et cum esset cum Absalom.*" (2Sam., 16, 23)<sup>131</sup>. No és estrany que quan Absalom s'estimi més el consell d'Husai - espia de David- la seva reacció sigui fulminant. "*Porro Achitophel videns quod non fuisset factum consilium suum, stravit asinum suum, surrexitque et abiit in domum suam et in civitatem suam: et disposita domo sua, suspendio interiit, et sepultus est in sepulchro patris sui.*" (2Sam., 17, 23)<sup>132</sup>. Aquesta és la causa i la manera com mor Ahitófel.

Pel que fa Absalom, la seva mort es deu parcialment a una traïció. En no seguir els consells d'Ahitófel, Absalom s'embarca en un combat en desaventatja. Malgrat l'advertiment de David a Joab, un dels seus generals, aquest encercla Absalom i el mata. "*Accidit autem ut occurreret Absalom servis David, sedens mulo: cumque in gressus fuisset mulus subter condensam quercum et magnam, adhaesit caput eius quercui: et illo suspenso inter caelum et terram, mulus cui insederat, pertransivit.*" (2Sam., 18, 9). Davant aquest enemic indefens, i contravenint les ordres de David, Joab "*Tullit ergo tres lanceas in manu sua, et infixit eas in corde Absalom: cumque adhuc palpitaret haerens in quercu, cucurrerunt decem iuvenens armigeri Joab, et percutientes interfecerunt eum.*" (Ibid., 14-15)<sup>133</sup>. Quan el rei va tenir coneixement de què havia passat amb el seu fill "*Contristatus itaque rex, ascendit coenaculum portae et flevit. Et sic loquebatur, vadens: Fili mi Absalom, Absalom fili mi: quis mihi tribuat ut ego moriar pro te, Absalom fili mi, fili mi Absalom?*" (2Sam., 18, 33)<sup>134</sup>.

En base a aquesta història, és possible una identificació amb el que tenim a Terrassa? Si recordem les restes, hi trobem: un personatge (H) a la creu, un personatge (H'1) que, potser, apareixia penjat (*vid.* descripció), i finalment, un personatge escortant un personatge possiblement entronitzat.

131 "Aquell temps, els consells d'Ahitófel eren tinguts com les respostes d'un oracle de Déu. Així eren apreciats els consells d'Ahitófel, tant per David com per Absalom."

132 "Ahitófel, veient que el seu consell no havia estat seguit, va ensellar el seu ase i se'n va anar a casa seva, al seu poble. Allà, després d'haver arreglat els afers de casa, es va penjar i va morir. Fou enterrat a la sepultura del seu pare."

133 "Absalom va trobar-se davant per davant dels homes de David. Muntava una mula i, en ficar-se la mula sota les branques d'un gran arbre, se li enredà el cap amb l'arbre i es va trobar penjat entre cel i terra, mentre la mula s'escapava de sota seu. [...] Llavors [Joab] va agafar tres dards i els va enfonsar al cor d'Absalom. Però com que encara palpitava dins de l'arbre, els homes de Joab van rodejar Absalom i van matar-lo a cops."

134 "Aleshores el rei, trasbalsat, va pujar al pis superior de la porta de la muralla i es posà a plorar dient entre sanglots: 'Fill meu Absalom, fill meu Absalom! Tant de bo hagués mort jo en lloc teu, fill meu, fill meu Absalom!'"

Pel que hem dit fins ara, no és agosarat suposar que ens trobem davant el suïcidi d'Ahitófel, la mort d'Absalom i el plany de David.

La dificultat a l'hora de confirmar la identificació rau, principalment, en el fet que no es tracta d'un relat qu'ha estat representat amb massa freqüència. La referència més antiga de representació de la mort d'Absalom la trobem al *cubiculum* b de la catacumba nova de Via Latina a Roma (segle IV) (Ferrua, 1960, 48, tav. XVII11)<sup>135</sup>. Per l'atenció que dedica Ambròs, com hem vist, al cicle de David no és estrany comprovar que aquest episodi també apareix recollit en els seus tituli: "*Pendet Abessalon adstrictus in arbore guttur. Ne cælum parricida ferus maculet humumque.*" (cf. Schlosser, 1896/1992, 31). Des d'aquest moment, ens cal passar ja a l'època carolíngia amb el magnífic exemple de Müstair [fig. 175]. Cwi ha destacat com les vuit escenes de Müstair no només són inusuals per la quantitat, sinó pel fet que no tenen precedents<sup>136</sup>. A Occident, els exemples, per al període que ens ocupa, s'acaben amb el de la Bíblia dita del 960 (San Isidoro, León, ms. 2, fol. 138v) (*vid.* Williams, 1965, 67, figs. 8d i c) [fig. 174]<sup>137</sup>.

Les escasses escenes que hem recollit fan referència, exclusivament, al moment de la mort d'Absalom. L'excepcionalitat del cicle fa que només en el cas de Müstair tinguem un desenvolupament d'altres escenes en una data tan primerenca<sup>138</sup>. Això fa difícil la tasca de verificació de la identificació que hem proposat. La primera pregunta que ens podríem fer és: quin sentit podria tenir aquest cicle en la nostra església de Terrassa?

Com hem vist la història d'Absalom és la crònica d'una caiguda anunciada. El traïdor que es revolta contra el seu rei ho fa, segons Raban Maur, contra el seu Déu (*vid. supra*). L'autor, però, va més lluny encara. Comentant el cap. 17 de 2Sam. en els seus *Commentaria in Libros IV Regum*, Raban comença amb el consell d'Ahitófel a Absalom per tal de vèncer David. Sabem que Absalom finalment no el seguirà, tanmateix, la interpretació del comentarista és que "*Achitophel igitur, qui recedens a David, ad Absalom transmigravit, hæreticos significat, qui, recedentes a tramite veritatis, se sociant hosti antiquo, et subsequuntur errorem.*" (PL, 109, col. 107c). Així, doncs, pensa Maur

135 El fet que la possibilitat d'identificar aquestes tres escenes amb la història d'Absalom es donés quan aquest treball ja es trobava molt avançat ha fet impossible consultar algunes de les fonts iconogràfiques emprades per a d'altres identifications. Així, la font principal, l'ICA, només ha pogut ser consultat en la versió electrònica. Això fa que tinguem l'absoluta seguretat que els catorze exemples recollits no són tots els que existeixen (cf. 'Absalom: death', ICA). La realització del catàleg exhaustiu només podrà tenir lloc al llarg dels mesos a venir a l'ICA de la *Biblioteca Apostolica Vaticana*. Aquest és el motiu que, malgrat estar pràcticament convençuts de la identificació de l'escena, d'una banda, no incloquem el *corpus* del tema en l'apèndix iconogràfic, i de l'altra, les nostres conclusions siguin només provisionals.

136 De fet, aquest és un dels seus principals arguments per a considerar que es fa massa èmfasi en la història i, per tant, ha de tenir algun significat més enllà del purament eclesiològic (cf. Cwi, 1983, 118-119).

137 A Orient tenim alguns exemples també del segle IX: Saltiri Chludov (Moscou, Mus. Hist., ms. gr. 129, fol. 140v); Pantocràtor Marginal Psalter (Mont Athos, Monestir Pantocràtor ms. 61, fol. 196r). La resta d'exemples que coneixem, tant a Orient com a Occident, són ja del segle XI o posteriors.

138 L'ICA electrònic només recull dues escenes de la mort d'Ahitófel, una a finals del segle XII i una a inicis del XIV, i tres del plany de David -una de finals del XII, una de mitjans del XIII i una d'inicis del XIV-. Repetim, però, que aquests resultats només poden ser provisionals (cf. per exemple, la veu 'Absalom' a LCI, I, cols 35-36).

que l'actitud d'Ahitófel és la dels heretges, traïdors conscients de la veritat, i aquesta és la causa de la seva mort. A partir d'aquest moment la paraula "herètic" guiarà el discurs. En arribar al cap. 18 (PL. 110), l'autor es demana -després de citar 2Sam., 18, 9- "*Quid significat, quod Absalom, mulo fugiens, in quercu per caesariem capitis suspensus est, nisi quod Judaei stultitiæ carnalis sensus incumbentes, propter superstitiositatem Pharisæicam legem corrumpentes, per ipsam, quam ad correctionem vitæ acceperant, mortis occasionem habuerunt?*" (PL, 109, 110B). Així, doncs i en certa manera, Ahitófel pecca contra Déu per una ambició intel·lectual, mentre Absalom ho fa per l'ambició material/carnal. El triple dard que Joab clava al cor d'Absalom és clavat contra la supèrvia, l'avarícia i l'enveja<sup>139</sup>. David, del se costat, "*ergo extinctum Absalom ploravit, cum interitum populi Judaici Dominus flevit*" (PL, 109, 110C).

La història d'Absalom, en definitiva, ens mostra les conseqüències de la traïció contra el príncep, sigui pels motius que sigui. Qui detenta l'autoritat, la detenta per mandat diví. Oposar-s'hi és herètic i pecaminós, i només troba com a premi la mort. Després de la lectura que hem fet de la part visible del primer registre, no ens pot sobtar un missatge d'aquest tipus en la part no-visible. Si Frodoí volia advertir el clergat dels riscos d'oposar-se a la seva autoritat, la història d'Absalom era perfecta perquè estava de moda.

Insistim una vegada més que la dificultat principal d'identificar el que tenim a Terrassa a les escenes H-I és la manca de paral·lels d'unes escenes poc representades. Per al cas de la mort d'Ahitófel no en coneixem cap fins molt més endavant. De fet, aquesta escena ni tan sols apareix en l'extens cicle de Müstair. D'altra banda, el fet que la imatge el mostri a la creu podria semblar irregular perquè el relat és claríssim en relació al suïcidi penjant-se. Tanmateix, ja hem vist els conflictes derivats de la traducció de crucifixió/penjament al grec. Per a la possible mort d'Absalom, els exemples que hem pogut veure acostumen a mostrar el mul fugint i deixant penjada la seva muntura. El gran deteriorament de Terrassa, com també el de Müstair, dificulten la identificació de l'animal. Direm que hi ha un curiós paral·lel entre la nostra figura I1 i l'Absalom de Müstair [fig. 175]. Tant l'un com l'altre apareixen desembeinant una espasa. En el cas de Terrassa cal dir, però, que la figura que podríem identificar amb Absalom és justament H'1 i no pas I1. La posició de les mans i les cames, així com l'estructura al seu costat, en són el principal argument. Altres paral·lels coneguts no aporten massa arguments iconogràfics atès el mal estat de conservació de la zona. Finalment, la figura de David planyent el fill mort, que caldria en el nostre cas identificar amb la oblidada escena A, és una escena convencional de personatge entronitzat [fig. 176]. Caldria, doncs, considerar que, efectivament, la curiosa estructura veïna a l'arquitectura és un tron, que el perso-

139 "*Joab ergo in cor Absalom tres lanceas infigit, cum antiquus hostis superbiam, avaritiam et invidiam seu perfidiam in cor Judaici populi immisit, quæ illis maxime causa perditionis erant.*" (PL, 109, 110B).

natge sota l'arquitectura és un sodat, i que les restes que es veuen per sobre del tron són el que resta de David.

#### 2.4.2.4.4. Segon registre

Un cop resolta de manera més o menys satisfactòria la identificació de les diferents escenes del primer registre, encarar el segon registre és relativament senzill. Després de la lectura de la descripció és raonable admetre que en aquest cas no estem davant d'un registre narratiu amb múltiples escenes ans davant un esquema simètric de personatges que aclamen la parella situada al centre de la composició. La identificació d'aquesta parella ve simplificada pel fet que l'únic element prou visible és part d'un nimbe situat a mitja alçada i restes d'un possible tron. Això, més l'absoluta axialitat en la ubicació de la parella ens inclinen a donar per fet que són la Verge i el Nen. Fins i tot, la justificació d'aquesta representació és senzilla, en relació a la complexitat del primer registre. L'església està dedicada a Santa Maria i, lògicament, es va optar per mostrar-hi la *Theotokos*. No creiem, ni tan sols, que la imatge tingui cap altra intenció més profunda. Hem utilitzat el nom *Theotokos*, i en el context de Terrassa -com veurem per a Sant Miquel- podria interpretar-se com una al·lusió a la doble natura de Crist en relació a l'heretgia Adopcionista. Els arguments iconològics poden, sempre, estirar-se fins a un punt en què costa destriar el que s'ajusta a la realitat de la interpretació forçada. La dedicació de l'església justifica per ella mateixa la representació de la Verge entronitzada amb el Nen a la falda. D'altra banda, recents estudis mostren la revifalla del culte a la Verge, especialment en època de Carles el Calb (*vid. Iogna-Prat, 1996*). En aquest article podem trobar nombrosos arguments per a la nostra imatge: el paper de mitjancera (*Ibid.*, 71 i ss.), en relació a l'esmentat Adopcionisme (*Ibid.*, 78)... El millor argument segueix essent la dedicació de l'edifici.

Un tema diferent és la identificació dels personatges que l'aclamen. Sembla clar [fig. 98] que es tracta dos grups de dotze personatges situats de sis en sis a un costat i altre. Sembla, fins i tot, que això s'hagi volgut remarcar mitjançant el major agrupament dels dotze més propers i la major separació dels dotze més allunyats. Dos grups de sis més sis personatges en aquest context només poden fer referència als apòstols i, tal vegada, als profetes. Iogna-Prat (1996, 71) es demana, a propòsit de la imatge de la Verge a l'escena de la Pentecosta de la Bíblia de San Paolo f.l.m., com la Verge ha arribat a assumir aquest paper de mediatrix. El cert és que tan en les escenes de l'Ascensió [figs. 200-201], com en la Pentecosta, el paper de la Verge com a mitjancera és tan antic com les pròpies imatges. L'autora mostra el fet que en el segle IX (*Ibid.*, 72-73) hi ha un moviment d'exaltació de la Verge que la farà remuntar llocs en la jerarquia dels sants. Si en un primer moment era situada per darrera dels nou ordres angèlics, els patriarques, els profetes, sant Joan Baptista, els apòstols, els màrtirs i els confessors, ara passa ocupar el primer per davant de tothom. Evidentment, l'argument és un reforç per a justificar, des del punt de vista de la mentalitat d'una època, el

perquè d'aquesta centralitat. Tanmateix, la centralitat de la Verge havia quedat perfectament establerta amb el concili d'Efes i la proclamació com a *Theotokós*. En qualsevol cas, i més a partir d'aquest context l'escena de Terrassa no pot sorprendre a ningú.

Quant a l'esquema iconogràfic, estem davant una escena que recorda el que trobem als baptisteris ortodox i arrià de Ravenna [figs. 138-139] o una composició com la de l'absis de Santa Maria *in dominica* (Roma; segle IX). No creiem que calgui estendre's en una imatge que no presenta cap complicació.

#### **2.4.2.4.5. Conclusió** [fig. 177]

Sens dubte, el cas de Santa Maria de Terrassa és un dels més complexos del panorama medieval català. A un estat de conservació molt deficient cal afegir-hi una iconografia veritablement complexa i erudita.

Un cop desfets tots els tòpics és hora de fer balanç. El primer element que cal destacar té a veure amb l'organització de les escenes en funció de l'espectador i de l'espai. Aprofitant una estructura "quasi-cupulada", l'ideòleg del programa de Santa Maria de Terrassa disposa les escenes del programa de manera que algunes només siguin visibles des de l'interior de l'absis i les altres des de la nau. Les primeres, en conseqüència, exhibeixen un nivell d'erudició, i de duresa, superior a les segones. Les primeres expliquen al clergat, les conseqüències de traïr l'autoritat: és un enfrontament directe amb Déu i el càstig està en proporció al delictes. Tant és que les causes siguin materials (Absalom) o intel·lectuals (Ahitófel). Les segones expliquen als fidels on resideix l'autoritat religiosa. Crist, mitjançant l'Entrega de les Claus, converteix Pere en el seu successor i el bisbe exerceix en nom de Pere. Aquesta escena axial es troba flanquejada per dues escenes a cada banda, que a manera de *vides paral·leles* ens mostren els itineraris seguits fins a Crist per Pere i Pau. El primer mostra una actitud poruga, dubitativa. És capaç de ferir Malcus per defensar el seu Déu, però alhora és capaç de negar la seva fe per temor a ser condemnat. Tanmateix, serà el successor de Crist. El segon, amb la fe del convers, serà l'encarregat de estendre la nova fe als gentils.

Per sota d'aquest registre, i presidint, la Verge, aclamada pels Apòstols i els Profetes, fa de tron de Crist. La dedicació de l'edifici justifica la presència d'aquesta imatge. El fet que hagi estat situat per sota del primer registre s'explica pel fet que aquest és, sens dubte, el registre que primer es veia en el moment d'entrar a l'edifici. El fet que el primer quedi per sobre de la línia d'impostes només permet contemplar-lo que ja s'és molt aprop de l'absis. D'altra banda, la gran finestra axial atrau la mirada de l'espectador qui, en conseqüència comença la visió de les pintures per la imatge representada just damunt d'aquesta finestra.

Les dimensions de l'absis de Santa Maria permeten suposar la presència de dos o tres registres figurats més. Només en algun cas n'hem conservat traces. Fer hipòtesis sobre què podia haver-hi o no és un exercici exempt d'interès car no permet arribar a cap conclusió vàlida.

És summament difícil parlar de les fonts usades per a una decoració tan complexa. D'entrada cal dir que, a diferència del que acostumem a tenir, la decoració de Santa Maria de Terrassa ha estat feta expressament per a aquest edifici. El programa, la disposició, la tria dels temes... només s'expliquen per a aquest edifici i en aquest moment de finals del segle IX (*vid. infra*). Se'ns dubte no hi ha un únic model per al que trobem a Santa Maria. Determinades composicions han estat lligades amb Müstair, d'altres amb Roma. Alguns elements troben el fil conductor en la il·lustració de manuscrits, d'altres en la pintura monumental. En un cas i en un altre, el que veiem és un profund coneixement de les fonts d'època carolíngia, i un ús d'aquestes fonts d'acord amb la mentalitat de l'època a mig camí entre la teologia i la política. Tots aquests arguments ens fan pensar que rera la decoració de Santa Maria, possiblement també rera la de Sant Miquel, hi ha un personatge d'alt nivell cultural, format probablement en alguna de les abadies carolíngies més poderoses de l'època i vinculat, des de ben aviat, amb els cercles de poder del moment.



### 2.4.3. Sant Miquel de Terrassa (Vallès Occidental)

#### 2.4.3.1. CONSIDERACIONS PRÈVIES.

Durant el darrer mig segle s'havia instal·lat una certa unanimitat entorn a la cronologia i diferents fases de l'edifici. Ningú sostenia ja una datació visigoda. Aquest mínim acord, de fet, havia estat ratificat en treballs recents que, durant el Simposi Internacional i des de diferents camps, permetien un major coneixement del monument (Ambrós, 1980; *Id.*, 1982; Gros, 1992; Simposi Internacional, 1992). Darrerament, però, s'ha tornat a comprovar com el coneixement de les esglésies de Terrassa és canviant. La posada en marxa del Pla Director (*vid.*) i les excavacions que hi estan associades han començat a donar dades que, a parer dels arqueòlegs, indiquen que a nivell de fonaments l'edifici de Sant Miquel i el de Sant Pere són estructures ja planificades al segle VI [fig. 90]. També ha estat confirmat que la funció del nostre edifici no era baptismal atès que sota l'edifici de la rectoria ha aparegut la piscina baptismal original<sup>1</sup>. Així doncs, Sant Miquel només pot ser un edifici funerari/martirial.

L'edifici [fig. 189-190], potser un dels més coneguts del conjunt de Terrassa, és de planta quadrada i centralitzada, amb un absis heptagonal a l'est. L'interior de l'edifici, molt modificat per Puig i Cadafalch, s'organitza entorn a vuit columnes que defineixen un espai quadrat cobert amb cúpula al centre. No hi ha dubte que tots els elements d'aquestes columnes — fusts i capitells— són materials reutilitzats, fruit de l'espoli d'altres edificis. L'encaix forçat de columnes i capitells no deixa lloc al dubte. Esbrinar la procedència d'aquestes peces és difícil. Només en el cas dels fusts de marbre negre — a la columna que trobem davant l'actual accés i també a l'oposada— ha estat proposat

<sup>1</sup> Cal dir que aquests treballs estan encara en curs i, per tant, és difícil donar informacions concloents. No hi ha dubte, però, que el baptisteri del grup episcopal no era Sant Miquel sinó el que ha aparegut sota l'antic edifici de la rectoria. Malgrat que ja feia setmanes que havia estat feta la descoberta la notícia no es va fer pública fins els dies 22 i 23 d'agost de 2001 en què va sortir a la premsa (*vid.* per al dia 22: *Diari de Terrassa, El 9 nou, El Periódico de Catalunya, La Razón*; per al dia 23: *El País, El Punt*). Pel que fa a la cronologia dels edificis no hi ha cap seguretat que, encara que la planta i la planificació siguin del segle VI, els alçats corresponguin a aquesta època. Agraïm tant a Francesc Tuset com a Antoni Abel Moro, els arqueòlegs encarregats de la intervenció, les seves explicacions i comentaris.



que procedissin de la contruïció que tancava, a mena de baldaquí, la pica baptismal del primer baptisteri d'*Egara* (cf. PiC, 1948, 13, figs. 3-4 i Serra-Ràfols-Fortuny, 1949, 47). Aquesta hipòtesi recolza en la identificació d'un dels capitells que possiblement coronava un d'aquests fusts amb una de les peces exposades a l'interior de l'edifici<sup>2</sup>.

Pel que fa a la pintura, i malgrat un "major" nombre d'estudis que per a les altres esglésies de Terrassa, encara hi ha molts punts foscos en la interpretació de Sant Miquel. Treballs com el de Grabar (1945) no han tingut continuïtat. Els diferents autors l'han usat com a crossa sense sotmetre'l a una lectura crítica. En certa manera podem dir que, per comptes d'afavorir un major nombre de publicacions, l'estudi de Grabar ha funcionat com un agradable llast per a tots aquells qui d'una manera o d'una altra han hagut de referir-se a Terrassa. Com veurem, gairebé seixanta anys més tard, són nombroses les qüestions susceptibles de ser posades en dubte en aquell article pioner. Al marge d'aquesta notable aportació també veurem com el panorama historiogràfic no varia sensiblement del mostrat per a Santa Maria. Sí que hi hagut, però, canvis físics en l'obra que suposen un progrés notable i un millor coneixement de la mateixa. També en el marc del Pla director (*vid.*) durant els mesos de juliol i agost de 2001 va tenir lloc la primera campanya de restauració de les pintures de Sant Miquel. Per primera vegada es realitzava una restauració de pintura mural amb garanties a les esglésies de Sant Pere. El procés de neteja i l'informe realitzat per aquesta primera intervenció aporten dades importants tant a nivell tècnic com a nivell iconogràfic (Arcor, 2001). Un cop enllestida aquesta primera campanya va iniciar-se la segona<sup>3</sup>, i definitiva.

La primera campanya va consistir en la consolidació dels morters, la fixació de zones d'arrebossat despreses del suport, l'eliminació d'acumulacions i crostes salines, el sanejament i reintegració de forats i esquerdes, la neteja de les capes de preparació i pictòriques i, finalment, la consolidació de les pintures (Arcor, 2001, 80). Durant aquesta campanya va constatar-se que la col·locació d'un retaule en l'absis de Sant Miquel havia comportat la divisió de la superfície de la conca absidal. La part posterior va quedar oculta per l'encaix del propi retaule; la part anterior, a la vista, va ser encajada amb una capa gruixuda de calç amb negre vegetal que pretenia tapar la decoració més antiga i que havia quedat fortament adherida. La possibilitat de treure aquesta capa, per tal de recuperar les pintures d'aquesta zona, va motivar la segona fase. Així, doncs, la segona fase va consistir,

<sup>2</sup> Publiquem aquest capitell a Romà-Romànic, 1999, 237. Aquesta nota ens permet corregir un lamentable error. Com a complement a aquella fitxa sobre el capitell publiquem una fotografia feta per nosaltres. En realitat, aquesta fotografia mostra la reproducció del capitell autèntic que s'exhibeix a l'exterior de l'edifici, al costat de l'escala d'accés. El capitell original, per contra, es conserva a l'interior de Sant Miquel, sobre l'ampit de l'escala d'accés a la cripta.

<sup>3</sup> La segona campanya va desenvolupar-se entre finals del 2001 i el primer semestre de 2002. D'aquests treballs no s'ha emès, encara, l'informe definitiu. Les informacions que en tenim són les que hem pogut anar comentant amb el director del Museu de Terrassa, Sr. Domènec Ferran, i amb la restauradora Sra. Clara Payàs. Volem aprofitar per agrair-los que ens hagin permès de reproduir en aquesta treball les fotografies realitzades durant els treballs amb l'estat final de les pintures. En l'actualitat — principis de juny de 2002— les pintures han estat tapades atès que s'ha iniciat l'excavació de l'interior de Sant Miquel.

bàsicament, en la supressió d'aquest encalat i en la reintegració pictòrica d'algunes parts del conjunt final<sup>4</sup>. Comparant les fotografies antigues amb les més recents es constata un increment notable en la superfície pintada coneguda [fig. 191-192].

4 Així doncs, a les reintegracions pictòriques de la 2ª fase, cal sumar-hi la supressió de repints antics durant el procés de neteja de la 1ª fase. Diem això perquè després de la intervenció es constata una diferència en la claredat d'algunes figures, especialment del costat esquerra de l'absis. Això es deu al fet que la restauració finançada per Plandiura (*vid. supra*) havia comportat, en alguns casos, la reconstrucció de figures que ja aleshores estaven molt perdudes. La supressió, qüestionable, d'aquests repints, més les reintegracions posteriors han canviat notablement la nostra percepció d'algunes figures.

### 2.4.3.2. DESCRIPCIÓ (figs. 191-198)

Com en el cas de Santa Maria, les restes pictòriques de l'església de Sant Miquel es concentren a la conca absidal. També com en aquell cas l'absis és una estructura complexa. En planta, l'exterior mostra un perfil heptagonal que a l'interior esdevé circular ultrapassat [fig. 190]. En alçat, l'absis principal se sobreposa a una petita cripta, o *confessio*, trilobulada i aquesta superposició d'estructures comporta un sobre-alçament del paviment de l'absis en relació a la resta de l'edifici d'aproximadament mig metre [fig. 190]. Tres finestres perforen els seus murs. Es tracta, com a Santa Maria, de finestres d'esqueixada senzilla que s'obren a nord, est i sud, sense, però, interferir en la decoració — com a mínim en la conservada—. Pel que fa a la resta de l'edifici, sense decoració pintada, ja hem vist els problemes que presenta la restauració de Puig i Cadafalch i com això dificulta conèixer com funcionava exactament i la relació entre absis-nau-cripta<sup>5</sup>.

La decoració es coneix desde 1892 quan Puig detecta la presència de pintura després d'una visita realitzada a l'edifici (*vid. Egara, 25/12/1892, 1 i supra*). Des d'aquesta primera notícia i fins el moment en què aquestes pintures siguin visibles, passarà, encara, força temps. De primer caldrà enretirar el retaule dels Sants Abdó i Senèn que tapava parcialment la decoració<sup>6</sup>. Una intervenció radical a l'absis als anys vint, dins el projecte de restauració de Sant Miquel, comportarà el repicat de tot el cilindre absidal. Una fotografia conservada a l'arxiu Mas recorda aquesta fase en què només va ser respectat l'enlluït de la conca. Si mai va haver pintures al cilindre avui no en pot quedar cap rastre ni vestigi<sup>7</sup>. A finals d'aquesta dècada les pintures assoliran el seu estat definitiu després d'una restauració costejada per Lluís Plandiura (Homs, 1927; *cf. Kuhn, 1928, 123 i Post, I, 30; cf. supra*). Segurament és en aquest moment quan es decideix recobrir amb morter la part del cilindre que havia estat repicada donant a l'absis el seu aspecte actual. Un cop les pintures van ser completament visibles no va trigar massa a aparèixer el primer article i el primer calc (PiC, 1927-1931).

L'esquema de la decoració no és gaire diferent del de la majoria de conques absidals. La zona pintada comença, aproximadament, a 2,40m de terra, just per sobre de les finestres, gairebé al nivell de les impostes. En aquest punt només conservem les restes d'una faixa ample de caràcter decoratiu d'aproximadament 30cm d'ample. Per sobre d'aquesta, un primer registre d'amplada irregular mostra tres zones clarament definides: un motiu decoratiu (?), al centre, i un seguit de personatges

<sup>5</sup> Segurament aquestes incògnites s'esvairan amb l'excavació de l'interior de Sant Miquel, excavació que ha estat endegada el mes de juny de 2002. De moment ja s'han fet les primeres anàlisis i inspeccions en els paraments murals de la cripta i el seu corredor d'accés. *Vid. les darreres notícies al Diari de Terrassa (20/08/02)*

<sup>6</sup> La intervenció per a la col·locació del retaule és la causa que les pintures necessitin una segona fase de restauració. Actualment són prou visibles els punts d'anclatge del retaule que quedava força endarrera. Per tal de tapar les pintures de la part anterior de la volta es va optar per recobrir tota la superfície amb un emblanquinat de morter grisós. Aquest és el responsable que les pintures hagin estat poc visibles. Aquest morter estava força adherit al mur i la seva supressió ha presentat força dificultats tècniques com ja s'esperava (*cf. Arcor, 2001, 80*).

<sup>7</sup> *Vid. la fotografia nº 432 de l'Arxiu del Museu de Terrassa, cf. Arcor, 2001, 16.*

– 12– que flanquegen el tema decoratiu, als costats nord i sud. Finalment, trobem un nivell superior dedicat a una representació teofànica<sup>8</sup>.

### **nivell superior: centre** [fig. 192, 195-196]

Fins la recent restauració l'espai amb la teofania era pràcticament desconegut. La major part de l'enlluït negre que pretenia ocultar la decoració havia resistit magníficament el pas del temps. Només alguns detalls afloraven aquí i allà. Això és el que es pot veure en els calcs publicats per Puig i Cadafalch [fig. 191 i Apèndix: Calcs Pintures Terrassa]. La culminació de la segona fase de la restauració amb la supressió d'aquest enlluït ha fet reaparèixer la majoria de la decoració fins a un punt unimaginable en començar els treballs [fig. 192].

Al centre de la composició veiem la màndorla amb Crist al centre. Una de les restes conegudes prèviament, el nimbe crucífer, ha proporcionat una primera sorpresa. A banda i banda del pal superior de la creu es poden llegir les lletres EMA/NV (...), que cal llegir *Em(m)anu(el)*. Tot i que molt perdudes, són força visibles les restes del llibre i del tron amb coixí, sobre el qual presideix l'Emmanuel. El llibre també mostra restes d'inscripció tot i que, de moment, no és possible fer-ne la reconstrucció. El nivell de conservació de tota aquesta zona és prou important com per a mostrar-nos, per exemple, part dels cabells de Crist. Pel que fa a la màndorla, les restes de la decoració permeten parlar d'una estructura gemmada a partir de sectors rectangulars amb el centre en color negre. També de color negre és el fons de la màndorla, sobre el qual es destacava Crist entronitzat.

### **nivell superior: laterals**<sup>9</sup>

Una de les zones més afectades per l'enlluït negre i que amb la restauració ha reaparegut, pràcticament sencera, es la zona entorn la màndorla [fig. 195]. El personatge millor conservat, i que Puig havia identificat amb Ezequiel (*vid. infra*) és en realitat un dels quatre àngels que subjectaven la màndorla. D'aquests quatre, la restauració ens n'ha retornat tres. Els dos del costats esquerra o nord, i el situat a ponent del costat dret o sud. De tots tres, com diem, el que s'ha conservat millor

<sup>8</sup> Arrel de la primera fase de restauració, durant els mesos de juliol i agost de 2001, vam tenir l'oportunitat de mesurar les diferents parts de la decoració. La característica principal és la poca homogeneïtat de les mides de les diferents zones. Si comencem per la part baixa, la sanefa en ziga-zaga mesura, com ja hem dit, 30cm a les dues zones conservades, els extrems nord i sud. Per sobre d'aquesta, la franja vermella oscila entre els 6 i els 7cm d'ample. Pel que fa als registres figurats: el sector amb sis personatges del costat nord comença a l'embocadura de l'absis amb una alçada de 110cm i acaba, en començar els cinc cercles, amb 80cm. Per al costat sud les mides són 155 i 90cm. Pel que fa a la llargada de cadascun d'aquests sectors, el del costat nord mesura 270cm a baix i 260 a dalt; el del costat sud, 293 i 280. El sector central amb els cercles mesura 330 a baix i 286 a dalt. La franja que separa aquesta zona de la conca mesura entre 6 i 5,5cm. Finalment, la majestat ocupa l'àrea delimitada dins un perímetre de 350cm de llargada en sentit est-oest i de 240cm en l'intradós de l'embocadura de l'absis. Per mostrar la clara irregularitat direm que aquests 240cm es divideixen en 90 des del centre cap el sud i en 150 des del centre cap al nord. Segons els càlculs de les restauradores, la superfície total pintada és de 20,9/22,5m<sup>2</sup> (Arcor, 2001, 2).

<sup>9</sup> La decoració que acabem de descriure es disposa sobre la conca absidal més a la manera d'una cúpula que no pas d'un absis. Per això situem els personatges parlant d'oest i est i no pas de dalt o baix. Com en el cas de Santa Maria, la forma ultrapassada de l'absis converteix la conca absidal en un espai gairebé cupulat. Així, a diferència de les conques absidals romàniques, el Crist en Majestat no se situa frontal i lleugerament inclinat a l'espectador sinó completament per sobre d'aquest.

és aquell pressumpte Ezequiel. Avui es comprova com el personatge embolcallat en realitat estira els braços, a banda i banda del cap, per tal de sostenir la màndorla, mentre estén a un costat i altre les ales. També en aquest cas els detalls enriqueixen el conjunt. Podem veure, per exemple, el groc dels cabells rossos o com el nimbe es realitza mitjançant una doble circumferència decorada en negre. L'àngel que li fa parella, en aquest mateix costat nord, però situat a ponent, mostra una d'aquelles postures impossibles. El cos i les cames formen una mena de V fruit de la necessitat d'encaixar la figura en el breu espai disponible. Els braços es disposen com en la figura precedent i les mans s'aferren a la màndorla. Les ales, per contra, apareixen "pentinades" cap enrera, és a dir, en direcció a ponent.

La principal sorpresa de la restauració és el disc que apareix entre un i altre àngels. Es tracta d'un disc format a partir de cercles concèntrics i unes línies radials que ocupen tota la superfície. Tot i que no són massa les possibilitats d'identificació, l'estranya forma adoptada no facilita la tasca. No hi ha dubte, però, que ens trobem davant una inusitada representació del sol. La confirmació la trobem al costat oposat, a l'altra banda de la màndorla. Fent *pendant* al curiós sol, trobem una imatge de la lluna. En aquest cas, també es tracta d'un disc amb radis, aquí, però, el centre del disc és ocupat per un cap, o un bust, coronat amb un creixent lunar [cf. fig. 75]. Així doncs, no hi ha dubte que flanquejant la màndorla hi tenim el sol i la lluna. Cal destacar les importants dimensions d'ambdues figures, car ocupen, pràcticament, l'espai disponible entre els àngels i la màndorla i la sanefa que limita amb el registre inferior.

Tota aquesta representació se situa sobre un curiós fons puntejat, sobre el qual es disposen cercles amb punt al centre connectats mitjançant línies rectes. La recent intervenció ha descobert part de la policromia d'aquest fons. Ara podem dir que, si més no, part dels cercles eren negres, mentre el fons puntejat era rosat.

### **nivell inferior** [figs. 192-194, 197-198]

El següent nivell és un registre que recorre el semicilindre absidal per sota del nivell superior. Es troba, com hem dit, dividit en tres sectors i separat del nivell superior mitjançant una franja vermella que recorre tota la zona absidal. Dels tres sectors, el central és una espai rectangular de 330cm a baix i 286cm a dalt per 80cm a l'esquerra i 90 a la dreta, separat dels altres dos per una línia vertical que talla la possibilitat d'un fris continu. Es troba just per sota de la màndorla i, tot i que molt deteriorat, conserva encara restes clares de fins a tres cercles — el central i els dos de l'esquerra—, tot i que se'n poden reconstruir fins a cinc. Aquests cercles no són elements independents entre ells, ja que sembla que hagin estat generats a partir d'una única franja que va entrellaçant-se fins a ocupar tot l'espai disponible del registre. Malgrat la mala conservació són visibles alguns elements de decoració pseudo-vegetal just en l'espai lliure entre cercle i cercle. Tot i que, una vegada més, la decoració ha patit força, en general ha estat acceptat que el central de tots cinc mostra-

va inscrites un creu i una aspa formant un crismó. Les poques restes que es conserven en els altres dos, fan pensar que la decoració devia ser similar. Si més no, és clar que les restes no permeten suposar representacions figurades a l'interior.

Els altres dos sectors d'aquest nivell inferior mostren una representació perfectament simètrica a un costat i altre [figs. 193-194]. Fins a mig registre, el fons és idèntic al dels laterals del registre superior; a partir d'aquí, comença una mena de decoració vegetal sobre fons negre. Aquesta possible vegetació serveix per separar els dotze personatges que hi podem reconstruir representats sis a una banda i sis a una altra<sup>10</sup>. Tots dotze personatges vesteixen túnica i *pallium*. Les túniques dels dotze personatges eren blanques guarnides en alguns casos amb *clavi* vermells i plecs de color verdós; els *pallia*, per contra, eren de color groc amb els plecs marcats en vermell [fig. 197]. El joc de línies creuades sobre els peus cal interpretar-lo com a *solea* resoltes de manera molt esquemàtica. Tots dotze personatges miren cap al centre del seu registre, és a dir, cap al sector amb els cinc cercles i tots ells mostren la mateixa postura. Per la posició de les cames és difícil dir si seuen o fan una genuflexió. La cama avançada — la cama interior— mostra la canella perpendicular a terra, i cal suposar que la cuixa paral·lela, per contra la cama endarrerida — l'exterior— mostra la cuixa perpendicular i la canella gairebé paral·lela a terra. Els peus calçats dels personatges se solapen els uns sobre els altres. Pel que fa als braços, l'exterior subjecta amb la palma oberta el colze del braç interior que porta la mà just a l'alçada de la galta<sup>11</sup>.

Segons la nostra opinió, i abans d'analitzar la imatge, sembla evident que els personatges han patit una compressió per tal de ser encabits en l'espai disponible. Això és clar mirant els peus que en alguns casos més que solapats estan absolutament superposats entre figures veïnes. Segurament, el mateix es pot dir en relació a l'alçada de les figures, tot i que no és tan clar. En tot cas, i pel que fa als peus, no creiem que sigui una opció voluntària ans obligada, com hem dit, per qüestions d'espai, ja que l'efecte que en resulta no és gens harmònic. De fet, en algun cas, fins i tot propicia l'aparició d'un *pentimento* del pintor [fig. 198], que, de passada, ens informa de la seva tècnica.

Tots dotze personatges es troben representats en una posició de tres quarts molt suau, i cal dir que són pràcticament idèntics. Les diferències devien ser evidents a partir de detalls com barbes i/o

<sup>10</sup> Després de la restauració, en què han estat suprimit els repints de la restauració de L. Plandiura, el sector dret mostra ben conservats els personatges 1 i 2 començant a contar des de l'embocadura de l'absis [fig. 197]. Dels personatges 3 a 5 només en resten les cames [fig. 198]. També del 6 en veiem part de les cames, tot i que el personatge ha, pràcticament, desaparegut. Pel que fa als del costat esquerre, el millor conservat, són visibles els sis personatges. Els dos primers mostren un estat de conservació excel·lent. Del tercer només resten ben visibles les cames, i del quart i sisé només resta ben visible el cap. Són aquests quatre darrers els que havien estat més refets durant la restauració dels anys 20 i per això són els que més han patit la neteja durant la restauració actual.

<sup>11</sup> Tot i que potser no queda tan clar usant les expressions "interior" i "exterior", no podem dir cama dreta o esquerra o braç dret o esquerra, perquè, com ja hem avançat, la representació és perfectament simètrica a un costat i altra. Això implica que els personatges de la banda nord subjecten amb la mà dreta el braç esquerre, mentre que els de la banda sud subjecten amb la mà esquerra el braç dret. El mateix es pot dir de les cames. Sobre la importància d'aquest matís *vid.* Mancho, 1999 i *infra*.

cabells. Després de la restauració alguns d'ells apareixen amb els cabells rossos — *i.e.* groc<sup>12</sup>—, d'altres mostren barbes pèl-roges — *i.e.* carbasses— i tots ells llueixen nimbe<sup>13</sup>. Cap d'ells no mostra cap atribut. Les úniques diferències, com la presència de *clavi* en la túnica d'un dels personatges, és deuen segurament a problemes de conservació.

L'extrem exterior de cadascun d'aquests dos registres de personatges, just a l'embocadura de l'absis, mostra un cortinatje nuat. Destaca el fet que ambdues cortines mostrin una senzilla decoració de *segmenta*, és a dir, de pedaços de roba d'un teixit clarament diferent, que miren d'enriquir el cortinatge. En tots dos casos és clar que les cortines no són una decoració del fons sinó del primer terme perquè la decoració vegetal queda "darrera" d'aquestes cortines. En la del costat dret es constata, a més, que aquestes es troben per davant de les figures.

Tampoc la restauració d'aquest nivell ens ha estalviat les sorpreses. A banda de la confirmació dels nimbes dels personatges o les barbes i els cabells, el més destacat ha estat l'aparició d'inscripcions. La sanefa que separa els registres superior i inferior, de color vermell, mostra traces notables d'una inscripció, en blanc, que recorria de cap a cap aquesta franja divisòria. Malhauradament, l'estat de deteriorament fa impossible la lectura. Sumem, doncs, una nova inscripció sense lectura a l'abundant *corpus* d'inscripcions en pintura mural a Catalunya.

Just per sota d'aquest nivell havia de començar la part més baixa de la decoració. Una franja vermella que recorre l'absis de cap a cap n'era la separació. Just per sota d'aquesta franja, trobem un motiu decoratiu compost per set rombus superposats en biaix i alternant colors vermell, groc i negre. Només el costat sud de l'absis mostra aquest registre complet. En la zona més o menys central ha desaparegut i en la sud només es conserva parcialment. Desgraciadament, per sota d'aquest nivell no podem conèixer la presència de decoració. La intervenció de Puig i Cadafalch repicant tot el cilindre absidal ho impedeix. Malgrat tot, cal suposar que n'hi devia haver. Més difícil és precisar de quin tipus. El més senzill és pensar en les decoracions més habituals per a les zones baixes, per exemple, cortinatges. Cal dir, però, que en aquest cas difícilment podem parlar de zona baixa donat que la decoració s'atura just abans d'arribar al nivell de les finestres, pràcticament a la línia d'impostes.

En el cas que ens ocupa som afortunats. El fet que les pintures hagin estat restaurades recentment ens proporciona unes dades de caràcter tècnic que normalment ignorem. Podem dir que la tècnica emprada va ser el *mezzo fresco*. La preparació és summament prima i no existeix sinòpia. Contràriament al costum, l'enlluït de morter es va col·locar de baix a dalt, les restes de *pontate* detectats

12 Especialment visibles els cabells grocs del personatge 6 del costat esquerre.

13 La recent restauració ha variat força la percepció que es tenia fins el moment. No només han aparegut elements com el color, també s'ha pogut definir amb major claredat la postura dels sants. Com sabem, aquest tema ha estat motiu de discussió (*vid.* Grabar, 1945; Guardia, 1992; Mancho 1999, 427 i *infra*).

durant la restauració així ho indiquen. Després d'això, i sobre una preparació de mil·límetres, es va realitzar la decoració. L'execució va ser d'un sol cop i molt ràpida, sense que s'hi puguin detectar diferents *giornatte*. Primer, un dibuix en vermell definint els elements bàsics i amb evidències d'algun *pentimento*. Per a fer aquest dibuix no es va recórrer ni tan sols a línies de guia. Això explicaria la irregularitat en les amplades dels registres (*vid. supra* n. 8). Tot seguit, es van disposar els colors de base, fonamentalment el groc dels *pallia* i cabells i el rosat de les carnadures. Finalment, es van afegir els detalls i el tractament volumètric (*vid. Arcor, 1999, 68*). No disposem de l'esquema realitzat per l'equip de restauradores, tanmateix, la manera de fer és molt similar a la dels frescs de l'oratori de sant Esteve a la cripta de Saint-Germain-d'Auxerre [fig. 15]. En el nostre cas, el resultat és força barroer; segurament va primar la rapidesa d'execució per damunt la qualitat del resultat final. Segons l'equip de restauració, els autors van tenir enllestida aquesta decoració absidal en menys d'una setmana.

Pel que fa a l'anàlisi dels pigments, cal dir que es tracta en tots casos de terres (ocre vermell, ocre groc, carbassa, rosat) o vegetals (negre, verd). L'absència de blaus és significativa.



### 2.4.3.3. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

La primera referència sobre aquestes pintures ens arriba a través de l'historiador local Soler i Palet (1918, 119)<sup>14</sup>. És una referència de passada però important perquè ja hi trobem una proposta de lectura i de datació. L'article, de fet, està motivat per la descoberta de les pintures de Sant Tomàs Becket a l'absidiola del braç sud del transepte de Santa Maria. L'autor introdueix el tema referint les altres pintures conegudes de les esglésies terrassenques. Sobre Sant Miquel es limita a constatar que "També s'han reconegut fragments pintats, parts de figures hieràtiques, segurament apòstols, a l'absis de Sant Miquel de Terrassa, que apar són del segle XI, com les de Sant Miquel de la Seu d'Urgell amb les figures del Crist, la Verge Maria i els apòstols Sant Pere, Sant Pau i Sant Joan." És difícil de dir, a través de les paraules de Soler, si les pintures ja eren destapades completament o no. Sabem que per aquestes dates s'estaven enretirant els retaules de Sant Pere i Santa Maria, possiblement en aquest moment també s'enretira el de l'absis de Sant Miquel (Homs, 1921).

Per a trobar el primer estudi seriós de les pintures hem d'esperar fins els treballs de Kuhn. Dos anys abans de la publicació del seu llibre sobre la pintura romànica a Catalunya, l'autor publica unes "Notes" sobre alguns frescos entre els quals Sant Miquel (Kuhn, 1928). Major difusió que aquests notes, tindrà la seva monografia (Kuhn, 1930, 9-11). L'autor no té cap dubte que el tema representat és una Visió, per bé que reconeix que es tracta d'una "*curious combination of the Apocalyptic Vision and the Vision of Ezekiel*". Els dotze personatges són identificats amb els ancians atès que s'agenollen i no duen barba. El personatge sota la màndorla és identificat amb sant Joan. Les quatre rodes, per contra, pertanyen a la Visió d'Ezequiel. Respecte a les qüestions estil·lístiques, Kuhn troba la majoria de paral·lels en el món anglo-irlandès. Les nombroses comparacions que estableix amb els manuscrits el portaran a una datació d'entre principis del segle IX i la segona meitat del segle X<sup>15</sup>.

Poc després d'aquests estudis trobem la primera aportació de Puig i Cadafalch (1927-1931b, 141) en què exposa la que serà la seva invariable opinió sobre el conjunt. L'article porta el títol significatiu de "Les pintures del segle VIè de la catedral d'Egara (Terrassa)". No hi ha espai per al dubte. Quant a la cronologia, arquitectura (*vid. supra*) i pintura són contemporànies. Els elements clau de la seva lectura són diversos. D'una banda, la identificació d'un crismó, en el cercle central, seguint la tipologia de crismons romans del segle IV i sirians del segle V, justifica, junt amb l'ar-

14 Prèviament només tenim la notícia de la troballa i una referència de Gudiol al·ludint a l'existència de pintura a Sant Miquel (Gudiol, 1931, 300).

15 Kuhn, com també Post (I, 31) es queixen d'una desgraciada restauració "*A final example of deterioration so great as to challenge any dogmatic attempt at ascription to a [horary] date is encountered in Catalonia in the semidome of the apse of S. Miguel at Tarrassa (fig. 1), and the whole problem is further complicated by the recent restoration, however scientific that restoration be.*" Sens dubte, aquesta restauració és la que paga Plandiura. Per la resta, Post coincideix en l'anàlisi feta per Kuhn.

quitectura, la datació dels frescs. De l'altra, la posició dels dotze personatges i el fet que vagin calçats i que, segons l'autor, sembli que portin nimbe, li permet identificar la representació amb la, segons ell, segona visió d'Ezequiel<sup>16</sup>. Afirmar l'autor, que en cap cas els dotze poden ser apòstols perquè, malgrat portar nimbe, van calçats i no són barbuts. Respecte a la proposta de Kuhn — que coneix però no esmenta—, no poden ser ancians perquè no són barbuts ni van coronats. Per a fer la identificació, Puig i Cadafalch es basa fonamentalment en el personatge de la part inferior de la màndorla que, segons l'autor, és Ezequiel posternat davant Déu. Pel que fa a la resta d'elements, les dues cortines representen el pòrtic del Temple de Jerusalem (?) on té lloc la visió; els quatre cercles restants esdevenen les rodes amb els quatre vivents; i els personatges nimbats i calçats són el poble que assisteix a la visió, malgrat que el text d'Ezequiel esmenta vint-i-cinc homes dos dels quals prínceps (PiC, 1927-1931b, 142-145).

Pel que fa a qüestions estilístiques, Puig i Cadafalch, accepta les comparacions de Kuhn, tot i que justifica la semblança entre manuscrits irlandesos i les pintures de Terrassa per una mateixa filiació amb Egipte, sinó — ve a dir— no podrien ser del segle VI<sup>17</sup>. De fet, també és d'Egipte d'on procedeix el tema iconogràfic, tot i que el que veiem a Sant Miquel és diferent als exemples coneguts i ens reportaria a un model més antic (PiC, 1927-1931b, 146). Aquesta postura va ser mantinguda en tots els seus escrits posteriors (cf. PiC, 1936, 45-50; PiC, 1947, 30-32). L'article de Puig és important per un altre motiu. Per primera vegada apareixen reproduïdes les pintures. Al marge de les fotografies, l'autor presenta els primers calcs d'aquesta decoració. Aquests calcs, conservats a l'arxiu del Servei de Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona, són els que han usat els diferents autors fins els nostres dies (PiC, 1927-1931, figs. 225-228) (*vid.* Apèndix: Calcs Pintures Terrassa).

Una fita important en l'estudi d'aquestes pintures l'estableix Grabar en un article que esdevé de referència (Grabar, 1945). La interpretació de l'autor gira entorn a la posició i el gest dels apòstols. D'entrada, descarta identificar l'escena amb cap visió profètica o apocalíptica, malgrat la possible presència dels vivents als quatre cercles entorn el crismó. Grabar entén que s'està representant una visió de l'Ascensió. No com a teofania històrica sinó com a acte cultual de la contemplació de Déu per part dels apòstols. Per a confirmar-ho utilitzarà tres arguments: la cortina oberta, la genuflexió dels apòstols i "*leur double geste, stéréotype, qui consiste à lever une main pour la prière, et de porter les doigts de l'autre à la bouche.*". Respecte a les cortines, el fet d'aparèixer obertes indicarien una revelació. Respecte a la genuflexió amb un genoll, correspon al ritual egipci de la pre-

<sup>16</sup> Ez. 11, 1 i ss: "*Et elevavit me spiritus, et introduxit me ad portam domus Domini orientalem, quæ respicit ad solis ortum; et ecce in introitu portæ viginti quinque viri; et vidi in medio eorum Iezoniam, filium Azur, et Peltiam, filium Bananiæ, principes populi...*". Respecte a quina visió d'Ezequiel és cf. Réau, II/1, 374 i ss.

<sup>17</sup> PiC, 1927-1930b, 146: "L'analogia que podria haver-hi entre la pintura de Sant Miquel de Terrassa i les miniatures dels manuscrits irlandesos, no sembla pas poder tenir, històricament al segle VIè, altra raó d'ésser que el fet de derivar, tant l'una com l'altra, d'una font comuna, que és probablement l'Egipte."

gària i indicaria que s'ha "ritualitzat" la visió. Respecte a la mà a la boca, es tracta també d'un gest que acompanya la pregària o la lectura dels psalms i que serveix, a l'hora, com a protecció contra els dimonis que poden entrar per la boca i com invocació del silenci místic de respecte.

La unanimitat en l'acceptació d'aquesta lectura ha marcat totes les referències posteriors. De fet ja hi havia hagut veus discrepants a propòsit de la interpretació de Puig i Cadafalch (*cf.* Leclercq, 1938, col. 3003), però en cap cas s'havia proporcionat una lectura alternativa<sup>18</sup>. L'article de Grabar donava, per primera vegada, una hipòtesi ferma a partir d'una argumentació molt ben trenada.

El primer autor que escriu sobre Sant Miquel amb posterioritat a aquest article és Pijoan (1948, 45). Com ha esdevingut costum en la historiografia catalana el seu text és absolutament bandejat tot i les encertades anàlisis. No coneix l'article de Grabar o simplement no entra en qüestions iconogràfiques. De fet, es limita considerar que es tracta d'una Visió del Senyor. Més interessant és la contundent afirmació amb què comença la seva ràpida al·lusió al conjunt: "Les de Sant Miquel [ens diu] són perfectament carolíngies, tant pel tema representat com per l'estil. Hi ha pocs monuments pictòrics sense informació documental, que es puguin datar amb tanta precisió com el fresc de l'absis de Sant Miquel de Terrassa.", i afegeix que la visió que se'ns ofereix és com "l'hauria pintada un artista de segona o tercera categoria vingut del Rin acompanyant l'exèrcit de Lluís el Piadós." Per a reforçar la seva opinió estableix els paral·lels de Naturno i Malles. Segons Pijoan, la paleta cromàtica d'aquests conjunts, és molt similar a la de Sant Miquel. L'autor està recollint el que als anys trenta era l'opinió compartida per Post i Kuhn — els altres dos gran desconeguts— .

L'acceptació majoritària que calia considerar les pintures d'època carolíngia té lloc a partir de la rectificació de Grabar. L'autor admet que, malgrat haver seguit la cronologia de Puig i Cadafalch fins llavors, les comparacions amb conjunts murals extra-hispànics indiquen que el conjunt és de *ca.* 900 (Grabar-Nordenfalk, 1957, 62). Aquest canvi d'opinió el realitza — com destaca Guardia (1992, 153)— sense variar ni una coma de la seva interpretació iconogràfica. No deixa de ser una actitud curiosa, especialment si es considera que Grabar basava la seva anàlisi iconogràfica i la interpretació del gest dels apòstols (*vid.* Grabar, 1945) en el contacte amb l'Egipte copte. Malgrat les nostres objeccions a la seva interpretació (*vid. infra*) és evident que quan Grabar pensa en una cronologia del segle VI no hi ha massa dificultats a admetre un possible contacte o coneixement entre les dues ribes de la Mediterrànea. Tot i que el món copte es relativament tancat, l'existència del pelegrinatge en podia permetre els contactes. Però què passa amb el canvi de cronologia? Ara tenim uns coptes sota domini musulmà, una comunitat tancada amb la que difícilment es poden considerar l'existència de contactes. En qualsevol cas, si és que arriba alguna informació a través del continu musulmà que lliga tot el nord d'Àfrica amb la península i Europa és difícil de creure

<sup>18</sup> Leclercq, per exemple, després de descriure el conjunt seguint punt per punt l'article de Puig i Cadafalch és limita a concloure: "On a proposé de voir dans cette scène la vision d'Ézéchiel, l'opinion nous paraît insoutenable".

que aquesta sigui de tipus iconogràfic o, molt menys, litúrgic. Creiem que la distància de tres segles i els canvis polítics fan més inviable la proposta de Grabar. Com ja hem dit en una altra part, aquesta no és, però, l'única objecció (*cf.* Mancho, 1999, 427-428. i *vid. infra*).

Tanmateix, arribada aquesta precisió sobre la cronologia, Sant Miquel no genera cap aportació significativa fins arribar a la celebració del Simposi Internacional a Terrassa. Això no significa que les referències hagin estat escasses (*vid.* Apèndix bibliogràfic: Terrassa). Com ja hem comentat més amunt, les aportacions de Grabar havien solucionat "definitivament" tots els problemes entorn a Sant Miquel. Els diferents autors es limitaran a repetir-ne el discurs (*cf.* per exemple Barral, 1974, 148-149)<sup>19</sup>.

El Simposi Internacional servirà per a fer un nou pas. L'article de Guardia estableix per primera vegada un punt de partida crític per a l'estudi del nostre conjunt (Guardia, 1992, 153-155). Només contrastant cadascuna de les opinions sorgides a propòsit de les pintures ja sorgeixen els primers problemes. Primerament a la descripció, on constata que no es pot assegurar si dins la màndorla hi tenim un Crist sedent o dempeus, ni fins si hi tenim a Crist donada la desproporció que presentaria el nimbe. També és problemàtica la identificació dels tres personatges entorn a la màndorla, així com la relació que mantenen entre ells i amb la màndorla. Finalment, constata el detall important – i fins llavors obviat – de la identitat de fons per als dos registres. Un cop dins les qüestions iconogràfiques posa en dubte, d'una banda, la identificació amb l'Ascensió, així com la interpretació del gest per part de Grabar i, finalment, la relació dels cercles amb el tetramorfos. Els arguments són prou sòl·lids com per admetre que, efectivament, l'opinions fins llavors admeses tenien pocs fonaments.

No negarem que la nostra lectura parteix de la deconstrucció iniciada per Guardia. Ja en un altre lloc (Mancho, 1999) hem assajat d'aprofundir en alguns dels seus arguments, especialment per a la qüestió del gest dels dotze personatges. En qualsevol cas, en l'anàlisi iconogràfica quedaran exposats *in extenso* els arguments que condueixen a la nostra interpretació.

Ja ho havíem avançat en parlar de Santa Maria i per a Sant Miquel ho constatem novament: el paper de la majoria d'autors des de la descoberta de les pintures ha estat ben pobre. No insistirem en la manca d'interès de Puig i Cadafalch per les pintures més enllà de la data. Tanmateix és aquest autor el qui més se n'ocuparà fins que trobem l'article de Guardia.

La intervenció en el conjunt en base al Pla director (1998) ha de canviar el panorama. D'una banda, l'activitat de les restauradores ens ha proporcionat ja noves dades d'extraordinari interès (*vid.*

<sup>19</sup> Una aportació destacada, per exemple, és la de Christe (1969, 69-70), el qual s'alinea amb les opinions de Grabar. Tanmateix, la seva opinió és confusa atès que no resol el problema de la proliferació d'Ascensions al segle IX, i molt menys l'encaix de Sant Miquel de Terrassa entre aquelles (*vid. infra*).

*supra*). De l'altra, la culminació dels treballs segur que ha de propiciar l'aparició de nous estudis sobre el conjunt i, especialment, sobre unes pintures molt millor conegudes.

#### 2.4.3.4. ICONOGRAFIA

Després de la darrera restauració no és massa arriscat assegurar que a l'absis de Sant Miquel tenim una Ascensió. Tanmateix la història d'aquestes pintures obliga a extendre's en l'explicació<sup>20</sup>.

Fins l'actualitat, l'estudi més sòlid i reputat era el realitzat per Grabar (1945). Ignorem per quin motiu l'autor francès es va fixar en la representació de Terrassa, possiblement coneixia el que n'havia publicat Puig i Cadafalch (PiC, 1927-1931b, 146). Per bé que Puig no és el primer autor a parlar-ne (cf. Kuhn, 1928, 123-124; Kuhn, 1930, 10) sí que és qui més ho farà i millor la coneixia. Trobant-se les pintures al seu baptisteri de Sant Miquel i essent les primeres que podien ser analitzades amb una mica de claredat, des del principi Puig n'havia emès un veredict que va mantenir sempre. Segons l'autor en aquestes pintures es mostrava la visió d'Ezequiel davant les portes de Jerusalem. Ezequiel era el personatge que trobem als peus de la màndorla, mentre la resta de personatges de la franja inferior eren el poble de Jerusalem (*vid. supra*).

Per la història de les descobertes de Terrassa, no hi ha cap dubte que aquestes van ser les úniques pintures del conjunt egarenc que Puig va conèixer perfectament. Això es pot constatar en la descripció que en fa des dels primers estudis. Recolzant, doncs, en una observació directa de les pintures, l'autor considerava que en cap cas podia tractar-se d'altra tipus d'escena. La presència del Crist a la màndorla hauria implicat l'assistència dels apòstols o els ancians de l'apocalipsi, només una escena del tipus de la visió d'Ezequiel permetia la presència dels dotze personatges togats però calçats i amb nimbes, però sense barbes. En realitat aquesta premissa de Puig es falsa car no és cert que els apòstols no puguin aparèixer calçats i amb o sense barba i nimbe. D'altra banda, la restauració ha permès constatar que, a banda de calçat i nimbes, els personatges estan barbats (*vid. descripció supra*).

Per tal de reforçar la seva interpretació, Puig considera que els cinc cercles situats entre els dos grups de sis personatges i just per sota de la màndorla mostraven l'anagrama de Crist i els quatre animals de la Visió. Ja hem dit en la descripció com en realitat no es tracta de cercles sinó, segurament, d'una tija fitomòrfica que en entrellaçar-se crea aquests espais circulars. Les característiques del disseny, les restes que s'entrelluquen en alguns dels carcanyols entre els cercles — també fitomòrfics— i les escassíssimes restes de l'interior d'alguns d'ells permeten suposar que estem davant d'un element de caràcter decoratiu. Pel que es coneix del cercle central podem acceptar que hi hagués l'anagrama cristològic, per bé que també podria tractar-se, senzillament, d'una combina-

<sup>20</sup> Sobre la iconografia de l'Ascensió hi han treballat fonamentalment estudiosos alemanys. Un darrer estudi de síntesi el trobem a Schmidt, 1991 amb la bibliografia anterior més important. També val la pena destacar com a treball relativament recent el de Schiller, 3, 141 i ss. El tema també ha estat tractat en estudis sobre les representacions teofàniques monumentals, fonamentalment en façanes o conques absidals. En aquest sentit remetem als estudis de Van der Meer, 1938; Ihm, 1960; Christe, 1969, 66-96; Belting-Ihm, 1989. Recentment ha aparegut un treball que analitza el conjunt de Bawit amb una atenció especial a la iconografia de la pintura absidal (*vid. Iacobini, 2000*).

ció de dues creus. Per contra, és més versemblant suposar que als altres quatre cercles hi devia haver, senzillament, elements de tipus fito i/o zoomòrfic de caràcter decoratiu.

Des del primer moment s'alçaran algunes veus contra la proposta de Puig (Leclercq, 1938, col. 3003). Tanmateix no serà fins la publicació d'un article de Grabar (1945) quan s'imposi una nova teoria<sup>21</sup>. L'autor identifica l'escena com una Ascensió no-històrica i en destaca bàsicament dos elements. En primer lloc, l'existència de les cortines obertes als extrems, que interpreta com el moment de des-vetllar la sacralitat. En segon lloc, el gest dels apòstols que identifica, a través de paral·lels coptes, com el gest litúrgic del silenci.

En un treball anterior posavem una primera objecció a l'anàlisi de Grabar. Dèiem en aquell estudi que l'autor no justifica per què en aquesta suposada Ascensió no hi figurava la Verge<sup>22</sup>. De fet, trobem exemples en què la Verge no apareix en les escenes de l'Ascensió (cf. Schiller, 3, 141 i ss.). Nosaltres mateixos acceptem ara que es tracta d'una Ascensió. El problema resideix en l'estreta vinculació amb el món copte que pretén Grabar per a aquesta representació. Justament, una de les característiques principals de les Ascensions-Teofania – o Teofanies del Trisagion en paraules de Van der Meer (1938, 257-260)— és la presència de la Verge en l'eix de la composició ja sigui com a orant, com a Verge amb el Nen o alletant l'Infant (Christe, 1969, 72 i ss). En realitat la presència de la Verge és general a les Ascensions orientals [figs. 199-200]. L'explicació d'aquest fet, que no troba justificació en cap dels textos canònics o apòcrifs, té a veure amb l'aparició de la iconografia de l'Ascensió com a expressió anti-ariana. La reunió de la Verge i l'Ascensió equival a exhibir les natures humana i divina de Crist<sup>23</sup>. Curiosament això no serà tan important per a les representacions de l'Ascensió a Occident. En primer lloc, perquè deriven d'una iconografia dependent de les *apoteosis* paganes; en segon lloc, perquè es tendirà a representar l'episodi històric (*vid.* Schiller, 3, 141 i ss.; Schmidt, 1991). Quan la presència de papes orientals estengui el coneixement

21 Seguim parcialment el que ja havíem dit a Mancho, 1999e, 427.

22 *Vid.* els arguments de Guardia, 1992, 154, en contra de la lectura de Grabar. De fet, podria tractar-se d'una transfiguració, on no cal la Verge i poden aparèixer grups, però en aquell cas caldria justificar la presència i disposició d'altres elements, com els quatre àngels o les 12 figures del registre inferior (Schiller, 3, 141 i ss.).

23 "Aussi diverses soient-elles dans leurs détails et leur évolution, les Ascensions coptes, syriennes ou palestiniennes ont cependant en commun deux éléments essentiels, l'un touchant à la composition, l'autre à l'iconographie. **Toutes sont composées sur deux registres, le premier étant consacré à une image de la divinité, le second à la Vierge et aux témoins de la théophanie.** Le Christ est toujours entouré d'une auréole lumineuse, d'un clipeus ou d'une mandorle et associé à des 'puissances célestes', anges ou tétramorphes. **Le second registre appartient à la Vierge.** Instrument de la Rédemption, elle participe, en compagnie d'apôtres, de saints ou de prophètes, à la révélation du Christ.

Ce que signifient ces Ascensions triomphales, l'inscription grecque du linteau copte [d'Al-Moàllaka] le dit clairement. Le triomphe céleste du Christ met en évidence l'intégrité de sa nature divine, la Vierge étant la preuve de la réalité de l'Incarnation. La place d'honneur qui lui est accordée procède peut-être des décisions du concile d'Ephèse où avait triomphé, il est vrai par un coup de force, Cyrille d'Alexandrie et avec lui l'école théologique de sa métropole. Les Ascensions orientales définissaient les principes et la foi orthodoxe et dès lors, l'on comprend leur immense succès et les applications monumentales souvent grandioses qu'elles suscitèrent durant plus de huit siècles." -el destacat és nostre- (Christe, 1969, 78). Sobre la possible representació més antiga del tema a Egipte, base d'aquest raonament *vid.* Sacopoulo, 1957 (també Age, 1978, 502, n° 451).

d'aquestes Ascensions-Teofanies a Occident el sentit original no serà tan present i, en conseqüència, tampoc el respecte als elements genuins<sup>24</sup>.

Si reprenem la revisió de la proposta de Grabar, cal destacar que l'autor també oblida un altre element important per a les imatges coptes i absent a Sant Miquel de Terrassa: la presència del tetramorfos (Belting-Ihm, 1989, 44-48; Iacobini, 2000, *passim*). Atès el caràcter híbrid i sintètic de les Ascensions coptes, el Crist ascendent és en realitat el Crist de la Segona Vinguda. Per aquest motiu no només apareix entronitzat, amb llibre i beneïnt, sinó que entorn la màndorla trobem els quatre animals de la Visió d'Ezequiel (1, 4-27; 10, 1-17). El mateix trobem a la coneguda Ascensió del fol. 13b de l'Evangelari de Ràbula (Florència, Bibl. Laurenziana, cod. Plut. I, 56; nord de Mesopotàmia, 586) [fig. 200]. No apareixen en canvi a les representacions conservades a les *ampullæ* de Terra Santa (Grabar, 1958) que reflecteixen segurament composicions sorgides dels tallers constantinopolitans (Christe, 1969, 71 i ss.). Així, un exemple ben proper a les *ampullæ*, com és l'Ascensió de San Clemente a Roma, tampoc mostra els animals apocalíptics (Osborne, 1984, 24-54) [fig. 201].

Cap dels autors que havien parlat fins el moment present de la decoració de Sant Miquel de Terrassa podia conèixer la novetat de la recent restauració. Ens referim obviament a la presència del sol i la lluna entre els àngels que sostenen la màndorla. Segurament Puig i Cadafalch — i potser també Grabar— hauria considerat que aquest era un element que reforça el suposat origen oriental de la imatge de Terrassa. De fet tenim aparicions d'ambdós astres tant en el món copte com en el siríac [figs. 199-200]. En realitat es tracta d'un element que podríem fer derivar, sense massa problemes, de models romans baix-imperials i, des d'aquí, podria haver estat pres en qualsevol moment. Tanmateix la presència de Sol i Lluna en algunes obres carolíngies simplifica la nostra línia argumental. Un exemple força proper al nostre cas és la coberta de Sankt Paul in Kärnthen (Goldschmidt, 2, pp. 50 i ss, fig. 90) [fig. 202] de finals segle IX o principis del segle X. Una mica anterior, i molt més clar, és l'arc triomfal de Sant Joan de Mústair [fig. 203]. Aquest darrer exemple mostra fins a dinou personatges disposats en un registre únic horitzontal. El centre és presidit per Crist dins una màndorla sostinguda per dos àngels. A banda i banda, trobem nou personatges: sis apòstols, un

<sup>24</sup> Tot i que com reconeixen els autors (Christe, 1969, 79 i ss., 83 i ss. o Schmidt, 1991, 574, per exemple) no és clar com es fa el traspàs de la iconografia oriental a occident, cal suposar que la forta incidència dels papes orientals a Roma al llarg dels segles VII i VIII hi deu tenir força a veure, sense descartar factors com el moviment de pelegrins (*vid.* Belting-Ihm, 1989, 51). Alguns elements cobraran una importància que fins llavors no havien tingut, per exemple, les màndorles. Això mantindrà l'aspecte de Visió en les manifestacions i n'allunyarà el caràcter històric o apoteòsic de la tradició occidental. El que no es conservarà de cap manera és tot el rerefons teològic, perquè de fet no era un problema occidental. Les paraules de Gregori el Gran són, en aquest sentit, significatives. Diu, referit a la representació de l'Ascensió: "*Notre Sauveur, ainsi qu'il est écrit dans l'évangile, ne fut pas enlevé sur un char, comme Elie ou porté par des anges. Lui qui a tout créé, s'est élevé dans le ciel de ses propres forces.*" (PL, 76, col. 126; extret de Christe, 1969, 79). D'altra banda, cal dir que l'Ascensió no començarà a ser un tema realment popular fins el segle XI. Durant l'època que més ens interessa, l'època carolíngia, els exemples no són massa nombrosos. Christe recull els de San Clemente, Sant Joan de Mústair i Fulda per a la pintura mural (Christe, 1969, 79 i ss). Tot això fa encara més difícil, segons la nostra opinió, el manteniment de la puresa iconogràfica i iconològica en els exemples occidentals.



àngel i, a tocar de la màndorla, el sol — a l'esquerra— i la lluna — a la dreta— (cf. Wandgemälde, 1980, 20 i ss). El sol mostra una corona de raigs i un ceptre. A la lluna, el ceptre hi és present però mostra una corona en forma de creixent lunar. La peculiaritat és que tots dos apareixen dins sengles màndorles i alats. La configuració és curiosa, en aquest cas, però, no hi ha dubte ni de la cronologia del conjunt, ni de l'adscripció carolíngia (cf. Davis-Weyer, 1987, *passim*).

Els autors que ens han precedit tampoc podien saber quin era, exactament, el gest dels dotze personatges del registre inferior. En l'actualitat es veu clarament com ni es tapen la boca, ni hi col·loquen la mà davant, simplement es limiten a recolzar la galta a la mà, gest que coneixem per a infinitat de representacions [fig. 204]. Tanmateix, que aquest gest no quedés del tot clar no justifica de cap manera la interpretació de Grabar, que tan ràpidament va ser acceptada. Segons Grabar, tots dotze personatges s'estan amb un genoll a terra, una mà a la boca i l'altra oberta en actitud de pregària. El primer que cal tenir present, per entendre alguna de les confusions de l'autor en interpretar l'escena, és que la seva descripció es recolza en la descripció realitzada per Puig i Cadafalch (1932, 100). Grabar considera i proposa que la curiosa posició descrita no és altra que una suma de gestos litúrgics amb origen en l'egípte copte, perfectament regulats i amb una forta tradició. La intenció d'aquesta gestualitat era servir com a defensa contra l'entrada del maligne per la boca mentre es cantaven els salms (Grabar, 1945, 587-588).

La primera objecció arriba a propòsit de la interpretació errònia del gest. De fet, podem suposar que Grabar no coneix directament les pintures de Terrassa. Si no fos així, com s'explica que, refiat de la descripció de Puig i Cadafalch, afirmi que a un costat i l'altre el gest dels personatges és el mateix? En realitat, el que tenim a un costat i l'altre és un gest simètric<sup>25</sup>. Segons la nostra opinió, aquesta simetria és l'argument més important per a descartar que estiguem davant la representació d'un gest justificat per la litúrgia. Evidentment, no és indiferent amb quina mà es persignen els fidels, o el capellà beneeix o ungeix, per tant podem suposar que no és indiferent com realitzem el gest litúrgic del silenci per a la lectura dels salms. Sempre es pot argumentar que aquesta simetria té una justificació exclusivament compositiva, però en tot cas això indicaria que el gest, per bé que pogués arribar a tenir indirectament els orígens remots que li són atribuïts, no és comprès ni pel director del programa decoratiu, ni pels realitzadors del mateix, ni, encara menys, pels destina-

<sup>25</sup> És a dir, els sis personatges de l'esquerra subjecten, amb la mà dreta, el colze del braç esquerra i a la mà esquerra recolzen la galta; els sis personatges de la dreta, per contra, subjecten, amb la mà esquerra, el colze del braç dret i a la mà dreta recolzen la galta. Els sis personatges d'un costat són la imatge especular del'altre costat. Aquesta manera de procedir en representacions de l'Ascensió no es estranya, un exemple espectacular el tenim a S. Clemente [fig. XX]. Desgraciadament, fins i tot en els estudis més recents, es repeteix l'error en la descripció i la persistència en veure el mateix gest a un costat i l'altre del mur. *Vid.* per exemple, l'informe de la 1ª fase de les restauracions de les pintures de Sant Miquel (cf. Arcor, 2001, 2).

ris, és a dir, els fidels. Només això, ja equival a reconèixer que en el nostre context no té el sentit que Grabar li atribueix<sup>26</sup>.

De fet, podem anar més enllà i dubtar de la seva interpretació sobre la posició de les cames. Segons la nostra opinió, els dotze personatges de Sant Miquel seuen i no s'estàn de genolls. Segurament, la forma final que adopta la representació està condicionada per la velocitat amb què l'autor ha executat la decoració i per la necessitat d'adaptar una escena excessivament gran al marc, adaptació que com veurem afecta a la disposició dels dos nivells, i que també es detecta en la maldestre superposició dels peus dels apòstols.

Respecte a la posició, cal dir que no és massa freqüent trobar agenollats els personatges davant Crist — tret del cas dels donants i algun dels miracles— . Tanmateix trobem algun cas, com ara en les escenes de l'aparició de Crist als deixebles, en que aquests apareixen agenollats. Concretament Schiller (3, fig. 328) recull un exemple de pintura sobre taula de la segona meitat del XII conservada a Pisa (*Museo Civico*) en què el centre és presidit per Crist i a cada banda un grup de sis i cinc deixebles s'agenollen amb les mans en acció de gràcies [fig. 205]. Cal situar l'escena en el context de Ac. 1, 3.

Aquesta episodi ens dona peu a identificar els personatges del segon nivell a Sant Miquel de Terrassa. Fins ara hem estat emprant l'eufemisme dels "dotze personatges", però se'ns dubte estem davant els apòstols. De la mateixa manera que la restauració ha ofert una major seguretat a l'hora d'afirmar que estem davant una Ascensió, també la proporciona per considerar que estem davant els apòstols. En aquest moment, és evident que els personatges són dotze, vesteixen túnica i *pallium*, mostren nimbe i apareixen barbats. El caràcter antiquitzant de la representació dels "dotze" queda subratllat pel fet que, com succeeix en origen, fins i tot apareixen calçats amb *solea*. Així, doncs, estem davant dels dotze Apòstols. Cal remarcar aquest fet perquè acabem d'establir una comparació del què trobem a Terrassa amb l'Aparició de Crist als deixebles.

Com hem vist en la creu pisana, els personatges assistents a l'aparició són onze i no pas dotze. Això es deu al fet que amb la traició i suïcidi de Judes el col·legi apostòlic queda interinament reduït a onze membres. Per bé que això se soluciona aviat, concretament a Ac., 1, 15, l'Ascensió de Crist és anterior (Ac. 1, 6). Tanmateix, cal dir que l'episodi és prou inusitat com perquè la iconografia sigui força variable. Fixem-nos en els exemples més antics recollits per Schiller (3, figs. 438 i ss). Com sempre per al món occidental les portes de Santa Sabina (Roma, 432) se situen com a prime-

<sup>26</sup> Abans de conèixer la veritable forma del gest havíem jugat amb una altra interpretació que ara ha perdut part del sentit. En el cas que el gest, com hipotetitzàvem, hagués estat el de col·locar la mà davant la boca, consideràvem que l'"error" de Grabar residia en el fet d'haver-se adreçat exclusivament a fonts de caràcter religiós per a identificar el gest. En realitat, un gest molt similar el trobem en manuscrits profans d'origen pagà. Conservem diverses còpies, cinc anteriors al segle XIII, de manuscrits recollint les obres teatrals de Terenci, tres de les quals pertanyents al segle IX (*vid.* Jones-Morey, 1930). Al menys en quatre ocasions trobem el mateix gest que veiem a Sant Miquel (*cf.* Mancho, 1999e, 427).

ra referència iconogràfica<sup>27</sup>. Un dels panells (Schiller, 3, fig. 320) ens mostra Crist amb nimbe crucífer i gest d' *adlocutio* davant un grup de tres deixebles. L'escena se situa en un interior com indica el mur de carreus del fons. D'aquest exemple del segle V passem a un del segle IX. A partir d'aquest moment sembla imposar-se una tipologia amb Crist al centre flanquejat per dos grups. Un reliquiari d'argent conservat al Vaticà (c. 820) mostra l'escena rera un mur amb portes (Schiller, 3, fig. 321). Aquí, trobem Crist, al centre, amb gest de beneir amb la dreta i un rotlle a l'esquerra, flanquejat per nou o deu deixebles a la dreta, i tres deixebles i la Verge a l'esquerra. El detall del mur amb les portes no és banal car ens permet relacionar l'escena directament amb els Evangelis<sup>28</sup> i no amb els Fets dels Apòstols. Se'ns dubte, el detall curiós és la presència de la Verge que en les escenes que coneixem no acostuma a comparèixer. En determinats casos, l'adscripció de l'escena al relat evangèlic de Joan és clara. En el cas de l'Evangelinari d'Otó III (Schiller, 3, fig. 324) [fig. 206] trobem en un mateix registre, i una a continuació de l'altra, l'Aparició de Crist als deixebles i els dubtes de Tomàs (Jn. 20, 19-25; 26-30). En aquest cas la representació és prou fidel al text com per representar només deu apòstols en l'aparició. Segons el text mancava Tomàs. Aquest només apareix en la següent escena, sol amb Crist.

Amb una cronologia més avançada trobem un altre exemple interessant (Schiller, 3, fig. 323). Es tracta d'un dels relleus de Salerno de la segona meitat del segle XI [fig. 207]. La imatge de Crist apareixent als deixebles sembla que s'ha estabilitzat en cinc deixebles a un costat i sis a l'altre, amb Crist al centre dempeus i beneïnt a la grega amb la dreta<sup>29</sup>. Tot i que es tracta d'una peça ja del segle XI per a nosaltres és interessant el fet que els deixebles apareguin amb les cames flexionades i inclinats endavant, en un clar gest de *proskynesis*.

Encara té més interès, per a la nostra imatge de Terrassa, la representació de l'episodi tal com es recull a un Evangelinari procedent de Reichenau (?) del primer quart del segle IX (Munic, *Bayerische Staatsbibliothek*, Cod. lat. 23631, fol. 197 r) (Schiller, 3, fig. 322) [fig. 208]. La imatge està tancada dins una creu que ocupa tot el foli. En la part superior del pal vertical veiem dos personatges amb túnica i pal·li parlant l'ún amb l'altre; segurament estem davant la representació dels dos deixebles d'Emaús (Mc. 16, 12-13; Lc. 24, 13-35). Tota la longitud del pal horitzontal mostra: a l'extrem esquerra un personatge amb túnica i pal·li assegut en una cadira plegadissa amb respall, té les cames flexionades i amb la mà dreta sosté el colze del braç esquerre, portant la mà esque-

27 Podeu trobar un estudi complet de la iconografia de les portes de fusta de Santa Sabina a Tsuji, 1962.

28 L'episodi de les aparicions als deixebles el trobem, a banda, dels Fets dels Apòstols (Ac. 1, 1-5) al final dels evangelis de Marc (16, 14-18), Lluc (24, 36-49) i Joan (20, 19). És aquest darrer l'únic a recollir el detall de les portes i fins la disposició: " *Cum ergo sero esset die illo, una sabbatorum, et fores essent clausae, ubi erant discipuli congregati propter metum Iudaeorum: venit Iesus, et stetit in medio...* ".

29 A la representació de l'episodi a la Sítula Basilewsky (Schiller, 3, fig. 325), conservada a Londres, i datada c. 980 també trobem cinc a un costat i sis a un altre. En aquest cas, a més, l'escena té lloc, novament, com en la peça del Vaticà, dins un interior que en aquest cas sembla una muralla que envolta tot el grup amb unes teulades al fons. Per als iveris de Salerno *vid.* Bergman, 1980.

rra a l'alçada de la galta; en l'extrem oposat veiem la figura de Crist amb túnica i pal·li de color fosc, nimbat, dirigint la mà cap a aquest personatge i cap el grup central; l'espai entre aquests dos personatges és ocupat per una muralla, emmarcada per dues arquitectures, dins la qual trobem deu personatges asseguts, alguns mirant cap el deixeble de l'extrem esquerra i d'altres mirant cap a Crist. No hi ha dubte que tornem a estar davant la representació de l'aparició de Crist als deixebles segons el relat de sant Joan (Jn. 20, 19-23). En la part inferior del pal vertical trobem la representació dels dubtes de Tomàs (Jn. 20, 24-29).

Els elements que trobem en aquesta representació i que permeten establir alguna aproximació amb el que hi ha a Terrassa són diversos. Com hem vist, en els diferents exemples de l'Aparició als Deixebles, aquests poden variar en nombre; tot i que ràpidament s'estabilitzen en onze, en podem trobar tres — Santa Sabina— , deu — Evangeliari d'Otò III— , onze o dotze i la Verge — reliquiari del Vaticà— . Sobretot, però, varien en la seva posició, els trobem: drets — Santa Sabina, Evangeliari d'Otò III, Sítula Basilewsky— , amb el cap cot — reliquiari del Vaticà— , agenollats — creu pisana— , en *proskynesis* — ivori de Salerno— o asseguts — Evangeliari de Reichenau— . Tot i que en algun cas apareix la Verge — reliquiari del Vaticà— , la seva presència és inusitada. En el cas de l'Evangeliari de Reichenau trobem dos elements que poden ser interessants comparats amb Terrassa. En primer lloc, els apòstols apareixen asseguts i un d'ells amb el mateix gest que tenim a Sant Miquel. En segon lloc, els apòstols apareixen emmarcats per una arquitectura disposada simètricament.

Afirmàvem que, segurament, Grabar no acaba d'entendre quina és la posició dels dotze apòstols de la part inferior de Sant Miquel. Cada vegada estem més convençuts que els apòstols estan asseguts i no pas agenollats o drets. De fet, és així com apareixen sovint en les escenes d'ensenyament. En realitat, el que s'està copiant aquí és l'esquema antic dels set savis que trobem en mosaics romans. En la còpia del *De materia medica* conegut com a Dioscúrides de Viena (Viena, *Österreichische Nationalbibliothek*, cod. med. gr. 1. Constantinoble, a. 512) , veiem als folis 2 i 3 un grup de set metges i un de set farmacèutics, respectivament (Age, 1979, 205-206). Les representacions són, en realitat, el retrat dels autors dels diferents tractats recollits en el manuscrit [fig. 210]. L'aspecte pot recordar les posteriors escenes d'ensenyament en què Crist s'està assegut entre els apòstols. Un bon exemple d'aquesta iconografia el trobem al sarcòfag de sant Ambrós a Milà (Sotomayor, 1962, fig. 31) [fig. 209]. És molt difícil, per no dir impossible, concretar sobre què seuen els apòstols, i tanmateix és evident que la postura de les cames o els escambells fan referència a aquesta posició sedent. Aquesta indefinició és encara més manifesta en algunes pintures de catacumbes. En la catacumba de Domitilla, per exemple, un dels arcosolis mostra la mateixa escena de Crist entre els apòstols [fig. 211]; aquí, però, el caràcter bidimensional de la representació, unit a la compressió de l'espai, encara complica més la definició del marc en què aquesta es desenvolupa. Les cames dels apòstols se superposen i la seva flexió fins podria fer pensar que estan agenollats.

Un element diferent és el de l'arquitectura d'emmarcament. És clar que a Terrassa no tenim cap detall que faci pensar en una arquitectura. Sí que hi ha, però, un objecte que ha cridat sovint l'atenció. Ens referim obviament a les cortines. L'únic estudi que en dóna una explicació plausible és, una vegada més, el de Grabar (1945, 583-584). Segons l'autor, i seguint amb la filiació oriental, el motiu té una clara ascendència copte i cal explicar-lo com la referència al des-vetllament d'un misteri, és a dir, Crist es manifesta en la seva Ascensió i per fer evident el caràcter sobrenatural, i fins llavors ocult, del seu caràcter diví es representen unes cortines passades. Un dels millors exemples de l'ús d'aquests cortinatges per a la revelació el trobem, justament, en la peça més antiga amb l'Ascensió que és, a més, de procedència copta. La llinda d'Al-Moàllaka (Sacopoulo, 1957) mostra les figures dels dos àngels sostenint la màndorla entre dues cortines obertes [fig. 213]. Més enllà d'aquestes cortines veiem els apòstols i la verge disposats a banda i banda. Són interessants les opinions de l'autora entorn a aquest cortinatge (*Ibid.*, 106-107): "*Les rideaux forment un accessoire distinctif du répertoire copte, surtout de la sculpture. Tantôt ils gardent une fonction réaliste et purement décorative, tantôt, comme dans notre linteau, ils prennent une valeur symbolique, celle des nuées dérochant la divinité aux yeux des apôtres. (Ac., 1, 9-11) Grâce à ce subterfuge naïf, ils sauvegardent dans une composition à plan unique horizontal la majesté divine qui, dans l'iconographie hellénistique du thème sur deux plans superposés, éclate plus manifestement par l'élévation verticale du Christ. La conception du plan unique adoptée dans la boiserie copte s'appliquera également aux Transfigurations d'Orient et d'Occident[...] La présence du rideau dans l'iconographie chrétienne pourrait donc bien être un héritage de l'Égypte païenne dépouillé, en Occident dès son emprunt dans le plus haut Moyen Âge et chez les Coptes même après la conquête arabe, de toute signification symbolique.*" -destacat nostre-.

És interessant que Sacopoulo consideri, en primer lloc, que la presència de cortines pot tenir una funció concreta o tractar-se d'un senzill element decoratiu. Però hi ha altres elements interessants. El primer és que pensí que la presència a Occident d'aquests cortinatges podria ser un préstec del món egipci, pagà, a través del món copte, "*dépouillé de toute signification symbolique*". El segon es refereix a la consideració del fet que potser la cortina és "subterfugi" per representar la separació entre dos nivells — Crist ascendint i els deixebles— en una peça — la llinda— que no permet la separació física d'aquests dos nivells.

A partir d'aquestes consideracions podríem pensar que les cortines de Sant Miquel de Terrassa tenen una funció purament decorativa. És evident que en aquestes pintures les cortines no emmarquen la visió divina sinó els elements "terrenals" de la composició. En qualsevol cas, i donat que no ens sembla fora de lloc la interpretació de Grabar per a aquest motiu, la presència de cortines pot tenir o no tenir connotacions especials referides a la visió dels apòstols. Ens sembla més interessant, però, el segon aspecte. És evident que a Sant Miquel no estem davant una llinda sinó davant una conca absidal. En aquestes circumstàncies l'espai disponible és molt més ampli, però

també molt més irregular. Cal tenir present, a més, que segons paraules de Christe no existeix una tradició de decorar els absis amb l'Ascensió fins entrat el segle XI. En tot cas, l'autor només troba els casos de S. Clemente [fig. 201], Mústair [fig. 203] i Fulda en època carolíngia. Així, doncs, estem en un moment sense tradició i amb un format especial. En la descripció hem vist, com un detall curiós, el fet que el fons de la conca amb Crist dins la màndorla i els àngels subjectant-la sigui igual que el terra que trepitjen els apòstols. També hem destacat el fet que la successió d'apòstols queda tallada de manera abrupta per una línia vertical que separa aquests personatges de l'espai central amb els cinc cercles. També és remarcable el fet que l'espai ocupat per aquests cinc cercles no tingui cap fons decoratiu o que, si el va tenir, no tingui res a veure amb el fons de la conca i el terra dels apòstols. Ara, a més, s'afegeix la presència d'aquestes cortines en un espai en què, cas de ser una referència a la divinitat desvetllada, no correspondria. Per a nosaltres cada cop és més clar que el model de què van partir els decoradors de Sant Miquel de Terrassa era un model completament horitzontal. El-Moàllaka és un bon paral·lel amb escena de l'Ascensió, del segle IV ò V i d'origen copte, però no cal anar tan lluny en el temps ni en l'espai. Hem parlat de les escenes d'Ensenyament i aquestes, normalment, són totes horitzontals. Tant és que posem com exemple el sarcòfag de Milà [fig. 209], les pintures de la catacumba de Domitila (Roma) [fig. 211] o la conca absidal de Santa Pudenziana (Roma, segle V). Podríem pensar que els paral·lels només apareixen en època tardo-antiga. Sacopoulo esmenta, com a mínim, dos exemples romans: Sants Nereu i Aquileu (Roma) [fig. 214] i l'oratori de Sant Zenó a Santa Prassede (Roma), obres de finals del segle VIII i principis del IX respectivament. És cert que aquests dos exemples mostren l'episodi de la Transfiguració però el tipus de composició s'adiu amb el de l'Ascensió. En pintura, retrobem l'esquema a la decoració ja citada de Mústair [fig. 203]. Si ens desplaçem fins el segle XI, arribem a la llinda de Sant Genís de Fontanes (1020) [fig. 212] i tornem a trobar l'Ascensió en un registre horitzontal.

Partint d'un model horitzontal, l'autor dels frescs es va veure obligat a dislocar la posició dels diferents elements per tal de ressituar-los en l'àmbit de l'absis. Així, Crist dins la màndorla va passar a la conca sostingut pels àngels, mentre els apòstols van quedar en el registre inferior. El record de l'antiga posició que ocupava Crist el tenim en el fet que els apòstols miren cap els cercles i no pas cap a la figura majestàtica. L'espai buit va ser ocupat per un element decoratiu en forma de tija que s'enrosca creant cinc cercles, dels quals el central recollirà el crismó. Sembla evident que aquest espai va quedar buit pel desplaçament d'un element principal perquè aquest element principal fins es va endur amb ell el fons decoratiu. Així, els cercles trenquen la manifesta unitat conservada en el fons de cadascun dels elements originals que compareixen en la composició. Pel que fa a les cortines, bé van restar al lloc d'origen, bé van ser desplaçades als extrems del registre amb els apòstols donat que al centre ja havien perdut la seva funció. Pel que fa als fons, aquests seran idèntics però en el cas dels apòstols s'afegeix una divisió entre el terra i l'espai, que facilita la separació entre personatges situats en l'esfera terrenal i personatges situats en l'esfera divina.

## Emmanuel

Cal suposar que aquesta lectura iconogràfica havia de restar matitzada pel cos d'inscripcions que acompanyaven la decoració, i de les quals, com hem dit, només en resten vestigis. De fet, l'única inscripció que podem reconstruir és la que apareix al nimbe de Crist: *Em(m)anu(el)*. Tanmateix, la informació continguda en aquest senzill nom és prou important com per a condicionar la lectura de la decoració i, ens atreviríem a dir que, fins i tot la cronologia.

Com és sabut, aquest nom d'*Emmanuel* apareix per primer cop en la profecia d'Isaïes sobre el Mesies. Segons el profeta, "*Propter hoc dabit Dominus ipse vobis signum: Ecce virgo concipiet, et pariet filium. Et vocabitur nomen eius Emmanuel.*" (Is. 7, 14, cf. Is. 8, 8-10). El sentit d'aquest nom només ens és plenament desvetllat quan arribem a l'evangeli de Mateu. "*Ecce virgo in utero habebit, et pariet filium: et vocabunt nomen eius Emmanuel, quod est interpretatum Nobiscum Deus.*" (Mt. 1, 23) — destacat nostre— . Així, doncs, el nom s'aplica a Crist que és fill d'una dona verge i Déu. No cal dir que ens trobem davant d'un dels misteris fonamentals del cristianisme, convertit en dogma de fe i font d'escissions i heretgies.

Justament, la iconografia de l'Ascensió apareix, en part, per fer front a algunes d'aquestes heretgies, concretament les doctrines orientals que posaven en dubte la doble natura de Crist, principalment l'Arianisme. Això és el que es comprova en la configuració de les ascensions dites "orientals". "*A l'inverse des Ascensions 'hellénistiques' dont le but est de décrire l'apothéose du Christ-vainqueur au Mont des Oliviers, les Ascensions 'orientales' traduisent son retour et sa révélation surnaturelle. Conçues comme des théophanies sans voile, elles font l'objet d'une imagerie 'synthétique' servant à affirmer, facie ad faciem, les conclusions des grands conciles œcuméniques, Nicée (325), Ephèse (431), Chalcédonie (453) et Constantinople (381 et 553).*" (Christe, 1969, 67), això és: la condemna de l'arianisme, el semiarianisme, el nestorianisme i dels monofisites, i afirmar la doble natura de Crist i el paper de la Verge com a *Theotokos*. Això és el que veiem a obres com la llinda d'Al-Moàllaka [fig. 213] o l'Evangelari de Ràbula [fig. 200].

La importància del significat del mot *Emmanuel* com a dipositari de les natures de Crist, així com la transcendència de les seves correctes definició i aplicació, fa que sigui força utilitzat pels diferents comentaristes cristians. No té massa sentit fer un llistat de totes les vegades en què la paraula és emprada per un o altre autor. Com cal suposar, la majoria de referències tenen a veure amb la concepció de la Verge i es concentren als comentaris dels llibres d'Isaïes i, especialment, Mateu<sup>30</sup>. D'altra banda, avui dia l'edició electrònica d'aquests textos simplifica notablement una consulta

<sup>30</sup> Això és el que trobem, per exemple, als textos de Cassiodor, *Expositio Psalmorum*, LT, II, cl. 866, sl. 98, ps. 118, lín. 2392; *Paschasius Radbertus, De assumptione sanctæ Mariæ uirginis*, LT, III, líns. 421, 530 i 640; *Expositio in Matheo. Libri XII*, LT, III, Cm. 56, lib., I, lín. 3043; cm. 56b, lib., XII, líns. 5354 i 5510; o Sedul-li Scot, *In euangelium Matthæi*, LT, III, vol. 1, lib. 1, cap. 1, vers 23, pp. 55, líns.15, 18 i 24; pp. 56, líns. 27 i 35.

d'aquest tipus (*vid. LT, passim; PL, passim*)<sup>31</sup>. Una bona part d'aquestes referències, però, estan adreçades justament a clarificar el caràcter humà i diví que es troben units en la figura de Crist. Isidor († 636), per exemple, ens diu: "*Multis etiam modis Christus appellari in scripturis invenitur divinis. Nam ipse Dei Patris Unigenitus filius, dum esset æqualis Patri, propter salutem nostram formam servi accepit. Proinde quædam nomina in illo ex divinitatis substantia, quædam ex dispensatione susceptæ humanitatis adsumpta sunt. [...] Emmanuel ex Hebræo in Latinum significat 'nobiscum Deus', scilicet quia per Virginem natus Deus hominibus in carne mortali apparuit, ut terrenis viam salutis ad cælum aperiret.*" (Isidor, *Etym.*, VII, 2, 1 i 10)<sup>32</sup>.

La cita de sant Isidor ens permet recordar que hi ha dos grans moments en què la natura de Crist és qüestionada. A orient, ja ho hem vist, els segles IV al VI amb les doctrines esmentades més amunt, de les quals destacarem l'arianisme. A occident, els segles VIII-IX amb l'adopcionisme. Pel que fa a l'arianisme, recordarem que s'instal·la a la Península amb els visigots fins el IIIer Concili de Toledo (589), moment en què la Cort i el clergat visigot hi renunciaven (García Moreno, 1983, 321 i ss.; González, 1979, 401 i ss.). Quan Isidor comença a intervenir en la política visigoda, ja fa una vintena d'anys que l'arianisme ha deixat de ser la religió oficial.

Ens sembla, però, més interessant la situació dels segles VIII-IX. No és la nostra intenció fer un estudi de la qüestió adopcionista, d'altra banda, l'estudi ja és fet des de fa bastants anys (*vid. Abadal, 1949*). El conflicte arrenca de la professió de fe que redacta el bisbe Elipando de Toledo per al concili de Sevilla (784), en contra d'una interpretació herètica de la natura de Crist propagada per Migencio a la Bètica. L'escrit va aconseguir el seu propòsit envers la doctrina de Migencio, però al seu torn va ser considerat herètic per Beat, monjo de Liébana, i Heterio, bisbe d'Osma. El problema residia en el fet que Elipando, per tal d'explicar l'essència de Crist, considera que aquest és humà de naixement i diví per adopció de Déu. En realitat, es tracta d'una versió de les antigues tesis del Nestorianisme<sup>33</sup>. El problema arriba en el moment en què Elipando demana ajut a Fèlix, bisbe d'Urgell, i aquest esdevé el principal impulsor i defensor de la doctrina. Ja hem vist les conseqüències que tindrà per a Fèlix la defensa de l'heretgia (*vid. supra*). No hi insistirem. Només volem precisar que, amb l'entrada en escena de Fèlix, l'heretgia s'instal·lava dins l'Imperi de Carlemany. L'afer era perillós perquè podia arribar a provocar moviments cismàtics i perquè el pres-

31 Tanmateix, volem agrair l'ajut de la Dra. C. Tréffort del CÉSCM de Poitiers en la recerca d'aquestes i d'altres referències a l'Emmanuel en els autors cristians.

32 "*De muchas maneras es llamado Cristo en las Sagradas Escrituras. Así, se le denomina Hijo Unigénito de Dios Padre, porque, siendo igual al Padre, asumió el aspecto de esclavo para salvación nuestra. Teniendo esto en cuenta, algunos de sus nombres tienen como origen su sustancia divina, en tanto que otros están en razón de la humanidad que asumió. [...] El término hebreo 'Immanu'el significa en latín, "Dios con nosotros", como sucedió cuando, nacido de la Virgen, Dios se mostró a los hombres en carne mortal para abrirles el camino de la salvación que conduce al cielo.*"

33 Segons aquesta doctrina, nascuda a mitjan segle V a partir de la interpretació de Nestori, bisbe de Constantinoble, el Verb no havia nascut amb Crist sinó que s'hi havia incorporat posteriorment per la gràcia divina. D'aquesta manera, la Verge podia ser considerada *Christotokos*, però no *Theotokos*. L'heretgia, tot i que segueix vigent, va ser condemnada definitivament al III concili ecumènic celebrat a Efes l'any 431.



tigi i la cultura de Fèlix d'Urgell afavorien la propagació dins un Imperi que aspirava a la homogeneització dels ritus en el seu territori<sup>34</sup>.

Un cop hem presentat ambdós moments, cal que ens demanem quina repercussió van poder tenir en la iconografia. En aquest sentit, l'estudi de Christe (1969, 66-96) ens és indispensable. Després d'un repàs de les característiques de les ascensions des de la seva aparició, l'autor arriba a la conclusió que a les representacions orientals — és a dir, coptes, síries o palestines— "*Le triomphe céleste du Christ met en évidence l'intégrité de sa nature divine, la Vierge étant la preuve de la réalité de l'Incarnation.*", i d'aquesta manera "*définissaient les principes et la foi orthodoxe*". Respecte a la defensa de la ortodòxia a Occident, cal dir que ignorem si a la Península va haver imatges de l'Ascensió en època visigòtica. El que en coneixem no ho permet (*vid. Pròleg*). Tanmateix, Christe considera que Occident resta al marge del que ell anomena l'Ascensió Triomfal fins al segle IX en què trobem els exemples ja citats de San Clemente [fig. 201], Müstair [fig. 203] i Fulda<sup>35</sup>.

El capítol de Christe té una intenció ben clara: trobar una base doctrinal a l'aparició i presència de la iconografia de l'Ascensió. Compartim la seva anàlisi per al moment d'aparició de la iconografia a Orient. Acceptem la seva justificació de per què és el segle XI el més apropiat a la proliferació d'Ascensions Triomfants a Occident. "*Un fait paraît toutefois certain: le caractère à la fois visionnaire et dogmatique des Ascensions orientales correspond assez exactement à la pensée théologique contemporaine.*" L'autor no entra, però, a analitzar la "proliferació" d'Ascensions al segle IX. Ja hem esmentat dues de conservades — S. Clemente i Müstair— i una de coneguda, en aquest cas, a través dels *tituli* de Raban Maur. En manca una quarta: Sant Miquel de Terrassa. Ja hem dit (*vid. supra*) que per a Terrassa adopta, paradoxalment, l'anàlisi de Grabar. Així, la considera d'influència copta però la data al segle IX (*Ibid.*, 69). De manera inexplicable, l'autor separa Terrassa de les altres tres per a les quals l'esquema no presenta cap problema, car sosté en referència a les Ascensions romàniques que: "*A l'époque carolingienne, les différentes versions étaient déjà confondues et le problème des influences, qui reste à démêler, ne présente souvent qu'un intérêt limité ne concernant pas directement l'objet même de notre étude.*" (*Ibid.*, 83). Lògicament, si deixem de banda la interpretació de Grabar (*vid. supra*) sobre Sant Miquel, aquesta afirmació també li és aplicable. Així doncs, si reagrupem el cas de Terrassa amb els altres tres coneguts, la pregunta segueix vigent: per què aquesta aparició sobtada d'Ascensions al segle IX? Possiblement, la resposta sigui als conflictes teològics de l'Occident dels segles VIII i IX, com per a les Orientals era als concilis de Nicea, Efes, Calcedònica i Constantinoble. Així doncs, potser l'explicació tingui a veure amb la lluita contra l'Adopcionisme.

<sup>34</sup> El caràcter cismàtic ja queda clar en el propi títol de l'obra d'Abadal (1949): *La batalla del Adopcionismo en la desintegración de la Iglesia visigoda*. Respecte al paper de Fèlix, *Ibid.*, 71 i ss.

<sup>35</sup> *Vid.* nota 23 amb els arguments de Gregori el Gran contra les creences orientals de l'Ascensió.

Ja hem presentat aquesta heretgia i hem vist com està connectada amb d'altres del segle V. En aquest sentit, doncs, no es tracta de cap novetat doctrinal. La novetat és de caràcter polític i reposa en el fet que afecta de manera aguda i exclusiva l'occident europeu. Per aquest motiu, està plenament justificat que Carlemany lluiti contra l'heretgia a la Marca amb tots els seus efectius, però també a la resta de la Península (Abadal, 1949, 165 i ss.). El resultat més evident d'aquesta lluita serà la integració en els postulats romano-francs de l'església catalana — amb matisos, *vid. supra*— i la independència de l'església asturiana respecte Toledo.

Per als territoris de la pre-Catalunya l'afer va ser trascendental. Segurament va ser l'únic moment en què el territori de la Marca Hispànica assolí una importància política de primera línia al llarg de tota l'alta edat mitjana. Això explica la intervenció directa de l'Emperador o la dedicació d'algué com Alcuí de York per a trobar la solució definitiva. Ja hem esmentat el fet que aquesta actuació culminarà amb una política d'intervenció en els afers religiosos de la Marca: "carolingització" del bisbat d'Urgell, i instauració de la regla benedictina al principal monestir — Sant Serni de Tabernoles—. No cal dir que tota la polèmica es veurà reflectida en els escrits dels diferents autors que hi intervenen (*cf.* Abadal, 1949, *passim*), però també en la iconografia.

Pel que fa a aquest darrer aspecte el reflex més clar és, segurament, l'arc triomfal de SS. Nereo e Achilleo a Roma. Si més no, això és el que pensa Giunta. "*Nella convinzione personale che una seria ricerca di carattere iconografico non possa essere disgiunta dallo studio attento della situazione storica del momento in cui un'opera è concepita, ho creduto di trovare gli elementi per una corretta lettura del breve ciclo cristologico dell'arco leoniano nelle vicende dell'eresia adozionista, che per alcuni anni minacciò di dividere con un scisma l'Occidente cristiano.*" (Giunta, 1976, 197). El mosaic és fruit de la intervenció del papa Lleó III (795-816), el mateix que intervé a la decoració del triclini lateranense [figs. 157].

L'arc triomfal [fig. 214], l'únic conservat de la decoració absidal original de l'edifici, mostra un imatge de l'Anunciació — a l'esquerra—, una de la *Theotokos* — a la dreta— i presideix la Transfiguració — al centre—. El problema d'aquesta decoració rau en el fet que tot just sembla una juxtaposició d'escenes inconnexes (*Ibid.*, 195). D'altra banda, alguns dels temes són completament estranys. Això és el que passa amb la Transfiguració de Crist. Alguns exemples, com la conca absidal de Santa Caterina del mont Sinaí (mitjan segle VI), l'absis de San Apollinare in Classe (Ravenna; *c.* 549) o la capella de Sant Zenó (S. Prassede, Roma; incís segle IX), confirmen l'existència i diferents tractaments de l'escena. Ara bé, és clar que no es tracta d'una escena molt freqüent (*vid.* Schiller, 1, 145 i ss.). Més inusitat, encara, és el fet que la transfiguració es trobi formant part d'una composició amb l'Anunciació i la Verge entronitzada amb el Nen.

Malgrat aquestes dificultats, des d'un bon principi hi ha hagut un cert acord de diferents autors a l'hora d'interpretar la reunió de les tres imatges a l'arc. Garrucci, De Rossi, Toesca, Belting o, més

recentment, Andaloro (Matthiæ/Andaloro, 1965/1987, 277; cf. Giunta, 1976, 196), tots ells admeten " *che le tre scene dell'arco absidale dei SS. Nereo e Achilleo vogliono esprimere un unico concetto: la natura divina del Cristo.*". Davant aquest acord, la pregunta que es fa Giunta és per què el papa de Roma voldria realitzar una decoració en què s'insistís de manera tan precisa en la natura divina de Crist.

Segons l'autora, amb l'Anunciació l'artista ens mostra el moment de l'Encarnació — esquerra— . Molt més clar és el costat dret amb la Verge entronitzada, en que s'està fent al·lusió, de manera molt clara, al dogma de la *Theotokos* (Concili d'Efes, 431), mitjançant l'exhibició de la maternitat divina. En tots dos casos, la presència d'àngels remarca la intervenció divina en afers terrenals. Pel que fa a la Transfiguració, ens trobem davant la revelació de la Trinitat als apòstols. Aquest episodi ens mostra, d'altra banda, l'acompliment de l'Antiga Llei i l'acord amb la Nova Llei (cf. Mt. 17, 4-6). De fet, tots aquests elements apareixen a la Professió de Fe amb què Fèlix va abjurar del seu error al Sínode d'Aquisgrà (juny 799) (PL, XCVI, cols. 881-888).

El més important de la lectura de Giunta és el fet que situa a finals del segle IX, i quan la polèmica encara és molt viva, la creació d'una iconografia *ad hoc* com a contribució del papa a la disputa. Tampoc no és una simple casualitat que sigui aquest mateix papa el qui encarrega la decoració per al triclini del palau del Laterano amb intencions igualment polítiques (*vid. supra*). Justament, aquest moment de creació de noves iconografies amb un sentit i una intenció ben precisos — unes iconografies estranyes i sense massa referents però composades a partir de temes i models coneguts— és el que ens permet suposar una cronologia pròxima per a l'execució de l'Ascensió de Terrassa — una iconografia estranya i sense massa referents però composada a partir de temes i models coneguts— . Dit això, però, ens cal reprendre l'origen d'aquest apartat: el nom d'*Emmanuel* al nimbe de Crist.

Adoptant la línia argumental de Giunta, la inscripció de Terrassa podria ser interpretada en base a aquell conflicte, llunyà en el temps però potser no tant en l'esperit de la gent. Com hem vist, l'Ascensió és, o pot ser, una afirmació de les natures humana i divina de Crist. En tot cas, i a partir de l'anàlisi iconogràfica, cal acceptar que determinades obres, com la llinda d'Al-Moàllaka [fig. 213] i d'altres, tenen aquesta intenció. També podem afirmar que la iconografia oriental de l'Ascensió arriba a occident al segle IX — el cas de San Clemente [fig. 201]— amb una mateixa configuració, si bé amb un sentit o una intenció no tan precisos. D'altra banda, i com hem vist a Isidor, el nom donat per Isaïes al Mesies reafirma la seva natura divina des de la concepció. En aquest punt cal recordar que, justament l'Adopcionisme, més que cap altra teoria sobre les natures de Crist, fa èmfasi en el fet que la seva divinitat no és present des de la concepció sinó que és un fet lligat a la voluntat divina. Elipando és ben explícit: " *Aquel que fué hombre entre nosotros está unido en una sola persona con el Verbo. Pero no es por Aquel que es nacido de la Virgen que el universo ha sido*

creado, sino por Aquél que es hijo no por adopción sino por condición, no por gracia sino por natura. Y es por Aquél que es a la vez hijo del hombre e hijo de Dios, hijo adoptivo por la humanidad, hijo no adoptivo por la divinidad, que el mundo ha sido redimido." o " Quien no confiese que Jesucristo es adoptivo en la humanidad y no lo es en la divinidad, es hereje y debe ser exterminado." (cit. a Abadal, 1949, 52-53; cf. PL, 96, 894-1030)<sup>36</sup>.

Contra les afirmacions d'Elipando, primer, i de Fèlix, després s'alçaran tot un seguit d'autors. Així, Beat de Liébana i Heterio d'Osma afirmen: "*Et quem uirgo peperit **Emmanuel**, hoc est Nobis cum Deus, ipsum credamus et adoremus, quia nullus alter Deus est.*" i "*Foris escriptus est, qum Esayas dicit: Ecce uirgo in utero accipiet et pariet filium et uocabunt nomen eius **Emmanuel**.*" – destacat nostre– . Podria tractar-se d'acotacions d'un comentari a Mateu o Isaïes, en realitat es tracta de l'*Aduersus Elipandum*, I, 2, lín. 39 i I, 113, lín. 3334 (LT, III). Al seu torn Alcuí de York, un dels personatges de la cort carolíngia més implicats en la lluita contra l'Adopcionisme, escriu: "*Quocirca quidem ex duabus rebus indubitanter, diuinitate et humanitate **Emmanuel** est. Verumtamen unus Dominus Jesus Christus, unusque et vere Filius, Deus simul et homo; et non homo Deus factus sub aequalitate horum, qui per gratiam; sed Deus potius verus in humana forma apparens propter nos.*" (*Aduersus haeresin Felicis*, XV, PL, 101, col. 93) – destacat nostre– . Al *Beati Alcuini contra Felicem Urgellitanum Episcopum, libri septem*, l'autor afirma: "*Spiritus quoque sanctus per os Isaiae prophetae praedixit sex nomina de ipso: Et vocabitur, inquit, nomen ejus Admirabilis, consiliarius, Deus, fortis, Pater futuri saeculi, princeps pacis (Isa. IX, 6) . Unde et beatus Hieronymus in expositione hujus prophetiae dixit: 'Et licet ex eo, quod supra dixerat, **Emmanuel**, id est nobiscum Deus, Deum illum esse monstraretur, tamen nunc dicit factum illius principatum super humerum ejus, vel quod crucem suam ipse portauerat, vel per humerum ostendens fortitudinem brachii.*" (II, 5) (PL, 101, 150C) – destacat nostre– ; o bé, "*Parvulum hunc qui natus est, et principem pacis esse docuit, et futuri saeculi Patrem, et Deum fortem. Quis est ergo tergiversandi locus? Separari parvulus hic qui natus est, a Deo, qui in eo natus est, non potest. Hunc enim, quem natum dixit, Patrem futuri saeculi nominavit, Deum fortem esse praedixit. De quo et in superioribus idem propheta ait: Ecce virgo concipiet, et pariet Filium, et vocabitur nomen ejus **Emmanuel** (Isa. VII, 14) . Evangelista Matthaeus hoc exponens ait: Quod interpretatur nobiscum Deus (Matth. I, 23) . Nam et angelus Gabriel a Deo missus ad Virginem dixit: Ecce enim concipies et paries Filium, et vocabis nomen ejus Jesum: hic enim erit magnus, et Filius Altissimi vocabitur (Luc. I, 31).*" (II, 5) (PL, 101, 151A) – destacat nostre– ; encara, "*Hoc autem totum factum est, ut adimpleretur, quod dictum est per prophetam: Pariet Filium, et vocabis nomen ejus **Emmanuel** (Matth. I, 20-23) . Et ne ignorantia esset nominis, adjunxit evangelista: quod interpretatur nobiscum Deus. Qui in Matthaeo **Emmanuel** dicitur, in Luca Filius Altissimi vocatur. Et ne*

<sup>36</sup> Les notícies que tenim dels textos d'Elipando ens arriben a través del *Tractat Apologètic* de Beat de Liébana i Heterio d'Osma (785) (Abadal, 1949, 51 i ss.).

*dubium esset, quis esset Altissimus, adjunxit statim: et sanctum, quod ex te nascetur, Filius Dei vocabitur (Luc. I, 32-35). Illam ergo genealogiam, quae secundum Lucam est, Felix per adoptionem asserit ascendere, quasi omnes sint adoptivi, qui in ea numerantur, quod longe aliter esse agnoscit, qui sacras sanctae Scripturae legit historias.*" (II, 19) (PL, 101, 160) – destacat nostre– ; i finalment, "*Quocirca post ineffabilem unitatem sive Deum nomines, Emmanuel incarnatum et Deum factum intelligimus ex Deo Patre Verbum: sive hominem dicas, nihilominus in mensuris humanis participatum dispensative cognoscimus: factum vero dicimus palpabilem, qui impalpabilis est; visibilem, qui invisibilis est; non enim fuit extraneum ei unitum ipsum corpus, quod etiam dicimus esse palpabile et visibile.*" (XX, 7) (PL, 101, 208) – destacat nostre–<sup>37</sup>. El propi Fèlix en la seva confessió final ens diu: "*Solus autem Christus etiam Deus vere, qui Emmanuel est.*" (*Confessio Fidei Felicis Orgellitanae Sedis Episcopi*, PL, 96, 886) – destacat nostre– .

No hi ha dubte que la reunió en una mateixa representació del Crist de l'Ascensió i de l'apel·latiu d'*Emmanuel* necessita una explicació. La manera tan explícita com es fa la connexió entre un i altra no pot ser deguda a l'atzar. Cal considerar que no ens trobem davant el cas d'un *titulus* sinó, clarament, davant del nom que identifica la figura. El fet que l'ideòleg de la decoració situï en el nimbe l'expressió *Emmanuel*, indica que està utilitzant voluntàriament un dels múltiples noms de Crist, en aquest cas, el que el defineix més clarament que cap altre com a Déu entre els homes<sup>38</sup>. És evident que si al nimbe hi trobessim *Rex* o l'alfa i la omega, per comptes de *Emmanuel*, la interpretació hauria de ser diferent. En aquest cas, però, les restes de la inscripció no permeten dubtar.

També és evident que el nom d'*Emmanuel* és tant antic com les Escriptures. En conseqüència, nombrosos autors cristians l'han utilitzat en els seus escrits. De la mateixa manera que nosaltres usem les cites de Beat de Liébana, Alcuí de York o Pau d'Aquileia, només cal llegir els escrits de tots tres per trobar-hi cites de Jeroni, Cassiodor i d'altres. En definitiva, és sabut que segons quines fonts citem i com les citem podríem justificar qualsevol cosa. De fet, aquesta és l'arrel de les disputes teològiques durant l'edat mitjana. També és cert, però, que es detecta una proliferació de l'ús del mot *Emmanuel* en les fonts que giren entorn a l'Adopcionisme, i totes elles, de manera molt clara, n'aprofiten l'etimologia com a primera evidència de la divinitat connatural a la humanitat de Crist *ex utero*.

Hem vist com la iconografia de l'Ascensió té un moment important a partir del segle V, i Christe ens informa que novament tindrà un moment àlgid a partir de finals del segle XI. L'autor no explica, però, l'aparició – sobtada? – d'aquesta iconografia al segle IX. Podríem pensar en fets puntuals

<sup>37</sup> Esmentem només algunes de les possibles referències a l'*Emmanuel* en l'argumentació d'Alcuí tot i que n'hi ha d'altres. També és interessant veure l'argumentació de Pau d'Aquileia al *Contra Felix* (c. 792) (PL, 99, 370 i ss) o els textos de Carlemany (PL, 98, 1191 i ss)

<sup>38</sup> Respecte als múltiples noms de Crist, *vid.*, per exemple, Isidor, *Etymologiarum*, VII, 2.

i residuals, però la categoria dels indrets on trobem aquesta iconografia a escala monumental — Müstair, Fulda, San Clemente— no ens inclina cap a aquesta explicació. No estem intentant donar una resposta a aquesta qüestió, ens limitem a constatar la presència de l'Ascensió a determinades obres importants del segle IX.

També es constata que el moment és procliu a la, diríem, especulació iconogràfica. L'actuació de Lleó III al triclini lateranense i a SS. Nereo e Achilleo són, en aquest sentit, ben clares. Això justifica l'aparició de determinats esquemes iconogràfics o composicions molt originals però realitzades a partir d'un bagatge aleshores comú, i d'una vida molt curta. De fet, són respostes concretes a problemes concrets.

La reunió d'ambdós elements — la inscripció i la iconografia—, només ens permet concloure que a Terrassa ens trobem davant d'un fenomen similar, tot i que a un nivell diferent, del que passa a Roma amb l'arc de SS. Nereo e Achilleo. S'està usant una iconografia no massa freqüent però coneguda (*vid. supra*) que es modifica — en aquest cas mitjançant la/es inscripció/ns— amb una finalitat ben concreta. Ens atreviríem a dir que l'occident cristià no va estar en disposició de realitzar una associació d'aquest tipus fins els segles VIII-IX. L'única disputa teològica que pot justificar la composició és, sens dubte, l'Adopcionisme.

Amb aquest raonament podem justificar que la decoració de Sant Miquel no pertany als segles VI ò VII. Ara bé, també cal dir que l'altra opció per datar les pintures de Sant Miquel les situa a finals del segle IX. Estem, doncs, gairebé un segle més tard de l'abjuració definitiva per part de Fèlix d'Urgell. Cal pensar, doncs, en una connexió tan directa entre la decoració de Terrassa i l'heretgia? Sens dubte, no. En conseqüència, cal cercar l'explicació a una altra banda.

Segons el que hem explicat més amunt, a Barcelona situen Frodoí per tal d'impulsar la reforma romana a la diòcesi barcelonina. Hem vist com, a banda de litigis amb el comte, ben aviat aflora el descontentament d'una part de la feligresia organitzada entorn un "anti-bisbe" a Barcelona —Tyrus— i una facció comandada per Baius a Terrassa amb, també, un clergue rebel. La suposició de Mundó (1992, 48) és que en ambdós casos es tracta de grups organitzats que intenten resistir en la seva litúrgia hispana. Potser ens caldria aprofundir en les relacions entre l'Arianisme cultural dels visigots i el sorgiment a través del primat de Toledo, Elipando, d'una heretgia tan pròxima a l'Arianisme com és l'Adopcionisme. Fins i tot, en el cas que la connexió entre Arianisme i Adopcionisme no fos consistent, caldria plantejar-se el fet que la victòria sobre l'Adopcionisme havia estat el detonant de la victòria sobre l'església hispana i el punt de partida de la imposició del nou ritus a la Marca (Abadal, 19489. D'aquesta manera, podem entendre que un bisbe que arriba per acabar d'impulsar aquesta reforma se senti, fins i tot, obligat a utilitzar els recursos que havien encarrilat el triomf contra l'Adopcionisme. Prenent la part pel tot, s'identifica església visigoda-Adopcionisme, i en conseqüència els arguments esdevenen semblants en contra de l'una i de l'al-

tre. Atès que l'argument principal és el caràcter diví de Crist home, es recorda mitjançant l'Ascensió que, segons Isaïes, Crist és *Emmanuel*, això és, Déu entre nosaltres.

#### 2.4.3.4.1 Conclusió

Hem començat dient que no hi havia cap problema per tal d'acceptar que la iconografia de Sant Miquel indica que s'està representant una Ascensió. A la vista de la nostra exposició potser caldria fer un matís.

A diferència dels exemples d'Ascensió que coneixem, Sant Miquel no mostra la imatge de la Verge. Tot i que és un personatge que no està obligat a aparèixer i en alguns casos no ho fa, la seva presència és norma. Tampoc no és freqüent trobar els dotze apòstols de l'Ascensió en una postura com la que veiem a Terrassa. Ja hem recollit com el més freqüent és que aquests apareguin drets i gesticulant. D'altra banda, la presència del quatre àngels subjectant la màndorla i el sol i la Lluna, deixen poc marge per a dubtar que l'escena està referida clarament a l'Ascensió.

Possiblement estiguem davant una composició híbrida sorgida a partir de la conjunció de dues composicions concretes. Ja hem vist com l'episodi de l'Ascensió compareix als Evangelis però troba el seu desenvolupament màxim en els Fets dels Apòstols. Pel que fa a l'episodi de l'Aparició de Crist als deixebles, aquest es comporta de manera inversament proporcional, és a dir, als Evangelis de Marc, Lluc i Joan troba un desenvolupament important mentre als Fets dels Apòstols s'hi fa al·lusió de manera força comprimida. Cal destacar, però, un fet que podria no ser banal. L'Evangelista de Marc recull l'aparició a Maria Magdalena, als deixebles d'Emaús, als deixebles a taula i tot seguit l'Ascensió (Mc. 16, 9-11; 12-13; 14-18; 19). L'Evangelista de Lluc recull l'aparició als deixebles d'Emaús, als deixebles i, finalment, els trasllada l'acció fins aprop de Betània per Ascendir (Lc, 24, 13-35; 36-49; 50). Els Fets dels Apòstols, en canvi, tot al·ludint a d'altres aparicions i senyals, només recullen el moment en què Crist es troba menjant entre els deixebles mentre els ensenya i tot seguit s'eleva<sup>39</sup>. En dos casos — Mc i Ac— els fets s'esdevenen consecutivament, però només en un l'ensenyament als Apòstols i l'Ascensió es troben perfectament lligats — Ac.— .

Amb aquestes premisses podem suposar que, en realitat, a Terrassa tenim la reunió de dos moments en un de sol. Això explicaria la disposició dels Apòstols i la seva actitud atenta més que no pas contemplativa. És evident que el seu aspecte està més aprop dels deixebles escoltant al mestre que seu amb ells que no pas als confusos deixebles que no se'n saben avenir de l'elevació als cels del seu mestre. Per altra banda, però, també explicaria la disposició de Crist, triomfant, majestàtica.

<sup>39</sup> "Et convescens, præcepit eis ab Ierosolymis ne discederent, sed expectarent promissionem Patris, quam audistis (inquit) per os meum: quia Ioannes quidem baptizavit aqua, vos autem baptizabimini Spiritu sancto non post multos hos dies. Igitur qui convenerant, interrogabant eum [...] Et cum hæc dixisset, videntibus illis elevatus est: et nubes suscepit eum ab oculis eorum...." (Ac. 1, 4-7, 9).

A banda de la interpretació de la iconografia tenim un cos d'inscripcions notable que, però, només ens permeten llegir l'expressió *Emmanuel* al nimbe del Crist entronitzat. La interpretació d'aquesta paraula — en realitat un dels noms de Crist— en relació a la iconografia de l'Ascensió, permet pensar que a Sant Miquel, com a Santa Maria, tenim una iconografia realitzada *ad hoc*. En aquest cas, l'associació entre Ascensió i *Emmanuel*, només pot estar referida bé a l'Adopcionisme, bé a la identificació entre església visigoda i heretgia adopcionista. En el primer dels casos caldria justificar la distància suposada entre la desaparició de l'heretgia i la decoració de Terrassa; en el segon caldria pensar que el bisbe franc, Frodoí, utilitza un seguit d'arguments, que cal considerar efectius, contra la resistència d'una part del clergat sota la seva tutela. D'aquesta manera, la iconografia insisteix en el caràcter diví de la figura de Crist — *Emmanuel*— en associació a un episodi dels Fets dels Apòstols en què queden reflectides les essències humana i divina de Crist. Malhauradament, no podem conèixer altres subtileses relacionades amb la interpretació de l'escena. Avui sabem que tota la franja entre la "Teofania" i els Apòstols recollia una inscripció. Per desgràcia no se'n conserven prou vestigis com per a conèixer-ne res.

Pel que fa als models d'aquesta decoració, sembla prou evident que els artistes van partir d'un esquema de registre únic que han d'adaptar. L'adaptació comporta la dislocació entre la posició de Crist i els apòstols. Afortunadament, tenim escenes amb les característiques del model des del segle VI — Al-Moàllaka— [fig. 213] fins el segle XI — Sant Genís de Fontanes— [fig. 212]. Entre un extrem i altre, potser el millor paral·lel sigui Sant Joan de Mústair [fig. 203]. De fet, les coincidències entre una decoració i altra són sorprenents.





#### 2.4.4. La iconografia: conclusions.

##### *L'absis de Santa Maria*

El programa iconogràfic de Santa Maria de Terrassa es revela com un programa especial. Després d'haver analitzat escena per escena els dos registres conservats queda confirmat que les propostes realitzades fins el moment poc tenien a veure amb la realitat del conjunt. En concloure aquesta anàlisi, d'altra banda, encara tenim menys dubtes que la decoració d'aquest edifici és d'època carolíngia i està lligada al bisbe de Barcelona, Frodoí.

El primer registre, lluny de mostrar escenes de la vida de Crist, ens mostra una selecció d'imatges dels apòstols Pere i Pau. La imatge central, i en certa manera la que presideix el registre des del punt de vista dels fidels, mostra una peculiar representació de l'entrega de les claus a Pere. Hem vist a l'anàlisi com la tipologia és curiosa, per bé que el vïncle que creïem poder establir amb l'entrega de les claus al mosaic perdut del triclini lleonès al palau lateranense n'explicaria les curiositats. A l'esquerra d'aquesta imatge trobem dues escenes més referides a sant Pere. La més exterior devia mostrar el Prendiment de Crist i l'actitud de Pere en defensa del seu mestre, tallant l'orella del servent d'Anàs, Malcus. Entre aquesta i l'entrega de les claus, trobem Pere en una actitud diametralment oposada: negant qualsevol vinculació amb Crist.

Les escenes a la dreta de l'Entrega de les Claus són molt més confuses. L'espai en què nosaltres havíem suposat el desenvolupament de fins a tres escenes segurament només en mostra dues. L'anàlisi realitzada ens permet plantejar la hipòtesi que la més propera a l'Entrega ens mostri la pre-

dicació de sant Pau als gentils. Precedint aquesta escena, a la seva dreta, podem pensar en la predicació als Jueus.

Si des de la decoració que hem consignat sota l'epígraf de "visible" ens desplaçem fins la "no-visible", el resultat encara esdevé més sorprenent. Tres escenes, organitzades entorn la principal que presideix l'interior de la volta corresponent a l'arc triomfal, ens parlen del càstig/condemna d'aquells qui s'oposen a l'autoritat legitimament establerta per emanació divina. Així, les escenes que nosaltres havíem agrupat sota les lletres H, H', I i A han de ser interpretades com a part d'una selecció d'episodis de la vida de David i el seu fill Absalom. L'escena H correspon als suïcidi d'Ahitófel; H' i I, convertides en una escena única, recullen la mort d'Absalom a mans de Joab; finalment, la nostra escena A, cal interpretar-la com el Plany de David davant la notícia del fill mort.

Fins on s'ha pogut arribar en la interpretació, sembla que el primer registre mostraria, per tant, una estructura, un sentit de lectura, convergent en l'eix de l'absis. La institució de Pere com a cap de l'Església presideix el registre. La imatge està concebuda al marge de les altres. Funciona de manera independent i queda justificada en ella mateixa. Flanquejant aquesta imatge institucional trobem dues escenes a l'esquerra i dues escenes a la dreta. Les dues de l'esquerra ens mostren les contradiccions de Pere-deixeble. Les dues de la dreta mostraven les de Saule-Pau. Tota aquesta zona estaria adreçada als "espectadors" que assistien a les celebracions des de la nau de l'església. La peculiaritat de l'absis fa que, a més, també hi hagués una decoració adreçada als celebrants de la litúrgia. Així, la zona "no-visible" ens mostra de dreta a esquerra tres escenes del cicle d'Absalom, el punt culminant del qual es troba just en el zènit de l'arc [fig. 177].

Pel que fa al segon registre, ja Pijoan havia percebut quina era l'estructura de la decoració per bé que no acaba de veure de què es tractava. També en aquest cas la decoració s'organitza entorn a la representació axial. L'estat de deteriorament dificulta la identificació però les estructures que flanquegen la figura central i el fet que la figura millor conservada aparegui sensiblement més baixa que la resta, indueixen a pensar que es tracta de la Verge amb el Nen en tron. A cada costat d'aquesta parella hem detectat restes de fins a dotze figures. El que en queda és ben poc en la majoria de casos. Tanmateix, les figures millor conservades permeten suposar que es tracta de figures nimbades, togades i amb pal·li que s'adrecen cap a la Verge i el Nen alçant la mà amb gest d'aclamació. El fet que les dotze figures de cada costat estiguin agrupades en dos grups de sis, també permet suposar que s'hi estan representant, com a mínim, dos grups diversos. Segurament els sis més propers de cada costat siguin apòstols i els sis més allunyats profetes o patriàrques. L'estat de conservació, com hem vist, no permet una major precisió.

La primera explicació que reclama una decoració d'aquest tipus és la font d'origen. Pel que fa al primer registre, cal dir que no coneixem altres conjunts en què les escenes hagin estat organitzades d'aquesta manera. De fet, l'ideòleg de la decoració es comporta com si estigués transportant una

decoració de caràcter tipològic des dels murs d'una nau a un absis. Això podria explicar aquesta convergència dels "relats" que flanquegen l'Entrega de les Claus. Cal dir, tanmateix que l'espai que s'està decorant a Terrassa, tot i ser un absis, s'està decorant d'una manera atípica. Podria semblar que només es contava amb decorar l'absis i per això aquesta acumulació d'imatges en registres superposats. Cal considerar, a més, que la inserció de narracions en els absis sempre comporta problemes. Normalment quan les narracions dels absis són la continuació de les narracions dels murs el més freqüent és que apareguin dislocacions, canvis de sentit en la lectura o interrupcions del sistema compositiu triat. Això es pot veure molt bé en dos exemples extrems però molt complets: Sant Joan de Mústair i Santos Julián y Basilisa de Bagüés. Fins i tot, la inserció d'escenes especials en un discurs establert pot comportar una certa reordenació. És el que passava a Sant Pere del Vaticà amb l'escena de la Crucifixió (Kessler, 1989). Sigui com sigui, en el cas de Santa Maria hi ha un altre factor important: el segon registre. De fet, el sentit de lectura del primer registre no fa altra cosa que copiar les direccions del segon registre i d'aquesta manera es normalitza i es fa comprensible per a qualsevol espectador.

No hem d'oblidar que en aquest cas la decoració de l'absis de Santa Maria era una decoració per ser vista, per a ser observada, segurament amb atenció. En el cas de determinades decoracions sempre hi ha la disjuntiva legítima de considerar-les adreçades a l'espectador o no. En aquest cas, però, la decoració es troba a l'absis, de manera que, vulgués o no vulgués, el fidel la tenia sempre davant els ulls. Això, de fet, ens permet justificar la relació entre un registre i l'altre.

De segur que un dels elements que pot sobtar és el fet de trobar per sobre del registre amb l'Adoració de la Verge i el Nen, un registre amb escenes del Nou testament i els Fets dels Apòstols. Dins una jerarquització dels temes podríem pensar que el segon registre hauria de trobar-se a per sobre de l'altre. Cal dir, tanmateix que aquesta disposició no és estranya en l'organització de la decoració de les naus. Si pensem en la decoració de la nau de Santa Maria *antiqua* al segle VIII amb Adrià I (c. 725) o la decoració de l'atri de Santa Maria *antiqua* amb Pau I (757-767) també trobem una teoria de sants amb Crist al centre i per sobre escenes de l'Antic i el Nou Testament. El mateix trobem a l'oratori dels Quaranta Màrtirs, proper a Santa Maria *antiqua*, sempre a Roma, o la nau de Sant Apol·linar Nou a Ravenna. En tots aquests casos les escenes estan disposades a la part més alta i el registre immediatament inferior és ocupat per teories de sants. Així, doncs, si l'autor s'inspirava en decoració de naus podia disposar de nombrosos models per a aquesta jerarquització de registres.

En el nostre cas, però, hi ha un altre detall que no podem oblidar: la dedicació de l'edifici. Tradicionalment s'ha considerat que l'advocació de l'església ha restat invariable a nom de Santa Maria. Només una veu discrepant ha considerat, sense arguments, que aquesta pogués haver estat, en origen, l'església de Sant Pere (cf. Cirici, 1945-1946). Quan ens dirigim cap a l'absis de Santa Maria,

ho fem a través d'una nau de principis del segle XI. De moment seguim ignorant quina forma va tenir la que es corresponia amb l'absis conservat. Sigui com sigui, el primer que es veu clarament quan s'avança per la nau en direcció a l'absis no és el primer registre amb les escenes de Pere i Pau, sinó el segon registre amb l'aclamació de la Verge i el Nen. Només un cop ens trobem situats davant l'absis podem llegir la part visible del primer registre. Així, doncs, el tema principal, el que feia referència a l'advocació de l'edifici era/és el que primer es veia/veu. L'argument podria semblar forçat si no sabéssim que sovint les imatges estan concebudes com a organitzadores de l'espai de l'església i que no totes les imatges estan adreçades al mateix públic<sup>1</sup>. Malgrat que ignorem encara que es representa a la zona no-visible del primer registre podem sospitar que eren imatges adreçades als clergues que s'estaven al cor i no pas als fidels. Sabem que un joc d'aquest tipus tenia lloc al baldaquí de Sant Pere del Vaticà.

Aquesta anàlisi sobre la disposició dels registres ens permet arribar a una altra conclusió: cada cop sembla — ens sembla— més clar que la decoració de Santa Maria de Terrassa és una decoració *ad hoc*. De fet, el que trobem al primer registre ho confirma.

A banda de l'organització, les escenes identificades del primer registre són, si més no curioses. La presència de tres escenes de Sant Pere podrien fer pensar que estem davant un cicle de sant Pere. El que sabem de la iconografia de sant Pere no permet fer aquesta afirmació (Carr, 1978). En realitat, ja hem dit com l'escena axial amb l'Entrega de les Claus és una escena independent que, per la posició, té el mateix paper que l'escena del Verge amb el Nen al segon registre. Pel que fa a les altres dues escenes, en realitat són escenes del cicle de la Passió de Crist, però les dues en què Pere té un paper més rellevant i contradictori. El mateix es podria dir de les escenes referides a sant Pau. La fe del convers el fa passar d'un estadi — no present a la nostra decoració— de persecució als cristians a un de disputa teològica a la sinagoga o la gosadia de predicar als gentils. En tots dos casos es tracta, per tant, dels caps màxims de l'Església després de la desaparició de Crist, i en tots dos casos s'ha triat mostrar-los en les seves contradiccions. Una proposta d'aquest tipus només ens permet pensar que té una intenció concreta.

El fet que Pere aparegui centrant el registre en l'acte d'assumir el poder, podria ser justificat pel fet que un dels tres edificis de Terrassa estigués dedicat a sant Pere. Curiosament l'església de Sant Pere és l'única de les tres que no té decoració d'aquest moment sinó ja del segle XI. Aquest detall, si més no xocant, ens obliga a parlar de la restauració de les esglésies en època carolíngia.

Ningú dubta, avui dia, que l'arribada musulmana va suposar la desaparició del bisbat d'Egara. Tampoc dubta ningú que l'arribada carolíngia no va comportar la restauració del bisbat sinó que el territori de l'antiga diòcesi va ser reintegrat al bisbat de Barcelona. També sembla clar que part del

1 *Vid.* els casos de San Baudelio de Berlanga o de Bominaco (Guardia, en premsa1; Baschet, 1991).

conflicte jurisdiccional que presenta Frodoí al sínode d'Attigny devia tenir a veure amb el descontentament d'una part de la població de Terrassa. Normalment ha estat argumentat que la facció de Baius, condemnada al sínode, era l'organització en favor de la segregació i que l'explicació de la reconstrucció de Terrassa, pintures incloses, es devia a aquest fet. La demanda que ens plantejem és la següent: quina capacitat política, econòmica i/o cultural podia tenir un grup d'*hispanii* per a restaurar l'antiga seu episcopal egarenca a mitjan del segle IX quan la restauració, a tots nivells, no havia pogut ser feta ni a la seu de Barcelona?

Si la decoració, com fa temps que es proposa i confirmen totes les nostres anàlisis, ha de ser situada entorn el 900, l'**únic** personatge de tota la Marca Hispànica amb capacitat per a fer aquesta intervenció era Frodoí.

Observat des d'aquest punt de vista es poden, a més, explicar determinades qüestions. Si és Frodoí l'impulsor de la restauració dels edificis d'Egara cal considerar que la intervenció és conseqüència de la seva presa de possessió definitiva, és a dir, després d'Attigny. Fins a aquell moment l'autoritat del bisbe podia haver estat posada en dubte, no només per la facció de Baius a Terrassa o pel prebere rebel, Tyrsus, de Barcelona sinó pel mateix comte (*vid. supra*). A partir d'aquell moment Frodoí posarà fil a l'agulla. Això és clar a Barcelona on sabem que "inventa" les relíquies de santa Eulàlia i que devia fer alguna intervenció edilícia perquè l'emperador li envia 10 lliures. Frodoí sabia, com ho sabien Carlemany i Carles el Calb en emetre els seus capitulars, que per a l'estabilitat del bisbat/comtat el territori de Terrassa era d'extrema importància. També devia saber que el resultat d'Attigny era un primer pas però no el definitiu. Així, doncs, devia prendre la decisió de fer-se present també a Terrassa, però no a la vil·la nova sinó a la seu de l'antic bisbat. Evidentment la intervenció no podia ser exhaustiva, doncs es tractava de tres edificis de dimensions notables i les dependències annexes, herència d'una esplendor encara no explicada durant el segle VII. Possiblement, el primer lloc on s'intervé és a l'església de Sant Miquel, la més petita. Ja hem vist com hi ha nombroses reformes a les cobertes i els alçats. La disposició dels capitells també permet pensar en una intervenció de mentalitat carolíngia. L'edifici del segle VI devia estar parcialment arruïnat però en ser el més assequible era el que permetia una recomposició més fàcil i ràpida. Les observacions de les restauradores que hi han treballat recentment confirmen, per exemple, que la decoració pictòrica va ser feta en un lapse de temps brevíssim.

Un cop resolt, o mentre es resolia, el condicionament d'un primer lloc de culte devia aparèixer la disjuntiva de decidir sobre quin dels dos restants s'actuava l'antiga Sant Pere o l'antiga Santa Maria. Per motius que no podem conèixer — era l'antiga seu, estava en millors condicions, etc.— es decideix restaurar Santa Maria. A partir d'aquell moment l'"ambaixada" de la seu de Barcelona a Terrassa serà l'església de Santa Maria.

Aquest recorregut, en part hipotètic, permet explicar per què només hi ha pintures a Santa Maria i Sant Miquel i en canvi Sant Pere sembla que comença a preocupar a partir del segle XI. Fins i tot, ens permet explicar el per què d'una intervenció tan apressada a Sant Miquel.

En aquest context, la decoració de la que hem definit com a "embaixada" — també en podríem dir ciutadella— de la seu de Barcelona es converteix en una manifestació política de Frodoí. El segon registre, el primer que es veu en entrar, quedava definit per la tradicional advocació de l'edifici. El primer registre, per contra, ens mostra Pere rebent les claus en una manera similar a com sant Silvestre les rep de Crist al triclini lateranense. El bisbe recordava qui era l'autoritat i a través de qui li arribava aquella autoritat. A cada costat d'aquesta escena de poder, els dos prínceps de l'església Pere i Pau exhibien les seves contradiccions malgrat les quals Crist els havia triat i havien assolit la santedat. Amb aquestes escenes es recuperava la dedicació a Sants Pere i Pau de l'edifici que no havia estat restaurat i es recordava que fins i tot les renúncies més extremes — personificades en Pere i Pau— podien ser assumides sempre que es retornés a l'ordre, és a dir, a l'obediència d'aquell qui té les claus com a successor de Pere.

La interpretació pot semblar agosarada i tanmateix és plenament justificada. La interpretació iconogràfica d'un programa *ad hoc* com el que suposem per a Terrassa necessita per a no ser simplement un joc erudit: a) demostrar que existeixen unes vies d'arribada d'aquesta iconografia, i b) demostrar que la lectura iconològica té una base sòlida i connectada de manera concreta — i no genèrica— amb la realitat en què actua.

En el cas que ens ocupa la clau sempre és Frodoí. Respecte al punt b, creiem que queda clara la relació del programa amb el context de Terrassa a finals del segle IX. Caldria, ara, justificar el punt a. Ja hem dit que és un problema el poc que se'n coneix a aquestes alçades, però que, tanmateix, un bisbe carolingi no és un personatge qualsevol. Si més no, al segle IX encara no. La seva formació, les seves relacions, en definitiva, el *cursus honorum*, en feia personatges de capacitat cultural i política contrastades. No és estrany, doncs, suposar que Frodoí estigués al cas de les novetats més recents que podien trobar-se a manuscrits de Tours, decoracions murals dels Alps — Mùstair—, determinades interpretacions de Ràban Maur en relació a aspectes polítics contemporanis — que de segur coneixia—, així com el què passava a Roma a nivell artístic, cultural i polític. El seu nomenament per tal de redreçar els afers de Barcelona justifiquen una intervenció tan clara sobre la titularitat d'una diòcesi. En podríem fer un cas similar al de la substitució de Fèlix d'Urgell per Possidoni c. 800. De fet, la situació mostra més semblances que no poguéssim pensar. En aquell cas, la causa tenia a veure amb una important heretgia, com era l'Adopcionisme, instal·lada a l'interior de l'Imperi. Frodoí s'enfronta, per contra, amb la usurpació — o l'intent— dels drets episcopals per personatges vinculats amb l'antiga litúrgia hispana. En el cas de Tyrsus és claríssim, en el de Baius, molt probable. El conflicte que havia Fèlix d'Urgell, junt amb Elipando de Toledo, no era menor, i curiosament fins té conseqüències a nivell artístic. A banda de la intervenció, important, del mon-

jo Beat de Lièbana, els mosaics de l'arc triomfal de l'església de Sants Nereu i Aquil·leu a Roma, d'època de Lleó III (finals segle VIII) han estat considerats com una manifestació anti-adopcionista (Giunta, 1976). Pel que fa a Frodoí, podem suposar que s'enfronta a l'intent de qüestionar la seva autoritat, i tot el que representava, amb unes armes similars? En el cas de Sant Miquel (*vid. infra*), això sembla molt clar. En el cas de Santa Maria, només això explicaria una actuació d'aquest tipus a nivell decoratiu. Com hem dit, sense saber exactament qui era Frodoí podem suposar que era un personatge informat de què passava a la Cort Imperial, però també a la Cúria Romana, i de la mateixa manera que sabem, perquè en tenim constància escrita, que acudeix i visita l'Emperador, no podem descartar les seves visites a Roma<sup>2</sup>. A nivell iconogràfic, la Roma d'aquests moments és un veritable laboratori que influirà notablement l'Occident cristià (Kessler, 1989; Tronzo, 1994).

Un personatge amb les característiques de Frodoí no només havia de conèixer i tenir accés a bona part de la informació iconogràfica que s'utilitza a Terrassa sinó que havia de ser capaç de re-elaborar-la. Una vegada més es podria considerar que els nostres arguments estan forçant la realitat. El que és cert, però, és que en algun cas no hem cercat els paral·lels en una direcció concreta sinó que ens hem limitat a buscar sense direcció. Nosaltres mateixos hem restat sorpresos quan hem pogut establir les més que probables vinculacions de l'escena de l'Entrega de les Claus amb la imatge del triclini lateranense, o el fet que, sense arribar a certes absolutes, sigui en tres obres d'època de Carles el Calb — la Bíblia de Vivian, la Bíblia de San Paolo f.l.m. i Sant Joan de Müstair— on trobem un conflicte similar entre indumentàries i nimbes al que trobem a la possible escena de la predicació de sant Pau. Se'ns dubte, però, el més clar és la vinculació de les escenes no-visibles amb el cicle d'Absalom, la decoració de Müstair i l'exègesi de Raban Maur.

Pel que fa als fidels, ben pocs dubtes els havien de quedar respecte qui manava. El bisbe, a través de Pere, ha rebut l'encàrrec de pasturar els seus ramats. Pere és un home, Pau també, i com a tals, contradictoris. Tanmateix, Crist els ha escollit, amb les seves contradiccions per a dirigir la seva església. Fins i tot, les "traïcions" més greus poden ser asumides si s'accepta, finalment, l'autoritat legítima. El mateix missatge trobem adreçat al clergat. En aquest cas l'advertiment és doble. La traïció pot ser per motius intel·lectuals — Ahitófel— o per motius materials — Absalom—, la fi, però, sempre és la mateixa: la condemna, per què traicionant l'autoritat episcopal, és Déu mateix qui es traïx.

### ***L'absis de Sant Miquel***

Un cop explicat el com i per què de Santa Maria és més fàcil entendre l'aïllament de la decoració de Sant Miquel. No hi ha dubte que la decoració ens mostra una Ascensió. En tot cas però, no una

<sup>2</sup> Com ja hem vist, el final de la seva vida està marcat per la relació amb Roma, arrel de la revolta dels bisbes catalans per tal d'escindir-se de Narbona.



Ascensió de caràcter històric sinó una Ascensió de caràcter Teofànic. Per la configuració compositiva tenim pocs dubtes que s'està partint d'un model concret que ha de ser modificat per tal d'encabir la representació en un absis també especial car és molt baix i profund. El desplaçament dels diferents elements és, en aquest sentit, força clar.

Si en el cas de Santa Maria estem davant d'una composició complexa per la voluntat de donar un missatge concret, en el cas de Sant Miquel segurament ens trobem en l'extrem oposat. El fet de triar una Ascensió-Teofania segurament s'explica per una voluntat d'ambigüitat, de polivalència. S'ha discutit molt, per exemple, sobre la funció de l'edifici. Les excavacions semblen confirmar que es tractaria d'un edifici funerari, martirial, i no pas d'un edifici baptismal. Tanmateix, i si la seqüència dels fets és la que proposàvem uns paràgrafs més amunt, és possible que l'edifici hagi acomplert diferents funcions al llarg del temps: de culte, de culte martirial i, per què no, també baptismals. La imatge de la conca absidal, l'únic indret que tenim la certesa que va ser decorat, és en aquest sentit útil per a qualsevol d'aquestes funcions. En els casos de funcions martirials/funeràries i baptismals l'Ascensió, i especialment quan és concebuda com a manifestació divina, és una clara referència a la resurrecció. Si ens referim al culte martirial/funerari aquesta resurrecció és la promesa immediata de salvació. Si ens referim al culte baptismal, aquest es basa en el principi que el catecumen mor a l'antiga vida per renéixer, en cos i ànima, a una vida nova que té com a promesa final l'ascensió. En el cas d'una capella, provisional, en què desenvolupar les celebracions ordinàries, la imatge de Crist en màndorla sostenint el llibre és afí a les imatges de la *Maiestas Domini* que temps més tard esdevindran el tema principal dels absis medievals.

No podem, però oblidar quina forma adopta l'Ascensió triada. Com hem vist, el més freqüent quan es tracta d'Ascensions és que ens trobem amb imatges que ens mostren l'agitació dels apòstols davant la sobrenatural apotheosis. En aquelles escenes, d'origen oriental, ens trobem davant una iconografia que neix — en part— per a fer front a l'heretgia ariana i que intenta remarcar el caràcter diví i humà de Crist. A Sant Miquel, per contra, tenim una Ascensió curiosa. L'actitud dels apòstols, lluny d'ésser agitada, és contemplativa. Els dotze, seuen tot assistint a l'Ascensió de Crist entronitzat. La dificultat per a trobar paral·lels per a aquesta iconografia segurament rau en el fet que, a diferència de l'altre tipus, aquest esquema segueix literalment la descripció dels esdeveniments segons ho trobem als Fets dels Apòstols (Ac. 1, 6). En aquest context, l'autor de la representació de Sant Miquel barreja — o combina— els esquemes de l'Ascensió de Crist amb els de les imatges d'ensenyament. El resultat és una estranya Ascensió en què uns apinyats apòstols assisteixen asseguts a l'apotheosis del personatge que segons abans els adoctrinava.

Cal dir, tanmateix, que la imatge no és tan polivalent com sembla en aparença. En última instància, la decoració d'aquest edifici pertany al mateix personatge que la de Santa Maria, i per tant calia fer saber el motiu d'aquesta rehabilitació també en la decoració de Sant Miquel. En aquest

sentit, el cos d'inscripcions que acompanyen la imatge hauria estat força aclaridor si ens hagués arribat en unes condicions que en permetessin la lectura. No essent així, hem de conformar-nos amb la senzilla inscripció que veiem al nimbe de Crist. Com en la selecció de les imatges de Santa Maria, no estem davant una selecció casual dels *tituli*. No insistirem en fer un repàs de les possibilitats del nom *Emmanuel* en l'exègesi cristiana. Sembla, però, evident que la seva proliferació als segles VIII-IX té a veure amb, novament, l'heretgia adopcionista. Es pot argumentar que aquells fets quedaven ja molt lluny de l'època de Frodoí — més de cinquanta anys—, de fet, però, és evident — com hem vist per a Santa Maria— que la mirada de Frodoí no és, en aquest sentit innocent. Justament, que els fets quedessin prou lluny com per no recordar-los amb precisió, però no tant com per que haguessin estat completament oblidats, devia permetre Frodoí fer-ne un ús, diguem-ne, esbiaixat. Com es pot qualificar l'actitud d'uns recalcitrants que gairebé un centenar d'anys després d'haver estat alliberats del domini musulmà no acceptaven la nova litúrgia dels seus alliberadors? Sens dubte, una de les possibilitats era tractar-los d'heretges. Així, Frodoí converteix l'aspiració dels Hispans de mantenir una part important de la seva cultura tradicional com és la litúrgia en una heretgia. Si a Santa Maria es concentrava, sobretot en qüestions jurisdiccionals, a Sant Miquel, amb aquesta "senzilla" Ascensió, s'adreçava directament a una equiparació entre ritus hispà i adopcionisme.



## 2.4.5. Qüestions estilístiques i formals a Santa Maria i Sant Miquel

Parlar de l'estil de les pintures de Terrassa no sembla que hagi de ser una qüestió fàcil. Com hem vist en l'estat de la qüestió (*vid.*) les opinions dels diferents autors sobre aquest tema són força contrastades. Depenent de l'autor les pintures han estat situades des del segle VI fins el segle XI i han estat considerades d'un mateix artífex o d'artífexs diferents, associant Santa Maria i/o Sant Miquel, en aquest darrer cas, a l'artífex de Sant Pere.

Per a Puig i Cadafalch no hi ha dubte que Sant Miquel és obra del segle VI i fruit del contacte amb el món oriental, en general, i egipci, en particular (1927-1930b, 146). El mateix pensa del poc que coneixia de Santa Maria en aquell moment. Com ja hem dit, Puig i Cadafalch va mantenir aquesta opinió al llarg de tots els seus estudis, però no va ser seguit per ningú.

La resta d'autors que han opinat sobre aquestes decoracions les han considerades d'època carolíngia o posterior<sup>1</sup>. Kuhn (1928, 123-125; *Id.*, 1930, 9-11) pensa que cal situar Sant Miquel entre principis del IX i la segona meitat del X i estableix comparacions entre aquelles pintures i obres dels àmbits insular, mossàrab i carolingi<sup>2</sup>. Pijoan (1948, 44) no dubta a l'hora d'afirmar que les pintu-

<sup>1</sup> Només Grabar (1945) parteix de la premissa que les pintures són del segle VI i hi fonamenta el seu article. En realitat és clar, com hem vist en analitzar la iconografia de Sant Miquel, que l'autor no coneix les pintures directament sinó a través, presumiblement, dels treballs de Puig i Cadafalch. D'altra banda, Grabar no fa consideracions estilístiques sinó una anàlisi iconogràfica en què parteix de la premissa que les pintures, segons els qui les han publicades són del segle VI. Això queda especialment clar quan el mateix autor, anys més tard, inclou l'estudi de les pintures dins un treball de caràcter general, i llavors sí que, en analitzar la qüestió estilística, admet que la decoració ha de ser de c. 900 (Grabar-Nordenfalk, 1957, 63-65).

<sup>2</sup> Post (I, 31) va limitar-se a seguir-lo en les seves anàlisis.

res de Sant Miquel i Sant Pere són carolíngies, mentre que, paradoxalment, situa les de Santa Maria en el segle VII (1948, 47-9)<sup>3</sup>. Cook i Gudiol (1950, 22) consideren que la decoració de totes tres esglésies és obra del "Mestre de Terrassa" a finals del segle X ò inicis del segle XI. Per la seva banda Ainaud considera, des del primer estudi, que tot i la cronologia dels edificis (c. 614), les pintures són d'època de Frodoí (Ainaud, 1959, 196). Un cop establertes aquestes opinions, els autors posteriors s'han limitat a seguir-ne la més adequada segons el propi criteri. Els que han seguit la proposta de Grabar situen la decoració en el segle X; els qui han seguit Cook i Gudiol les situen a finals del X o ja en el segle XI. En realitat, i com per a la iconografia, les pintures no han estat veritablement analitzades des d'una perspectiva estilístico-formal<sup>4</sup>.

La primera qüestió que caldria demanar-se és la relació entre les decoracions de Santa Maria, Sant Miquel i Sant Pere. Com es pot copsar pel catàleg d'obres d'aquest treball, des del principi hem considerat les pintures de Sant Pere a part. Diguem que en aquest cas ens trobem davant un veritable problema de superposició de capes pictòriques que no permet cap anàlisi prèvia a una restauració. Respecte a Santa Maria i Sant Miquel no tenim cap dubte, en canvi, que es tracta d'obres contemporànies i probablement del mateix taller, si més no en part. Les darreres restauracions de Sant Miquel refermen aquesta convicció<sup>5</sup>.

Aquesta afirmació no pretén, tanmateix, ocultar les manifestes diferències d'execució. És evident, d'una banda, que Santa Maria i Sant Miquel no són, a nivell formal, idèntiques; també és evident que a Santa Maria hi ha unes diferències notables entre les escenes A, H, H' i I i la resta (*vid. descripció*). En el cas de Sant Miquel les pintures semblen apressades. És, de fet, la conclusió de les restauradores les quals consideren que la intervenció per a decorar la conca absidal no va perllongar-se més enllà dels 2 ò 3 dies<sup>6</sup>. Alguns dels rostres, la disposició dels ulls, la resolució de les boques, la manera de resoldre les extremitats... recorden més l'acció desenfadada i sumària d'un dibuixant de còmics que no pas l'acció ponderada d'un pintor. Segurament l'encant de les pintures resideix, parcialment, en aquesta execució; és, però, la causa de la seva baixa qualitat. Només les figures dels àngels conservats i algun dels apòstols del costat dret han estat dibuixats amb una

3 Ja hem referit que l'opinió de Pijoan en aquest darrer punt és, si més no, confusa, doncs l'autor afirma que "l'actual Santa Maria de Terrassa té poc o res de l'obra visigoda" i després situa la decoració de l'absis en el segle VII (*vid. supra*).

4 L'excepció serien les dues aportacions de Kuhn (1928, 123-125; 1930, 9-11), força condicionades per l'època de l'estudi i el que es coneixia de Terrassa.

5 El tema de les restauracions d'aquests conjunts és complex per com n'estan de mal documentades. No tornarem sobre un tema al qual ja ens hem referit en presentar cadascun dels dos conjunts. Només apuntarem el fet que mentre Sant Miquel, com ja sabem i s'ha demostrat, mostrava unes reintegracions excessives que emmascaraven parcialment l'original conservat, en el cas de Santa Maria podem suposar que en la majoria del conservat no hi ha hagut cap intervenció d'aquest tipus ja que va restar protegit fins l'arrencament de les pintures gòtiques. Així, doncs, i malgrat que cal una restauració de Santa Maria, el que podem veure i conèixer directament i a través de les fotografies és un element força fiable de comparació, com també ho és ara Sant Miquel, un cop feta la restauració (*vid. supra*).

6 Agraïm aquest i d'altres comentaris a peu de bàstida de la directora de la restauració Sra. Clarà Payàs, així com la seva amabilitat. Sobre les conclusions de les restauradores a propòsit de la tècnica i la durada dels treballs *vid. Arcor, 2001, 63-72*.

major atenció [fig. 195-197]. El tractament del rostre dels àngels és especialment delicat en comparació amb la resta. De fet, la resta de figures són, mirades amb atenció, d'execució força grollera. Això és clar, per exemple, en les figures d'apòstols del costat dret. Els rostres, vistos de perfil, són presidits per un ull clarament desproporcionat i la resolució del perfil de nas i boca és força desafortunat. Desgraciadament el que resta de la figura de Crist en majestat és prou escàs com per no permetre massa observacions de tipus formal, tot i que les dimensions de la figura, el tamany del cap o de la mà sostenint el llibre apunten en la mateixa direcció [fig. 195].

Pel que fa a Santa Maria, ja hem recollit en la descripció les notables diferències iconogràfiques i formals entre les escenes esmentades i la resta del primer registre i el segon registre. No ens sembla que hi pugui haver cap dubte en la diferència, com a mínim, d'autors. De fet, les diferències són prou destacades com per, fins i tot, arribar a pensar si ens trobem davant decoracions de dues èpoques diferents. Segurament no; tot i que les futures tasques de restauració aportaran novetats, no creiem que la diferència d'execució sigui deguda a una llarga interrupció dels treballs<sup>7</sup>. Alguns detalls permeten considerar, senzillament, que estem davant un conjunt formalment heterogeni per bé que estilísticament homogeni. Ens expliquem.

Les diferències més clares entre les escenes B a G del primer registre i el segon registre, d'un costat, i les escenes H a A del primer registre, de l'altre, es detecten en l'execució dels vestits i en la manera de resoldre cames i braços. En el primer cas — que anomenarem mà 1—, els vestits dels personatges acostumen a ser envolupants, folgats. D'aquesta manera, els pal·lis penjen, les clàmides són àmplies i les calces i les mànigues mostren nombroses plecs. En el segon cas — mà 2—, túniques i calces són rígides, gairebé sòlides, les formes són molt més geomètriques i els plecs escassos i tendents a la simetria. Potser sigui un efecte de la mala conservació, però mentre la mà 1 mostra predilecció per les superfícies plegades, la mà 2 la mostra per les superfícies llises. En aquestes condicions, l'únic personatge amb pal·li realitzat per la mà 2 resol la toga com un plastró, un element completament retallat per la silueta<sup>8</sup>. Fins aquí les diferències formals.

Pel que fa a les semblances, cal dir que la manera de resoldre les mans o els peus dels personatges o la manera de delimitar les figures és idèntica en la mà 1 i la mà 2. Tornem, per exemple, a la figura I1. Si ens fixem en la silueta que, tot dibuixant la túnica, en defineix el cos, veurem que adopta una forma piramidal lleugerament acampanada en la base. Aquest és el mateix recurs de la mà 1 per a les figures E1 ò F1. La diferència rau en què la mà 1 ho emmascara millor sota el pal·li i la mà 2 és més directa. En el cas de les figures del segon registre ens trobaríem a mig camí entre una

7 Pel que fa al programa iconogràfic, tot i algunes llacunes en la lectura i interpretació, sembla clara la lògica interna. Això seria més difícil en el cas de tractar-se de pintures d'èpoques diferents i allunyades. Com veurem hi ha altres arguments.

8 Una imatge aclaridora podria ser la de les nines de paper amb vestits per retallar. La figura I1 del primer registre fa la sensació d'estar construïda de manera similar.

i altra solució — *cf.* per exemple les figures K1 i K2— . Si observem la manera en què han estat disposades la mà dreta del personatge A2 i del personatge D1 veurem força coincidències. El mateix passa en la disposició dels peus dels personatges, sempre de mitjes puntes o en la manera dibuixar les mans dels personatges, com es veu en posar de costat la mà esquerra d'I1 i la mà dreta de B3. Curiosament, si comparem aquests elements amb les pintures de Sant Miquel també trobem diferències. Per exemple, els peus d'apòstols i àngels són arrodonits, vistos des de dalt, i amb l'esquemàtica indicació de les sandàlies. A Santa Maria els peus de tots els personatges dels registres primer i segon apareixen correctament representats de perfil. Per contra, si mirem com han estat resoltes les mans dels àngels que sostenen la màndorla trobarem semblances amb la mà 2 de Santa Maria.

Entre aquests dos conjunts també hi ha similituds clares pel que fa a la tècnica d'execució. El fet que Sant Miquel hagi estat tot just restaurat ens ha permès veure des de la bastida com han estat realitzades les pintures. Un primer dibuix en vermell ha servit per a ordenar la disposició definitiva. Tot seguit han estat aplicats els colors de base. Sobre aquests s'ha resseguit el dibuix amb vermell o taronja i s'han reforçat els contorns interiors de les figures amb traços més intensos del color de base. Finalment s'han afegit els acabats com les barbes o detalls de la indumentària (Arcor, 2001, 63 i ss.). En el cas de Santa Maria es fa molt difícil de dir, en aquest moment, si estem davant el mateix procés. Tanmateix, el que es pot veure en algunes fotografies permet de suposar-ho. Les figures H'1 i H'2, les figures de l'escena F o els carreus de l'arquitectura de l'escena A, per exemple, evidencien una manera similar a l'hora de resoldre contorns o plecs.

A nivell formal, doncs, veiem tant diferències notables com semblances destacades. En el cas de Santa Maria sembla clar que estem davant el treball de dues mans. La mà 1 s'encarrega de les escenes B a G i, potser, del segon registre. La mà 2 s'encarrega de les escenes H a A. En el cas de Sant Miquel ens trobem, segurament, davant l'obra d'algun dels dos autors de Santa Maria. Es fa difícil precisar-ne quin. Mentre el tractament sumari, més decoratiu i simètric, el situen aprop de la mà 2 de Santa Maria, la rotunditat de les formes o el tractament d'alguns draps el col·loquen més a prop de la mà 1. L'apressament amb que va ser executada aquesta decoració explicaria les diferències amb un i altre, doncs no creiem que calgui cercar un tercer artista<sup>9</sup>.

Pel caire del nostre estudi és prou evident, a hores d'ara, que pensem que la decoració de Terrassa és post-musulmana. Ara bé l'opinió de Puig i Cadafalch, com hem vist, va restar sempre ancorada en la creença que la decoració era del segle VI. D'altra banda, la recent excavació així com la res-

<sup>9</sup> De fet, tot i que es tracta d'una decoració reduïda les diferències entre les figures dels àngels i dels apòstols fins podrien fer pensar en dues mans també a Sant Miquel.

tauració de la decoració de Sant Miquel han tornat a replantejar amb força, si més no entre els responsables dels actuals treballs, aquesta hipòtesi<sup>10</sup>. Més endavant farem balanç dels arguments a favor d'aquesta hipòtesi; ara ens limitarem a examinar els arguments estilístics.

### ***La cronologia del segle VI.***

Davant la previsible ressurrecció de la teoria de Puig i Cadafalch, fóra bo de revisar quins arguments va proposar l'autor, en base a l'anàlisi estilística, per a defensar una cronologia tan primerenca<sup>11</sup>. Al llarg d'aquest treball ja hem vist les diferents aportacions de l'estudiós, aquí ens limitarem a recollir, com a representatives de la resta, les dues monografies dedicades al conjunt (PiC, 1936; *Id.*, 1948). Recordem que el primer d'aquests llibres està escrit abans de destapar completament Santa Maria, per aquest motiu l'autor se centra en les pintures de Sant Miquel i el poc que estava a la vista de Santa Maria. Segons Puig (PiC, 1936, 45), "Els cabells són pentinats endavant fins a amagar el front i portats devers el cim de la testa, llargs i caients per darrera fins a la nuca com era costum en els segles V i VI." [fig. 118]. L'autor també destaca que, a banda dels pentinats, algunes figures de Sant Miquel — la segona per l'esquerra— mostra clavi com els que trobem als mosaics sepulcral de Tarragona — potser el mosaic d'Òptimus (?)— i a personatges representats a les catacumbes (*Ibid.*, 46). La conclusió d'aquests arguments és que "les formes decoratives" — al costat dels temes iconogràfics— remetent al sud-est de la Mediterrània entorn al segle VI (*Ibid.*, 52). Aquests són els arguments de l'any 1936. Fonamentalment, doncs, estem davant pressumpcions a partir d'arguments de tipus formal, potser; estilístic, en cap cas; iconogràfic, sens dubte. El fet que només trobi paral·lels per als pentinats i els *clavi* als segles V i VI demostra, bé un profund desco-neixement de la pintura posterior, bé un interès excessiu a datar els conjunts al segle VI. D'altra banda, i com no pot ser d'altra manera, quan recorre als paral·lels pròxims — per exemple els mosaics de Tarragona— només pot considerar obres del segle IV o tot estirar del V. Només per posar dos exemples, el mateix, o molt semblant, trobem a mitjan segle VIII a la capella de Teodot (Santa Maria Antiqua, Roma) [fig. 170] o entre 817-824 a la conca absidal de Santa Prassede (Roma)[fig. 171].

Un cop des-cobertes les pintures de Santa Maria caldria pensar que, només per volum d'obra, els arguments havien d'augmentar; com veurem no és així. Puig comença pel motiu zenital, per al qual troba diversos paral·lels. Així, posa com exemple el Sant Sepulcre de Jerusalem a partir d'una descripció de Constantí IV<sup>12</sup> [*sic*] (668-685), al (II) concili de Nicea (787); de Sants Joan i Pau, a partir dels dibuixos de Wilpert; de l'església Nord de Baouit; d'algunes esglésies de Síria del segle

<sup>10</sup> En una conversa recent amb el director del Museu de Terrassa, Sr. Domènec Ferran, aquest ens assegurava: "cada cop estem més convençuts que són del segle VI.". Segons les restauradores, l'adhesió de la preparació al mur fa pensar que la decoració i la volta són d'un mateix moment, atès que els arqueòlegs pensen que l'edifici és del VI, les pintures també.

<sup>11</sup> Com veurem, es fa difícil trobar arguments purament estilístics en el raonament de Puig i Cadafalch.

<sup>12</sup> En realitat és Constantí VI (780-797). Puig recull les paraules de l'Emperador: "un signe en forma d'estrella i no una creu servia de coronament al Sant Sepulcre" (PiC, 1948, 27 i n.1).



Vè; i de les esteles i plaques visigodes. Totes aquests testimonis situen l'autor — tot i que no ho precisa— en el segle VII o anteriors (PiC, 1948, 27). Donat que esmenta objectes, a la llista podríem afegir el retrat d'Anícia Juliana al *De materia medica* (Vienna, *Österreichische Nationalbibliothek*, cod. med. gr. 1; Constantinoble, c. 512-523) [fig. 172] o l'*Sternenmantel* d'Enric II (Bamberg, Tresor de la Catedral; Regensburg(?), c. 1020) [fig. 173]. D'aquesta manera, veiem com en realitat el motiu és, per a totes aquestes cronologies, molt freqüent. També és relativament freqüent la "corona d'elements imbricats" (*vid. supra*) que apareix a continuació del motiu zenital, per a la qual recorre als mosaics de Centcelles (mitjan segle IV) (*Ibid.*) [fig. 143]. A les conclusions sobre les pintures, Puig aporta nous arguments. L'autor considera que l'arcaisme compositiu, que aproxima el registre als sarcòfags cristians, el pentinat, la indumentària a la manera que descriu Isidor<sup>13</sup>, els *segmenta* a les cortines de Sant Miquel similars als del *Palatium* de Teodoric a Sant Apol·linar Nou de Ravenna (iniciis segle VI) i als *orbiculi* del Pentateuc Ashburnham (París, BN, Nouv. Acq., lat. 2334; finals segle VI-iniciis segle VII), condueixen a una datació dins el segle VI. "Els elements de les pintures d'aquests temples de Ravenna ens porten cap a la meitat del segle VI, la mateixa data que marquen per la catedral d'Ègara les consideracions documentals i l'examen dels monuments." (*Ibid.*, 28 i 32-33).

### **La pintura al segle VI.**

La manca d'arguments de Puig és prou evident. Això explica, en part, perquè els autors posteriors deixen de banda tan ràpidament aquesta cronologia i se centren en datacions post-musulmanes. Per tal de reblar el clau, però, podem fer una ullada a la producció pictòrica del segle VI i veure la dificultat de vincular les pintures de Santa Maria i Sant Miquel amb obres d'aquelles cronologies.

No té sentit analitzar totes i cadascuna de les obres d'aquest moment, en conseqüència ens limitem a fer una selecció prou representativa. Agafem com a mostra de les diferents sensibilitats orientals l'Evangelari de Ràbula (Florència, *Bibl. Laurenziana*, cod. Plut. I, 56; nord de Mesopotàmia, 586) [fig. 200], alguna de les decoracions que coneixem de Baouit [fig. 199] i la icona de la Verge entre Teodor i Jordi (Mont Sinai, Icona de Santa Caterina, segles VI o VII) [Fig. 181]. Com a mostra de l'art de Bizanci, els mosaics del Nou Testament de San Apol·linar Nou (Ravenna, iniciis segle VI) [fig. 145], la conca absidal de San Apol·linar a Classe (Ravenna, c. 547) o la imatge de Justinià i al seu seguici amb Maximià a San Vital de Ravenna (c. 547) [fig. 178]. Com a exemple de la producció a Roma proposem els mosaics de Sants Cosme i Damià (Roma; c. 520-530), la imatge de la Verge amb el Nen i Fèlix i Aduacte presentant Túrtura (Roma, Catacumba de Comodila, església de Sants Fèlix i Aduacte, c. 528) [fig. 180] i la seqüència pictòrica de Santa Maria *antiqua*, que

<sup>13</sup> "Dalmatica vetis primum in Dalmatia, provinci Græciæ, texta est, tunica sacerdotalis candida cum clavis ex purpura." (Isidor, *Etym.* XIX, 22, 9).

arriba des d'inicis segle VI (?) fins a mitjan segle IX [figs. 182 i 170]. Els Evangelis de sant Agustí (Cambridge, *Corpus Christi College*, ms. 286; Roma (?), finals segle VI-inicis VII) potser també siguin romans [fig. 204]. Finalment, amb una cronologia similar, podríem considerar una obra de possible procedència nord-africana com el Pentateuc Ashburnham (París, BN., Nouv. Acq. lat. 2334; finals segle VI-inicis VII) [fig. 137].

Posades unes al costat de les altres, aquestes obres són prou diferents entre sí. Poc tenen a veure els petits requadres de Sant Apolinar amb la monumental conca absidal de Sants Cosme i Damià, els Evangelis de Sant Agustí amb l'Evangelinari de Ràbula, les figuretes del Pentateuc Ashburnham amb la imatge de Justinià i el seu seguici a San Vitale,... Les cronologies són molt properes, en alguns casos les mateixes, i tanmateix el resultat és molt diferent. Cadascun dels autors d'aquestes obres a resolt de manera diferent qüestions com la profunditat [figs. 200, 145, 180-181], les proporcions [figs. 180, 178], la caiguda dels vestits [figs. 181, 178], el fons, l'anatomia, els rostres... En definitiva trobem importants diferències de tipus formal. Tanmateix, totes aquestes obres tenen, el que en diríem, un denominador comú. La preocupació per cadascun dels aspectes esmentats, i d'altres, revela un profund coneixement tècnic de la disciplina artística i de les fonts. Totes i cadascuna d'aquestes imatges reflecteixen l'estat de la plàstica tardo-antiga a les portes del món medieval. Per aquest motiu veiem perspectives invertides, diversitat de cànons, desavinences en les proporcions de les diferents parts del cos, una tendència a la geometrització, un ús acusat de la línia, una frontalitat excessiva, una uniformització compositiva... Però totes i cadascuna d'aquestes imatges comparteixen, encara, una preocupació i una comprensió per i de l'anatomia, de la gravetat aplicada als vestits, de la gradació tonal, de l'aplicació de figures tridimensionals al pla... Això és així fins en les més allunyades ja de les fonts originals com els Evangelis de Sant Agustí o el Pentateuc Ashburnham. Dit d'altra manera, aquesta plàstica encara és el fruit d'una tria. Als tallers, segurament, encara és fonamental comprendre els mecanismes de la pintura hel·lenística per a poder desenvolupar la feina amb els millors resultats, tot i que la "moda" vagi en una altra direcció. Això es veu molt clarament quan observem la seqüència pictòrica de Santa Maria *antiqua*. Aquí conviuen mestres de la més pura tradició hel·lenística i autors que usen el llenguatge més "modern" dels segles VI i VII.

Si posem les pintures de Santa Maria i Sant Miquel al costat d'aquestes obres, la distància és abismal. Tendim a pensar que, senzillament, ens trobem davant d'una qüestió de qualitat inherent al moment i al lloc — és a dir, les pintures són fetes a Terrassa al segle VI i per això no poden ser de gran qualitat—. Demanem-nos el per què aquesta presumpció de "culpabilitat", quan en el cas de l'arquitectura sembla que tenim un arquitecte que voreja la genialitat<sup>14</sup>. Suposar que tot es redueix

<sup>14</sup> Aquesta és la opinió admirada que F. Tuset a manifestat, a propòsit de la qualitat de l'arquitecte, en totes les converses que hem tingut al respecte.

a una qüestió de qualitat, i per tant formal, és un error. En realitat, el problema no és de tipus formal sinó estilístic. A Terrassa, tant a Santa Maria com a Sant Miquel, hi treballen uns tallers en els quals el resultat formal no és el fruit d'una tria a partir d'un bagatge i d'una formació sòlides. A Terrassa es treballa com se sap a partir, potser, de referents antics. D'aquesta manera, la vinculació amb el passat esdevé superficial tot i la familiaritat; hi trobem el cos però li manca l'ànima. No existeix cap preocupació per l'espai, la profunditat, l'anatomia, la gradació tonal, la composició... A Terrassa s'apliquen unes formules que permeten arribar a uns resultats propers als models però mancats de la solidesa d'aquells.

Una altra part del problema de Terrassa és que, a més a més, la qualitat dels tallers que hi treballen tampoc no és excepcional. D'aquesta manera, se'ns barregen qüestions estilístiques i qüestions formals. Fem ara una ullada a tres obres que caldria situar en el nivell artístic més elevat de l'alta edat mitjana: l'Evangelari de Godescalc (París, BN., Lat. 1203; escola de Cort, c. 781-783), l'Evangelari d'Ada (Londres, *British Library*, Ms. Harley 2788; Aquisgrà, a. 800) i l'Evangelari d'Ebbó (Epernay, *Bibl. de la Ville*, Ms. 1; Hautvilliers, a. 823). La qualitat de totes tres obres està fora de discussió, també les fonts de les quals veuen són clares. Fixem-nos, però, en alguns detalls. La figura de Crist beneïnt a l'Evangelari de Godescalc [fig. 183] mostra una resolució excelent del bust. La disposició dels cabells i el joc d'ombres contribueixen a donar una corporeïtat notable al conjunt del rostre. Si observem, però, la resta de la figura, aquesta desapareix dins un fons recarregat que té els mateixos valors gràfics i cromàtics que el cos de Crist. Ens seria impossible discernir per on segueix el cos, on estan les cames, on comença el tron i on les absurdes construccions arquitectòniques del fons. La imatge de sant Marc a l'Evangelari d'Ada té un altre caire [fig. 184]. La figura seu dignament sobre un coixí. Tot i que la imatge pretén recollir la postura de l'escrivent que se'ns presenta monumental sota l'arc que l'emmarca, aquest està posant per al "quadre". Alguns detalls, com el fet que l'evangelista ens mostri un còdex i no pas un *volumen* o la presència d'entalles antigues encastades en les impostes i la clau de l'arc, ja ens informen que no es tracta d'una obra antiga sinó medieval. Encara és, però, més definitiva la manera de resoldre el braç i la mà amb què Marc subjecta el càlam. Analitzem, finalment, el retrat de Mateu a l'Evangelari d'Ebbó [fig. 185]. Aquí trobem una altra versió de la imatge anterior. La intenció és, però, diferent. Mateu se'ns presenta atrafegat, una mena d'escrivent apressat. L'autor de la il·lustració té una gran tècnica que el permet treballar pràcticament sense usar la línia. La pinzellada solta i ràpida li és suficient per resoldre la figura. Tècnicament no difereix d'alguns pintors hel·lenístics en què paisatges, animals o figures han estat resolts amb tres pinzellades que ens permeten, a distància, discernir i comprendre la figura. Les diferents escenes a les estances de la vil·la de la Farnesina (Roma, *Palazzo Massimo alle Terme*; segle I d. C.) en són un bon exemple. Tanmateix, l'autor no coneix el límit de la seva tècnica i el resultat és una figura convulsa, turmentada, com denoten el rostre desencaixat o les mans crispades. A diferència del pintor hel·lenístic — sumari—, el nostre il·luminador — prolix— afegeix tot els detalls que per ell són necessaris. El resultat és excessiu.

Aquests tres exemples es troben molt lluny de les pintures de Santa Maria i Sant Miquel. Tan lluny com els Evangelis de sant Agustí i l'Evangelari de Ràbula [figs. 204, 200]. Tanmateix comparteixen uns mateixos interessos, uns mateixos models. Si agafem un per un els detalls, arribarem a la conclusió que togues i pentinats són a la manera antiga, també la iconografia, hi trobem *segmenta* o entalles, determinades solucions tècniques, determinades postures... Ara bé, la suma de tots aquests elements no dona com a resultat una obra antiga sinó una medieval. En aquest sentit els evangeliaris de Godescalc, d'Ada o d'Ebbó es troben en la mateixa freqüència que les pintures de Terrassa.

### ***Santa Maria, Sant Miquel i la plàstica dels segles IX i X.***

Ja hem esmentat quin es el nostre coneixement de la pintura d'època carolíngia. En realitat no és massa diferent del que en tenien els autors que ens han precedit. Direm, d'entrada, que a nivell formal les connexions que es poden establir o han estat establertes són més aviat laxes. A nivell estilístic, però, no hi ha cap dubte que les decoracions de Santa Maria i Sant Miquel són hereves de la pintura del segle VIII i, molt possiblement, filles de finals del segle IX.

No creiem en les qüestions estilístiques al marge del discurs iconogràfic, les unes són complementàries de l'altre i viceversa. Si en aquest treball han estat tractats separatament, ha estat per mostrar una major claredat expositiva. Tanmateix coincidim amb Pijoan (1948) quan afirma que és impossible considerar les pintures de Sant Miquel fora del món carolíngi. Nosaltres hi afegim Santa Maria. Fins ara Santa Maria havia estat considerada de manera unitària. En la nostra anàlisi apareix, clarament, la realitat del conjunt, molt menys unitari que poguéssim pensar. De fet, podem parlar de fins a dues mans clares, sense arriscar-nos massa. Tampoc no és cap risc descartar que ambdues mans siguin el fruit no d'intervencions diferents allunyades sinó de dues tècniques d'execució coexistent en un mateix taller. El fet que en alguns casos es barregin una i altra maneres de fer és prou simptomàtic d'aquesta coexistència. De fet, fins i tot en el cas de Sant Miquel podríem parlar de més d'una mà. En aquest cas la diferència és molt més subtil, però és evident que la resolució de les figures d'àngels i de les figures d'apòstols és sensiblement diferent. La diferència, en aquest cas pot estar en la velocitat d'execució que, sabem per les restauradores, va ser notable.

Dit això, la cerca de paral·lels formals per a les pintures de Terrassa no és massa agrada. Cap dels conjunts que coneixem mostra unes semblances prou acusades com per mirar de cercar-hi filiacions. Normalment han estat comparades amb conjunts com Sant Maximí de Trèveris o Sant Pròcul de Naturn [figs. 22, 186-187] (Grabar-Nordenfalk, 1957, 64-65). Aquestes comparacions són sempre de caire genèric si bé és cert que la grolleria d'execució de Sant Miquel s'aproxima notablement a la de Naturn. Trèveris, com Santa Maria, es trobarien a una certa distància d'aquest treball matusser, però sense una tècnica molt millor.

Per a les pintures de Santa Maria és relativament fàcil cercar paral·lels amb algunes decoracions romanes. La decoració del segle IX a San Clemente, amb la destacada Ascensió [fig. 201], o alguna de les intervencions de Pasqual I en mosaic — Santa Prassede [fig. 171]— respiren un cert aire d'afinitat amb la decoració de Santa Maria. Potser l'exemple més proper siguin les pintures del campanar nord de Santa Prassede. El conjunt ha estat pràcticament ignorat per la historiografia<sup>14</sup> tot i tractar-se, sens cap mena de dubte, del conjunt més important conservat de pintura mural d'època carolíngia. La manera en què l'autor resol especialment els caps dels personatges [fig. 188] recorda extraordinàriament alguna de les nostres figures. Igualment propera és la manera de resoldre l'aplicació del color per a representar alguns plecs o l'aire dibuixístic de les figures. Tanmateix la qualitat del conjunt l'allunyen de Terrassa on els mitjans tècnics i econòmics van ser molt inferiors. Aquestes pintures se situen dins el primer quart del segle IX, una època relativament allunyada de les nostres pintures. També relativament lluny queden conjunts com els de Sants Màrtirs de Cimitile, amb el que novament només poden establir-se relacions genèriques [figs. 18 i 150].

Si sortim d'Itàlia per adreçar-nos a França, l'única possibilitat de comparació s'estableix amb Auxerre [figs. 13-14]. Tot i que en parlar de qüestions tècniques referides a Sant Miquel ja hem expressat algunes proximitats, el cert és que la distància entre Sant Miquel o Santa Maria i Auxerre és considerable. Potser l'estat de conservació hi pugui influir, però el cert és que la ponderació que s'observa als murals francesos no és present a Terrassa.

Del nostre estudi s'infereix que la pintura a Catalunya durant el segle IX és un fet d'importació. Això podria derivar en la possibilitat d'identificar una via d'entrada concreta d'aquesta importació. Desgraciadament, i a diferència del que passa amb el rostre de Barcelona, a Terrassa tenim els metres quadrats però ens manca la qualitat. És molt difícil establir vincles formals amb conjunts, com els nostres, d'una qualitat mitjana baixa. Pot sobtar aquesta ubicació després d'haver comprovat la qualitat de la iconografia. Insistim una vegada més en què una cosa és l'ideòleg del programa i una altra tenir la sort o la possibilitat de contractar un bon taller per tal que l'executi. Cal recordar, que tenir aquesta possibilitat no és només una qüestió de capacitat econòmica. Fet aquest incís, direm que potser l'element que crida més l'atenció sigui la major distància formal respecte als grans conjunts nord-italians — Müstair, Brescia, entre d'altres [figs. 16-17, 175-176— i una major afinitat amb conjunts centre i sud-itàlics com els que trobem a Roma o Cimitile. És difícil de dir si aquesta constatació té una conseqüència clara, especialment després de comprovar la, per contra, proximitat iconogràfica amb el conjunt de Müstair.

En base a unes relacions tan genèriques no es pot arribar a grans conclusions. Una major proximitat amb el món centre i sud-itàlic en seria una de les més destacades. Per damunt d'aquesta, però,

14 *Vid.* recentment el treball de Zaccagnini, 1999 on es recull la bibliografia precedent.

la principal conclusió és que estilísticament el conjunt de Terrassa, Santa Maria i Sant Miquel, pertanyen al context cultural carolingi sense cap mena de dubte. No creiem, per tant, que hi hagi massa objeccions a l'hora de poder situar les pintures de Santa Maria i Sant Miquel de Terrassa des del punt de vista estilístic en el segle IX.



## 2.5. La il·lustració de manuscrits

Quan el 28 de març de 839 s'obre el testament del qui fins a aquella data havia estat bisbe de la seu d'Urgell, Sisebut, el monestir de Sant Serni de Tabernoles rep una òptima *expositio in Lucam* de sant Ambròs. Sant Serni no és l'única casa agraciada amb algun llibre: Sant Felix d'Urgell rep una *expositio* de Beda sobre sant Lluc, Sant Iscle de Centelles un *Contra Heretges* de sant Agustí, Santa Maria d'Alaó rep una Bíblia, Santa Maria de Taverna dos *De Trinitate* de sant Agustí... (vid. CatRom, VI, 54).

La primera pregunta que sorgeix davant d'aquesta proliferació de llibres és d'on surten aquests manuscrits. Tot just fa una cinquantena d'anys que el territori es troba sota jurisdicció carolíngia, encara deuen ser presents els problemes del bisbe Fèlix amb l'autoritat imperial per la querella adopcionista, la majoria de bisbats de la Marca encara no han normalitzat les seves situacions respectives... D'altra banda, hem de ser conscients, com hem vist al pròleg, de quina devia ser la situació prèvia a les conquestes musulmana i carolíngia. Així, doncs, per bé que no cal descartar que alguns dels manuscrits llegats siguin obres anteriors al segle IX, que malgrat les vicissituds històriques havien pogut ser conservats, també cal admetre que alguns dels *codices* esmentats són obres noves del segle IX. El problema està en el fet que en aquesta tesitura històrica es fa difícil suposar un gran nombre d'*scriptoria* amb una gran producció.

Més sorprenent encara és el que trobem al testament del bisbe Riculf d'Elna, datat el 9 de desembre de 915, en que es lleguen gairebé una trentena d'obres entre llibres i fragments<sup>1</sup>. Tenint en

<sup>1</sup> " *Librorum quoque numerum per vocabula ipsorum: id est textum evangeliorum I, missales III, I quoque missale et lectionarium in uno volumine, alium vero missale cum antiphonario in uno volumine, Smaragdum, traditiones evangelii et epistolas libros II, librum Rabanum I; expositum in evangelium et epistolas, Eptaticum I, Expositum super Genesis librum I, libro Salomon I, libro Machabeorum I, librum Job et Tobie et duodecim Prophetas minores in uno volumine libro I, Tobie, Iudit, Hester in uno volumine I, Martirologium optimum I, Psalterium I, Canones II, quaterniones de Canones, librum Augustinum I contra quinque ereses, Orationarios libros II, Ciclum I, Sententiarium de diversis causis librum I, libros legis I, alium Romanum, alium gothorum, quaterniones optimos super Genesis et Regum et Machabeorum et Prophetarum luculentissime Expositum in uno volumine, ad Ecclesiam consecrandam quaterniones II, ad visitandum infirmum quaterniones II, ad ordinationes ecclesiasticas quaternione I, Medicinale I.*" (CatRom, XIV, 336).



compte l'època, inicis del X, no és una mala biblioteca, més encara si tenim present que es la seva biblioteca i que com a tal la dóna a la seu d'Elna. Molt més modesta, però no menys important, és la donació feta per l'abat de Ripoll, Daguí, i la seva comunitat a l'església de Sant Pere de Ripoll amb motiu de la consagració d'aquesta darrera el 26 de juny del 890. "*tradimus [...] libros secundum possibilitatem nostram, scilicet Eptaticum, Homeliarium, Missalem, Ordinem*". El monestir acaba de ser consagrat dos anys abans (888), és lògic que les seves possessions no siguin encara abundants. De fet, com a dotació, Santa Maria de Ripoll rep dels comtes Guifré i Guinedilda només dos llibres: un missal i un leccionari (CatRom, X, 209)<sup>2</sup>.

Siguin moltes o poques, totes aquestes donacions ens situen en presència d'una quantitat important de llibres. D'altra banda, cal considerar que molts d'aquests llibres havien de ser, per força, relativament nous. És a dir, el fet que Santa Maria de Ripoll sigui dotada amb un missal i un leccionari el 888, ens obliga a suposar que tant l'un com l'altre són llibres ja de la nova litúrgia romana<sup>3</sup>. Mentre en el cas dels llibres donats pel bisbe Sisebut no en tenim una plena certesa, en aquest cas no hi ha dubte que la fundació comtal i els regals comtals han d'estar cenyits a la més estricta ortodòxia.

Afegim-hi, encara, un altre factor. De la minsa donació de la comunitat de Santa Maria de Ripoll a Sant Pere de Ripoll, Ibarburu dedueix "que la Biblioteca de Ripoll no devia ésser gaire rica en aquells primers anys immediats a la seva fundació i que, per descomptat, **el seu escriptori encara no havia començat a funcionar.**" (Ibarburu, 1999, 54) — destacat nostre— . La conclusió és lògica; la pregunta és ¿quins escriptors devien funcionar a Catalunya en aquests moments del segle IX per tal de poder disposar de llibres per a les fundacions o, fins i tot, per a que alguns bisbes poguessin reunir biblioteques gens menyspreables? Desgraciadament, ningú ha donat encara una resposta clara a aquesta pregunta, tot i que es pot concloure que tret de l'*scriptorium* de la Seu d'Urgell, actiu des del segle VII, la resta d'*scriptoria* catalans han de ser situats ja avançat el segle IX<sup>4</sup>. Les possibilitats a l'hora d'explicar una producció de llibres tan important, doncs, no són massa nombroses, de fet, només passen per fer venir els llibres de fora. Mundó (1994, 138) és del parer "que l'organització eclesiàstica endegada per la seu metropolitana de Narbona devia ser la primera proveïdora de llibres bíblics i litúrgics dels bisbats de ponent i del migjorn novament estructurats." No

<sup>2</sup> Per a la producció dels *scriptoria* en general, *vid.* Mundó, 1994. Trobareu un tractament més exhaustiu sobre els inventaris a Alturo, 1996.

<sup>3</sup> L'existència del Missal està lligada a la celebració eucarística, atès que aquest llibre recull tot el material que necessita el capellà per a la celebració, d'altra banda, segurament en el cas que ens ocupa es tracta, no pròpiament d'un Missal sinó d'un Sacramentari. Pel que fa als leccionaris — llibre que inclou les lectures dels Evangelis i les Epístoles per a la celebració—, sabem que existeixen des dels segles V-VI (*vid.* Palazzo, 1993, 47 i ss, espec. 53-58 i 117-119).

<sup>4</sup> Un treball interessant com el de Mundó, 1991, només s'ocupa del període immediatament posterior al que a nosaltres ens ocupa. En un article posterior (Mundó, 1994, 137 i ss.) sí que intenta donar resposta, si més no, al moment d'inici dels *scriptoria* catalans. De la seva repassada cal concloure que només Urgell és actiu des del segle VII, al segle IX només podem situar: Eixalada[-Cuixà], Girona, Ègara i, a finals d'aquell segle, Barcelona i Vic. Elna, Ripoll, Sant Cugat i alguns menors com Sant Benet de Bages, Solsona i Banyoles comencen ja al segle X o a finals d'aquest segle.

creiem, però, que calgui descartar altres llocs de procedència. En essència, doncs, hem d'admetre que una bona part de la producció librària dels segles IX i X devia ser d'importació, a mesura que s'anaven organitzant els *scriptoria* propis.

Aquesta constatació és un primer pas important. Perquè el fet és que, llegint els estudis d'història de l'art sobre la il·lustració de manuscrits, hom té la sensació que no hi ha llibres fins molt avançat el segle X. Lògicament, assimilar això i que, sobtadament, a inicis del segle XI s'iniciï la confecció de les bíblies de Ripoll i Rodes és pràcticament incompatible. De fet, la pregunta de: què existeix a les biblioteques catalanes abans del segle XI, és la base per a poder comprendre, entre d'altres, les Bíblies catalanes. La constatació que molts d'aquests llibres anteriors a l'XI han de ser importacions complica notablement la cerca. L'espoli que han patit històricament les biblioteques catalanes han provocat una gran dispersió. En el cas dels manuscrits de factura pròpia és relativament fàcil arribar en un moment o altre a una identificació. En el cas dels manuscrits que havien estat importats aquesta identificació és, pràcticament, impossible. Així, doncs, podríem acceptar que tal vegada conservem més manuscrits dels que pensem dels que conformaven, per exemple, la biblioteca de Ripoll el 1047 (Beer, 1909-1910) però que difícilment els podrem identificar pel fet que es tractava de manuscrits arribats al monestir des d'altres *scriptoria*.

Així, doncs, hem d'admetre que és molt difícil arribar a recompondre els models de què disposaven els diferents *scriptoria*. En aquest treball no hi podem dedicar un espai massa extens. Un estudi d'aquest tipus hauria de ser encarat, gairebé, com una tesi doctoral. El tema és apassionant, doncs, permetria explicar molts dels elements claus a partir dels quals va néixer la il·lustració de manuscrits a Catalunya. No podem, però, evitar alguns dels interrogants. Aquest treball s'ocupa de la pintura mural i és innegable que la il·lustració de manuscrits és una part ben important per a l'anàlisi d'aquesta pintura mural. Aquesta afirmació, acceptada per tothom, normalment té poca repercussió als estudis que se centren en la pintura o en la miniatura. En el nostre cas, té un especial interès veure què passa a una banda i a una altra, atès que el conservat es molt fragmentari, però podria dependre d'unes mateixes fonts. Ja hem demostrat en un altre cas l'efectiva interacció que podia donar-se entre l'activitat d'un *scriptorium*, les seves fonts i l'execució de decoracions murals<sup>5</sup>.

Fet aquest incís, doncs, recordem les primeres evidències. Des de ben aviat en el segle IX trobem una presència notable de llibres que circulen per Catalunya i que cal suposar obres d'aquest mateix segle IX o a tot estirar del segle VIII. D'altra banda, hem constatat com pràcticament l'activitat de tots els *scriptoria* catalans comença al segle X, amb algunes excepcions que s'avancen a entrar el segle IX. La primera conclusió ha estat de suposar que aquests manuscrits són en la seva majoria

<sup>5</sup> Vid. els nostres darrers treballs a propòsit de la decoració mural del claustre baix de Sant Pere de Rodes: Mancho 1999e, Mancho (en premsa1), *Id.* (en premsa2) i la nostra col·laboració en el llibre de Lorés (2002).

obres importades de centres com Narbona o d'altres. De totes aquestes obres, en la seva major part desaparegudes, n'ignorem la presència d'il·lustració. Ara podríem demanar-nos de quin tipus és la primera il·lustració que trobem a Catalunya.

Si fem una repassada pels diferents *scriptoria* de Catalunya constatem com fins a finals del segle X no trobem la més mínima decoració embellint els textos. La llista d'obres conservades ha estat realitzada (*vid.* Mundó, 1994, 137 i ss.). Sense ànim de ser exhaustius destacarem el Penitenciarí d'Halitgari (Biblioteca Univ. de Barcelona, ms. 228; Girona, ca. 990); els diàlegs de sant Gregori (Biblioteca Univ. de Barcelona, ms. 487; Girona, finals segle X); la Història Tripartita (MEV 166; Vic, segona meitat del segle X); el fol. 9 del manuscrit MEV 255 (segona meitat del segle X); o la compilació d'agrimensura i geometria de Ripoll (ACA Ripoll, ms. 106; Ripoll, darrer quart segle X). Si el balanç és pobre quantitativament, en observar la decoració d'aquestes obres la sorpresa encara és més gran. En tots els casos, excepte el darrer, es tracta d'una decoració extremadament senzilla de caplletres realitzades a base d'entrellaços i remats fito i zoomòrfics molt simples amb una presència escassa de color. Pel que fa a la compilació de Ripoll, en aquest cas la decoració és de caràcter purament tècnic o escolar, com en els casos de la representació de la *sphera* (fol. 87v) o de les muralles de la ciutat (fols. 76v i 77), o composicions acróstiques (fol. 89).

Així doncs, "els manuscrits miniaturats que han arribat fins a nosaltres procedents de biblioteques catalanes d'aquest període, es caracteritzen per la migrada vocació icònica, reduïda bé a inicials figurades amb elements ornamentals vegetals i zoomòrfics, bé a senzills esquemes o diagrames escolars." (Castiñeiras, 1999, 249). Tanmateix, aquestes migrades decoracions ens permeten establir algunes relacions. Així, ha estat assenyalat el paper de la il·lustració carolíngia en la gènesi d'aquestes decoracions (*Ibid.*).

Veiem, doncs, com el rendiment dels *scriptoria* a finals del segle X és encara molt baix. Cal recordar, tanmateix, que aquests *scriptoria* comencen, en molts casos en aquest mateix segle X. Això podria justificar que a finals d'aquest segle encara els resultats no siguin òptims. Hi ha, però, un altre factor: l'especialització. En el cas de Ripoll, per exemple, és evident que hi ha una especialització en els llibres necessaris per a l'estudi del *quadriuvium*. Ara bé, aquesta especialització no comportava que tot un seguit d'altres llibres, com ara els de caràcter litúrgic no haguessin de ser-hi presents. I això ens permet reprendre el tema de les biblioteques.

Pel que venim exposant sembla clar que una cosa són els *scriptoria* i una de ben diferent les biblioteques. Els primers poden existir o no, però no són presents a tot arreu i normalment es difícil de precisar-ne el moment d'inici. Respecte a les segones, cal dir que aquestes existeixen sempre i normalment és fàcil posar data a l'inici de l'acumulació dels llibres. Abans, per exemple, hem esmentat l'acta de consagració de Sant Pere de Ripoll. En aquella consagració, l'església rep un lot de

quatre llibres com a dotació que esdevenen els quatre primers integrants de la biblioteca que començava amb aquella consagració del 890. El mateix passa amb la consagració de Santa Maria de Ripoll.

Hem dit que biblioteca i *scriptorium* són dues coses diferents. L'explicació és ben clara, en el segon es produeixen les obres que es creu convenient bé sigui per a ús propi, bé per a vendre o regalar. La biblioteca és un lloc de dipòsit on van a parar les obres desitjades, però també d'altres. Mentre la producció d'un *scriptorium* pot estar perfectament dirigida a un tipus de producció, les aportacions a una biblioteca són, en general, més heterogènies. De fet, les necessitats que ha de cobrir la biblioteca són més amples que les de l'*scriptorium*. Així, al costat dels llibres per al quadrivium, la biblioteca de Ripoll en tenia de molts altres<sup>6</sup>.

Centrem-nos en la biblioteca de Ripoll que se'ns dubte és la que millor coneixem. "No hi ha cap dubte que ens trobem davant un dels gran centres de cultura altmedieval, el més important als comtats catalans, sense parió a la Península Ibèrica i amb una dimensió i una projecció a l'alçada d'altres abadies europees d'aquest període com Saint-Denis, Fleury, Sant Marçal de Llemotges, Ramsey, Fulda, Reichenau, Saint-Gall, Bobbio o Montecassino." (Castiñeiras, 1999b, 435). Després d'aquesta afirmació, poc podem dubtar de la importància de Ripoll. Castiñeiras, en aquesta presentació de Ripoll, prossegueix afirmant que al cenobi s'entrellacen dues aportacions culturals de primer ordre, d'una banda la cultura carolíngia, de l'altra la d'Itàlia meridional. La vinculació inicial dels comtats catalans amb la cort franca, junt amb els contactes freqüents entre Catalunya i Roma a partir del 950, justifiquen aquestes dues connexions principals. De fet, l'autor localitza aquesta acumulació cultural en un lloc concret del monestir, car afirma que "Aquests dos horitzons [culturals] són presents en la formació de la biblioteca de Ripoll entre els segles IX i X" (*Ibid.*) – destacat nostre–. Tot i que, segons Castiñeiras, el món carolingi i italià afloren sobretot a partir de l'època d'Oliba, és important destacar que ja considera que són essencials en la formació de la biblioteca des del segle IX. L'autor argumenta que aquest aflorament en època d'Oliba es deu, sobretot, a l'increment de l'activitat de l'*scriptorium*. Comprovem amb aquestes paraules com, efectivament, una cosa és la biblioteca i una altra l'*scriptorium*. Més encara, el segon s'encarrega de digerir el que troba al primer per tal de donar lloc, en molts casos, a un nou producte. A nivell formal, aquest producte nou serà l'anomenat "estil català" que no és altra cosa que la síntesi d'influències carolíngies, anglosaxones, beneventanes i mossàrabs. Sabem, perquè més endavant es documenta el procediment, que la informació disponible a la biblioteca bé es tenia o bé s'havia d'anar a buscar. Un exemple del primer cas és la realització del manuscrit Vat. Reg. Lat. 123. Després dels treballs de Castiñeiras són ben pocs els dubtes que aquest bellíssim manuscrit, conservat

<sup>6</sup> Sobre la biblioteca de Ripoll, segueix essent indispensable el treball de Beer 1909-1910. Per a la de Vic *vid.* Junyent, 1980-1996, 256 n°256 i 346-347 n° 413. Pel que fa a les biblioteques en general *vid.* Zimmermann, 1997, 83-85.

actualment a la *Biblioteca Apostolica Vaticana*, és una obra ripollesa realitzada a mitjan del segle XI a partir d'un manuscrit del segle IX conservat a la biblioteca monàstica procedent de Fleury (Castiñeiras, 1999, 253; *Id.* 1999b, 438-439). El manuscrit podria haver arribat en qualsevol moment de la primera meitat del segle XI, atesa la important relació entre Oliba i Gauzlin, abat de Fleury. Pel que fa al segon cas, la cerca de models, sabem que el monjo Oliba va enviar "nuncis a cenobis veïns per a demanar-hi llibres" que li servissin per a elaborar els llibres de quadrivium (Castiñeiras, 1999b, 437).

Entre els llibres que custodiava el monestir de Ripoll n'hi devia haver, sens dubte, de veritablement luxosos. El model per al Vat. Reg. Lat. 123 ho devia ser. Sens dubte ho era el *Psalterium Argentum* que apareix a l'inventari del 1047. Es tractava d'un manuscrit del segle IX, amb porpra, lletres d'argent i epígrafs d'or que en cas de ser il·lustrat se'ns dubte hauríem pogut vincular amb alguna de les escoles més importants d'il·lustració de manuscrits. Desgraciadament, el llibre va ser destruït. L'opinió de Mundó, compartida per Castiñeiras, és que aquest manuscrit devia arribar a Ripoll durant l'abaciat d'Oliba. L'arribada d'altres obres carolíngies en aquest moment fan pensar que hi ha un cert interès en l'adquisició d'aquestes obres "antigues".

La nostra obsessió, però, segueixen essent les bíblies — fins a tres— iniciades a Ripoll ben aviat dins el segle XI. El volum d'il·lustració contingut en els dos exemplars conservats no fa raonable suposar que els il·lustradors de Ripoll es dediquessin exclusivament al buidat d'altres biblioteques tot just començar el segle XI, com tampoc que s'acarnessin exclusivament sobre els manuscrits que s'anaven comprant en època d'Oliba. Hem de suposar, ens cal suposar, que a la biblioteca ja hi havia un material important que, segurament, en aquest moment es redescobria. És evident que la biblioteca de Ripoll comença a finals del segle IX, i tot i que no està clar a quin ritme creix, fins a època d'Arnulf, en aquell moment ja es disposava d'un nombre de manuscrits considerable per l'època i el lloc (Zimmermann, 1997, 84). Com diu Zimmerman per als llibres conservats a Vic el 971, el contingut d'aquests llibres molt probablement "*il manque totalement d'originalité et ne diffère aucunement de ce que pouvaient offrir à la même époque des bibliothèques plus septentrionales*", és a dir, "*aucun ouvrage scientifique n'y figure*" (*Ibid.*). Normalment les qüestions relatives a les biblioteques d'aquest moment a Catalunya ha interessat en relació a l'estada de Gerbert d'Orlhac, això fa que l'interès se centri en els llibres del *quadrivium*. Nosaltres, aquí, examinem una cosa completament diferent. Per a nosaltres és molt interessant saber que entre els 59 manuscrits de Vic de l'inventari del 972 (*cf.* Junyent, 1980-1996, nº 413, 346-347) hi havia dos Heptateucs, un llibre de profetes, uns Fets dels Apòstols, un llibre de Job i un de Reis, etc., perquè en realitat aquests llibres tan normals i sense interès científic eren susceptibles d'incloure il·lustració. Igualment interessant per a nosaltres fóra conèixer els noms dels llibres de Ripoll, malauradament només els coneixem per al 1047. Pitjor encara són els casos de Girona, Barcelona o la Seu d'Urgell de les quals en tenim un desconeixement pràcticament absolut. Davant la més absoluta evidèn-

cia que la il·lustració de manuscrits neix a Catalunya en el trànsit dels segles X a XI, la hipòtesi que aquella part importantíssima de les diferents biblioteques que provenia del segle IX i inicis del X fruit de la importació dels llibres necessaris per al desenvolupament religiós hagi estat part de la base en què s'inspiraran els il·lustradors del segle XI no ens sembla fora de lloc. Sense deixar de banda l'afany d'Oliba per enriquir la seva biblioteca amb noves adquisicions, adquisicions que de segur van tenir repercussió al treball de l'*scriptorium*, hem de pensar que també els llibres antics del monestir devien jugar un paper important. Els indicis que ens porten a aquesta suposició són diversos. En primer lloc, ja hem vist com la demanda generada al llarg del segle IX ha de ser coberta majoritàriament amb llibres vinguts de fora. És clar que en els casos més modestos seran llibres senzills, sense il·lustracions, però per als centres importants cal pensar que els llibres seran més luxosos. Una altra evidència ens arriba des de la pintura mural. En estudiar el cas de Campdevànol hem vist com la iconografia recollida en aquella petita església reflectia molt clarament decoracions lligades a les bíblies de Tours. L'evidència que és pràcticament impossible considerar que algun manuscrit de Tours (*vid. supra*) hagués arribat fins aquella parròquia rural junt amb el fet que aquesta pertanyia a la jurisdicció de Santa Maria de Ripoll ens porta a considerar que, segurament, és de Ripoll d'on van sortir els models. En conseqüència, cal suposar que a Ripoll tenien alguna cosa propera als manuscrits de Tours. També podríem parlar del cas de Frodoí, bisbe de Barcelona, qui utilitza possiblement un il·lustrador de manuscrits per a decorar alguna de les estances del palau episcopal (*vid. supra*). En definitiva, no creiem agosarat suposar que les diferents biblioteques de la Marca havien anat acumulant manuscrits carolingis, que en alguns casos devien ser d'un cert luxe, que seran la base, quan els *scriptoria* ja funcionin plenament, per al desenvolupament de la feina d'aquest *scriptoria*.



## 2.6. La pintura a Catalunya, segles IX-X.

Cal cloure el nucli central d'aquest treball amb les conclusions que ens permetin l'avaluació conjunta de les anàlisis monogràfiques. D'antuvi, cal considerar que en l'anàlisi dels conjunts de Barcelona, Campdevàrol, Pedret i Santa Maria i Sant Miquel de Terrassa ens hem enfrontat amb cinc realitats diferents, compendi de les possibilitats amb que es pot trobar l'estudiós de la pintura mural. A Barcelona estem davant un fragment mínim, d'una decoració desapareguda, conservat en el suport en què va ser executada la decoració, suport que, al seu torn, està descontextualitzat com a fruit d'un reaprofitament. A Pedret ens trobem enfront d'un conjunt arrencat del seu suport i exposat a un museu. Les condicions de l'arrencament i el deficient estudi del suport de les pintures durant les recents restauracions converteixen pintures i suport en dos elements autònoms. El cas més extrem és, sens dubte, el de Campdevàrol. De la decoració i de l'església no en resta res. La pintura la coneixem a través d'un dibuix que tampoc no conservem però que ens han perpetuat les fotografies que se n'han publicat. Fins i tot a Terrassa ens trobem en situacions diferents per a Santa Maria i Sant Miquel. En ambdós casos estem enfront d'edificis conservats i decoracions *in situ*, però mentre la decoració de Sant Miquel ha estat restaurada i condicionada i gaudeix d'un estudi tècnic notable, la de Santa Maria resta encara pendent de la realització de tots aquests treballs.

Unificar l'estudi de realitats tan diferents és impossible, i això ha justificat el tractament monogràfic de cada conjunt. Tanmateix, si recordem la introducció, un dels objectius d'aquest estudi no s'adreçava només a la clarificació en l'apartat de la pintura mural sinó que atenyia a la producció artística a Catalunya durant aquest període. D'entrada, cal admetre que és pràcticament impossible



reconstruir la realitat artística de Catalunya amb tan poques obres i de qualitats tan dispars. Tanmateix, ja en podem extraure una primera conclusió. La producció existeix tot i que sigui molt limitada. Com hem vist, la limitació troba justificació en la conjuntura dels segles IX-X. En aquelles circumstàncies — polítiques, econòmiques, culturals, socials...— el més greu no és la manca d'unes condicions materials per a una producció artística sostinguda, el més greu és la manca d'unes condicions espirituals que exigeixin l'existència d'aquesta producció artística. Així, doncs, les obres que conservem, i sense oblidar que de segur no van ser les úniques, ens mostren bé el reflex de moments puntuals vinculats a personalitats també puntuals, bé assaigs més o menys reeixits però sense els mitjans adequats. Entre els primers hem de situar les obres de Terrassa i el poc que coneixem de Barcelona; entre els segons hem de comptar-hi Campdevàrol i Pedret.

### 2.6.1 Qüestions estilístiques i formals

Al llarg de tot aquest treball hem insistit en les diferències importants entre Estil i Forma. En el nostre cas això és més important que mai. Diguem, d'entrada, que a nivell estilístic i un cop finalitzada l'anàlisi, no tenim cap dubte que tots els conjunts tractats en aquest treball se situen en un context alt-medieval. Per a ser més precisos, se situen en un horitzó carolingi o post-carolingi. Cal destacar-ho, perquè arrel de les excavacions dutes a terme a les esglésies de Terrassa s'està revivint la tendència, somorta durant molt de temps, de considerar les pintures de Terrassa obra del segle VI. Segons la nostra opinió, i a la vista de l'estudi realitzat, direm que:

- a) la pintura mural analitzada en aquest treball és el reflex d'un sistema, gestat durant l'antiguitat tardana,
- b) aquest sistema es fonamenta en l'abandonament progressiu del paradigma representacional d'arrel hel·lenística per adoptar progressivament una nova formulació basada en un nou paradigma d'arrel cristiana,
- c) l'assumpció de la nova definició és el fruit d'un llarg procés,
- d) atès que es tracta d'un procés, la seva culminació no s'assoleix en la pròpia antiguitat tardana sinó al llarg de l'alta edat mitjana,
- e) només en aquest moment, i situats a l'Europa Occidental, la referència del món "clàssic" — o millor, dels recursos hel·lenístics del món "clàssic"— s'hauran perdut definitivament,
- f) el lloc on es poden seguir algunes de les etapes del procés és Santa Maria *antiqua*, un bon exemple pot ser comparar-hi les decoracions de Joan VII i de la capella de Teodot.

Si assumim aquesta exposició la situació és molt més clara. En aquest context és perfectament lògic acceptar que determinats elements de les decoracions aquí analitzades poden recordar obres tardo-antigues. Filles d'un mateix paradigma, comparteixen alguns recursos tècnics idèntics — recurs a la línia de contorn, tintes planes, bidimensionalitat—, presents tant al segle VII com al segle IX. Tanmateix, no podem confondre la realitat d'un moment i un altre. Als segles V, VI o VII estem encara davant l'ús d'uns recursos tècnics que s'empren sobre un sistema encara "clàssic"; al segle IX són el mitjà d'expressió d'una manera de fer diferent. Estem acostumats a parlar d'obres que s'emmarquen dins un mateix estil tot i que presentin grans diferències formals — és el cas de les obres que hem estudiat en aquest treball—; quan comparem entre els segles VI-VII i IX ens trobem amb el cas contrari: les semblances formals poden ser molt grans però pertanyen a estils dife-

rents. En qualsevol cas, i en el nostre més que en cap altre, el principal argument per a sostenir una ubicació de les obres d'aquest treball en l'Alta Edat Mitjana i no pas en l'Antiguitat Tardana rau en la profunda esquerda que separa un i altre moments i que fa impossible — insistim, en el context de la futura Catalunya— parlar de cap mena de continuïtat. Una successió del tipus que trobem a Santa Maria *antiqua* en el nostre cas és impossible.

Per definició, l'Alta Edat Mitjana és heterogènia. En general s'accepta que una relativa homogeneïtzació només arriba durant el romànic. En el nostre cas, les llacunes i atzar de la conservació provoquen que els materials siguin encara més acusadament heterogenis que normalment. Tot i que havia estat fet, comparar les obres de Terrassa amb Campdevàrol o Pedret no té, avui, massa sentit. Tampoc no el té l'organització, en base a aquestes obres, d'un sistema de corrents artístics — classicista, culte, popular— . D'entrada cal dir que, tret del fragment de Barcelona, estem davant un seguit d'obres que evidencien un nivell d'execució més aviat baix. Aquest argument ens ha permès, pràcticament, desestimar la pertinència d'analitzar Pedret des del punt de vista formal. Hem vist com aquest conjunt pot ser vinculat tant amb obres merovíngies com amb obres longobardes sense que això porti a cap conclusió. La distància temporal entre les obres comparades per l'evidència que l'edifici de Pedret no anava més enllà de finals del segle IX havia conduït a concloure que l'explicació estava en una baixa qualitat d'execució — com si una obra més moderna només pogués ser millor que una de més antiga!— . Davant d'aquesta interpretació només calia ubicar l'autor dins un *corrent popular*. El problema de propostes d'aquest tipus és que, involuntàriament o inconscient, les obres analitzades acaben situades en un marc molt superior al què els pertoca. Parlar de corrent popular comporta la presumpció de l'existència d'un conjunt d'obres que puguin ser encabides dins aquest epígraf. Conservades o no. També implica haver d'identificar pintors que actuïn en aquest corrent. En el nostre cas no hi ha cap evidència que suporti la base de l'existència d'aquest suposat corrent. En el cas de Pedret, de fet, el més difícil és veure-hi la mà d'un pintor. La perfecció en l'execució de determinats elements geomètrics, o la pròpia resolució geomètrica d'algunes figures fan pensar més en l'obra del propi mestre de cases que construeix o reforma l'edifici ja en el segle X. Cal descartar, tanmateix, l'existència d'altres obres similars a Pedret? Segons la nostra opinió, Pedret és un cas tan aïllat com tots els altres. És evident que el fet que existeixin altres edificis religiosos susceptibles de ser decorats justifica la possibilitat d'altres decoracions, però això no ens autoritza a parlar de corrents artístics. La sensació, més aviat, és que ens trobem davant d'una producció de supervivència. La necessitat d'embellir i singularitzar els edificis junt amb la lògica voluntat d'imitar d'altres edificis coneguts devia propiciar actuacions locals del tipus que trobem a Pedret o Campdevàrol. Es tracta d'obres de factura improvisada i sense el recolzament de cap experiència prèvia. Així, doncs, l'únic nexa d'unió devia ser la baixa qualitat dels resultats finals, però no com a fruit d'un intercanvi sinó com a resultat de la manca de mitjans del tipus que sigui. No creiem que això que acabem de descriure pugui ser batejat com a corrent artístic.

Hem fet referència a Campdevànol tot i que Campdevànol és un conjunt peculiar. De fet, i per motius ben diferents als de Pedret, ha calgut desestimar — i en aquest cas absolutament— una anàlisi de tipus formal. Tot i que tradicionalment aquesta decoració ha gaudit d'una atenció preferent pel que fa a qüestions estilístiques i formals, els arguments per rebutjar aquesta anàlisi són contundents. Quina validesa pot tenir l'anàlisi feta a través de la reproducció fotogràfica d'un dibuix que el propi autor qualificat de "croquis"?

L'única obra conservada que ens mostra una qualitat certament alta és el petit cap de Barcelona. Tant pel tipus de preparació de la fina superfície i l'aplicació dels colors, com per la qualitat formal, cal admetre que és una molt bona obra. Només conservem el petit vestigi, però aquest ja és suficient com per a veure-hi connexions, semblances, proximitats de caràcter genèric amb obres executades a diferents *scriptoria* carolingis al llarg del segle IX. No hi ha dubte, per tant, que ens trobem davant d'una obra culta del segle IX. Les restes escasses, però, dificulten, com hem pogut veure en l'anàlisi que hem realitzat, la possibilitat d'arribar a connexions més estretes amb d'altres obres del període. Cap de les obres esmentades aporten contactes més enllà dels estrictament genèrics. Tanmateix, la peça és important perquè ens permet fer-nos algunes preguntes, a l'hora que ens suggereix les respostes. Davant d'una obra d'aquestes característiques — que hem qualificat de culta— el primer que cal demanar-se és què la fa possible, i qui reunia les condicions per a executar-la.

Per motius ben oposats als que acabem d'exposar per a Pedret, no estem — tampoc en aquest cas— davant cap corrent artístic. Quan es va proposar aquest esquema que pretenia explicar la pintura hispana de l'alta edat mitjana, la peça no era coneguda i, per tant, no va ser classificada. Si hagués estat coneguda, sens dubte hauria estat encabida dins l'anomenat corrent culte d'arrel classicista — com passa per a Terrassa— . Dins un context com el que hem anat descrivint al llarg d'aquest treball, una obra d'aquest tipus — i responem així a la primera pregunta— només la fa possible l'existència d'un "mecenes" aliè al context general. Algú que, vingut de fora i amb una formació elevada, té la necessitat de promoure una producció artística com a part integrant de la seva activitat política. Atès que la peça prové de Barcelona només un personatge reuneix les condicions requerides: Frodoí, bisbe de Barcelona. En resposta a la segona pregunta, direm que l'únic en disposició d'executar una obra com la que intuïm en el petit fragment és un estranger.

Quan Frodoí arriba a Barcelona, ho fa amb l'encàrrec de redreçar definitivament un bisbat essencial en l'organització de la Marca Hispànica. Sense que ens calgui entrar, ara, en massa detalls, és evident que una bona part de l'actuació d'aquest personatge devia passar per l'impuls de la nova litúrgia. Una de les maneres d'impulsar la litúrgia era dotar-la d'un marc adequat per al seu desenvolupament. És això el que justifica, en la mentalitat d'un bisbe carolingi, la promoció artística. Per bé que hem considerat que el fragment de Barcelona pertany a un ambient privat del palau episcopal, és segur que d'altres edificis del complex episcopal també van ser embellits i per damunt de

tots l'església. El desenvolupament litúrgic necessita, a més, uns llibres que recullin els textos i el desenvolupament del nou ritus. Aquests llibres, que devien arribar amb Frodoí, devien ser una primera aportació d'imatges noves a la realitat de Barcelona. En tot cas, per les característiques de la decoració conservada, fins i tot podem suposar que és obra d'algun il·lustrador de manuscrits que treballa per a Frodoí.

És per tot això que no ens trobem davant les restes que exemplifiquen l'existència d'un presumpte corrent classicista de la pintura alt-medieval a Catalunya. El que conservem de Barcelona ens situa dins el context d'una intervenció puntual d'un personatge aliè, en principi, a la situació del país. La seva actuació utilitza uns mètodes que no s'adiuen amb la realitat que l'envolta. Frodoí exerceix de magistrat en un indret on ja feia temps que havien oblidat aquest concepte i on encara caldran anys d'aprenentatge per a recuperar-lo. És pràcticament impossible, doncs, que aquesta intervenció tingués una continuïtat o s'escampés més enllà dels límits de la personalitat del bisbe.

L'atzar, o el fet que amb la seva actuació intenta recuperar de manera simbòlica un dels emblemes del poder del bisbe de Barcelona, ens ha conservat la que devia ser l'altra gran intervenció de Frodoí: Terrassa. L'altre gran eix en la línia d'actuació d'aquest bisbe, i molt millor conegut per la documentació que va generar, és la seva voluntat de fer-se respectar. Només això pot justificar la intervenció a Terrassa. Com diem, el nucli de les esglésies d'Ègara havia quedat descol·locat pel propi procés històric, doncs la nova ciutat havia crescut en un nou indret, però seguia essent el símbol de l'esplendor passada. Per aquest motiu, un cop passat aquest moment, el conjunt monumental s'anirà esllanguint al marge d'un creixement medieval que acabarà per afectar-lo relativament poc. Terrassa, des de l'arribada dels carolingis, havia retornat a la jurisdicció eclesiàstica del bisbat de Barcelona. Desapareixia, així, un bisbat d'una certa importància — si més no monumental—. Aquesta supressió no devia agradar, sens dubte, entre els cabdills terrassencs. Aquest descontentament es barrejava amb oposició a la nova litúrgia, usurpació de drets episcopals, etc. La situació era similar a la pròpia Barcelona. L'actuació del bisbe, per tal de ser efectiva, es va concentra tant a Barcelona com a Terrassa en dos aspectes. D'una banda, Frodoí aconsegueix una resolució judicial segons la qual el propi emperador li atorgava la raó en el conflicte, i hem d'entendre que ho va fer valer. De l'altra, va actuar com a promotor d'obres públiques, concretament d'aquelles obres públiques que, tot reforçant la seva posició política, no superaven el seu àmbit jurisdiccional. En el cas de Barcelona, ja hem vist com es concentra en el nucli episcopal, a Terrassa es concentrarà en la restauració, parcial, de l'antic nucli episcopal. D'aquesta manera, restaurava el lloc de culte de la població de Terrassa tot recordant que n'era el legítim propietari.

Pel que fa a les pintures, segurament la decoració més antiga del conjunt és la de Sant Miquel, seguida per la de Santa Maria. Mentre el treball de la primera és relativament uniforme, a Santa Maria es detecten dues maneres de fer diferents, el que en diríem dues mans. La realització apres-

sada de Sant Miquel queda recollida en una resolució molt sumària, que només s'entreté en detalls de caràcter gairebé anecdòtic. A Santa Maria la intervenció és molt més complicada i llarga, i per força havia de necessitar més pintors. Trobem la manera dels qui pinten Sant Miquel en les escenes d'Absalom i acabant algunes figures del primer registre; la resta de la decoració ens mostra una manera molt més calmada, que sense deixar de ser sumària s'entretén en el desenvolupament de les robes. El resultat és, en el cas de Sant Miquel, proper a obres com la decoració de Sant Pròcul de Naturno; en el de Santa Maria, la major proximitat s'estableix amb la cripta de Sant Maximí de Trèveris, Sants Màrtirs de Cimitile o Santa Prassede. L'esperit d'aquesta darrera decoració hi és clarament present tot i que ja estiguin força lluny l'una de l'altra.

Com hem vist, tant la decoració de Barcelona com les de Terrassa resten adscrites a un mateix moment — finals del segle IX— i vinculades al patrocini de Frodoí. Davant d'aquest fet, cal demanar-se: com és possible que sengles intervencions per part del mateix personatge puguin acabar donant resultats tan diferents i, fins i tot, allunyats? Caldria esperar que, si més no a nivell formal, les obres fossin equiparables. O no? De fet, no. Com hem vist en l'anàlisi del fragment de Barcelona la tècnica és molt diferent de la que s'utilitza a Terrassa, i de fet molt diferent de la que s'utilitza en la pintura mural. Això ens ha permès fer la hipòtesi que la delicada decoració de Barcelona fos duta a terme per algú dels arribats amb Frodoí, possiblement un il·lustrador de manuscrits. Pel que coneixem de la relació entre la pintura mural i la il·lustració de manuscrits no és massa difícil suposar que aquest hipotètic il·luminador pogués haver estat habilitat per a decorar un petit oratori o una petita estança del palau episcopal. Les dimensions del rostre no permeten suposar que es tracti de la decoració d'un gran edifici. En el cas de Terrassa, per contra, ens trobem amb la necessitat de decorar uns espais de dimensions ja respectables, especialment en el cas de Santa Maria. Ignorem a qui devia ser encarregada la decoració, ja que malgrat els paral·lels genèrics que es poden establir amb obres d'època carolíngia res permet indicar una procedència concreta. És evident, però, que les pintures no són del mateix que treballa a Barcelona. Recorrent a un artista diferent, per força havia d'obtenir-se un resultat diferent. En aquest cas es fa més evident que mai com és d'errònia la creença que els autors d'una decoració en un nucli important han de ser millors que els d'un nucli secundari. En aquest moment, les alternatives poden restar mediatitzades per una motiu tan simple com la casualitat. El mateix comanditari acabarà pagant obres de qualitat molt diferent.

De l'anàlisi de les qüestions formals i estilístiques en destacarem dos aspectes. En primer lloc, destaca el fet que quan es pot realitzar una anàlisi d'aquest tipus — Barcelona o Terrassa— els paral·lels ens porten a cronologies del segle IX o, a tot estirar, *c.* 900. No és una conclusió que pugui ser presa en termes absoluts perquè també hem constatat que les comparacions realitzades només ens ofe-

reixen relacions genèriques. D'altra banda, en una anàlisi formal sempre hi ha una part de percepció subjectiva que converteix les dades en relatives. Així, doncs, és important el fet que a nivell formal i estilístic la tendència indiqui cap el segle IX, però aquesta dada només pren plena validesa quan pot ser creuada amb altres dades, per exemple, les que ens arriben de l'anàlisi iconogràfica. En segon lloc, cal destacar la gran distància que s'endevina entre els tres conjunts conservats del segle IX i els dos coneguts per al segle X. Se'ns dubte té a veure amb el context del moment i les realitats completament diferents del segle IX i X (*vid.* 3). És evident que les obres del IX per les seves característiques són fruit d'un entorn, en certa manera, àulic; les obres del X, per contra, podrien ser qualificades d'obres espontànies. Mentre durant el segle IX tenim estrangers cultes dirigint els afers de la Marca, el segle X — la primera meitat— no ha format encara les elits culturals pròpies que havien de rellevar aquells estrangers. En qualsevol cas, la situació del segle IX, veient el conservat, és el resultat d'una actuació puntual per motius polítics d'un personatge de gran formació. La del segle X, per contra, és la materialització espontània d'una incipient necessitat duta a terme sense mitjans, formació, o coordinació.

## 2.6.2 La iconografia

D'antuvi cal remarcar el fet que si les qüestions formals i estilístiques ens adrecen cap a un context carolingi, l'anàlisi de la iconografia també apunta en aquesta direcció. Abans, però, de sintetitzar els resultats de les anàlisis parcials ens cal fer alguna precisió. L'estudi que ens ocupa ha estat un veritable repte des del punt de vista iconogràfic. Si normalment les anàlisis iconogràfiques s'inicien davant el repte d'identificar el que veiem, en el nostre cas hem hagut d'interpretar, primer, el que veiem per passar després a una identificació i una explicació iconològica. Ha estat un exercitació esplèndida. Però sobretot ho ha estat perquè ens ha mostrat les possibilitats i els límits de l'anàlisi iconogràfica.

També volem remarcar un altre fet. La peculiaritat de la producció artística medieval fa que hi hagi una completa disparitat dins una mateixa obra en la qualitat i la quantitat d'informació que ens proporcionen iconografia i estil. Conjunts que des del punt de vista formal, com ara Pedret o Campdevàrol, no ens aporten — com hem vist i per motius diferents— pràcticament res, des del punt de vista iconogràfic ens proporcionen valuoses informacions. La relació entre estil i iconografia és complexa. D'entrada, perquè essent dos aspectes d'una mateixa obra reflecteixen, conjuntament, l'època en què han nascut. En aquest sentit, l'estudi per separat d'ambdós aspectes trenca la unitat interna de l'obra. Ara bé, la credibilitat donada a l'estil i les qualitats formals en les nostres latituds han conduït a algunes paradoxes. Així, mentre tothom accepta expressions com ara: "mala qualitat formal", és inusitat trobar-ne de l'estil: "mala qualitat iconogràfica". És evident que una deficient execució pot implicar una iconografia deficient, és a dir, si l'autor no coneix bé el seu ofici, per què hauria de reproduir bé esquemes iconogràfics d'una certa complexitat? Tanmateix, d'aquesta constatació no en podem extreure una conclusió directa, Campdevàrol n'és el millor exemple. Pot succeir que davant una proposta de programa d'alt nivell, no es disposi de l'artífex adient. Per tant, cal anar amb compte.

En base al que acabem d'expressar, caldria admetre que no sempre existeix una explicació plausible per a tot el que trobem representat. La iconografia és un codi, com ho és qualsevol idioma, amb les seves paraules i frases fetes. Que una iconografia no sigui de bona qualitat vol dir que ens trobarem amb frases incompletes o paraules mal escrites. A voltes la culpa serà de la sintaxi, a voltes senzillament de l'ortografia. En darrer terme, per tal que emissor i receptor s'entenguin cal que ambdós coneguin bé el codi. En les llengües romàniques, per exemple, tots compartim un mateix alfabet de tal manera que podem llegir un text en llatí o en romanès però no entendre'n ni una sola paraula. Amb la iconografia també ens pot passar això. L'experiència demostra que quan ens trobem davant d'algun d'aquests supòsits la tendència no ha estat a la prudència sinó a la vehemència. Explicar el que no s'entén mitjançant suposades lectures simbòliques o místiques ha estat, sempre, el recurs més fàcil. Lògicament, són aquestes lectures les que tenen gran acollida; la barre-



ja de misteri i erudició les fa realment irresistibles. Probablement la realitat és molt més senzilla i, per tant, més avorrida.

Algunes de les conclusions a què hem arribat en les nostres anàlisis iconogràfiques són, per força, provisionals, o això creiem. Som els primers sorpresos d'alguns dels resultats perquè la extraordinària riquesa que reflecteixen és absolutament inesperada, justament per la qualitat formal dels propis conjunts. Tanmateix ens cal dir, amb tota sinceritat, que el nostre punt de partida ha estat exempt d'apriorismes. Podem afirmar que no hem dirigit la nostra cerca cap a la consecució de determinats resultats. De fet, l'únic *a priori* que acceptem ha estat partir de zero en les nostres anàlisis, convençuts que les interpretacions que ens havien precedit havien estat excessivament simplistes i reduccionistes. No repetirem, aquí, l'anàlisi exhaustiva que ja hem fet per a cada conjunt. Si que en volem destacar, però, alguns aspectes.

Potser el conjunt més sorprenent sigui el de Campdevàrol, i és una sorpresa perquè, com en el cas de Terrassa, era una obra oblidada. Curiosament l'únic que havia interessat, sempre, a tothom, havia estat l'únic que no podia/pot ser estudiat: l'estil. Així, un cop abandonat aquest llast ens trobem amb què la iconografia de Campdevàrol és, amb tota probabilitat, el reflex d'obres d'una qualitat i un nivell molt superior del que permetrien suposar les brutals pintures recollides en esbós per Abadal. En aquest cas, les connexions que es poden establir per a les dues escenes del Gènesi de Campdevàrol — Reprovació i Expulsió del Paradís— i que condueixen, no gens menys, que a obres de la família del Gènesi Cotton com són les Bibles de Tours, no tenen fàcil explicació en aquell context parroquial. Tanmateix, si considerem la data hipotètica de l'església i el seu entorn immediat, per força hem de mirar cap el monestir de Ripoll. L'únic lloc on podem suposar, i fins afirmar, la presència d'obres carolíngies connectades amb el Gènesi Cotton a Catalunya és al monestir de Santa Maria. D'una banda, sabem que la seva biblioteca va posseir obres carolíngies d'una certa entitat. Coneixem, per exemple, l'existència d'un *Salterium Argenteum*. Si el comparem amb el *Salterium Aureum* de Sankt Gallen podem suposar que, en ser una obra de luxe, la qualitat i el preu dels materials en devia fer una obra no excessivament il·luminada — si és que mai ho va estar— . En tot cas, mostra l'arribada d'obres d'aquest tipus fins l'abadia — per bé que per a aquest cas ha estat proposada l'arribada ja en el segle XI— . D'altra banda, l'estudi de les dues bibles sorgides del seu *scriptorium* confirma el coneixement, no només d'obres vinculades amb la tradició del Gènesi Cotton, sinó de la iconografia dels Octateucs bizantins, del Gènesi de Viena, de la decoració de les basíliques romanes... En la mesura en què sigui possible precisar a partir de quin moment el monestir de Ripoll havia tesauritzat tota aquesta cultura, estarem més capacitats per a situar les pintures de Campdevàrol. És evident, però, que Campdevàrol és el reflex de segona o tercera mà d'una iconografia que només podia estar al seu abast a través d'un gran centre. Aquesta evidència, el fet que des del segle IX a Ripoll s'està creant una biblioteca que, amb alts i baixos, arribarà a ser una de les més importants de l'Occident medieval, i la més que probable presència d'una decora-

ció mural en la basílica del monestir que, lògicament, no coneixem, no només ens permeten assegurar la font d'on surt Campdevàrol, sinó gairebé confirmar un panorama, a Ripoll, tant ric com podríem esperar.

El cas de Pedret és completament diferent del de Campdevàrol. En aquest cas l'únic interès ha estat centrat en la "mística" de la seva iconografia. Podríem trobar-nos, doncs, davant un exemple d'obra "escrita" en un "codi" desconegut. Alguns salts mortals fins havien portat a considerar Pedret el conjunt més erudit dels conservats. En realitat, les pintures de Sant Quirze de Pedret són les úniques que reflecteixen l'estadi més popular i allunyat del referent carolingi de la possible producció del moment. Per a les qüestions formals ningú no en dubtava. Per a les qüestions iconogràfiques sí. Iconogràficament, Pedret és la reunió dels elements més antics del llunyà pòsit romà amb algunes aportacions d'origen franc vinculades amb la repoblació d'un territori allunyat dels nuclis d'influència del moment. En aquesta clau, la identificació de la iconografia esdevé més senzilla, per bé que sempre hipotètica. Podem acceptar, doncs, la identificació dels dos elements conservats amb sant Joan i sant Maurici, ara bé, difícilment en podrem fer una verificació. Una obra com aquesta només es pot explicar en un context de misèria cultural no superada, conseqüència del progressiu abandonament cultural del territori amb la desaparició d'un Imperi Romà que mai no degué ser massa present. En aquest sentit, el concepte subjacent a les pintures de Pedret és més proper al Llibre de Durrow o l'Evangelí de Lindisfarne que a obres del context més immediat. Les diferències amb aquelles obres irlandeses estan en el fet que Irlanda vivia d'un patrimoni completament diferent, el Celta, mentre que al territori del Pedret l'herència no deixava de ser la de Roma per bé que mal assimilada.

L'últim conjunt, però no el darrer, és Terrassa. En el cas de les esglésies egarenques el que cal destacar per damunt de tot és que, per primera vegada a la pintura medieval de Catalunya, estem davant d'un conjunt clarament realitzat *ad hoc*. Cal remarcar aquest fet perquè, contra el que poguéssim suposar, no és freqüent. En realitat, i considerant tot el que conservem fins el segle XIII, gairebé diríem que és inusitat.

A mida que hem avançat en l'anàlisi s'ha anat obrint davant nostre l'evidència que ens trobàvem davant un conjunt molt més excepcional del que ja s'intuïa. Comencem per Santa Maria. És evident que la major dificultat ha estat la identificació de cadascun dels temes, ja que un seguit de factors tendien a dificultar aquestes identifications. El primer i més important és l'estat de conservació. Les pintures estan molt espatllades. La propera restauració potser suavitzarà aquest problema, però sens dubte no el resoldrà. Segons com es miri, però, era molt més difícil de vèncer la resistència de les interpretacions que s'han sostingut des de Puig i Cadafalch. Aquest és el segon factor. Tots els autors que havien opinat sobre la decoració de Santa Maria partien d'aquelles lec-

tures errònies que se sustentaven en uns *a priori* que s'han demostrat falsos. La relació amb Centelles, l'aspecte de Sarcòfag, una lectura líniaal de dreta a esquerra...

En realitat, Santa Maria és més complex que tot això. La primera característica de la decoració és que l'autor aprofita un espai peculiar — una "quasi-cúpula"— que li serveix per a organitzar la decoració i adreçar-la a uns auditoris diferenciats. Mentre una part de la decoració tan sols és visible de la nau estant, una altra part només s'aprecia si ens situem en l'interior de l'absis mirant cap a la nau. Aquest fet ja ens podria fer suposar que el missatge contingut a cada zona es diferent. De la totalitat de la decoració només conservem dos registres figurats. És el primer registre el que mostra aquesta peculiar separació entre una zona "visible" i una zona "no visible". La primera s'adreçava als fidels, la segona al clergat. A la primera veiem escenes relatives a l'apostolat de Pere i Pau. L'actitud, contradictòria dins una evolució, d'aquests dos personatges esdevé exemple no només de la fidelitat sinó també de la feblesa humana. També esdevé la mostra que l'església pot admetre l'error si també hi ha penediment. Així, l'actitud de Pere durant i després del Prendiment i la seva institució com a cap de l'Església, junt amb la vocació de sant Pau es converteixen en un referent per als fidels a l'hora que s'indica on resideix l'autoritat de l'Església. Pere n'és el cap per mandat de Crist i els bisbes per mandat de Pere.

Les imatges adreçades al clergat són molt més dures. Amb tres escenes ha estat resumida la història d'Absalom, fill de David. Aquesta història de la traïció del fill de David al seu pare només pot tenir una clara intenció: advertir al clergat de les conseqüències de traïr al seu pare, és a dir, el bisbe. La història acaba amb morts justes i injustes, en qualsevol cas suposa la desaparició d'Absalom.

Cal admetre que només un personatge d'una certa entitat cultural i política podia patrocinar un programa similar al que trobem a Santa Maria. La intencionalitat política de les pintures de Santa Maria de Terrassa està fora de tot dubte i només s'explica, dins l'època que ens ocupa, per la voluntat de la institució legítima — en aquest cas el bisbat de Barcelona— de fer respectar la seva autoritat. Voler lligar aquesta intervenció, com ha estat proposat alguna vegada, amb la resistència autòctona davant la nova litúrgia franco-romana no té, com argument, cap solidesa un cop resolt el programa. Tot just al contrari. Aquí, el bisbe de Barcelona fa saber qui mana, per què i quines són les conseqüències d'oposar-se a la seva autoritat. L'únic personatge que va estar en disposició de patrocinar quelcom d'aquest tipus al llarg dels segles IX o X és el bisbe de Barcelona, Frodoí.

Cal entendre, doncs, que Santa Maria va funcionar com a element simbòlic de l'autoritat episcopal a Terrassa. Probablement, la intervenció sobre el conjunt havia passat per una restauració — avui en diríem rehabilitació— parcial del conjunt episcopal triple del segle VI. Només es devia intervenir a Santa Maria i Sant Miquel. Sant Pere quedava rellegat, tot i que el programa del primer registre de Santa Maria deixava clar que no es renunciava a l'advocació. Tampoc, però, podia oblidar la pròpia: Santa Maria. Amb aquesta finalitat, el segon registre ens mostra la Verge, entronitzada,

amb el Nen i la parella flanquejada pels Apòstols i els Profetes que l'aclamen. El fet de situar l'escena en el segon registre s'explica pel fet que aquest segon registre, i no pas el primer, és el que realment veiem en entrar a l'edifici i, per tant, en certa manera el presideix. Veiem, en definitiva, com els elements que es conserven de la decoració d'aquest absis ens parlen d'una integració perfecta entre topografia i imatge. Valorar-ne les possibilitats litúrgiques no té, en aquest cas, massa sentit atès que, com creiem haver demostrat, ens trobem davant d'un programa eminentment polític. Altra cosa és què passava amb la decoració — la majoria— desapareguda. En aquest cas, ni tan sols és viable fer hipòtesis.

La decoració de Sant Miquel sembla, en principi, molt més innòcua. Rebutjades, també en aquest cas, les interpretacions més antigues de Puig i Cadafalch, i rebutjada la lectura — d'ampli consens— de Grabar, cal dir que ens trobem davant una imatge de l'Ascensió. Les noves restauracions han permès no tenir cap dubte sobre aquest punt. Ara bé, cal admetre que es tracta d'una Ascensió peculiar. Com hem argumentat, la presència dels dotze personatges sedents i amb actitud atenta, al costat de l'Ascens de Crist entronitzat només s'explica si partim del text dels Fets dels Apòstols. Només aquest text justifica que l'escena resultant acabi essent una barreja dels esquemes emprats per a mostrar Crist ensenyant entre els deixebles i de les Visions teofàniques. En el cas de Sant Miquel, a més, estem davant la clara adaptació d'un tema procedent d'un suport diferent — una Il·linda, un manuscrit, un objecte...— en un marc monumental. Això justifica aquesta ruptura forçada entre personatges situats físicament a dos nivells, però que en realitat ens indiquen que formaven part d'un únic nivell o registre.

L'aparició, amb la restauració, de les imatges del sol i la lluna flanquejant Crist serà motiu de molts comentaris. Recolzant en la nova cronologia donada pels arqueòlegs al conjunt de les tres esglésies, assistirem a un nou intent de situar les pintures al segle VI tot vinculant-les amb models coptes. Efectivament, al món copte trobem algunes composicions similars, però cap d'igual. D'altra banda, també al món carolingi en trobem amb configuracions més o menys similars. Segurament, la clau interpretativa ens la donaria la inscripció que recorre tot l'absis. Malauradament, no creiem que s'arribi a llegir mai. L'únic que sí llegim és la paraula *Emmanuel* al nimbe crucífer de Crist i aquest esdevé un argument, segons la nostra opinió, definitiu. Tot i que el nom d'Emmanuel és recurrent en l'exègesi bíblica, només en època carolíngia se'n farà un ús concret al marge de l'anunci mesiànic. És en aquest moment quan autors com Alcuí utilitzen el nom d'Emmanuel per recordar la doble natura — humana i divina— de Crist i així presentar arguments contra l'heretgia adopcionista. La vinculació d'aquesta heretgia amb Catalunya, el fet que a nivell intel·lectual només pogués ser erradicada a principis del segle IX, en fa un tema massa proper com per obviar-lo. En qualsevol cas molt més proper que la Tarraconense i l'Egipte Copte al segle VI. Així doncs, també en la "innòcua" Ascensió de Sant Miquel hi veiem una presa de posició del bisbe carolingi

enfront d'una teoria que havia tingut un cert arrelament entre els hispans de ritus visigot. En última instància s'està fent un toc d'atenció als rebels a la nova litúrgia i a l'autoritat del bisbe.

La mentalitat subjacent tant a Santa Maria com a Sant Miquel és la mateixa que trobem a conjunts com Mústair o Sants Nereu i Aquil·leu. Aquesta modificació, aquest ús, de la iconografia amb finalitats purament polítiques és inherent al pensament carolingi, i això és el que tenim a Terrassa. Dit això, insistim, l'únic personatge de nom conegut capaç d'arribar a la subtileza de Terrassa és el bisbe de Barcelona, Frodoí, qui tenia — com hem vist— motius per a realitzar un intervenció d'aquest tipus. Malhauradament, encara són moltes les incògnites entorn el personatge i molt poc l'interès que ha despertat en els investigadors. Tanmateix, el que proposàvem en avaluar les qüestions estètiques rep plena confirmació en analitzar la iconografia.

Barcelona, Terrassa, Ripoll evindencien que el final del segle IX i part del X són moments d'una sedimentació cultural d'origen carolingi més notable que no es pogués pensar a primera vista. En el cas de Campdevànol, i per tant de Ripoll, segurament estem davant de l'increment d'aquest pòsit a partir dels viatges a Roma que comencen a ser freqüents a partir del 950 — sense que calgui descartar-los amb anterioritat a aquesta data— . De la biblioteca de Ripoll en sabem algunes coses, en canvi no en sabem res de les biblioteques de Vic — l'eterna aspirant a seu metropolitana— ni de Barcelona — la seu de Frodoí— . Aquesta mancança és important perquè cada cop és més clar que el futur Silvestre II no va venir a Ripoll, tot i que s'hi arribés, sinó a Vic i Barcelona. Segurament, els inventaris d'aquestes seus episcopals ens proporcionarien sorpreses notables.

En definitiva, el que ens explica l'escàs catàleg de la pintura mural a Catalunya entre els segles IX-X esdevé, sobtadament, força valuós. Per a l'estudi d'una època amb tant poques dades, podem constatar l'existència d'uns contactes importants amb el que es realitza a França i Itàlia. Segurament el detonant d'aquest "renaixement" sigui la decisió de Carles el Calb d'enviar un bisbe carolingi per impulsar definitivament la incorporació de la Marca als territoris de l'Imperi. L'arribada d'aquest personatge i la seva intervenció tenen una primera repercussió directa en les esglésies de Terrassa i, sens dubte, a Barcelona. Segurament, el què no coneixem de la seva actuació a nivell cultural és més important que el que en coneixem. Ignorem, per exemple, quins llibres s'utilitzaran a Barcelona, i a Terrassa, a partir de l'episcopat de Frodoí. Fossin els que fossin, havien de ser diferents dels utilitzats precedentment, i durant molt de temps devien restar a la biblioteca episcopal. Les actuacions de Frodoí al final de la seva vida, que li comporten l'enfrontament amb Roma, es deuen a la participació amb la resta de bisbes en una conxorxa per tal d'obtenir la independència de Narbona. Cal interpretar que Frodoí havia aconseguit, no només impulsar la reforma a Barcelona sinó posar-se d'acord, en qüestions polítiques, amb altres diòcesis de la Marca i, per tant, no cal descartar que la sintonia s'hagués establert també en molts altres àmbits.

En el moment en què l'espurna cultural que podia haver encès aquest personatge comença a apagar-se, la decisió de començar a dirigir-se a Roma per a resoldre els afers del país devia suposar una nova represa. Així s'explica que a Ripoll es puguin conèixer determinades obres i que des de Ripoll s'escampin, tant deformades com vulguem, a petites esglésies rurals com Sant Cristòfol de Campdevàrol. Tot aquest itinerari estava preparant, sens dubte, l'embranchida que permetrà l'inici d'obres notables en començar el segle XI.

Tot plegat no explica definitivament la realitat artística de Catalunya durant els segles IX i X, ara bé, ens en dóna una imatge molt pròxima a la realitat. Un territori esgotat, per al qual l'època romana queda ja massa lluny, s'enfronta amb l'arribada d'algun personatge rellevant capaç de promocionar algunes obres importants. Aquesta nova realitat supera les possibilitats d'assimilació d'un territori que ja no està habituat a l'art com a eina sinó a una producció de supervivència. Això pot explicar per què no trobem escultura, no trobem il·lustració de manuscrits, cap producció rellevant d'objectes i una pobra arquitectura. La desaparició d'aquests escassos personatges del IX, fa que el segle X comenci amb la mateixa misèria artística. La situació ja no era, però, la mateixa: l'arribada carolíngia havia suposat la creació de noves biblioteques que se'ns dubte seran determinants per a la creació d'un nou esperit, d'un nou gust intel·lectual. El pas definitiu es dóna en el moment en què l'extinció del referent polític carolíngi suposa la necessitat de buscar-ne un altre a Roma. Aquesta necessitat d'anar a trobar Roma exemplifica l'èxit del lent procés que havia començat a finals del segle IX. La descoberta de Roma comportarà la descoberta del propi territori i de les pròpies arrels antigues d'aquest territori. Els resultats els trobem ja al segle XI.



### 3. LA PINTURA DE CATALUNYA DINS EL CONTEXT EUROPEU.

La realitat artística dels segles IX-X és notablement complexa. La primera intenció d'aquest treball era mostra-ne l'existència i l'entitat a Catalunya a través d'un fòssil director com pot ser la pintura mural. En començar ja hem expressat els motius de la tria i els objectius perseguits. Un cop feta l'anàlisi, cal fer-ne el balanç.

El panorama de la pintura mural a Catalunya durant l'Alta Edat Mitjana és migirat. Més encara el da la il·lustració de manuscrits. A diferència d'altres indrets, i ja n'hem analitzat les causes, és clar que al nostre territori hi ha una profunda ruptura amb l'antiguitat tardana. Ruptures n'hi ha de molts tipus, en el nostre cas és profundament estructural i comporta un llarguíssim període d'inactivitat. A nivell artístic, quan arriben els conqueridors carolingis, Catalunya feia temps que era un erm artístic. El més greu d'aquesta travessa del desert no és, però, la manca d'artífexs, aquests podrien haver estat substituïts per artesans arribats amb l'exèrcit de Lluís el Pietós; el problema més greu és que las elits han perdut l'interès, el gust o l'habitud de patrocinar obres, i això no pot ser reemplaçat, això s'aprèn.

Políticament, la Marca Hispànica resta integrada en l'òrbita carolíngia. D'altra banda, com a territori de frontera se situa en una cruïlla de camins de notable personalitat cadascun d'ells. En altres circumstàncies això hauria d'haver suposat una important revifalla cultural, en el context descrit, però, no té unes conseqüències immediates. Per als Emperadors, la Marca devia ser un territori inhòspit i perillós, només útil en qualitat de coixí de seguretat enfront el perill major que podien representar els musulmans. Aquesta intervenció, l'arribada carolíngia, suposa se'ns dubte l'arribada d'un nou horitzó cultural que a la llarga tindrà unes conseqüències artístiques. No hem de pensar, però, que estem davant la generosa promoció cultural dels nouvinguts. Les intervencions en el territori seran, fonamentalment, de caràcter polític i militar. Tampoc, podem suposar una passió



sobtada dels autòctons per la nova cultura, de fet es constata una certa resistència. En un primer moment, l'intercanvi que hi pugui haver entre uns i altres ha de ser circumscrit a les necessitats polítiques i/o estructurals dels francs.

Quan arriben els carolingis, la principal característica de la població que troben és la seva descohesió. Només havien perviscut la consciència de ser hispans o gots i la expressió més rotunda d'aquesta consciència: la litúrgia hispana. Aquests eren els únics elements vertebradors que donaven forma a la societat de la Marca Hispànica. Per tal d'organitzar aquesta *Marca* de frontera els carolingis hauran de crear les estructures que, essent-los útils, esdevinguin el referents de la població autòctona. Aquestes estructures són els comtats i els bisbats, vessant política i religiosa d'una mateixa organització. El problema és que per aplicar aquesta nova estructura calia eliminar l'únic element identitari clar: la litúrgia. Això explica determinades posicions d'algunes elits més o menys locals. És el que trobem amb Fèlix d'Urgell i la querella Adopcionista, amb *Tyrsus* i *Baius*, amb Aisó o amb la dificultat de bisbats i comtats per estabilitzar la seva situació, procés que es perllonga tot el llarg del segle IX.

Sigui com sigui, la nova situació, la nova organització, necessita noves eines. La nova litúrgia és una d'aquestes eines i, a diferència d'altres actuacions, aquesta tindrà una repercussió directa en la producció artística, si més no en la conservada, que és de caràcter religiós. La primera necessitat d'una litúrgia que comença són els llibres. Hem vist com no es pot pensar en l'activitat d'uns *scriptoria* autòctons per a produir aquests llibres. Així, doncs, durant un temps, segurament considerable, els llibres de què es disposen són importats. D'aquesta manera entra la lletra carolina, també d'aquesta manera entra el nou ritus, evidentment, també és d'aquesta manera com devien arribar les primeres imatges no hispàniques decorant aquests llibres. No creiem agosarat suposar que juntament amb els llibres devien arribar artistes. Costa de creure que personatges com Frodoí, bisbe de Barcelona, arribi tot sol a la seu del bisbat. D'altra banda, l'activitat d'un pintor a Barcelona, del qual només conservem un petit cap pintat sobre un carreu, amb una tècnica no massa allunyada de la il·lustració de manuscrits, reforçaria aquesta hipòtesi. La petita decoració pertany probablement a un interior palatí, possiblement la residència del bisbe. D'aquest Frodoí, però, també coneixem activitat pública. Una escassa documentació ens parla dels recursos esmerçats per a l'obra de la seu. Desgraciadament no en coneixem res més.

Podem, però, prescindir dels artistes i centrar-nos en els llibres. És evident que aquests llibres importats acaben dipositats a les biblioteques dels diferents centres religiosos. D'aquesta manera involuntària, les biblioteques comencen a tesauritzar una informació que a curt o llarg termini serà la base d'una part de la producció artística. És evident que les conseqüències en la il·lustració de manuscrits no són immediates. Ben diferent és el que passa amb la pintura mural i aquesta és una de les importants troballes d'aquest treball. La relació entre la decoració de Campdevàrol i la tra-

dició del Gènesi Cotton a través d'obres com les Bibles de Tours és, creiem, innegable. Davant la dificultat d'acceptar l'arribada directa d'aquest tipus d'informació a una parròquia com Campdevànol, hem de considerar que la informació arriba a través d'un mitjancer. Se'ns dubte aquest mitjancer és Ripoll. Campdevànol pertany a la jurisdicció de Santa Maria de Ripoll des de la fundació. No és estrany suposar que a la decoració de la petita parròquia es volgués emular la important abadia. D'altra banda, a Ripoll sí que podem pensar en l'arribada d'un llibre o d'un artista vinculats a la producció de Tours, fins i tot, podríem pensar en una decoració mural per a l'església de Ripoll que recollís escenes similars sorgides de la biblioteca monàstica. Així, doncs, l'evidència d'una escassa producció dels *scriptoria* no té res a veure amb la possibilitat que la biblioteca custodiés obres importants. La poca pintura mural conservada sembla confirmar aquesta hipòtesi. Un tema diferent és que la llavor d'aquesta biblioteca no comenci a fructificar de manera clara fins el segle XI.

Així, doncs, veiem com un fet essencialment polític, com és l'assumpció forçada d'una nova litúrgia, va comportar l'arribada d'uns models artístics que, només en determinats casos, tindran un reflex monumental — Barcelona, Campdevànol— . Se'ns dubte cal atribuir a la conjuntura el fet que calgui esperar fins el segle XI per a obtenir uns resultats més espectaculars.

En l'anàlisi de les obres d'aquest treball hem constatat, però, que hi ha una altra via d'arribada: l'actuació política directa. L'exemple clar és a l'activitat de Frodoí a Terrassa. Davant la necessitat d'imposar la seva autoritat política, econòmica i religiosa i essent un personatge — per la seva procedència— d'un nivell cultural alt, decidirà intervenir en el conflicte a la manera d'un antic magistrat romà: amb una obra monumental. Ignorem a partir de quins models directes va ser decidida la decoració de les esglésies de Santa Maria i Sant Miquel de Terrassa. Tota l'actuació, però, traspua una clara interrelació entre Art i Política característica del món carolingi. En aquest sentit, el que veiem a Terrassa no és lluny del que s'ha dit per a Mústair i es manté per a Sants Nereu i Aquil·leu o per al Triclini lateranense.

A partir d'aquestes premisses no hi ha dubte que la producció de pintura mural a Catalunya durant l'Alta Edat Mitjana respon a una conjuntura molt especial. D'entrada, és el fruit de la importació des dels àmbits més potents que són el món carolíngi i romà. Els ambaixadors d'aquesta nova producció són, d'una banda, els personatges cultes que són destinats a la Marca, com ara Frodoí, i, de l'altra, els nous llibres per a l'establiment de la nova litúrgia. El problema és que a diferència de l'Imperi, Astúries o Roma, a Catalunya no hi ha cap estructura de caràcter àulic que doni l'acollida necessària a la informació que arriba. La informació, per tant, pot existir, però si no existeix un receptor que l'administri, aquesta informació es perd o queda oculta. La situació de la Marca fa que no s'estigui en disposició d'utilitzar aquesta i d'altres informacions — com ara la presència quotidiana i constant del passat romà— fins el segle XI.

Amb aquest panorama, cal entendre que el segle IX, i per a la pintura mural, és un moment de reactivació puntual. Els dos conjunts que podem situar en aquest moment — Barcelona i Terrassa— tenen qualitats diferents, però cadascuna, i per aspectes diferents, evidencia un nivell important. En aquest sentit, cal entendre que el segle X segueix essent un moment d'arribada. La primera meitat del segle X és un moment en què ja han desaparegut els personatges de l'estil de Frodoí — carolingis, amb formació i capacitat intel·lectual— però encara no han pogut ser substituïts per una elit autòctona. Només a partir de la segona meitat del segle X "l'obertura al món" — per usar l'afortunat títol que dóna Dalmases a aquest moment— comportarà un veritable contacte i coneixement de la realitat exterior. És així com, de retruc, es retrobarà la capacitat pròpia. Sense aquest moviment, el segle XI hauria estat sensiblement diferent.

La comparació de la nostra producció amb la que es desenvolupa a d'altres indrets contemporàniament és, en certa manera, descoratjador. Només a nivell iconogràfic conjunts com Santa Maria o Sant Miquel de Terrassa resisteixen la comparació. En aquests casos ens trobem davant d'obres en què la direcció intel·lectual és clara i s'aproxima, en intenció, a obres ja esmentades com Sants Nereu i Aquil·leu o Sant Joan de Müstair. Amb aquest darrer conjunt, a més, ja han estat destacades les extraordinàries connexions.

En vista d'aquestes reflexions, només podem concloure que la pintura a Catalunya durant el IX i X és, fonamentalment, el fruit d'una importació, i que l'origen d'aquesta importació és el món carolingi. Cal admetre, però, que es tracta d'un fet purament puntual, gairebé casual. També cal admetre, tanmateix, que no per això és d'abast limitat. Aquest aire nou d'origen europeu arribat a través dels bisbes carolingis no tenia un origen determinat o concret, sinó divers. El paper dels bisbes en l'administració imperial és ben conegut. El que més ens interessa és l'enorme mobilitat que podien arribar a tenir com a "diplomàtics". No és estrany que un bisbe estigués al corrent dels afers polítics de l'imperi, i per tant també dels religiosos, i menys estrany encara que hagués visitat la cort imperial, la cort pontifícia i nombrosos altres centres que portaven de l'una a l'altra. Així, doncs, l'arribada d'un bisbe carolingi va comportar per al nostre territori l'arribada d'algú que havia vist món. D'aquesta manera esdevenen una mena de cordó umbil·linal que, breument, va connectar Catalunya amb l'Imperi. No ens cansarem de repetir que només la manca d'un substrat sòlid justifica les dificultats de l'arrelament i que els fruits siguin esporàdics i, en algun cas, poc reeixits.

És en les qüestions estilístiques i formals on es constaten aquestes dificultats d'arrelament. No hi ha cap dubte que els conjunts estudiats pertanyen també per a aquests aspectes al context de l'època carolíngia. D'això, no en podem tenir cap dubte. Ara bé, la qualitat és baixa, especialment si ho comparem amb el que tenim per a la iconografia. L'explicació d'aquestes diferències evidents

entre un camp i un altre és relativament senzilla. Mentre la direcció intel·lectual — iconografia— no és problemàtica a partir del moment en què es disposa de personatges de formació elevada, com ara Frodoí, la direcció tècnica necessita una organització, una formació i, en definitiva, una estructura que no es pot improvisar.



**Epíleg**  
**“el segle XI a Catalunya”**



Com ja hem precisat en començar, aquest estudi no inclou l'anàlisi de la pintura mural del segle XI. Aquesta, però, és una decisió que cal explicar. Haver estudiat Santa Maria i Sant Miquel de Terrassa proporciona el nexa que hauria permès continuar l'estudi amb la pintura de l'XI. Com és sabut, el conjunt de pintures murals de Terrassa es completa, per a aquest moment, amb l'anomenat retaule de pedra de l'actual parròquia de Sant Pere. Tot i que les propostes de datació per a aquest "retaule" han estat diverses, a hores d'ara és més o menys acceptat que cal situar-lo al segle XI.

Hi hauria una altra justificació menys circumstancial per a proseguir en aquest treball amb la pintura mural d'aquest segle. Ja hem dit en la introducció, que separar els segles IX-X de l'XI és, per la matèria tractada, complex. *A priori* no hi ha, per tant, cap justificació per no incloure la pintura d'aquest moment. El motiu de la nostra tria és la pròpia configuració d'aquest segle.





## El segle XI a Catalunya

Per a la història de l'art a Catalunya, el segle XI és un moment determinant<sup>1</sup>. Durant aquest segle té lloc l'eclosió arquitectònica que va ser qualificada com a "primer romànic" (Puig-Falguera-Goday, II; PiC, 1928). L'arquitectura del segle XI, sobre tot els seus inicis, és una matèria encara delicada. Tanmateix, la comparació de l'obra més emblemàtica del segle X, com és el monestir de Sant Miquel de Cuixà, amb algunes de les primeres obres que s'endeguen en començar el segle XI és allisonadora. Desgraciadament, no coneixem l'obra d'Oliba a Ripoll, i només parcialment algunes de les seves intervencions a Vic, Canigó i Cuixà<sup>2</sup>. Sí que conservem Sant Pere de Rodes. Malgrat que la seva construcció es perllonga en el temps no hi ha dubte que el concepte d'edifici religiós està canviant ràpidament, i amb ell les formes. Una bona mostra d'això és la dificultat que encara es té per a entendre el monument. Puig no entenia aquest edifici sinó era dins el segle XII (Puig-Falguera-Goday, III, 359-364); la referència indirecta a una consagració en 1022 més alguns elements epigràfics han fet pensar a d'altres en un edifici contemporani de Sant Miquel de Cuixà (Adell-Riu, 1998). Segurament, el més raonable sigui considerar-lo acabat dins la segona meitat del segle XI<sup>3</sup>.

Un dels factors clau que cal adduir per a considerar aquesta darrera cronologia és, sens dubte, l'escultura (Lorés, 2001, 33 i ss; *Id.*, 2002). Si el tema de l'arquitectura és complex, la complexitat de l'anàlisi de l'escultura no es queda enrera. A grans trets, cal considerar que és en aquest moment quan comencen a néixer les escultures arquitectònica i monumental a Catalunya. Ja hem tractat el tema en altres treballs (Camps-Lorés-Mancho, 1999; Camps-Mancho, 1999). Per tal de sintetitzar la nostra opinió direm que, a banda del que podríem considerar assaigs sense conseqüències i que només podem situar al segle X pels més que dubtosos arguments estilístics (*cf.* Barral, 1981, 110-121), no hi ha cap producció a Catalunya que puguem anomenar, dignament, escultòrica fins arribar al segle XI. Durant molt de temps s'ha utilitzat el fantasma dels anomenats capitells de tipus "califal" — encapçalats pels procedents de Ripoll, Cornellà i Sant Pere de Rodes— per justificar una suposada producció d'escultura arquitectònica dins el segle X. Ja hem referit (*vid.* Camps-Lorés-Mancho, 1999, 420) com, en realitat, aquesta figura del capitell "califal" del segle X és fruit d'un error historiogràfic en creuar les aportacions d'Hernández (1930) i Gaillard (1972, 120) i prendre aquesta addició com un tot indisoluble. No hi ha cap argument sòlid per a suposar l'existència de tallers en aquelles dates a Catalunya. Potser l'indicador més simple per a convencer-nos que al segle X no hi ha producció escultòrica sigui novament Sant Miquel de Cuixà. Cap element d'una

1 No entrarem a analitzar, ara i aquí, una matèria que va molt més enllà del nostre interès en aquest treball. Ens limitarem, per tant, a destacar els aspectes més importants i que exemplifiquen millor la importància del segle XI. Per a una anàlisi de conjunt del que suposa aquest moment *vid.* Dalmases-José, 1986, *passim*.

2 Per a totes aquestes qüestions *vid.* recentment Palol-Lorés, 1999 i Lorés, 1999.

3 Per a totes aquestes qüestions remetem a la monografia que està enllestint Immaculada Lorés sobre el conjunt monàstic (Lorés, 2002).

de les abadies més importants de finals del segle X del nostre territori, i potser d'Europa, permet insinuar la possibilitat que hi hagués hagut el menor element escultòric<sup>4</sup>.

Amb aquestes premisses, l'argument emprat per a la valoració d'aquesta escultura "califal" ha estat sempre l'estilístic; de fet en la majoria de casos és l'únic a què es pot recórrer. Doncs bé, aquest classificació per l'estil s'aplica a una tipologia de capitell descendent més o menys llunyà del capitell corinti compost d'arrel romana i que en la majoria de casos destaca per la seva mala qualitat i descontextualització. En aquesta sèrie destaquen algunes peces, com ara els capitells de Cornellà de Llobregat, que pel seu treball a bisell i situats en el context cultural de la Catalunya comtal difícilment podrien ser anteriors al primer quart del segle XI<sup>5</sup>.

La primera fita segura no la trobem fins endinsar-nos en el segle XI. La realització, durant els anys vint d'aquell segle, de les Ilindes rosselloneses de Sureda i Fontanes, ha estat considerat el punt de partida per al desenvolupament d'una producció escultòrica<sup>6</sup>. Crear fites d'aquesta mena sempre és arriscat. Tanmateix, el que es pot veure en la producció francesa i catalana a partir d'aquelles dates permet acceptar-la sense massa problemes (*vid.* recentment Lorés, 2001, 33 i ss.). Així, doncs, torna a ser el segle XI el responsable, en aquest cas, de l'aparició de l'escultura com a complement de l'arquitectura.

No hi ha dubte que l'eclosió que es constata es deu a una major vitalitat que en part cal atribuir a la conjuntura econòmica i política. Tanmateix, mentre en qüestions polítiques i/o econòmiques sovint es poden argumentar i justificar canvis sobtats, es fa difícil sostenir el mateix quan es parla de qüestions culturals. Segurament són aquests factors polítics, econòmics, etc. els que van impedir que aquesta eclosió no tingués lloc abans, però aquesta, de ben segur, no hauria estat possible sense el pòsit acumulat des de molt de temps enrera. No és casual que Gerbert d'Aurilhac decideixi de venir entre el 967 i el 970 a Vic i Barcelona. El tema ha estat molt tractat, sobretot darrera-

4 Efectivament, una breu notícia de Durliat (1952) recull un capitell avui desaparegut que a parer de l'autor podria ser de l'edifici de Sant Germà de Cuixà, per tant de c. 953. En realitat no hi ha cap argument diferent dels ja esmentats i criticats per a considerar aquesta peça de mitjan segle X, doncs podria ser d'un segle més tard. D'altra banda, sempre hi haurà el dubte de què passa amb l'escultura en estuc per a aquestes dates. Un monestir com Cuixà podria haver rebut una decoració d'estuc. És possible que hi hagués els mitjans econòmics, ara bé, pel que podem veure en altres bandes l'estuc acostuma a ser un element de decoració que apareix combinat amb d'altres tècniques. L'exemple paradigmàtic, sens dubte, és la basílica de Sant Salvador de Brescia, aquí l'estuc conviu amb l'escultura en pedra i amb la pintura al fresc. El mateix tipus d'integració el trobem a Cividale.

5 L'estudi de l'escultura arquitectònica, i especialment dels capitells, és una feina extraordinàriament complicada. Els treballs que s'hi han dedicat fins el moment topen sempre amb els mateixos problemes. L'anàlisi sempre es realitza partint de la base estilística. Mesurant els capitells, observant els elements de la seva decoració, analitzant el tipus de talla,... es pot definir una línia no sempre del tot clara que permet separar els capitells antics dels capitells medievals. Ara bé, mancats de fites cronològiques segures ha estat impossible posar ordre, després, en el conjunt de capitells medievals, si més no d'una manera convincent. El treball més exhaustiu sobre la qüestió del capitell a l'Alta Edat Mitjana hispànica és la tesi doctoral de Domínguez, 1987. Per a la llista de les obres que han estat considerades califals a Catalunya *vid.* Camps-Mancho, 1999, n.11.

6 No podem pensar que l'aparició d'aquesta escultura sigui sobtada i sense cap tradició al darrera. Segurament cal considerar la importància dels tallers que elaboren, per exemple, les ares d'altar lobulades, on el treball a bisell és la base de la tècnica escultòrica. Darrerament *vid.* Camps-Mancho, 1999, 217, per al catàleg d'aquestes peces cal remetre a Ponsich, 1982.

ment per la coincidència amb el mil·lenari del seu accés al solí pontifici. Volem destacar un fet. El monjo Gerbert, interessat pel *quadrivium*, se'n va a un racó inhòspit d'Europa a perfeccionar aquestes disciplines. En la decisió pesa, sens dubte, la feina diplomàtica de Borrel II, comte de Barcelona, Girona, Osona (934-992) i Urgell (948-992). Tanmateix, la sola voluntat del comte, per molts vincles que hi hagués, no hauria decidit el futur papa a restar durant tres anys en un lloc que no oferís les possibilitats d'estudi promeses. La raó que en el comtat de Barcelona es poguessin estudiar les matèries del *quadrivium* era el contacte del territori amb la ciència àrab i amb els clàssics a través del món carolíngi. Com hem vist en estudiar la pintura del segle IX i X, però, no n'hi hauria hagut prou amb el contacte amb la cultura àrab i el pòsit carolíngi si el territori de Catalunya no hagués estat en disposició d'assimilar el que aquests dos àmbits culturals podien oferir. Si es començava a treure partit efectiu de les biblioteques de la Catalunya Vella és perquè alguna cosa havia començat a canviar. Aquest canvi ens el testimonia, ja ho hem vist, l'arquitectura i l'escultura; tot just esmentades les biblioteques hauríem de parlar de la il·lustració de manuscrits que també explota a partir d'aquest moment<sup>7</sup>.

La intenció d'aquest epíleg és presentar els aspectes que creiem fonamentals per tal d'encarar amb un cert èxit l'estudi de la producció artística del segle XI a Catalunya, i en particular de la seva pintura. Un dels factors essencials, i que ha aparegut de manera recurrent al llarg de tot aquest treball, és l'exploració de les biblioteques com a dipòsit de models. No n'hi ha prou amb conèixer les produccions dels diferents *scriptoria* també ens cal reconstruir de quines fonts pròpies beben. Segurament és en aquestes biblioteques on es trobi el desllorigador del llarg període que porta des del segle IX fins al segle XI. Conèixer aquests fonts bibliogràfics que remunten la seva gènesi al segle IX és indispensable per a entendre l'eclosió del segle XI. Aquest factor, doncs, esdevé essencial per a qualsevol intent d'explicar la producció artística — i per tant la pintura mural— del segle XI, fins i tot més que per a explicar la del segle IX.

Per als historiadors — i de retruc per als historiadors de l'art— sempre ha estat considerat essencial el canvi de mentalitat que vers 950 impel·lirà les elits de la Marca Hispànica a viatjar a Roma a cercar el nou referent institucional. Sens dubte, aquesta qüestió es determinant, també a nivell artís-

<sup>7</sup> No entrarem a tractar el tema de la producció dels *scriptoria* perquè caldria entrar en una profunditat que no li podem dedicar. Tanmateix, el tema ha estat tractat, en alguns dels seus aspectes essencials i, en conseqüència, podem remetre a aquests estudis. Per als *scriptoria* en general *vid.* Mundó, 1994; per a Ripoll i Vic, *vid.* Ibarburu, 1999; per a Girona, *vid.* Orriols, 2000. Per a les relacions culturals i els contactes entre centres a partir de la producció de Ripoll *vid.* Castiñeiras, 1999 i *Id.*, 1999b. Segueix essent un gran problema l'aproximació als dos monuments més emblemàtics del moment, les Bibles de Ripoll i Rodes. De fet, fins al moment ni tan sols hi ha publicades fotografies d'una mínima qualitat, això més el fet que es troben a Roma i París, i la tasca titànica que suposa el seu estudi, les ha convertit en una mena de subjecte maleït. El primer treball i més complet és el de Neuss que es pot considerar una mena de guia de les bibles catalanes. Molt interessant, per la fina percepció del seu autor, és l'article de Pijoan que, desgraciadament, només es limita als llibres de l'Octateuc. Recentement, per iniciativa del desaparegut rector de Santa Maria de Ripoll, Mn. Ramón Tuneu, s'està enllentint una edició facsimilar d'ambdós manuscrits. Desgraciadament, la publicació dels manuscrits en diversos volums només anirà acompanyada d'un estudi paleogràfic i codicològic d'A. M. Mundó. Més útil per a l'estudi artístic serà l'exhaustiva bibliografia que acompanyarà l'edició que prepara I. Lorés des del grup de recerca sobre la il·lustració de les Bibles catalanes dirigit per M. Guardia des de la Universitat de Barcelona.

tic, per a explicar l'arrencada del segle XI. Tanmateix, l'argument ha estat poc explotat per a les qüestions purament artístiques. Aquest és el segon factor que creiem indispensable per a l'anàlisi del segle XI i en aquest centrarem les nostres pròximes reflexions.

Venim de trobar-nos amb un personatge especial qui gràcies, justament, a aquesta obertura cap a l'exterior de la Catalunya Vella arriba per a formar-se entre les nostres biblioteques. Tenim, doncs, Gerbert entre Vic i Barcelona, i potser Ripoll. El monjo arriba just en un moment en què el panorama cultural es canvia i a nivell monumental comencen algunes de les fundacions més notables del segle XI. La pregunta que ens pot aportar més informació és amb què va trobar-se aquest Gerbert?

A partir del conservat, hem de suposar que el país que visita Gerbert té edificis religiosos de parets llises on la pintura mural era o molt escassa o inexistent. Les poques pintures murals que pot veure ja devien ser passades de moda — les pintures de Terrassa o de Barcelona tenen un centenar d'anys—. Les decoracions més contemporànies — Campdevàrol, Pedret— devien semblar pobres a ulls d'un futur papa. Pel que conservem, en aquells murs blancs i llisos no hi devia poder veure tampoc ni estuc ni teixits. Els pocs teixits de preu existents eren àrabs i els devia veure quan li van ser mostrades les relíquies d'aquest o aquell sant o com a *segmentæ* en els vestits litúrgics dels seus amfitrions<sup>8</sup>. El monjo venia a veure tractats i, per tant, devia visitar biblioteques. Tanmateix, en aquelles biblioteques els llibres només tenen lletres i el poc color de les rúbriques. Fóra agosarat anomenar il·luminació els esquemes que en alguns casos ha de consultar. El panorama devia semblar desolador, com ens ho sembla a nosaltres si és que realment hagués estat aquest. D'entrada, cal afegir-hi una primera correcció obvia: no conservem moltes de les obres que segurament haurien enriquit aquest panorama. No coneixem el monestir de Ripoll del segle X ni la seva decoració, tampoc per al cas de Sant Pere de Rodes o parcialment per a Cuixà; tampoc no coneixem l'estat de les seus de Barcelona o Vic, etc. Si més no en un cas, el de Ripoll, podríem suposar a través del conegut per a Campdevàrol, que existia una decoració mural amb escenes del Gènesi i de clara vinculació carolíngia (*vid. supra*). En qualsevol cas, és relativament fàcil fer un llistat de les obres realitzades en aquells moments o poc temps abans i fer hipòtesis sobre el que segurament no ens ha arribat, fer hipòtesis sobre el que ha estat anomenat el Païssatge Monumental. A aquesta anàlisi cal afegir, encara i però, una altra correcció molt menys obvia: aquest Païssatge Monumental convivia en el territori amb un patrimoni anterior molt més ric i espectacular del que sovint admetem.

Per a la il·lustració de manuscrits ens demanàvem com es podia passar d'un estat de coses com el que acabem de referir a endegar la realització de, per exemple, dues de les obres més especu-

<sup>8</sup> Només en algun cas es devia disposar d'importacions occidentals més pròximes al gust del visitant, com ara l'estola de sant Narcís (*vid. Guardia-Mancho, 1996-1997*).

lars del segle XI a Europa occidental com són les bíblies de Ripoll i Rodes. Com a resposta hem dit que no es pot argumentar que la qüestió econòmica, política, etc. tinguin res a veure amb la realització de l'empresa. Es poden tenir o no els mitjans i es pot tenir o no un patrocinador. Sigui dit de passada que el resultat final, des del punt de vista del luxe o d'un comitent, no és el que més destacaria d'ambdues obres. De l'única cosa que no es podia prescindir es de la quantitat d'informació acumulada en aquelles dues bíblies, tant a nivell textual com a nivell iconogràfic. En conseqüència, i a partir dels indicis obtinguts de la pintura mural, hem suposat que si el monestir de Ripoll va ser capaç d'endegar l'empresa això només s'explicava perquè: a) finalment es tenia la capacitat de decidir-se a produir obres d'aquest tipus; b) es disposava dels mitjans intel·lectuals, es disposava de la informació, que ho havia de fer possible. Si el primer factor entra dins el marc de la pròpia evolució de la societat de l'època, el segon té a veure — tot i que no exclusivament— amb la creació al llarg del temps d'un fons, una biblioteca, que els va proporcionar el material per a treballar. Doncs bé, de la mateixa manera que al llarg dels segles IX-X s'havien anat creant aquestes biblioteques, des del segles II, III, IV, etc. s'havia anat acumulant una quantitat de patrimoni que estava a la vista de tothom. Ara bé, igual que no es comença a treure partit dels llibres acumulats a les biblioteques fins que arribem al segle XI, tampoc el patrimoni a la vista no devia començar a ser valorat fins a aquell moment. No és que no se sabés que fer-ne, simplement, i a efectes pràctics, no existia. Per a conèixer el que tenien van haver de sortir fora, i trobar-ho a Roma o a moltes de les etapes del viatge.

Per concloure aquest repàs breu a alguns dels aspectes que fan important el segle XI català, i sense allunyar-nos de les arts pictòriques, cal una mínima referència als teixits. Per bé que en aquest cas<sup>9</sup>, i com ja hem esmentat més amunt, tenim peces anteriors (*vid.* Guardia-Mancho, 1996-1997), no cal dir que el protagonisme absolut és per al brodat de la Creació del catedral de Girona (Palol, 1986). Potser pel fet de trobar-nos de nou davant d'una obra més que respectable, i com en el cas de les bíblies, la pregunta torna a ser la mateixa. Podia, una obra d'aquesta qualitat ser realitzada a Catalunya? També com en el cas de les bíblies, l'al·lusió a la qualitat no es refereix tant a la qualitat formal com a la qualitat de la informació continguda i, tal vegada, de missatge. En resposta a la demanda, direm que sobre el brodat sempre ha planat el fantasma d'una possible procedència italiana — igual com la Bíblia de Ripoll es creia realitzada a Farfa o Sant Pere de Rodes es creia del XII—<sup>10</sup>.

Així, doncs, respecte als punts que hem anat tractant es constaten dues coses. A partir dels anys vint del segle XI, i sense que es pugui justificar exclusivament per qüestions històriques, comença a florir una producció artística de la qual vint anys abans no tenim el menor rastre. Tant és que ens

<sup>9</sup> També en el treball en metall, que hem deixat de banda i per al qual remetem al capítol signat per S. Vidal dins la pròxima monografia sobre Sant Pere de Rodes (Lorés, 2002). Del mateix autor, *vid.* Vidal, 1999c.

<sup>10</sup> Sobre el Brodat de la Creació *vid.* en general Palol, 1986.

fixem en l'arquitectura — Sant Pere de Rodes— o en l'escultura — Fontanes, Sureda, Cornellà de Llobregat— ; en la miniatura — bíblies de Ripoll i Rodes— o en els teixits — Brodat de la Creació de Girona— en tots els casos estem davant d'obres que sobten perquè essent gairebé les primeres de les seves respectives sèries mostren una capacitat inusitada. La primera pregunta que cal fer-se per tal d'arribar a entendre aquest "renaixement" cultural és: què va permetre o, fins i tot, motivar aquest renaixement? Alguns dels factors els hem vist en analitzar els segles IX-X. Hem deixat per a aquest epíleg el menys conegut, ens referim a la descoberta de paisatge visual.

## El païssatge visual

Que la situació política i econòmica canvia a partir de c. 950 és un fet acceptat. Fins aquí, hem destacat la realitat de la producció artística en iniciar-se el segle XI — a banda de la pintura mural— . Aquest era el que anomenaríem Païssatge Monumental (*vid.* Barral, 1987). Ara bé, és evident que, fins i tot superant problemes terminològics, les produccions artístiques no són compartiments estancs. Tot i que als historiadors de l'art ens sigui més còmode tenir un calaix amb l'etiqueta "art romà" a sobre del calaix amb l'etiqueta "art medieval", és prou evident que el calaix "art romà" no va ser un calaix que es va tancar per tal de poder obrir el d'"art medieval". Això es veu bé, especialment, quan parlem de l'art de determinades zones i de determinats moments. No s'entén l'obsessió del renaixement per cobrir els edificis amb cúpula fins que no entrem en l'espai esfèric de Santa Maria dels Màrtirs a Roma. Aquest títol l'assoleix l'any 608 per decisió de Bonifaci IV, fins aquell moment era un temple pagà abandonat, el temple de tots els deus, el Pantheon. Així, un edifici del segle II d. C., convertit en església en el segle VII, esdevé l'obsessió de Brunelleschi, Michelangelo, Bramante... I encara avui ens talla la respiració. Des del moment en què va ser concebut fins els nostres dies ha estat testimoni de milers d'esdeveniments, però sobretot, i per a nosaltres el més important, ha estat "*sous les yeux*" — com molt gràficament dirien a França— de tothom qui ha visitat Roma al llarg de dos mil anys. Encara avui segueix essent una font d'inspiració per als artistes<sup>11</sup> i, per descomptat, per als historiadors de l'art.

Tot aquest *excursus* té la finalitat de fer evident una obvietat: que per a entendre l'art d'una època és important saber quin paper hi juga el de les èpoques precedents. No només ens cal analitzar l'art d'èpoques precedents, també ens cal saber quin paper jugava en l'imaginari col·lectiu. No n'hi ha prou, per tant, de saber quin era el païssatge monumental sinó també quin va ser el païssatge visual. Per a l'art medieval això és tan evident com per a qualsevol altre període artístic. Si parlessim d'art medieval a Roma no en tindríem cap dubte. Els mosaics de Santa Prassede o Santa Maria *in dominica* (c. 817) no s'entenen sense els de Sants Cosme i Damià (c. 530); els de San Clemente (segle XII) no s'entenen sense els del baptisteri de Sant Joan de Laterà (segle IV). A Catalunya, i tot salvant les distàncies, això no té perquè ser diferent.

Si el segle XI té una característica que el fa especialment difícil, aquesta característica s'anomena represa. Però no, com es podria pensar o suggerir, en el sentit de reactivació sense ruptura, sinó de redescoberta del què, després d'oblidat, podia tornar a estar de moda. Podríem anomenar-ho sense que sonés massa pompós renaixement?

No podem dubtar que fins a mitjan segle X els contactes de la Marca amb la resta d'Europa — i no només amb la França carolíngia— eren una realitat. Possiblement puntuals, però reals. El canvi apa-

11 Un exemple pot ser la pel·lícula de Peter Greenaway: "El ventre d'un arquitecte".



reix quan, a partir del 950, comença una certa "obsessió" per anar a Roma. La finalitat política és clara. Tan clara com la que havia guiat Benedict Bishop. En aquell cas (*vid. supra*) les conseqüències artístiques van ser clares per als anglo-saxons. Podem sospitar que, junt amb les butlles, les estades a Roma també devien tenir conseqüències per a les elits de la Marca: van reportar la descoberta de tot un patrimoni i un llegat cultural completament desmesurat per als provincians que arribaven. Podem suposar que l'evidència de la coexistència del món pagà enrunat amb el florent mún papal devien despertar interès i curiositat. Així, és possible que més d'un d'aquests enviats tornés a casa amb idees noves, però no només això. També es possible que en el camí de retorn trobés que alguns dels elements del seu paisatge quotidià no estaven massa lluny, no difereïen massa, d'algunes de les coses que havia "descobert" a la Metropoli.

Així, doncs, alguna de les obres que trobem al segle XI podrien ser explicades per una doble via. D'una banda, la descoberta d'una realitat summament rica de matisos, de coexistència i interpenetració de dos mons, a Roma; de l'altra, la redescoberta del vincle amb el món antic a la realitat quotidiana. Normalment, els episodis de repeses antiquitzants s'expliquen a través de la primera premissa. Segurament això sigui només un punt de vista parcial. El bisbe X podria haver-se retrobat amb la bellesa del capitell corinti en visitar Sant Pere del Vaticà, però difícilment se'n podia endur un de mostra. Segurament, era molt més fàcil recordar que aquella pica mig trencada al claustre de la seva catedral era molt similar a aquells capitells. Així, doncs, ens caldria saber quin llegat havien deixat al segle XI tots els segles precedents.

El problema en analitzar la producció artística d'època antiga avui és que ens trobem amb un seguit de materials de molt diversa procedència. Algunes d'aquestes restes han estat sempre a la vista, d'altres només ho van estar durant un període ben curt de temps. Els nostre coneixement arqueològic d'aquella època ens permet reconstruir la seva diversitat material. Situant-nos, però, dins l'àmbit d'aquest treball, la pregunta no és què es va fer durant els segles III, IV ò V? Aquesta pregunta és la que interessa als historiadors de l'art antic i als arqueòlegs. En el nostre context, la pregunta és: què podien veure els habitants dels segles IX, X ò XI d'allò que s'havia produït als segles III, IV ò V?<sup>12</sup>.

Com ja hem dit més amunt, el concepte que ha gaudit d'un cert èxit en els darrers anys és el de paisatge monumental. La consagració del terme arriba, segurament, amb la publicació l'any 1987 de *Le paysage monumental de la France autour de l'an mil*. La intenció d'aquella obra era clara-

12 No intentem en aquest epíleg respondre a la pregunta. Aquí només es tracta d'apuntar alguns dels aspectes que ens semblen interessants. La magnitud del tema és suficient per abastar més d'una tesi doctoral, i desgraciadament no li ha estat dedicat encara cap treball important. Sí que hi ha hagut estudis que de manera paral·lela han analitzat temes essencials per al desenvolupament d'aquest. Ens referim a la tesi de Ph. Banks (1980) i els seus treballs posteriors (*Id.*, 1984). Aquest autor s'ha dedicat a l'estudi de la documentació medieval per arribar a establir una topografia medieval de la ciutat de Barcelona i el seu territori. Seria, per tant, només una part de l'esforç que reclamem.

ment definida pel seu director en el capítol que obria el volum: "*Sans cadre rigide, les contributions présentent une très grande diversité: architecture, topographie, organisation territoriale et occupation du sol constituent nos principaux domaines d'intérêt, sans exclure les autres formes d'art monumentale. Faut-il rappeler qu'il ne s'agit pas d'un ouvrage sur l'art des environs de l'an mil, mais sur le paysage bâti?*" (Barral, 1987, 11) — destacat nostre— . En realitat es tracta d'una mirada des de diferents camps de la història i l'arqueologia amb l'afegit de l'arquitectura que tracta d'establir el panorama monumental d'una època concreta. Enfocat amb aquesta mirada esdevé un complet repertori de la monumentalitat de l'any mil. Aquest panorama, però, prescindeix voluntàriament del que en el nostre plantejament esdevé essencial: la convivència o coexistència de la realitat de l'any mil amb les restes de les èpoques anteriors.

No hi ha dubte que per a la història i l'arqueologia el concepte de Paisatge Monumental és un progrés notable. Es tracta d'una associació que se'ns dubte fa plantejar i replantejar perspectives. Aquest recolzament mutu, però, en el cas de la història de l'art no ha estat tant present com caldria<sup>13</sup>.

En el cas de Catalunya, que és el que ens interessa, Barral apuntava alguns motius d'esperança en el progrés dels estudis d'aquest paisatge monumental. El propi autor havia aportat una obra important (Barral, 1981). D'altra banda, les qüestions de repertori tot just s'havien iniciat i en aquest moment ja estan tancades amb la monumental *Catalunya Romànica* (cf. CatRom). Tanmateix, i un cop realitzat el *corpus*, ara cal estudiar-lo i, ara per ara, no sembla que hi hagi cap iniciativa que apunti en aquesta direcció.

No és la nostra intenció fer un estat de la qüestió sobre la historiografia de l'art medieval de l'occident europeu. Ens estem limitant a posar alguns exemples dels treballs realitzats i relacionats amb el nostre àmbit. Tanquem aquesta exemplificació amb una de les darreres aportacions de Barral (1999) en la recent edició de la *Historia de España* de Menéndez Pidal, on tornem a trobar el mateix plantejament. El títol "*Paisaje monumental y las artes*" sembla l'intent d'integrar en el primer el que en l'obra de 1987 havia estat deixat de banda. No deixa de ser, però, l'anàlisi del període a partir de les creacions del període analitzat.

Certament, aquest és un punt de vista excessivament contemporani<sup>14</sup>. Hem de suposar que cada època és un inici, un zero, des del qual s'ha d'assolir el nivell més excel·lent? Els monuments de

<sup>13</sup> Malgrat que la situació ha anat canviant respecte a les constatacions de Barral (cf. 1987, 9-10) és cert que manca el progrés que permeti superar la majoria de plantejaments d'Hubert, Focillon i Grodecki. Cal dir, però, que algunes de les iniciatives que Barral presentava com a renovadores per al panorama, com ara el *Recueil général des monuments sculptés de la France pendant le Haut Moyen Age (IV-X siècles)* resta en aquests moments força aturat (cf. Récueil, 1-4).

<sup>14</sup> Posem com a exemple la ciutat de Barcelona en l'actualitat. És evident que des de l'aplicació parcial del pla Cerdà fins les reformes urbanístiques per al "Fòrum de les Cultures, 2004", l'itinerari és llarg, ric i complex. Però totes aquestes modificacions, creixements, etc. — i més en l'actualitat— han respectat i/o potenciat el que restava de les Barcelones dels segles

L'any mil, de fet, mostraven un paisatge o un panorama visual molt més ric. Al costat de les esglésies consagrades al 930, 950 ò 973 n'hi devia haver de consagrades al 600, edificis públics del 400, escultures del 150... En quin estat, ús, ubicació o consideració, aquesta ja és una qüestió que sovint no podem precisar. Tanmateix, és segur que aquests vestigis a la vista afavoriran que, en determinats moments, les formes de l'escultura facin un tomb o els espais de l'arquitectura cerquin altres fites. Són nombrosos els casos en què es detecta de manera diàfana aquesta interacció. Si ens centrem en els finals del segle XI i ja en el XII trobem les obres de l'anomenat mestre de Fromista-Jaca, la feina del qual va ser profundament marcada pels sarcòfags romans imperials. La influència de l'escultura antiga és igualment clara en el treball de Bernardus Guilduinus a Toulouse. També l'anomenat mestre de Cabestany ofereix una producció on el món antic n'és l'essència. Fins i tot, s'assisteix — des de quan?— al *reimpiego* de materials antics amb un esperit similar al que havia animat aquesta pràctica en època tardo-antiga (*vid.* Lachenal, 1995; Moralejo, 1984, 191) ho veiem a Sant Fèlix de Girona, ho veiem a Santa Maria de Terrassa. Tanmateix, no caldria esperar a finals del segle XI per trobar aquest tipus d'interacció, doncs ja des de l'inici d'aquell segle ho detectem. L'arquitectura de Sant Pere de Rodes amb l'ús d'ordres de columnes superposats, la reaparició del capitell corinti, el mosaic de Santa Maria de Ripoll, el "classicisme" del Brodat de la Creació de Girona o la pròpia il·lustració de manuscrits<sup>15</sup>, ens expliquen coses similars a les de Fromista-Jaca, Guilduinus i Cabestany. En conseqüència, sembla clar que caldria analitzar, més enllà d'aquests moments puntuals, quina era la presència real d'obres "clàssiques" i en quina mesura la seva presència va ser determinant per a la reactivació de la producció artística.

El fet que plantegem apareix constantment en els estudis com una qüestió pendent i necessària. Com a exemple reprenem el capítol citat de la *Historia de España* de Menéndez Pidal. L'autor afirma en els primers paràgrafs que : "*La pervivencia del arte paleocristiano hasta los siglos VI, VII y quizás VIII, contribuye a imponer unas formas que el arte prerrománico aprovecha frecuentemente.*". La pervivència es constata en la persistència de tècniques de construcció simples, l'ús de materials locals,... Barral també constata que la reutilització i manteniment d'edificis tardo-antics, especialment esglésies, serà força important. Això el porta a demanar-se, com devia influir en el desenvolupament de l'arquitectura, i a considerar que "*este hecho podría explicar, en parte, la falta de monumentos anteriores al siglo X.*" (Barral 1999, 797-8). Al marge de si acceptem o no la seva lectura — pervivència de l'art paleocristià fins el segle VIII i el condicionament de l'arquitectura pre-romànica— és evident que l'autor no pot evitar considerar la història de l'art com un continu que nosaltres fragmentem per a poder estudiar, més encara, l'autor no pot escapar del debat

XIX, XVIII, ... IV... No només això. Molts dels elements d'aquestes èpoques són avui dia punts de referència en el paisatge dels ciutadans de Barcelona i de segur que algunes de les noves obres no es poden explicar sense la presència d'aquestes herències, que en l'actualitat ni tan sols han de ser restringides a l'àmbit local.

<sup>15</sup> Els dos casos on el tema ha estat treballat és per a Sant Pere de Rodes i per als manuscrits de Girona. Sobre Rodes, *vid.* el treball de Lorés (2001). Sobre els manuscrits de Girona, Orriols ha destacat, recentment, la possibilitat d'influència del sarcòfags de Sant Fèlix en algunes de les obres realitzades a en aquella seu (Orriols, 2000, 150 i ss).

permanent sobre la continuïtat entre art antic i art medieval (Barral, 1999, 797-798). Desgraciadament la cosa, però, s'aturarà aquí i és sorprenent. En essència, se'ns diu que potser l'arquitectura anterior al segle X és mínima perquè potser s'estan reutilitzant edificis molt més antics i no s'intenta entendre com i per què es fa això! Vista aquesta exposició de motius ens sembla clar que cal estudiar no només el paisatge monumental, entès a la manera de repertori de la producció artística de cada època, sinó també el paisatge visual, és a dir, l'art a la vista, l'art que produït en una època, perviu en les successives.

Aquí ens limitarem a fixar-nos en les fonts d'informació que han de permetre una recerca en aquest camp. No es tracta, simplement, de presentar la problemàtica d'un tema o encetar un debat. En última instància, la nostra finalitat és analitzar aquells factors que ens poden donar alguna informació per a comprendre millor què passa en l'art del segle XI, i en especial a la pintura d'aquell moment, en la convicció que quan es tenen tan poques dades no se'n pot menystenir cap.

Bàsicament depenem de tres grups de fonts, totes elles amb limitacions pròpies. En primer lloc, tenim les fonts escrites, que poden ser dividides al seu torn en documentació i textos editats. A continuació tenim les fonts gràfiques; fonamentalment els gravats i dibuixos i la cartografia. Finalment, tenim les fonts materials, és a dir, les obres que **hem conservat a la vista** des del moment en què foren realitzades o aquelles que apareixen de manera més o menys casual en el moment que analitzem<sup>16</sup>.

## Fonts escrites

Catalunya posseeix gran quantitat de documentació ja des d'època medieval. És, en aquest sentit, un lloc privilegiat per a paleògrafs i historiadors. Tanmateix, l'ús que s'ha fet en el sentit que ens interessa és més aviat escàs. Un treball exemplar en aquest aspecte és el de Banks (1980). L'autor va dedicar la seva tesi doctoral a estudiar la topografia de Barcelona entre els segles III i XII en bona part a través de les al·lusions documentals. Desgraciadament aquest treball no ha estat mai publicat i tot el que se'n coneix deriva de les publicacions parcials que l'autor ha realitzat al llarg del temps<sup>17</sup>. Tampoc no coneixem cap treball semblant per a cap de les altres ciutats de Catalunya. Quina és l'aportació d'un treball d'aquest tipus ho defineix Banks en els seus objectius (Banks 1984, 600). Primer, il·lustrar sobre el grau de supervivència de diverses realitzacions del paisatge romà tant a la ciutat com al territori d'aquesta en època alt-medieval; segon, indicar l'interès potencial de la documentació dels segles IX-XI per a la recerca arqueològica. Malgrat que la intenció no s'adreça a la història de l'art, aquesta també en pot aprendre moltíssim.

<sup>16</sup> La majoria de materials d'època romana que coneixem avui dia són fruit d'intervencions arqueològiques, en conseqüència no són materials que hagin estat sempre a la vista.

<sup>17</sup> Banks, 1985, *Id.*, 1999.

Al costat de la documentació, l'altra producció interessant és la librària, manuscrita o impresa, perquè en molts casos, especialment a partir del segle XVI mirarà de recollir tots aquells elements que permetin explicar la història en general i les històries en particular. Així obres com *Los quatro libros primeros dela Cronica general de España que recopila el maestro Florian Do Campo criado y cronista del Emperador Rey nuestro Señor [Carlos V] por mandado de su magestad cesarea*. Zamora, 1543. intentaran explicar la Història d'Espanya des dels inicis amb diversa fortuna. Per tal que ens en fem una idea del tarannà d'aquesta *Cronica* d'Ocampo, direm que comença amb la fundació de la ciutat de Tarragona per part de Tubal (net de Noè) el 2173 a. C o 143 després del Diluvi. Un equivalent d'Ocampo, però ja de principis del XVII i centrat exclusivament a Catalunya, és Pujades. L'autor, doctor en dret per Lleida i professor de canons a Barcelona, oïdor de l'audiència i apoderat general i jutge del comtat d'Empúries, va realitzar una tasca monumental de recerca de documents, fruit de la qual és la seva principal obra: la *Cronica universal del principado de Cataluña*, publicada en 1606 parcialment i de forma íntegra en 1829-1832.

És cert que hi ha cròniques anteriors. Per a Catalunya, que és el cas que ens ocupa, podríem parlar de les quatre cròniques — de Jaume I, Desclot, Muntaner i Pere III— que, tot i el seu interès, s'allunyen del fet històric tal i com ens interessa. S'hi barregen literatura, panegíric, intervenció divina... Desgraciadament, en el moment en què comença a ser definida clarament la figura d'un cronista reial fa temps que la corona aragonesa s'ha integrat dins la corona espanyola i per tant els intents d'escriure cròniques o similars per a Catalunya hauran d'arrencar de la iniciativa particular. El paradigma d'aquest moment per al cas català és el llibre de Luys Pons de Ycart: [*Grandezas de Tarragona, Dedicadas a Don Phelipe II, Rei Catholico de las Españas*]. Impreso en la Ciudad de Lerida por Pedro de Robles y Iuan de Villanueua, apostrero del mes de Enero de 1572, i escrit nou anys abans en català, però començat en 1545. "*Este libro auia yo compuesto [diu Ponç d'Icart], discreto y sabio lector en mi lengua natural catalana, por que hombres, mugeres, y mochachos que supiesen leer gozassen y pudiessen dar razon de las grandezas y cosas memorables dela antiquissima, opulentissima, y metropolitana, ciudad de Tarragona. Pero conociendo despues el agrauio que hazia a la dicha ciudad, que para sola Cataluña mi libro fuesse hecho, pues se podia hallar forma que en otros reynos se viessen, publicassen y entendiessen las cosas de que trata [...] me ha parecido traducirle en Castellano (aunque yo en el este poco versado)...*" [fol. 5] Iniciatives d'aquest tipus només eren possibles per part de personatges d'un cert nivell econòmic i cultural. En aquest cas Ponç d'Icart és un veritable humanista. Fill del governador de Nàpols, Joan Ponç, i cosí germà del batlle general de Catalunya, Lluís d'Icart, estudiava dret a Nàpols i Roma per després tornar a Tarragona i dedicar-se a l'epigrafia, la numismàtica i la història.

Per acabar amb aquest apartat un darrer exemple: Ambrosio de Morales, contemporani de Ponç d'Icart, cronista del rei des de 1563 i que a 1574 publica *Los cinco Libros Primeros de la Corónica General de España que continuava*, Ambrosio de Morales, natural de Cordova, Coronista del

*Rey Catolico nuestro Señor don Philipe segundo deste nombre, y chatedratigo de Retorica en la Universidad de Alcala de Henares. Y un any més tard Los otros dos libros. Undecimo y Duodecimo de la Coronica General de España que continuava, Ambrosio de Morales, natural de Cordova, Coronista del Rey Catolico nuestro Señor don Philipe segundo deste nombre, y chatedratigo de Retorica en la Universidad de Alcala de Henares. Prosiguiendo adelante de los cinco libros, que el Maestro Florian de Ocampo Coronista del Emperador don Carlos V. dexo escritos. Van juntas con esta parte de la coronica las Antigüedades de España, que hasta agora se han podido escrevir.* La intenció d'aquest darrer llibre és purament històrica; el propi autor ho diu al fol. 1 del pròleg: "*Por muchas causas se ha desseado en España una muy cumplida y copiosa historia de las cosas antiguas que passaron por ella en tiempo de los Romanos, y por ninguna sin duda se desea mas, que porque se entiendan bien los nombres y sitios antiguos de las ciudades, que agora ay en España pobladas, y tambien de tantas otras como por toda ella parecen destruydas, con las causas de sus mudanças y destruyciones, y todas las otras antigüedades, que a esto pertenecen.*", és a dir, un interès bàsicament topo-onomàstic. L'element més rellevant és que al final inclou aquest llibre de *Las antigüedades de las ciudades de España. Que van nombradas en la Coronica, con la averiguacion de sus sitios, y nombres antiguos*. L'interès per les antiguitats farà que proliferin, ja com a llibre independent, obres d'aquest tipus. Per tal de no multiplicar exemples, podem citar l'obra de Ceán-Bermúdez, *Sumario de las Antigüedades Romanas que hay en España en especial las pertenecientes a las bellas artes*, ja del 1832.

En alguns casos — Ocampo— estem davant d'obres amb una absoluta manca d'esperit crític que accepten, junt amb la documentació que coneixen, les llegendes més absurdes. També és, parcialment, el cas de Pujades. En d'altres casos, Morales, Pau (1491) o Ponç d'Icard, estem davant del resultat d'estudis més rigorosos. Tant els uns com els altres, però, surten de tant en tant del camp teòric o històric per baixar a la realitat que els envolta i ens parlan d'aquella ruïna o d'aquella troballa, o d'aquell monument conegut des de no se sap quina època. Aquestes són, lògicament, les dades que ens interessin.

## Fonts gràfiques

Acostumats com estem a un món de predomini audiovisual se'ns fa difícil prescindir de l'element gràfic per a estudis d'aquest tipus. És evident que com més enrera anem en el temps més difícil es fa disposar de materials vàlids en aquest sentit. Com en el cas de les Cròniques impreses, ens cal esperar fins el segle XVI per a tenir documents d'una certa vàlidesa.

Els documents gràfics més antics en aquest sentit són sempre de tipus cartogràfic. Per a llocs com la ciutat de Barcelona és fàcil fer el seguiment d'aquests mapes gràcies a publicacions com l'Atlas de Barcelona (Galera-Roca-Tarragó, 1982), en canvi per a Tarragona, per exemple, no trobem cap

publicació del tipus. La informació que podem trobar en aquestes cartes és, però, ben limitada perquè l'interès dels autors és ben diferent del que ens guia a nosaltres.

Contemporànies a obres com les de Ponç d'Icart tenim alguns exemples excepcionals de representacions de ciutats, en especial de Barcelona. Potser un dels més espectaculars és un tapís del Palaciu Real de Madrid en que es recull la revista a les tropes per Carlos V abans d'embarcar-se cap a Àfrica. Atès que aquest esdeveniment va tenir lloc a Barcelona, el segon terme de l'acció recull una vista de la ciutat de Barcelona en que es poden seguir determinats elements de referència urbana com ara les muralles, la catedral, etc. El tapís fa 525x712cm i està perfectament datat en 1554.

Més interessant encara és la feina realitzada per Antoon Van den Wijngaerden (Antonio de las Viñas) neerlandès que en 1561 s'incorpora com a pintor de Felipe II. (*vid.* Galera, 1998; Ciudades, 1999). L'autor comença com a dibuixant de les campanyes bèl·liques de Carlos V i de Felipe II i acabà com a pintor del rei. Va recórrer pràcticament tota la península i va generar una gran col·lecció d'esbossos, apunts parcials, dibuixos preparatoris i dibuixos finals — aquests darrers a tinta sèpia i colorejats a l'aiguada— avui dia dispersa a diferents biblioteques i museus — Viena, Bèlgica, Anvers, Oxford... — . Els dibuixos, la majoria de ciutats, són d'una gran precisió, amb llegendes dels diferents llocs i edificis i per tant d'un interès cabdal a l'hora de conèixer la fesomia d'aquestes ciutats durant la segona meitat del XVI. La contemporaneïtat amb Ponç d'Icart permet fins i tot solapar notícies. Ens diu, per exemple, Ponç d'Icart "pochs dies ha que juntament ab tota la ciutat que vuy és de Tarragona fonc [el teatre] per un pintor del rey deboxat". Aquest només pot ser Van den Wijngaerden, atès que Ponç ho escriu *ca.* 1563.

L'interès de les ciutats que dibuixa Wijngaerden està fora de dubte. La precisió en aquest i en tots els altres pintors que des d'aquests moments acompanyaran monarques i exèrcits és imprescindible. Aquestes vistes de ciutats són indispensables per a garantir l'èxit de les campanyes militars. En el cas de Wijngaerden l'interès va més enllà. L'autor, tot i que pogués semblar el contrari, no pinta del natural sinó a partir de les notes i els apunts que pren *in situ*. Això fa que, en alguns casos, fixi la seva atenció en elements destacats del paisatge monumental que malgrat tot després no li serveixin per a les seves obres finals. Així, tenim apunts en què el pintor recull l'arc de Bera, la Torre dels Escipions o, com esmenta Ponç d'Icart, el "teatre" de Tarragona i que en realitat era la càmara de l'amfiteatre.

Desgraciadament, aquestes fonts gràfiques només començaran a proliferar avançat el temps. De fet, no és fins molt més endavant que comencem a trobar un veritable interès per la representació d'objeces antics en llibres i tractats. Així, les obres de Flórez (*vid.* per exemple, España Sagrada, XXIX) o Laborde (1806), per exemple, seran des d'aquest punt de vista d'un interès notable, per bé que ens situen ja en els segles XVIII i XIX.

## Fonts materials

Quan ens referim a fonts materials, estem parlant, evidentment, de les obres conservades. Podria semblar, per tant, que és ben fàcil omplir aquest apartat. Qualsevol museu d'història i/o arqueologia ens proporciona infinitat de peces. Justament, però, el tipus d'anàlisi que proposem fa que aquest sigui l'apartat més compromès i complicat de tots. En els casos anteriors, la recerca es fonamenta en el buidat d'obres i arxius amb una datació i una contextualització que, per al tipus de referències que ens interessin, són més que suficients. En el cas de les obres conservades i conegudes, però, la cosa es complica. Tenim, d'una banda, obres que és prou evident que des del moment en què varen ser realitzades han estat a la vista. L'arc de Berà, per exemple. El fet de trobar-se enmig d'una via pública però allunyat dels nuclis habitats, fa molt difícil pensar que en algun moment aquella fita del paisatge hagués restat completament oculta o emmascarada. Com hem vist en parlar de Centelles (*vid. supra*) el més freqüent és que fossin llocs de referència. També és el cas de la "Torre dels Escipions" a Tarragona. En canvi, i seguint dins de l'àmbit de l'arquitectura, l'estudi recent sobre l'evolució de l'amfiteatre de Tarragona permet de pensar que durant molt de temps va ser una estructura a la vista — *cf.* la referència de Ponç d'Icart i de Wijngaerden— que poc a poc va anar essent emmascarada fins a desaparèixer (*vid. TED'A*). Estem parlant, però, d'arquitectura. Si passem a l'escultura la cosa es complica notablement. La majoria d'obres que conserven els museus han aparegut a partir de treballs arqueològics més o menys recents. Tenim, per tant, un enorme volum d'obra que, però, sabem segur que a partir d'un moment determinat no va ser visible fins que els arqueòlegs la desenterren. Així, per exemple, cap dels bustos romans del Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona té cap interès per a nosaltres. Podríem suposar que durant l'Edat Mitjana fossin conegudes obres similars però en tot cas no en tenim cap referència. En el cas d'aquests bustos sabem que deixen d'estar a la vista quan es fan les muralles del baix imperi (*c.* segle IV). Són obres que no seran visibles en les èpoques que estudiem i per tant és com si mai no haguessin existit. En aquest cas, l'única manera per tal de destriar el que era visible del que no ho va ser, és creuar les peces de les quals s'ignora el moment de la troballa amb les peces que apareixen esmentades en les fonts escrites. D'aquesta manera sabem, per exemple que a casa de l'ardiac Lluís Desplà, a Barcelona, hi havia una font que en realitat era un sarcòfag. La descripció que en dona Pujades (III, LXXXIV, 6) permet identificar la peça amb un sarcòfag conservat actualment al Museu d'Arqueologia de Catalunya-Barcelona. Evidentment les limitacions, d'una anàlisi d'aquest tipus, són molt importants. Per exemple, en el cas del sarcòfag que acabem d'esmentar. Pujades l'esmenta a inicis del XVII, i per tant sabem que aquesta peça en aquell segle no només era coneguda sinó que servia per a monumentalitzar el pati d'un edifici. Per la tipologia de sarcòfag podem situar la seva realització en el segle II-III d. C. Doncs bé, què és el que passa entre el segle II i el segle XVII, si va ser visible o no, ho ignorem.



El que aquí plantejgem és, com ja hem dit, una recerca que cal fer. Tot i que una exposició tan extensa pugui semblar fora de lloc en aquest treball, si finalment ens hem decidit a incloure-la és perquè no podem tancar-lo sense plantejar el pas següent: un cop estudiada la realitat artística dels segles IX-X a nivell de pintura mural cal encarar l'estudi de la pintura mural del segle XI. La feina no és senzilla perquè durant molt de temps ha estat considerat que al segle XI, a Catalunya, no hi ha pintura. La realitat, lògicament, és una altra. En qualsevol cas, la informació que tenim per a totes aquestes èpoques és tan migrada que no podem renunciar a cap dada. En aquest sentit, les descobertes de finals del segle X són imprescindibles per a entendre una determinada producció artística. És lògic, i previsible, suposar que segurament per a la pintura mural pesa més el que es pugui conèixer de la producció contemporània a Roma que no pas la influència de l'escultura o l'arquitectura antiga que es troba en el propi territori. La relació que estableix Orriols (2000, 150), entre la configuració de determinats elements a l'Homiliari de Sant Fèlix de Girona i els sarcòfags romans que encara avui podem contemplar a la mateixa església de Sant Fèlix, són l'exemple de de com cal matisar aquests apriorismes.

La pintura que conservem del segle XI, sense ser excessivament abundant, ens mostra un panorama relativament divers. Conjunts com Sant Pere de Terrassa, Olèrdola, Calafell, Santa Pere Desplà en què la decoració figurada és una part essencial del conjunt, conviuen amb obres com Matadars, Vallhonesta i d'altres en què tot just coneixem algunes restes de la decoració vegetal que guarnia els edificis respectius. Fet i fet, es tracta d'una trentena de conjunts<sup>18</sup> en què es barregen obres de grans dimensions, petits fragments de caràcter decoratiu i obres desaparegudes de les quals tenim alguna referència. La primera evidència és que hi ha un important conjunt de pintura mural del segle XI. Cal remarcar això perquè sovint sembla que no hi ha pintura a Catalunya fins que arribem al segle XII. La segona evidència, té a veure amb la importància donada a aquesta pintura del segle XII. Abans de la realització d'aquest treball, gosaríem dir que, el fenomen de la pintura mural romànica a Catalunya ha estat entès com un fenomen d'importació. No cal citar cap obra en concret perquè a pertot trobem la constant al·lusió al paper dels llombards com a importadors d'una decoració fins aleshores inexistent. Ara no tenim, ja, cap dubte que els segles IX i X són els de la reparició de la pintura mural a la Marca Hispànica. També ha quedat clar que per als segle

18 Si més no això es pot deduir després de repassar els volums de *Catalunya Romànica*. El llistat és el que segueix: Catedral romànica de Vic (Osona) (referència documental), Sant Julià de Ribelles, Pruna, Prunera o Brema (Bassegoda, La Garrotxa), Sant Joan o Santa Maria de Bausols, Bussols, Mussols, o dels Corbs (Bassegoda, La Garrotxa), Sant Ponç d'Aulina (La Vall de Bianya, La Garrotxa), Sant Pere Desplà (La Selva), Sant Serni de Tabernoles (Alt Urgell) (decoració en estuc), Sant Serni de Nagol (Andorra), Sant Martí del Canigó (notícia de Pujades), Sant Miquel de Cuixà (Codalet, Conflent), Sant Esteve de Marenyà (Baix Empordà), Sant Pere de Rodes (Alt Empordà), Santa Maria de Ripoll (Ripollès) (notícia recollida per Villanueva) i pintures rera la Portalada, Santa Maria de Matadars o de Marquet (Bages), Sant Pere de Vallhonesta (Bages), Santa Maria de Cererols (Bages), Santa Maria de Torreneules (Argelers, Rosselló), Sant Salvador de Casesnoves (Illa, Rosselló), Sant Miquel (Alòs de Balaguer, La Noguera), Sant Pere de Terrassa (Valles occ.), Sant Sepulcre d'Olèrdola (Alt Penedès), Santa Creu del Castell de Calafell (Baix Penedès), Sant Miquel de Marmellar (Baix Penedès), Sant Ponç de Corbera (Baix Llobregat), Sant Romà de can Sant-Romà (Tiana, Maresme). Deixem de banda alguns altres conjunts molt dubtosos.

IX i X només podem parlar d'un fenomen d'importació perquè la nítida i dilatada ruptura amb el passat romà no permet suposar cap mena de continuïtat. En aquests moments també estem en disposició d'afirmar que des d'aquelles segles IX i X, la producció de pintura mural no s'aturarà. Així, doncs, caldria començar a rebutjar la imatge d'un segle XII en què sobtadament apareix la pintura mural portada des de fora. El segle XII, en el nostre camp, cada vegada és més clarament una perllongació del que ja havia començat a florir durant el segle XI. Certament, hi haurà aportacions noves però més diverses del que s'ha dit i no tan properes a la llombardia. En aquest sentit el paper del sud d'Itàlia i del centre de França cada vegada és més clar (*vid.* Castiñeiras-Guardia, en premsa).

L'estudi de tots aquests conjunts és complicat. En la majoria de casos, les restes són molt minses o senzillament de caràcter decoratiu. En aquestes condicions és ben difícil arribar a massa precisions; en qualsevol cas, poder arribar a dir-ne res amb unes mínimes garanties passa per un gran esforç en l'anàlisi tècnica de l'edifici que les conté i de la seva aplicació sobre l'edifici. Hi ha però alguns conjunts que mereixen una atenció major perquè de llur anàlisi se'n podrien extraure conclusions importants. Per exemple, la decoració de Sant Pere de Terrassa no té encara un estudi tot i ser summament interessant. Les condicions de conservació han bloquejat qualsevol aproximació. La propera restauració n'hauria de garantir l'interès futur. En qualsevol cas, s'intueix que segurament ens trobem davant un dels casos més clars de vinculació amb Roma de la pintura mural d'aquest moment a Catalunya. La configuració d'aquest espai que durant tant de temps ha portat de corcoll els investigadors (*vid.* Guardia, 1992, 156 i ss), imita, amb tota probabilitat, la decoració del mur dels peus de Sant Pere del Vaticà. Descartada una utilitat litúrgica que, evidentment, no té, només aquesta hipòtesi pot explicar el per què d'aquesta monumentalització. La pròpia decoració musivària és una mostra més del caràcter "romà" de la intervenció. Altres conjunts com el Sant Sepulcre d'Olèrdola s'orienta en una línia completament diversa, però que en tot cas explota una iconografia no massa freqüent com és l'esplèndid judici final dels peus. El cas d'Olèrdola és un dels exemples que exigeix una monografia que completi la tasca endegada per Barral (1980, 13 i ss). L'advocació — Sant Sepulcre—, la titularitat — l'Ordre del Sant Sepulcre— i la pròpia iconografia en fan un obra extremadament atractiva. La darrera adquisició d'aquest grup selecte, la decoració del claustre baix de Sant Pere de Rodes, ha estat objecte de la nostra atenció en diferents articles (*vid.* recentment Mancho, 2002; *Id.* en premsa1; *Id.* en premsa2). En aquest cas ens trobem, de nou, davant una realitat completament inesperada: la decoració d'un miniaturista que utilitza esquemes iconogràfics comuns als *scriptoria* de Ripoll i Girona i una plàstica propera al Beat de Torí. Podríem seguir un per un i cadascun ens aportaria una perspectiva diferent per ajudar a completar el trencaclosques. La relació entre la decoració pintada de la façana de Ripoll i la portalada; la proximitat de Desplà a Sant Pere de Terrassa; les decoracions perdudes de Ripoll, Canigó i Cuixà... Només amb una mirada furtiva sobre el segle XI, i especialment amb el nou enfocament que suposa conèixer la realitat dels segles que el precedeixen, s'intueix una realitat molt més rica i matisada que no hauríem pensat. L'estudi de cadascun d'aquests conjunts ha de permetre en el futur una avaluació

molt més complexa per al segle XI que la feta fins ara. La realitat d'aquest moment, a diferència dels segles IX-X, és prou rica com per arribar a obtenir un resultat positiu. En qualsevol cas, hem posat la primera pedra — els segles IX-X— i hem indicat algunes de les línies d'actuació. Algú altre n'ha d'agafar el testimoni.

Aquest treball ha pretès, per sobre de qualsevol altra consideració, oferir una visió crítica d'una realitat normalment arraconada: l'Alta Edat Mitjana. Amb aquesta finalitat s'ha estudiat la pintura mural, en el ben entès que era un objecte pendent d'estudi i que el seu caràcter de "fòssil director" havia de permetre transcendir, en les conclusions, el camp estricte de la pintura. La realitat que ha aflorat és més rica que no podíem suposar en començar. Algunes de les conclusions semblaran, tal vegada, agosarades. En alguns casos es confirmaran, en d'altres casos seran substituïdes per d'altres més agosarades. En un cas o l'altre haurien de servir per a la reflexió d'un període històric i una producció artística prou allunyats de les nostres realitats particulars com per necessitar constants revisions. Si hem acomplert aquest objectiu, ens donem per ben pagats.



