

Instruir els fidels: les filactèries en la pintura romànica catalana.

Josep M. Calatayud Pla

Directora: Dra. Tatiana Sentamans

Data.

Universitat Miguel Hernández

Programa de doctorat en Antropologia aplicada en contextos de crisi
(RD 1393/2007)



Instruir els fidels: les filactèries en la pintura romànica catalana.



Instruir els fidels: les filactèries en la pintura romànica catalana.

*A Amelia, que no va desistir mai en despertar-me
perque no fera tard, sobretot els matins d'hivern; sense
ella no m'hauria alçat.*

Instruir els fidels: les filactèries en la pintura romànica catalana.



Instruir els fidels: les filactèries en la pintura romànica catalana.

Aquesta tesi prolongada en el temps, depén més que la majoria dels ànims prestats i les suggerències de molts, que a vegades, no han sigut conscients del suport que em prestaven.

En molts i els diversos casos desitge expressar els meus agraïments a:

Daniel Tejero que m'ha acompanyat gran part en tots els sentits i ha suportat l'enterc camí, encara que sap que ens queda Nova York.

Tatiana Sentamans per l'ajuda, recomanacions i tancament del procés.

Fº Gimeno Blay de qui va partir el tema i en va introduir en l'estudi.

A tots aquells que han perdut el seu temps i me l'han dedicat per guanyar terreny i progressar : Roc Gomar, Ferran Grau, Pepe García, Josep Policarpo, Geno Hurtado, Marc Gomar, Remei Blasco, i Empar Calatayud per disposar de les seues estàncies.

Als que no han parat d'insistir per que després dels anys fora una realitat, ma mare i mon pare, que ja no està, les meues germanes Teresa i Marisa, el meu germà Lluís , cunyada, cunyats, Sofia, Neus, Salvador, Mª José, Carles i Lluís.

A tots els que han intervingut en el transcurs d'aquesta tesi com acompanyants en visites, excursions, reflexions i observacions crítiques i constructives: Nicole Dölker, Henrik Clauss, Thorsten Herrmann, Hannes Freiding, Umberto Laneri, Empar Canet, Rilo Schmierloz, Carmen Velasco, Zilber Makolli, Vassili Danilof, Maria Cortell, Jan Bart de Clerq, Maite Blay, Teresa Perelló, John Heinemann, Encarna Montero.

També al personal del MNAC que tant em va facilitar les visites.

Instruir els fidels: les filactèries en la pintura romànica catalana.



Instruir els fidels: les filactèries en la pintura romànica catalana.

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ	11
1. Introducció al tema d'estudi	13
2. Antecedents i estat actual de la qüestió	15
3. Hipòtesi	20
4. Objectius	24
5. Metodologia, estructura del treball i límits de l'anàlisi	26
6. Fonts documentals i bibliogràfiques (descripció i anàlisi)	29
7. Consideracions	31
 PRIMERA PART: CONTEXTOS	 33
 Capítol I . Context històric	
1. Introducció	35

Instruir els fidels: les filactèries en la pintura romànica catalana.

2. Context històric del romànic català	41
3. Els comtats catalans en els segles XI-XII	48
4. La societat feudal als comtats catalans segles XI-XII	55
5. Els monestirs com a centres de producció	61

Capítol II. Context artístic

1. Introducció	68
2. Característiques de la pintura romànica: els modes	70
2.1. El mode dominant	86
2.2. El mode secundari	87
2.3. El mode marginal	89
2.4. El mode eclèctic	89
2.5. El mode popular	90
2.6. La pintura sobre taula	90

Instruir els fidels: les filactèries en la pintura romànica catalana.	
3. El cas concret del romànic català	93
4. Els pintors i els tallers del romànic català	98
5. Símbols i conceptes del romànic	108
SEGONA PART: TREBALL DE CAMP	115
Capítol III .	
Catalogació de les filactèries del romànic català	117
1. Escriptura exposada i potestat de les imatges	121
2. Referències a la història social de les filactèries en la pintura romànica catalana	137
3. Catalogació: fitxes raonades	142
3.1. Consideracions i descripció del model de fitxa	144
3.2. Període alt romànic	146
3.2.1. Pintura mural del mode dominant	146
3.2.2. Pintura mural del mode secundari	183

Instruir els fidels: les filactèries en la pintura romànica catalana.

3.2.3. Pintura mural del mode marginal	199
3.2.4. Pintura mural del mode eclèctic	216
3.2.5. Pintura sobre taula	271
3.2.5.1. Pintura sobre taula del mode secundari	271
3.2.5.2. Pintura sobre taula del mode popular	394
3.3. Període tardo-romànic	318
3.3.1. Pintura sobre taula del mode dominant	318
3.3.2. Pintura sobre taula del mode secundari	348
3.3.3. Pintura sobre taula del mode popular	364
3.4 Objectes votius	373
3.4.1. Crucifixos	373
3.4.2. Tapís	382

Capítol IV .

Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural i sobre taula catalana en el marc de la seua recepció	387
--	------------

1. Anàlisi de les filactèries del romànic català segons la seua

Instruir els fidels: les filactèries en la pintura romànica catalana.	
catalogació	390
2. Referències a les fonts literàries de les filactèries del romànic català segons la seua catalogació	419
3. Reflexions sobre les imatges, les inscripcions i la seua repercussió	443
3.1. Autoritat i potestat de les imatges	449
3.2. La sacralització de les imatges	455
V. CONCLUSIONS	467
VI. ÍNDEX I NUMERACIÓ D'IMATGES	481
VII. BIBLIOGRAFIA	487
APÈNDIX I	501

Introducció



Introducció

*Pictura est quaedam litteratura illitterato*¹

STRABÓ (IX d.C)

*Pictura et ornamenta in ecclesia sunt laicorum lectiones et scripturae*²

DURAND (1266-1337)

¹ [La pintura és la literatura dels il·lustrats]

² [Les pintures i ornaments de les esglésies són lliçons i les escriptures dels laics]

Introducció

Introducció

INTRODUCCIÓ

1. Introducció al tema d'estudi

En la tradició occidental des de l'antiguitat fins ben entrat el segle XIX, tot l'art visual representat a Europa respon a temes reproduïts a partir d'un text. La feina de l'artista es basava en traduir les paraules -foren religioses, artístiques o poètiques- en imatges.

Certament també, eren nombrosos els artistes que no s'encarregaven de llegir els textos o desxifrar-los directament de la font literària; la majoria es dedicava a copiar il·lustracions realitzades amb anterioritat introduint-hi, possiblement, alguns canvis. Generalment, el pintor copiava un model sense plantejar-se quin era l'origen o amb quins criteris es corresponien determinades figures o escenes.

Actualment però, la comprensió o intel·ligibilitat de la còpia o de l'original es correspon amb un text que podem identificar gràcies a les formes reconeixibles dels objectes representats, així com de les accions representades que s'acompanyen d'una descripció amb paraules.

Encara que la imatge visual siga sempre més concreta que la paraula, durant l'antiguitat i l'edat mitjana, amb freqüència, els pintors se sentien obligats a inscriure en les pintures els noms dels personatges, àdhuc expressions per a poder identificar l'acció representada encara que segons les autoritats de l'església les pintures foren la forma de predicar i ensenyar els fidels analfabets, que en aquesta època suposaven més del noranta per cent de la població.

Introducció

Si bé algunes il·lustracions de textos constitueixen extremes reduccions d'una complexa narració, altres l'amplien, afegint-hi detalls i figures i, a més, en un escenari inexistent en la font escrita.

Quan el llibre del Gènesis ens conta que Caïm va matar Abel, és difícil il·lustrar eixa història sense mostrar específicament com es va dur a terme el crim, ja que al text no es menciona l'arma del crim (Schapiro, 1988:11).

Per tal d'identificar-los, els artistes es veuen en l'obligació d'incorporar les denominacions de les figures representades, normalment el nom dels personatges, amb l'acquiescència dels pares de l'Església que ho entenen com una predicació dirigida als il·letrats.

El Papa Gregori Magne (540-604) seria el primer en buscar la senzillesa per arribar al poble i donar suport a què l'Església es basara en un llatí sense la «retòrica antiga». En paraules d'ell «La pintura pot ser per als il·letrats el mateix que l'escriptura per als que saben llegir» (Pirenne, 2015).

Els estudiosos de la història de l'art solen considerar secundàries les inscripcions en pintura. Sols importaven quan permetien aclarir o desxifrar el conjunt pictòric representat, quan servien per a identificar personatges i escenes o facilitaven les observacions respecte a l'autor o la datació. Realment, no s'ha aprofundit en la funció i l'objectiu d'aquests textos dins de la pintura: amb quina intenció eren realitzats, a quin públic s'adreçaven, d'on procedien; és a dir, la importància que exercien en l'organització del missatge vehiculat pel registre pictòric.

2. Antecedents i estat de la qüestió

Encara que «el concepto de estilo puede ser con frecuencia empobrecedor, si se hace demasiado rígida la definición» (Yarza, 1978: 89), les condicions europees a principis del XI afavoriren un estil relativament unitari en l'art religiós. Per les característiques arquitectòniques³ s'anomena «romànic», tot i que les diferències obliguen d'entrada a diferenciar entre el meridional, vinculat als picapedrers llombards, d'altres mostres primigènies de romànic.

L'etapa més brillant se situa a finals de l'XI i dura fins els segles següent, quan s'evidencien alguns canvis profunds que mereixeran el qualificatiu de «gòtic»⁴. En tot cas, s'opta per diferenciar tres etapes romàniques: una primera amb dues vessants, llombarda i francesa; una segona de romànic ple; i una final de dissolució o evolució cap al gòtic.

En aquesta investigació hem intentat estudiar la finalitat didàctica-educativa dels textos exposats a les imatges de la pintura mural romànica. El període cronològic que abasta va de finals del segle XI fins a mitjans del segle XIII i s'emmarca dins l'espai geogràfic del nord de Catalunya. I agruparem tot el treball sota el títol de *Instruir els fidels: les filactèries en la pintura romànica catalana*.

La pintura mural i sobre fusta del romànic català suposa l'aportació més important a l'estil romànic europeu. Des de finals del segle XI fins al segle XIII, desenes d'esglésies modestes cobreixen els seus murs amb pintures en

³ Inspirades en la tasca dels arquitectes romànics

⁴ Però com que les línies no estan del tot definides anomenaran «protogòtic».

Introducció

tractar-se d'un mitjà més econòmic que el treball amb pedra de les escultures o el mosaic; aquest és un dels motius que explica la gran difusió per tota la zona, fins i tot en llocs tan allunyats com la Vall de Boí. Majoritàriament, el temple romànic s'expressava mitjançant els relleus amb pedra, però en aquesta àrea muntanyosa dels Pirineus la manca de recursos econòmics i d'un artesanat especialitzat troben en la pintura mural el mitjà més adequat com apunta Sebastián (2009).

La majoria dels edificis romànics estaven pintats tant a l'exterior com a l'interior, però les pintures més importants es reservaven per a l'interior dels temples. Es pintaven sobretot temes religiosos i no hi apareixien paisatges de fons ja que es tractava de destacar el missatge que comunicaven els personatges.

La pintura romànica no era naturalista. Les figures es representaven de manera esquemàtica i en postures rígides. Els colors eren intensos i el contorn de les figures es perfilava amb una línia negra de consideració. A més, per destacar-ne la importància, alguns personatges es dibuixaven molt més grans que la resta.

El sentiment nacionalista del romanticisme que a Catalunya es materialitza en la Renaixença repercutirà decisivament sobre el paper del romànic per a la historiografia de l'art. Amb el romanticisme, entès com a moviment ideològic que descobreix la identitat dels pobles i intenta recuperar el sentiment de la història passada, es revaloritza l'esperit del poble (*Volksgeist*) i guanya importància un sentiment profund cap a la natura que, en l'àmbit geogràfic català conferirà un paper clau als Pirineus en una nova

Introducció

cultura i religiositat que es difon amb valors propis d'identitat. Al llarg de la història sovintegen els casos on es consideren sagrades les muntanyes en ser l'espai que més apropa al cel; aquesta és la base de la identitat catalana centrada en el Pirineus.

El Centre Excursionista de Catalunya jugarà un paper important com a promotor de viatges aprofitant l'expansió de nous mitjans de comunicació com ara el ferrocarril, implantat a la vall del Llobregat per tal de facilitar les mercaderies a les fàbriques. És d'aquestes excursions d'on naixen les cròniques que publicaran les revistes o es descobreixen les pintures de Sant Quirze de Pedret en maig de 1887.

L'any 1867, l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona havia organitzat les primeres exposicions d'art català. En 1888, amb motiu de la primera Exposició Universal de Barcelona, sorgirà també una arquitectura neoromàntica i neogòtica inspirada en l'estil de l'edat mitjana alhora que s'enceta la restauració de conjunts romànics com el monestir de Santa Maria de Ripoll. A finals del XIX, apareixeran els primers estudis sobre l'art medieval català i sobre la pintura mural. En 1889, J. Puiggarí escriu a la revista *l'Avenç* un article sobre les pintures murals de Pedret. L'any 1895, la revista del Centre Excursionista de Catalunya en publicarà un sobre Sant Pere de Terrassa de J. Vintro i un altre sobre Marmellar de F. Maspons. També comença la creació de Museus i entitats per a reunir les col·leccions més importants de la pintura romànica. Així, l'any 1891 es crea el Museu Arqueològic Artístic Episcopal de Vic i el Museu Arqueològic de Barcelona, però la descoberta i la valoració del Pirineu romànic data

Introducció

d'inicis del segle XX. L'impuls més important vindrà ja al segle XX amb la creació de en 1902 de la Junta Municipal de Museus de Barcelona (1902) i la fundació en 1907 de l'Institut d'Estudis Catalans. Al voltant d'aquestes institucions hem de situar historiadors com J. Pijoan, J. Puig i Cadafalch, J. Folch i Torres i Mossèn Gudiol, que comencen els estudis profunds de la pintura mural del romànic català.

Cal destacar també el paper de l'arquitecte Lluís Domenech i Montaner (1850-1923), que va descriure i dibuixar molts monuments romànics de l'àmbit català. En 1904 arriba al Pirineu català i serà el primer en fotografiar els conjunts de Sant Climent de Taüll, Sant Pere Burgal o Santa Maria d'Aneu. En 1907, el seu deixeble Josep Puig i Cadafalch proposa a l'Institut d'Estudis Catalans una expedició que ell mateix dirigirà i a la qual convida a participar Josep Gudiol i Cunill, estudiós del romànic i conservador del Museu Episcopal de Vic, que havia publicat *Nocions d'arqueologia sagrada catalana* (1902), considerada la primera història de l'art medieval català. Els acompanyen Josep Goday i el fotògraf Adolf Mas.

Gudiol serà l'encarregat de llegir i estudiar les inscripcions que trobaren en els edificis que visitarien, però sabem que va fer molta més feina. En efecte, en les setmanes immediatament posteriors a la tornada, va redactar una àmplia memòria que va lliurar a l'Institut d'Estudis Catalans. L'estudi encomanat sobre les inscripcions ocupa el primer capítol, que va anomenar «Monuments literaris» i es completava amb un ampli annex dedicat a les

Introducció

inscripcions del claustre de Roda d'Isàvena. L'any 1909, Josep Puig i Cadafalch publicarà *Art romànic català*.

Les publicacions dels excursionistes i les informacions dels primers viatges per a recollir dades i obtenir fotografies animen l'estudi d'un patrimoni fins aleshores poc conegut a Barcelona. Paral·lelament, les valls pirinenques s'incorporen al mercat de l'art i els antiquaris i gestors de museus les començaren a freqüentar. En pocs anys, les esglésies que fins aleshores havien conservat durant segles decoracions, imatges i mobiliari són desposseïdes de tot allò que és susceptible de ser venut pels antiquaris. En un primer moment, es tracta solament de béns mobles (imatges, frontals d'altar, objectes), però després s'hi afegien les pintures que cobreixen els murs dels edificis i que van haver de ser arrencades, transportades i exposades al Museu de Barcelona, per tal d'evitar-ne l'espoliació.

Després de descobrir els murals de les pintures de la Vall de Boí en 1906, entre els anys 1919 i 1923 es realitzarà l'arrencament i el trasllat posterior a Barcelona de les pintures. L'arrencament el portaram a terme tècnics italians mitjançant la tècnica de l'*strappo*. En veure com s'havien subhastat i traslladat a Boston les pintures de Santa Maria de Mur i per tal de preservar el patrimoni, s'acorda de reunir-lo i conservar-lo al Museu, primer a l'exposició del Palau de la Ciutadella de Barcelona l'any 1924 i en 1934 passaran al Palau Nacional de Montjuïc que actualment és la seu del Museu Nacional d'Art de Catalunya. A més, l'any 1943 es fundarà el Museu Diocesà de Girona i en 1957 el de la Seu d'Urgell.

Introducció

Joaquim Folch i Torres, director general dels Museus d'Art de Catalunya entre 1920 i 1939 contribuirà decisivament al coneixement i estudi de l'art català. En primer lloc, en posar en valor de l'art medieval del Pirineu aprofitant el treball de pioners com Mossén Alcover, Francesc Carreras Candi o els esmentats Puig i Cadafalch i Domènech i Muntaner. Folch i Torres es preocupà per bastir una xarxa de Museus Nacionals com el Museu d'Art a la Ciutadella i Montjuic, el del tèxtil a Sant Cugat o el d'arts sumptuàries a la capella de Santa Àgueda, encara que molts dels projectes no reeixiren.

A partir d'ells, continuen l'estudi de l'art romànic català autors estrangers com W.S. Cook, Ch.R. Post o Ch.L. Kuhn, entre els més significatius, junt amb autors catalans com Josep Gudiol i Ricart, E. Junyent, Joan Ainaud, Eduard Carbonell, Joan Sureda o Montserrat Pagès i Pareta, actual conservadora de l'art romànic al MNAC. Tots ells analitzen les pintures des del vessant de la història de l'art, descrivint i detallant el conjunt amb l'anàlisi de colors, formes i iconografia desenvolupada així com les inscripcions que apareixen en cada mural en relació amb les figures representades. Cap d'ells, però, aprofundeix en el significat, la intenció o la finalitat per la qual han estat exposades.

3.Hipòtesis

La hipòtesi d'aquesta tesi és investigar i verificar per quin motiu apareixen les inscripcions en la pintura romànica catalana, quina difusió i funció social tenien les filactèries, el paper que desenvolupa l'Església com a centre productor i propagador de la seua doctrina, així com el procés educatiu de cara als fidels mitjançant l'anàlisi dels diversos canals a través dels quals circula la informació.

La intenció és esbrinar i conèixer el projecte instructiu i pedagògic que va desenvolupar l'Església durant l'època, per la qual cosa un dels objectius fonamentals serà la catalogació i recopilació de totes les filactèries de la pintura romànica catalana que ens han arribat.

Iniciarem la investigació amb el context històric per tal d'indagar en les circumstàncies que faciliten el desenvolupament de la societat, la seua organització, a quines directrius respon i quins són els dirigents de les entitats o agrupacions socials que dictaminen i regulen els patrons a seguir.

Hem de tenir en compte que la principal missió de l'emperador al segle XI era de tipus religiós: l'ordenació i la defensa de la Cristiandat. De fet, a l'emperador se'l defineix a vegades com el *typum gerens Christi*. Tampoc ens ha d'estranyar que d'aquesta concepció sagrada del poder imperial derivarà la pretensió de dominar el Papat. Sorgirà la reforma gregoriana, interessada sobretot en alliberar l'Església de la subjecció dels laics. Reivindicant la llibertat de l'estament eclesiàstic, la reforma va derivar en

Introducció

un enfortiment de la centralització papal i de la unificació litúrgica, amb un important paper dels cluniacencs.

La preocupació principal era el poder moral, però també la relació entre els dos poders: el temporal, la finalitat del qual bàsicament era reprimir amb l'aplicació de sancions legals als pecadors i criminals; i l'espiritual, ordenat per a disposar de les claus de l'Església. La conclusió però, era conciliadora: el regne i el sacerdoci havien d'estar plenament identificats de manera que trobaren en el rei al pontífex romà i en el pontífex romà al rei. A l'Església li corresponia la suprema autoritat moral, i per això devia controlar els actes del govern temporal, la finalitat essencial del qual era servir a la causa cristiana. La conclusió lògica d'aquests pressupostos era proclamar la superioritat del *sacerdocium* sobre el *regnum* a l'igual que l'ànima era superior al cos.

Des de l'any 1073, quan Gregori VII accedeix al Pontificat, la concepció teocràtica del govern de la Cristiandat adquireix la primacia indiscutible del Papa dins l'Església i seu poder front a l'Emperador, alhora que el poder terrenal queda íntimament lligat al poder de l'Església ja que tots els reis i demés jerarquia estaran sotmesos al poder diví i la seua autoritat ve donada per Déu. Aquestes consideracions expliquen l'autoritat, el domini i la influència de l'Església sobre la societat i la intenció d'educar-la segons els seus preceptes.

Pel que fa al caràcter social, ens és imprescindible parlar del paper dels monestirs en l'Edat Mitjana, el gran mèrit dels quals va consistir en fer que

Introducció

la producció d'art es realitzava dins del marc dels tallers ordenats, amb divisió del treball i una direcció més o menys racional. Amb els monestirs s'aprén a aprofitar el temps, a dividir racionalment el dia, a mesurar el pas de les hores que s'anuncia amb el toc de les campanes.

La producció de tipus industrial i el treball individual subsistien junts. La labor dels copistes i il·luminats estava, alhora, especialitzada segons les diverses feines. A més dels pintors (*miniatores*) hi havia els mestres hàbils en la cal·ligrafia (*antiquarii*), els ajudants (*scriptores*) i els pintors d'inicials (*rubricatores*). La resta dels monjos s'ocupaven de l'arquitectura, l'escultura o la pintura. Els artistes i artesans errants procedien en gran part dels tallers monacals, que al mateix temps eren escoles d'art de l'època i es dedicaven a preparar les noves promocions.

L'art del període romànic és més simple i homogeni, menys eclèctic i diferenciat que el de l'època bizantina o carolíngia d'una banda, perquè ja no és un art cortesà i, de l'altra, perquè des de l'època de Carlemany i com a conseqüència, sobretot, de la pressió dels àrabs sobre el Mediterrani i de la interrupció del comerç entre Orient i Occident, les ciutats d'Occident experimenten un retrocés.

La producció artística doncs, no restarà sotmesa ni al gust refinat i variable de la cort ni a l'agitació intel·lectual de la ciutat, per la qual cosa serà, en molts aspectes i si se'm permet l'expressió, més bàrbara i primitiva que la producció artística de l'època immediatament precedent. L'art de l'època romànica no parla ja el llenguatge d'una època de cultura receptiva, sinó de

Introducció

la renovació religiosa; l'Església esdevé l'únic client d'obres d'art que ja no es consideren un plaer estètic sinó un culte ampliat, una ofrena, un sacrifici. D'igual manera, l'art és propietat espiritual d'una minoria del clergat.

Convertit en instrument de propaganda de l'Església, la missió de l'art consistia en inspirar a les masses un esperit solemne i religiós, però bastant indefinit. Segurament, el sentit simbòlic i la forma artística refinada de les representacions religioses no eren compreses ni estimades pels simples creients.

Per què gran part de la pintura romànica va acompanyada sempre d'inscripcions o filactèries? Està aquesta escriptura, que ens acompanya en tota la representació pictòrica, realitzada amb alguna intencionalitat? Segueix uns paràmetres en estar majoritàriament exposada en llocs públics? És la seua finalitat allisonar o ensenyar els fidels?

4. Objectius

A partir d'aquestes premisses i per tal de desenvolupar la investigació ens marquen els següents objectius:

- Definir els condicionants històrics entre els segles X i XIII com a marc d'influències en l'exposició de pintures al públic.
- Situar les manifestacions artístiques del romànic català dins del context social i cultural on s'han originat.

Introducció

- Establir relacions apropiades entre la cultura escrita i la cultura visual de l'època.
- Catalogar i descriure les pintures murals i en taula que apareixen al romànic català.
- Analitzar les inscripcions que acompanyen les pintures romàniques exposades.
- Rastrear quins poden ser els antecedents de les filactèries que apareixen en la pintura.
- Realitzar un estudi visual de les produccions pictòriques del romànic català.
- Elaborar un arxiu de les filactèries que apareixen a la pintura, tant mural com en taula del romànic català.
- Classificar la temàtica exposada en les escenes que es presenten.
- Analitzar les fonts literàries sobre les quals es desenvolupen les escenes de les pintures romàniques catalanes.
- Elaborar unes conclusions que permeten contestar la hipòtesi plantejada, és a dir, si la intenció o finalitat de l'exposició en públic d'aquestes pintures junt a les filactèries tenien per objectiu educar un públic.
- Dilucidar si aquestes pintures i filactèries responen als dictàmens d'un centre cultural encarregat de difondre les idees per expandir a la societat.

Introducció

- Analitzar les repeticions iconogràfiques

5. Metodologia, estructura del treball i límits de l'anàlisi

Metodològicament estructurarem la tesi en dos parts, contextos i treball de camp, cadascuna amb dos capítols. Són un total de quatre capítols per tal de contestar la hipòtesi plantejada a les conclusions i acomplir els objectius proposats.

En el primer abordarem els fets més importants entre els segles XI i XIII per tal de delimitar els possibles condicionaments polítics, socials i econòmics que han pogut determinar les obres de la pintura mural i sobre taula del romànic català amb especial referència a la creació dels comtats catalans després de la dissolució de l'imperi de Carlemany i la composició de la societat feudal que fa possible aquesta estructura.

Un segon capítol el dedicarem al context artístic centrant-nos en la pintura romànica característica de l'Europa d'aquests segles i, en un altre apartat, en el cas concret de la pintura romànica catalana, els pintors i les tècniques utilitzades per a la realització d'aquestes pintures.

El tercer capítol, pretén destacar la importància dels textos per tal de crear les imatges. Com es passa del text a la imatge, els símbols i conceptes que acompanyen el procés, així com les filacteries de la pintura mural i sobre taula del romànic català on inclourem els models analitzats mitjançant una tipologia de fitxes per a cadascun dels exemples.

Introducció

Per tal d'esbrinar quina era la funció i el paper social que tenien aquestes inscripcions en la societat medieval dels segles XI-XIII hem estructurat i recopilat el corpus de les filactèries romàniques que apareixen a les pintures tant mural com de taula entre els segles XI-XIII seguint el criteri de classificació i organització segons estils i escoles estipulat pels historiadors de l'art com ho fa Joan Sureda en *La pintura romànica catalana* (1981) segons el qual totes les obres es divideixen en dues seqüències: l'alt-romànica i la tardo-romànica. Alhora, cada seqüència es troba subdividida en cinc modes: dominant, secundari, marginal, eclèctic i popular.

Dins de la pintura predominen dues influències importants que provenen de dos corrents principals, l'italiana-bizantina i la francesa. És a partir d'aquests dos nuclis com es conformaran els diversos cercles estilístics. Per contra, la pintura sobre taula és un element singular del romànic català. El dispositiu, les dimensions reduïdes i el caràcter efímer en ser fàcil de traslladar, però també de destruir i de reconstruir, dificulten el rastreig de les possibles influències, encara que podem diferenciar algunes taules pel diferent grau de tractament i factura de la pintura.

En el quart capítol analitzarem les inscripcions catalogades amb la intenció de veure quines segueixen la norma de l'escriptura i quines es desvien d'ella. A més, identifiquem les fonts literàries d'on provenen les escenes representades i que serveixen per extraure les inscripcions, així com les relacions amb els fidels, la intenció i la importància de la veu com a mitjà difusor d'aquestes imatges amb les filactèries.

Introducció

En el punt VI presentem un índex de les imatges utilitzades que estan numerades segons l'ordre d'aparició en la tesi i classificades per modes. Després de la bibliografia tenim un apèndix on s'inclouen sobre uns trenta textos originals a partir dels quals s'han inspirat les imatges representades als àbsis del romànic català i que corresponen a l'ampliació dels peus de pàgina del capítol IV de les fonts literàries.

A partir de l'estudi de les inscripcions exposades a la pintura romànica catalana i l'estil pictòric desenvolupat, podem relacionar obres de diferents escoles o cercles pictòrics. A l'hora, les inscripcions ens han aportat més dades sobre aquestes pintures, com ara els textos més utilitzats, les fonts literàries més freqüents i les escenes més representades.

Pel que fa a la metodologia, ens hem basat en dos aspectes importants: la recopilació de totes les inscripcions aparegudes al romànic amb un treball de camp directament dels museus o a partir de fotografies; i la recopilació dels textos que es reproduïen en les pintures i les fonts literàries.

Les inscripcions han estat transcrites utilitzant el mètode Leiden de transcripció dels textos epigràfics. En l'edició dels textos de la col·lecció de filactèries utilitzem signes convencionals, que per una part permeten transcriure i llegir el text i, per l'altra, ofereixen informació de l'estat de conservació del mateix. La utilització correcta d'aquests signes ens permeten conèixer quins elements del text es conserven sobre la pintura i quins han sigut restituïts. Els signes i abreviatures són els següents:

Introducció

ABC La transcripció del text es realitza en caixa alta, ja que majoritàriament es presenten en majúscula.

abc S'utilitza la minúscula allà on, rarament, apareixen.

(ABC) Es desenvolupen les lletres omeses en les inscripcions per haver-se utilitzat el corresponent signe d'abreviació o lletres superposades.

⋯] Expressa que la línia primera visible i que en l'actualitat no correspon amb la línia primera original.

[⋯ El cas anterior respecte a l'última línia.

[⋯] Representa una llacuna en el text l'extensió del qual no pot calcular-se amb precisió.

[...] Espai textual que no pot llegir-se, tot i que s'estima l'existència d'un número precís de lletres on cada punt equivaldria a un caràcter.

[] Representa les restitucions fetes per l'autor.

[[]] El doble claudàtor indica les lletres esborrades intencionadament amb la finalitat de es perdera la memòria de l'escrit.

| Canvi de línia.

˘ Situat normalment damunt les lletres, representen els nexes entre elles.

Introducció

✍ Signes originals de les inscripcions, normalment situats al final.

6. Fonts documentals i bibliogràfiques

Entre les fonts documentals primàries hem de destacar les visites als museus per obtenir un contacte directe amb les fonts i hem de destacar els llocs on es preserven les pintures tant murals com sobre taula:

- Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), Barcelona.
- Museu Diocesà de Barcelona (MDB), Barcelona.
- Museu Diocesà de Girona (MDG), Girona.
- Museu Diocesà de Solsona (MDS), Lleida.
- Museu Diocesà de la Seu d'Urgell (MDSU), Lleida.
- Museu Arqueològic Artístic Episcopal de Vic (MAEV), Barcelona.
- Institut Amatller d'Art Hispànic, Passeig de Gràcia, Barcelona.
- Biblioteca i Arxiu Joaquim Folch i Torres del MNAC, Barcelona.
- Centre d'Art Romànic Català (ARCAT) que conté un programa informatitzat d'art català, dins de l'Institut d'Estudis Catalans, Barcelona.

Introducció

- Espai d'Interpretació del Patrimoni romànic de la Vall de Boí a Erill la Vall (CRVB), Erill la Vall.
- *Ars Picta*, dins de l'Institut de Recerca en Cultures Medievals (IRCUM) de la Universitat de Barcelona.
- Respecte a les obres situades als Estats Units ens hem posat en contacte amb ells, així com amb els diferents museus de Boston i Nova York que han col·laborat desinteressadament amb l'enviament de fotografies i articles publicats per ells:
 - o Fine Arts Museum de Boston (EUA), respecte a les pintures de Santa Maria de Mur.
 - o Worcester Art Museum (Massachusetts,EUA), referent al frontal de Martinet.
 - o The Cloisters, Metropolitan Museum de Nova York (EUA), respecte a les pintures de Sant Joan de Tredòs.

7. Consideracions

La pintura romànica persegueix un simbolisme, intenta fer present espiritualment al sant i més que representar-lo té un valor ideal i una importància espiritual. S'ha de tenir en compte que l'ideal de la vida cristiana canvia no sols les formes externes, sinó la funció social de l'art. Si

Introducció

per a l'antiguitat l'obra d'art té el sentit estètic, per al cristianisme era extra estètic. L'art, amb efecte de difusió, s'inclou com el més valuós dels instruments de l'obra educativa de l'església. L'educació moral és una de les finalitats més típiques de la concepció cristiana de l'art, ja que per als grecs i romans l'obra d'art era moltes vegades un instrument de propaganda, però mai un medi didàctic.

En l'època que ens ocupa, l'església es constitueix en l'única productora d'art a causa de les escasses corts cortesanes i la desaparició d'un poder centralitzat. La cultura està en mans dels clergues i l'art no és considerat com un objecte de plaer estètic, sinó com un culte ampliat, una ofrena o sacrifici. Al mateix temps, l'església esdevé la casa del poble on es venera Déu i on tenen cabuda tots els fidels, és a dir, es canvia el concepte de temple de l'antiguitat.

Introducció

Introducció

PRIMERA PART: Contextos

Capítol I . Context històric.

Capítol I . Context històric.

CAPÍTOL I: CONTEXT HISTÒRIC

1. Introducció

En aquest capítol desenvolupem el context històric on evoluciona el tema central de la hipòtesi, les filactèries en el romànic català, i analitzem l'evolució del territori des de la formació en l'Imperi Carolingi amb la creació de la Marca Hispànica fins a la independència dels francs i com, a partir d'aquesta, els comtes catalans començaran a buscar el suport i la protecció d'un estat fort com és l'Església de Roma per tal d'assegurar-se la separació i descentralització del poder dels francs. És en aquest moment quan l'Església-Roma intenta controlar i limitar el poder de la guerra.

És també el moment de la formació dels huit comtats catalans, l'àmbit on es desenvoluparà l'art romànic català: Urgell, Pallars, Ribagorça, Barcelona, Girona-Osona, Cerdanya, Besalú, Empúries i Ripoll, que començaran a prestar vassallatge a Roma representant la jerarquització pròpia de la societat feudal. Podem comprovar com els propis comtes viatgen a Roma i assisteixen als concilis alhora que mantenen la lluita contra els sarraïns. La necessitat de assegurar-se la defensa de l'enemic enfortirà els lligams de dependència amb Roma que porta aparellada una influència cultural que arriben al territori com havia passat amb els francs.

En el món predominantment rural que compona la població del romànic als comtats catalans, la societat s'organitza a partir dels centres de poder econòmic, intel·lectual i cultural que exerceixen els monestirs.

Capítol I . Context històric.

És essencial el desenvolupament històric del territori que evoluciona de província de la Marca Hispànica de l'Imperi Carolingi a comtats catalans independents dels francs. Situats en les valls dels Pirineus, de grandària reduïda i difícil accés, seran les característiques pròpies del marc geogràfic les que permetran que els canvis artístics, les modes, les noves tendències i el pas del temps no els afecten fins ben entrat el segle XX, com sí que ocorre a les grans ciutats o en territoris millor comunicats.

Igualment, hem de destacar la importància de les relacions feudals, les quals generen connexions amb altres territoris per tal d'estar protegits front l'enemic i açò permet el contacte amb terres llunyanes, com és l'exemple de Roma, però seran els centres de producció, els monestirs, des d'on s'expandeix el model uniforme cultural, literari, d'imatges i d'estampes les quals permetran il·lustrar les esglésies i expandir les regles de convivència a seguir pel poble.

2. Context històric del romànic català

Els homes de l'època romànica tenien consciència de viure una autèntica renovació escenificada en la modificació de l'actitud vital que mostra, per exemple, el poderós esforç d'arrabassament de les terres i que provocaria l'augment de les superfícies conreades.

És interessant comprovar els factors de renovació i de canvis polítics que es van produir en els centres de poder i administratius a Europa. En *La*

Capítol I . Context històric.

sociedad feudal (2002), March Bloch esbossa un suggestiu quadre dels moviments ocorreguts a tota Europa dels inicis de l'Alta Edat Mitjana.

Les divisions són el resultat de dur al límits el sistema de delegació permanent del poder sorgit a l'època carolíngia en nom d'una autoritat central que, progressivament, anava deixant de manifestar-se com a tal, però també responia a una economia deprimida i d'una seguretat posada a la defensiva.

El traspàs de l'autoritat, vist com la usurpació de «l'honor» ducal o comtal, beneficiava a les regions on vivien nacionalitats imperfectament sotmeses, administrades pels francs i sempre disposades a separar-se de l'imperi carolíngi. Aquest procés de descentralització no es va limitar sols als grans principats com Aquitània, Catalunya o Normandia i va continuar amb els comtats, vescomtats i senyorius fins arribar a dominis de pobles o valls que s'abastaven únicament amb la mirada i era possible recórrer en un sol dia.

En *El arte románico* (1992), Durliat narra com al llarg del segle X, Occident pren consciència de la inadaptació de la funció reial a les necessitats econòmiques de l'època. Amb mancances de personal adequat i de diners, els sobirans dels regnes en els quals s'havia fragmentats el vell imperi de Carlemany es veuen impossibilitats per tal de dur endavant moltes de les funcions essencials de l'Estat com ara assegurar l'abastiment de la població, exercir correctament la justícia o organitzar la defensa local. És en aquells llocs on es manifestava la impotència i la deixadesa del poder central on sorgeixen els principats territorials que arriben a generalitzar-se

Capítol I . Context històric.

en l'entorn polític, institucional, econòmic i social de l'Europa dels segles XI i XII. Aleshores, s'efectua una jerarquitització a partir d'una xarxa de dependències personals produïdes pel sistema de feudalisme i vassallatge de l'època carolíngia i establert de manera definitiva en la primera meitat de l'XI. En el cas de Catalunya, com ha estudiat Pierre Bonnassie (1979), els reagrupaments senyorials no van dur sempre a solucions tan notables fins al segle XII, quan comencen a aparèixer els primers esbossos de monarquia nacional.

Aquesta transformació de la situació política d'Europa afavoreix l'enlairament i desenvolupament econòmic gràcies al desplaçament dels centres de poder, modifica els elements i les regles de la guerra i conforma l'autoritat cap aquells que tenien la força militar. És en aquesta nova realitat on l'Església i l'alta aristocràcia laica esdevenen els nous detentors del poder i l'origen de la pau i la treva amb Déu introduïda en els últims anys del segle X. L'objectiu de l'Església no era un altre que el de controlar i limitar el dret a fer la guerra, així com el de lliurar els seus propis dominis de requisos i exaccions que, com a conseqüència de la desaparició de les formes de tributs units al servei militar obligatori, constituïen l'únic *modus vivendi* del nou exèrcit, és a dir, dels contingents organitzats per comtes, vescomtes i els propis bisbes.

L'Església i el món feudal cristianitzen la guerra. L'Església reconeix l'activitat militar el mèrit d'una vertadera vocació: des de finals del segle X s'inicia la pràctica de beneir les armes i l'estàndard del jove noble. Apareix

Capítol I . Context històric.

la noció del cavaller de Crist que parla en nom de Déu amb l'espasa. Són els inicis de les guerres santes; l'heroisme cavalleresc troba sentit en la vida de la Cristiandat.

És en l'època de la reforma gregoriana quan s'afirma esta nova cristiandat, una nova societat inspirada, modelada i servida per l'Església, viscuda com una pàtria. Una realitat viva considerada com la realització terrenal de la Ciutat de Déu. Agrupats al voltant del seu cabdill, el Papa, l'Església es consagra per a posar al servei de la seua política els recursos materials i espirituals del poble cristià.

La situació privilegiada de l'Església es deu a la seua activitat específica: l'oració, considerada com una funció social en el sentit de litúrgia⁵. D'ella depenia la salvació eterna del poble cristià i, en certa mesura, la seua felicitat en el món. Cada habitant de la ciutat terrenal es trobava preocupat per l'eficàcia de les pregaries de l'Església, eficàcia que depenia de la seua qualitat; ací és on trobem l'origen del prestigi especial que gaudien els monjos, els quals no eren solament els que més resaven, sinó també els que millor ho feien⁶.

En l'XI, els monestirs es transformen en complexos centres revestits, alhora, de funcions espirituals i temporals. Són centres econòmics que constitueixen el cap d'importantes explotacions rurals; són centres de caritat

⁵ Del grec λειτουργία, servei públic

⁶ Gregori de Nisa (s. IV) havia deixat escrit que «no hi ha que estimar el món, ni el que hi ha en ell, sinó considerar la vida com una estància passatgera en una terra estranya».

Capítol I . Context històric.

que practiquen l'hospitalitat i asseguruen la distribució de tota classe d'articles a la població indigent; són també centres de cultura, el quals reconstrueixen pacientment les biblioteques després de les invasions; són centres d'ensenyament i cada monestir té la seua pròpia escola d'instrucció de joves, confiats al monestir des d'infants.

El territori on es desenvolupen les inscripcions de la pintura romànica que analitzarem se situa a l'anomenada Catalunya la Vella, la part sud oriental dels Pirineus, entre les valls i els rius que hi discorren. El territori havia estat sota la dominació àrab des de l'any 712 i fins a principis del IX, quan els francs van conquerir la regió.

Pipí el Breu i Carlemany (768-814) van incorporar els territoris pirinencs a l'Imperi carolingi⁷ i els van organitzar en districtes polític-administratius⁸ coincidents amb els territoris d'antigues tribus iberes⁹: els comtats¹⁰, on comença a immigrar gent provinent de tot l'imperi de Carlemany que havia ampliat el regne franc a moltes parts de l'antic Imperi Roma d'Occident com la Gàl·lia, la Germania, part d'Itàlia i els esmentats territoris pirinencs.

⁷ Gàl·lia, Germania, Itàlia i Marca Hispànica.

⁸ Pallars, Ribagorça, Urgell, Cerdanya, Barcelona, Girona, Osona, Empúries i Rosselló.

⁹ El comtat de Cerdanya es corresponia amb el país dels ceretans o el d'Osona amb el dels ausetans. Això fa suposar que haurien conservat algunes funcions en temps dels romans i dels visigots.

¹⁰ En la monarquia visigoda, els comtes governaven les ciutats, deixant de banda el districte rural enllà de les muralles, i ocupaven jerarquia inferior als ducs, màxima autoritat provincial.

Capítol I . Context històric.

A Carlemany el succeeix Ludovic Pius. El seu és un regnat vacil·lant que va acabar amb la dissolució de l'Imperi a causa de les revoltes provocades per la partició de l'imperi entre els hereus. L'any 817, amb motiu de la divisió, la Marca Hispànica passa a formar part del marquesat de Gòtia i el seu primer marquès: Bera, comte de Barcelona. A mesura que els francs s'assenten en la Marca Hispànica, s'organitzen nous comtats, com els d'Empúries, Rosselló, Girona i Urgell o els de Pallars i Ribagorça, annexos al de Tolosa.

El rei nomenava els comtes que, encarregats de la defensa de la *portione Hispaniae*, frontera de l'imperi amb l'Islam, mantenien el contacte amb el monarca mitjançant d'ambaixadors o, directament, en les assemblees generals del regne. Com a representants reials s'encarregaven¹¹ de la fiscalitat, dirigien l'exèrcit, asseguraven l'ordre públic i administraven justícia. Els comtes, a més, disposaven de lloctinents que els substituïen i representaven: els vescomtes, que compten amb especial protagonisme durant el segle IX quan els principals comtes francs, immersos en intrigues polítiques, s'allunyen dels seus territoris.

La creació de l'Imperi carolingi respon a la necessitat de multiplicar les possibilitats de progressió social de l'aristocràcia franca, el que explica la mobilitat dels seus membres, disposats a marxar amb l'exèrcit fronteres enllà i a ocupar càrrecs en regions allunyades. A més, que un familiar haguera regit un comtat atorgava a la resta de llinatge moltes possibilitats

¹¹ Amb l'ajut de *personae publicae* (funcionaris) de la cancelleria carolíngia.

Capítol I . Context històric.

d'ocupar el càrrec, encara que no necessàriament en el mateix lloc. Es tendeix doncs a la creació dinasties comtals amb el risc de ruptura per desobediència o secessió.

Amb escasses excepcions¹², l'aristocràcia franca va dominar els comtats catalans. El control polític es reforçava amb l'eclesiàstic¹³, ja que els bisbes catalans estaven subordinats a l'arquebisbe de Narbona, un franc de confiança de la cort que va eliminar els signes gòtics de la litúrgia, la reflexió teològica o les regles monàstiques existents. Les capitals de comtat solien ser seu episcopal. Els bisbes no només eren responsables del culte o desenvolupaven funcions polítiques a la ciutat. Viatjaven sovint a la cort, on demanaven privilegis i informaven de la situació política.

Durant el regnat de Lluís el Piadós (814-840), fill de Carlemany, els comtes francs de Catalunya van participar dels bàndols aristocràtics d'oposició al monarca regnant i molts d'ells van ser destituïts i executats. A partir de l'any 840, quan els fills de Lluís el Piadós es van enfrontar entre ells¹⁴, l'autoritat reial va restar allunyada dels comtats i van ser les autoritats locals les que defensaren la frontera.

En aquest context, Lluís el Piadós i Carles el Calb van encomanar el govern d'una part dels comtats catalans i septimans a un fill del comte de Carcassona, Sunifred I, que moriria en el 848 a mans dels rebels francs. El

¹² Berà, primer comte de Barcelona (801-820), fill del franc Guillem, comte de Tolosa, i d'una goda.

¹³ Per exemple, amb la persecució de l'adopcionisme de Fèlix d'Urgell.

Capítol I . Context històric.

rei premiaria el fill de Sunifred, Guifré el Pilós, amb el govern dels mateixos comtats que havia regit son pare¹⁵. Guifré va colonitzar les terres centrals de Catalunya¹⁶, on fundaria els monestirs de Ripoll (888) i el de Sant Joan de les Abadesses (875), a més de restaurar el bisbat de Vic i donar forma administrativa al comtat d'Osona. La seua mort en defensa de la nova frontera, atacada pels musulmans de Lleida (897), va consolidar el prestigi del seu llinatge en un moment de feblesa del poder reial. Guifré el Pilós esdevindria el primer comte nomenat pels francs que donaria en herència el seus dominis.

3. El comtats catalans en els segles XI-XII

A principis del X, tres poders controlen els comtats catalans: els fills de Guifré el Pilós a Urgell, Cerdanya, Barcelona, Girona i Osona; el comte Ramon († 920), el Pallars i la Ribagorça; i el comte Sunyer II († 915), Empúries i el Rosselló. Durant el segle X, la dignitat comtal es torna hereditària, el que suposa el triomf dels llinatges meridionals sobre l'aristocràcia del nord. Alhora, les cases comtals catalanes procuren substituir els carolingis en la direcció civil de l'Església, per a la qual cosa van dotar les institucions monacals i catedralícies amb béns i drets, com havien fet els carolingis, a més de col·locar familiars i fidels en els càrrecs eclesiàstics. A la fi del X es consolida la divisió en huit comtats Urgell,

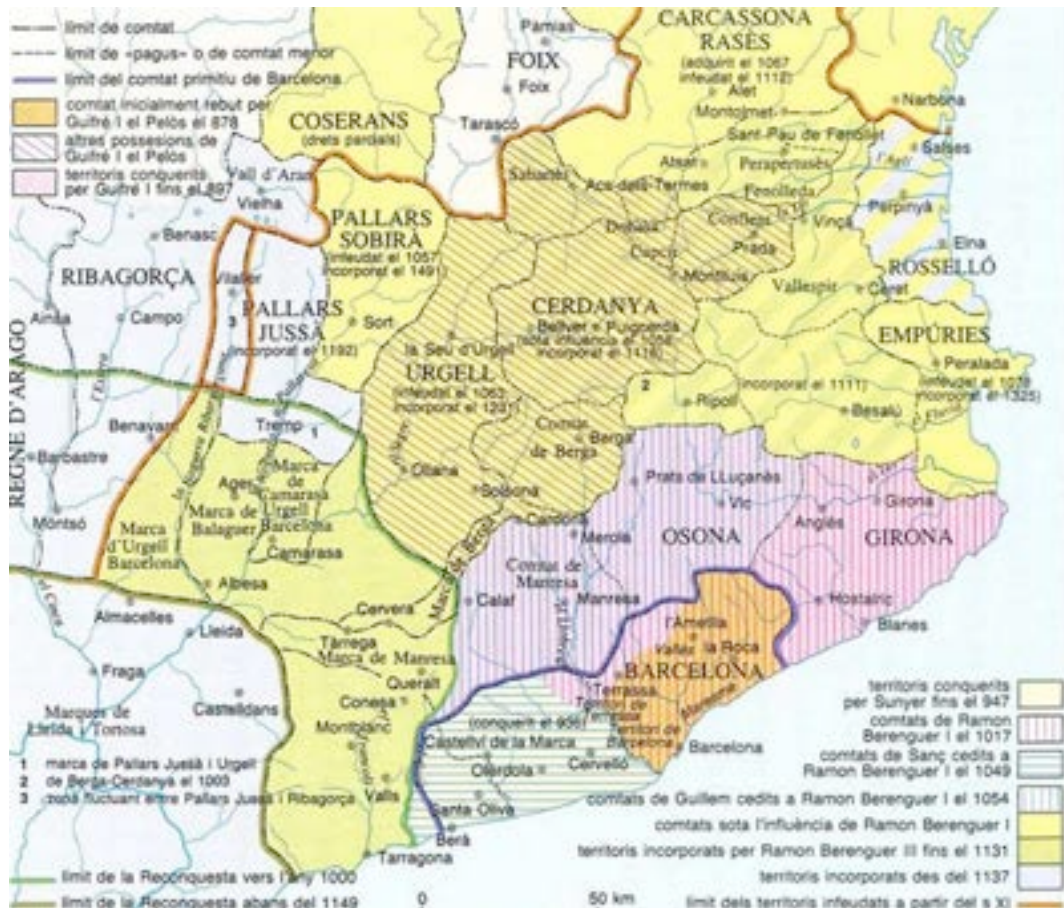
¹⁴ Lotari, Lluís el Germànic i Carles el Calb.

¹⁵ Urgell, Cerdanya, Barcelona i Girona.

¹⁶ El Ripollès, la Plana de Vic, el Moianès, les Guilleries i el Bages.

Capítol I . Context històric.

Pallars, Ribagorça, Barcelona-Girona-Osona, Cerdanya, Besalú, Empúries i Rosselló.



Mentre a la dinastia Carolíngia es produïen revoltes de nobles, usurpacions¹⁷ i restabliments de la legitimitat¹⁸, els comtes catalans deixen d'acudir la cort reial¹⁹. Contacten amb Roma amb la intenció d'estreir

¹⁷ Regnats d'Odó (888-898) i Raül I de França (923-936)

¹⁸ Carles el Simple (898-923) i Lluís d'Ultramar (936-954)

¹⁹ El darrer viatge té lloc el 952.

Capítol I . Context històric.

relacions amb l'Església que deriven cap a l'emancipació quan el comte Borrell II de Barcelona proposa la creació d'un arquebisbat català (970).

Borrell II, que havia heretat els comtats d'Urgell i de Barcelona, estava casat amb Ledgardis, filla dels comtes d'Alvèrnia, d'on s'hi va portar un frare novici que anava a estudiar les ciències al seu país: Gerbert, que més tard esdevindria Papa amb el nom de Silvestre II. Acabats els estudis, Gerbert emprèn un viatge a Roma amb Borrell II i el bisbe de Vic (970) per a aconseguir que mentre Tarragona estiguera en poder dels sarraïns es poguera erigir la Seu de Vic com a metropolitana. Tot i que el trencament de l'obediència eclesiàstica a l'arquebisbe de Narbona fracassa (971), manifesta símptomes d'afirmació política. El mateix comte envia també diverses ambaixades al califat de Còrdova²⁰ on al preu del vassallatge²¹ busca garantir la pau i la seguretat de les fronteres. El califat però, en plena crisi interna, llança una sèrie de ràtzies com l'assalt d'Al-Mansur a Barcelona en juliol del 985. L'atac obliga Borrell II a demanar auxili a la cort carolíngia, però la debilitat dels últims monarques carolingis, Lotari (954-986) i Lluís V (986-987), ho impossibilita per les lluites internes entre carolingis i robertians. Hug Capet, descendent dels darrers, s'erigeix com a rei (987) i funda la dinastia dels Capets. Els canvis provoquen la segregació d'alguns territoris del regne franc, entre els quals els comtats catalans.

²⁰ Els anys 950, 966, 971 i 974.

²¹ Del tot incompatible amb l'obediència als carolingis.

Capítol I . Context històric.

Els comtats de Cerdanya i Besalú estaven regits per Mir, germà de Borrell II, i a la seua mort el van heretar els seus fills. Després de diverses successions, en la penúltima dècada del segle X, els dos comtats van coincidir regits pel govern d'Oliba Cabreta, bon amic de l'esmentat Gebert. Gràcies a la seua protecció, el monestir de Cuixà va guanyar una gran importància sota la regència de l'abat Guarí, gran amic de les peregrinacions. Ell va ser qui, de tornada d'una d'elles, es va portar a Pere Urseolo, dux de Venècia i un dels il·lustres de l'època, com també a altres notables italians com Sant Romuald, Joan Gradènic, Mariano o Joan Morosini, fugitius de Venècia. També el comte Oliba Cabreta, acompanyat de l'abat Guarí, de Sant Romuald i de Joan Gradènic, va emprendre un viatge a Itàlia l'any 988 per a passar els seus últims anys al monestir de Montecassino.

Itàlia exercia gran atracció entre els magnats i religiosos d'aquelles terres. Amb Silvestre II de Papa, Ramon Borrell, comte de Barcelona va emprendre un darrer viatge a Roma, on hi va morir l'any 1018 . El comte d'Urgell, Ermengol I, va assistir al concili romà de l'any 998 i va fer un altre viatge a la cort pontifícia l'any 1001 per a entrevistar-se amb Silvestre II per qüestions relatives al seu comtat. Guifré, fill d'Oliba Cabreta i comte de la Cerdanya, va fundar el monestir de Sant Marti de Canigó. El seu germà Bernard, comte Besalú, també va viatjar a Roma i va aconseguir per al seu comtat la Seu Episcopal en protegir els legats del Papa en el concili de Girona davant les imposicions de l'arquebisbe de Narbona i va ser nomenat cavaller de l'Església Romana, obligant-se a satisfer-li un tribut. Ara vé, no

Capítol I . Context històric.

tots els comtes tenien bones relacions amb el papat: als comtats d'Empúries i Rosselló²², Hug I va usurpar els béns del monestir de Sant Pere de Rodes i va ser amonestat pel Papa.

El comtat d'Urgell, sota Ermengol III va arrabassar els territoris d'Àger els sarraïns l'any 1050, i el va succeir Ermengol IV, que va fer tributaris els reis musulmans de Lleida i Fraga. El comtat de Cerdanya, regit pel comte Ramon, es va caracteritzar per les lluites constants amb els seus germans Ramon Berenguer I de Barcelona i Ermengol III d'Urgell. El comte Ramon Berenguer I havia d' arribar a un pacte amb el d'Urgell per a donar-li ajuda, alhora que els d'Empúries i Pallars es convertiren en feudataris seus, amb la qual cosa el comtat de Barcelona es va convertir en l'eix de la política catalana. El desmembrament del Califat de Còrdova i les expedicions victorioses del comte de Barcelona van fer que els reis de Dénia i Mallorca es declararen tributaris i li pagaren les pàries corresponents.

Ramon Berenguer I mor l'any 1076 i el succeeix Ramon Berenguer II. Amb els comtats del Rosselló i Empúries en continues disputes entre Gausfred III i Ponç Hugo, Ramon Berenguer II els presta auxili i restableix la pau en aconseguir que es feren mútua donació dels estats en cas de morir sense descendència. El comtat de Pallars es va dividir en inferior –Jussà-, governat per Pere Ramon i Bernard Ramon, amb relació amb els reis d'Aragó, i el Pallars superior –Sobirà- amb el comte Artau que va ratificar

²² Sota la presidència de Gausfred II, es reuniria el sínode de Toluges (1027) que va promulgar les primeres constitucions conegudes de pau i treva.

Capítol I . Context històric.

els convenis sobre la separació dels dominis. Tant Ramon Berenguer II com amb el seu successor, Berenguer Ramon II, es caracteritzen per les contínues lluites contra els sarraïns al camp de Tarragona.



El següent comte de Barcelona, Ramon Berenguer III, augmentarà els seus dominis amb el comtat de Besalú (1111) i, alguns anys més tard, amb el de Cerdanya. Amb l'ajut de la flota pisana, conquereix Mallorca i Eivissa. L'any 1116, visita Gènova i Pisa i envia una ambaixada al Papa, del qual va aconseguir una butlla de croada per a la guerra que pensava emprendre contra els sarraïns. En els últims anys, Ramon Berenguer va pactar aliances amb el rei d'Aragó i amb Roger, príncep de Calàbria; va signar un tractat

Capítol I . Context històric.

comercial amb Gènova (1127); es va relacionar amb la casa reial de Castella; va lluitar contra el comte d'Empúries, Ponç Hug I; i va patrocinar la restauració de Tarragona. Va morir l'any 1131 i el succeïren els seus fills Ramón Berenguer en el comtat de Barcelona -que incloïa els d'Ausona, Girona, Besalú i Cerdanya- i Berenguer Ramon en el de Provença.

Ramon Berenguer IV, comte de Barcelona, finalitzarà la reconquesta catalana i la unió amb Aragó. L'esquadra catalano-provençal, junt a la genovesa, van contribuir a la conquesta d'Almeria per part d'Alfonso VII de Castella. Una vegada acabada, es conqueriren els llocs de Tortosa (1148), Lleida (1149), Fraga i Mequinensa. Pocs anys després, en 1156, es completa la conquesta de Catalunya amb l'expulsió dels sarraïns de les muntanyes de Prades i de Siurana. Tot i això, davant el prestigi i la força de l'emperador germànic Frederic Barbarroja, Ramon Berenguer IV es veu obligat en 1162 a considerar Provença com a feu de l'Imperi, així com a inclinar-se a favor de l'antipapa Víctor proclamat per Frederic. A canvi, aquest atorga a Ramon Berenguer IV la investidura del comtat, junt amb la d'Arlés, així com la sobirania sobre el comtat de Forcalquer.

Ramon Berenguer IV deixa com a successor en el comtat de Barcelona i regne d'Aragó el seu fill Alfons I que establirà la pau amb Tolosa a canvi d'una indemnització pecuniària. El nou rei acordarà aliances que, junt al vassallatge que li retien els senyors de Bearne, Bigorra, Nimes, Béziers i Carcassona, permeten expandir la influència catalana pel Migdia francès. A més, augmenta els dominis a Catalunya en heretar en 1172 el Rosselló de

Capítol I . Context històric.

l'últim comte, Gerard II, i el Pallars Jussà de la comtessa Dolça. També establirà diversos pactes amb el comte d'Urgell i es repartirà amb ell diversos castells.

Alfons I mor el 1196 a Perpinyà i el succeeix el seu fill Pere I. Amb ell es completa l'aproximació als barons del sud de França. Casat amb Maria Montpeller rep la donació d'aquest senyoriu. S'atrau el comte de Comminges al qual concedeix en feu la Vall d'Aran en 1201. Poc a poc, Pere I posa tot el Migdia de França sota el seu domini i uneix oportunament les terres occitanes davant les amenaces de Roma i el nord de França. Després de viatjar a Roma, on Inocenci III regeix la cristiandat, obté la protecció pontifícia per a la conquesta de les Balears. A Roma és coronat solemnement com a rei i es declara feudatari de la Santa Seu amb el compromís de pagar un tribut anual. Mor l'any 1213 en la batalla de Muret, que marca el final de la preponderància catalana al Migdia francès i el succeirà el seu fill Jaume I.

4. La societat feudal als comtats catalans S. XI-XII

Com hem vist, amb la fi de la dominació musulmana durant l'XI, els comtats es desvinculen poc a poc de la tutela franca i esdevenen sobirans. Els comtes deixen de ser nomenats pel rei franc i passen a un règim successori. A través de l'anàrquic període de decadència carolina, com a resultat de les múltiples concessions reials i de diverses usurpacions, un bon

Capítol I . Context històric.

nombre de senyors, principalment comtes i grans propietaris, arriben a ser, de *facto*, independents. L'autoritat pública, concentrada abans en el poder reial, es transforma per a esdevenir senyoriu, el que suposa el fraccionament de la sobirania i el traspàs al patrimoni o propietat privada dels senyors i que és una de les característiques del sistema d'organització social i política.

Alguns comtats com els de Girona, Barcelona, Lleida o Tortosa tenen un origen molt antic i foren capitals de comtat i seus episcopals. El joc de comtats i vescomtats, les unions, fusions i divisions de territoris donen una mobilitat a l'organització administrativa que no s'atura fins a la fi del període comtal. Completant la panoràmica, les ciutats i monestirs eren centres essencials de dinàmica cultural.

L'església feudal, amb l'extinció de la sobirania franca i el consegüent fraccionament polític, va contribuir a que el pontificat romà, que gaudia d'un gran prestigi en l'esfera política i social, es convertira en l'únic poder eficaç sobre tota la Marca. Comtes, bisbes i abats, que al principi freqüentaven la cort de França obtenint dels monarques carolingis preceptes de concessió o validació dels béns i immunitats d'esglésies i monestirs, es van encaminar després cap a Roma, on s'abastien de butlles pontificals confirmatòries.

La població formava un teixit irregular i semi dispers amb predomini de pobles menuts de fins a 15 famílies. Un hàbitat fràgil i inestable amb cases relativament properes les unes de les altres, a banda de les disperses pels termes. L'existència de pobles s'evidencia en la construcció de temples,

Capítol I . Context històric.

recs, molins i torres de defensa; en la resistència col·lectiva enfront dels opressors; en l'actuació conjunta davant dels tribunals; en la recerca comuna de protecció comtal; la gestió col·lectiva dels béns comunals o l'obtenció conjunta de franqueses o llibertats.

S'experimenta un creixement agrari que no depassa però, l'àmbit de les comunitats rurals, on les necessitats de subsistència eren dominants. El mercat rural, si existia, estava poc desenvolupat, format per l'activitat de bescanvi²³ dins mateix de la comunitat i sense relació amb la ciutat.

La ciutat era més un centre polític i religiós que econòmic. Com a capital de la diòcesi, posseïa un conjunt d'esglésies especialitzades en els oficis religiosos habituals, el baptisteri o els difunts²⁴. La seu episcopal era també centre de pelegrinatge i veneració de les relíquies d'alguns sant o màrtir de l'Església²⁵. Solien comptar amb hospital de pobres, palau episcopal, residència de canonges i escoles catedralícies, amb biblioteca i escriptori on es copiaven i decoraven manuscrits emprats en la litúrgia i es formava el clergat. Com a comtal, era un centre polític, residència del senyor i la cort, amb els palaus comtal i vescomtal com a edificis més rellevants.

²³ Pels comtats van circular diners de Carlemany, Lluís el Pietós i Carles el Calb, i en el segle X, diners encunyats a les seques episcopals. La primera moneda pròpia coneguda és el diner de Ramon Borrell (992-1017), encunyat a la seca de Barcelona entre finals del X i principis de l'XI. Cap al 970 va arribar també el dinar, la moneda d'or musulmana d'Al-Andalus.

²⁴ Una trilogia encara visible en el conjunt monumental d'esglésies de Sant Pere de Terrassa, l'antiga Ègara.

²⁵ Com les esglésies de Santa Eulàlia a Barcelona, la posterior catedral, o Sant Feliu a Girona.

Capítol I . Context històric.

Els nobles i el clergat es trobaven al capdamunt de la jerarquia social. En els estrats inferiors es trobaven els camperols que cultivaven les terres de la rogalia i alguns menestrals i mercaders que no deixaven tampoc de cultivar algun hortet o tros de vinya. Aquesta societat de caràcter feudal va iniciar una important expansió territorial en diverses direccions: el llevant peninsular, les illes mediterrànies i el nord occità. En 1137, el matrimoni del comte Ramon Berenguer IV, del casal de Barcelona, amb Peronella, filla del rei d'Aragó, formarà la Corona d'Aragó que continua l'expansió cap al sud i el ponent musulmà amb les conquestes de Tortosa (1148) i Lleida (1149), l'anomenada Catalunya Nova.

Òbviament, el centre de l'Església es troba a Roma, però la relació no té sempre la mateixa intensitat per la seua vinculació a poders civils com l'Imperi germànic o els reis de França. Per tot açò, junt a les butlles pontifícies, els monestirs i les diòcesis catalanes rebrien fins l'any 985 preceptes o diplomes dels reis o emperadors carolingis.

Al segle XI, l'acció dels papes tendeix a vincular més estretament l'església a Roma alhora que s'intensifica la relació dels comtats catalans amb les repúbliques italianes –Gènova, Pisa, Venècia- i amb els territoris imperials del nord d'Itàlia –Llombardia- o la Provença.

Les ordres religioses d'àmbit internacional constituïran també un factor de relació, com els benedictins, augustinians i cistercencs. Durant l'època comtal es manté la tendència del període carolingi i es funden un bon nombre de monestirs, quasi tots benedictins, com també esglésies rurals, la

Capítol I . Context històric.

qual cosa contribueix a què el cristianisme arrelle més intensament en el camp i el món rural. Al segle XI, comtes i magnats imiten el sistema d'annexionar distintes esglésies i monestirs d'algunes de les famoses abadies de França, com les de la Grassa i la de Moissac, metròpoli del Languedoc de la congregació de Cluny²⁶.

Les relacions literàries i d'intercanvi de manuscrits entre monestirs, a vegades llunyans, foren bastant freqüents. Al segle X, sota l'impuls dels bisbes de gironins Gotmar i Miró Bonfill junt a Guarí, abat de Guixà, d'Ató i bisbe de Vic, el renaixement dels estudis havia atret a Catalunya un futur papa, Gerbert d'Orlhac, com ja s'ha esmentat.

Les incursions d'Almansor van acabar amb aquest floriment de la cultura, però el segle XI obri un període de relatiu esplendor presidit per la figura d'Oliba (971-1046), abat de Ripoll i de Cuixà i bisbe de Vic. Amb ell, l'escola de Ripoll assoleix l'apogeu; l'escriptori realitza una tasca fecunda, la biblioteca augmenta prodigiosament. En ella es troben models escollits de la poesia romana pagana i de la cristiana, entre els quals destacaven Virgili i Sèduli, que exerciren una marcada influència en les produccions de Ripoll.

Cal tenir en compte els factors dinàmics que interrelacionaren bisbats, comtats, ciutats i monestirs, així com l'extensió de rutes de relació que van molt més enllà dels límits del país: cap a Roma, les capitals de l'Imperi, els

²⁶ Branca reformada benedictina que conformaria una vasta organització de cenobis per a arribar a constituir un vertader imperi monàstic.

Capítol I . Context històric.

centres del Califat de Còrdova, Palestina, Constantinoble, a més d'una extensa xarxa de camins de pelegrinatge o comerç.

L'art que floreix al segle XI en les terres lentament conquerides als moros és pobre i rudimentari. És al segle X, quan apareix l'art romànic, simultàniament al dels altres pobles d'Europa. Simple i humil en els anys de formació, és un art religiós concentrat en el temple cristià de planta basilical amb tres naus i tres absis. La decoració exterior és a base d'arcades, bandes i finestres cegues com les del nord d'Itàlia i, interiorment, es pinten de blanc o s'ornamenten amb pintures murals.

A mitjan segle XI es produeix una modificació en la construcció i es substitueixen la coberta de fusta per la de pedra, les bigues per les voltes i es dóna pas al primer tipus romànic: l'església coberta amb voltes de canó llises, de secció semicircular, sostingudes per pilars rectangulars. La majoria d'esglésies es decoren amb pintures murals a l'interior i, de vegades també, al pòrtic. Generalment, es representa en l'absis el *Maiestas Dominis*: Crist assegut amb un llibre a la mà esquerra i fent amb la mà dreta el gest de la benedicció envoltat pels símbols dels evangelistes i els arcàngels. Sota aquesta escena, que ocupa la petxina de l'absis, es representen la Mare de Déu, els apòstols i els sants i, amb freqüència, escenes del Gènesi o la infància de Jesús. També cal esmentar, per la seua importància artística, alguns dels elements que sovint integraven l'altar, com són els frontals o antependis, teles o taules que tapaven l'altar, pintades i decorades. El tipus més comú dels frontals és el que té al centre la

Capítol I . Context històric.

representació del Crist o d'algun sant i, a cada costat, dues escenes separades amb franges sobre la vida dels sants o les seues imatges.

5. Els Monestirs com a centres de producció.

Des del segle IX es produeix a Catalunya un esclat de fundacions monacals que arriba a la màxima expressió des de 890 a finals del X en els territoris alliberats del domini musulmà. D'entrada, destaquen els de Sant Miquel de Cuixà, Sant Cugat del Vallés, Santa Maria de Ripoll, posseïdor d'un extens territori, així com el femení de Sant Joan de les Abadesses. Ja al segle X, es funden els importants monestirs de Sant Pere de Rodes, Sant Benet del Bagés, Sant Pere de les Puelles, Sant Pere de Galligants, Sant Llorenç del Munt i Sant Pere de Besalú. Inspirats en la regla de Sant Benet²⁷, afavorida per l'expansió dels carolingis per tot l'imperi.

Culturalment, el monestir de Ripoll està considerat com un dels més importants de l'Europa medieval. Fundat pel comte Guifré i per la comtessa Guinedilda entre els anys 879 i 885, va servir de panteó als comtes catalans fins que Alfons el Cast, a la segona meitat del segle XII, el va traslladar al monestir cistercenc de Poblet.

Tot i que, a causa de la exclaustació de l'any 1835 i l'incendi i els pillatges produïts el mateix any es perderen els seus arxius, la biblioteca i l'escriptori

²⁷ Fundador del monestir de Montecassino l'any 530 i la regla inicial del qual destinava més hores al treball manual que a l'intel·lectual, cap al qual s'inclinaria amb el pas dels segles.

Capítol I . Context històric.

del monestir de Ripoll continuen sent els seus referents més coneguts. Ja en el mateix moment de la fundació, els comtes Guifré i Guinedilda van fer donació al monestir d'un missal i d'un leccionari, entre d'altres béns materials. Segons la documentació, el 888, any de la consagració de l'església del monestir, comença a formar-se la gran biblioteca del cenobi.

No serà fins a mitjans segle X, quan al monestir de Ripoll iniciï l'activitat d'escriptori, un element indispensable per a la potenciació del cenobi ideada per l'abat Arnulf (948-970). Gràcies a la seua tasca, Ripoll comença a destacar com un dels principals centres intel·lectuals europeus, entre d'altres raons per la considerable biblioteca. Un dels documents, actualment perdut, seria una miscel·lània de textos patristics amb una clara intencionalitat didàctica, la qual cosa mostraria les necessitats de l'escola del mateix monestir. L'altra gran aportació de l'abat Arnulf seria la formació d'un equip de copistes que iniciaria la còpia de diversos còdexs, tant per a la pròpia biblioteca com per a d'altres.

Gerbert d'Orlhac, més endavant papa Silvestre II (999-1004), visita Ripoll en 967 i hi fa estada. Es tracta d'un dels grans intel·lectuals del seu temps que a Ripoll podria haver trobat els textos necessaris per als seus estudis. En el mateix sentit, el propi Arnulf, tornant de Roma l'any 951 amb la butlla papal en la qual el Papa prenia el monestir sota la seua protecció, va aprofitar per a portar un considerable lot de manuscrits per a la biblioteca monàstica, prova clara de l'interés continuat dels monjos ripollesos per

Capítol I . Context històric.

comptar amb la seua pròpia biblioteca de textos escrits i produïts en altres centres d'arreu d'Europa²⁸.

L'escriptori de Ripoll arribaria al seu moment culminant amb l'abat Oliba (1008-1046), un altre gran intel·lectual del seu temps. Quan entra de monjo, el monestir de Ripoll ja és, segons R. d'Abadal (1988), un centre de ciència i estudi. Oliba va promou personalment diverses obres literàries, religioses i historiogràfiques i, fins i tot, n'escriu amb voluntat d'impartir normes i preceptes d'actuació i com a missió pastoral i cultural.

Segons les xifres d'inventari, els còdexs posseïts a la segona meitat del segle X n'eren una seixantena; el 1008, immediatament abans de l'abadiat d'Oliba, se n'inventarien 121; i en un nou inventari de l'any 1047, un any després de la mort d'Oliba, n'hi consten 246. A seua mort, doncs, Ripoll comptava amb una de les biblioteques amb més manuscrits d'Europa, bona part de les quals no ens han arribat. Cal destacar, a més, que alguns dels còdexs provenien de terres llunyanes, centres i monestirs francesos i italians, com també d'ambients cristians dins l'espai cultural i polític andalusí.

Una altra de les característiques de la biblioteca, tant de l'anterior com de la posterior a l'abat Oliba, és l'heterogeneïtat: llibres litúrgics, de patristica, de gramàtica, llibres d'escola per a la preparació gramatical dels alumnes, obres clàssiques, de música, de matemàtiques, d'astronomia, geometria, de

²⁸ Se sap amb certesa que, en època d'Arnulf, a la biblioteca hi havia un saltiri carolingi del segle IX i diversos còdexs mossàrabs del segle X, entre d'altres manuscrits.

Capítol I . Context històric.

maneres de mesurar la terra i, fins i tot, un astrolabi copiat de models àrabs del segle X (Puigvert, 2000). La temàtica dels llibres, tant els produïts com els conservats a Ripoll, no va parar d'anar-se ampliant amb el pas del temps. A Ripoll se li atribueix, a més, el manteniment de diversos textos científics provinents d'Orient i que, passant per terres islàmiques, hi haurien arribat des de al-Àndalus i des de Ripoll s'haurien transmès a la resta de l'Europa cristiana (Millàs, 1931)²⁹.

Durant l'abadiat d'Oliba, a més, l'escriptori de Ripoll produeix les dues conegudes bíblies: una, l'anomenada Bíblia de Ripoll, actualment a la Biblioteca Apostòlica Vaticana; i l'anomenada Bíblia de Rodes, a la Biblioteca Nacional de París. A banda, es conserven els fragments d'una tercera a l'Arxiu de la Corona d'Aragó a Barcelona. Totes aquestes bíblies, que s'han conservat incompletes, guarden similituds encara que hi van treballar diversos miniaturistes. No són, però, les úniques obres miniades en aquests anys i moltes de les seues il·lustracions són objecte d'estudi per part dels historiadors de l'art.

Diverses raons mostren un relatiu relaxament de la disciplina monàstica, entre ells la feina científica, a mitjan segle XI. És aleshores quan el monestir de Ripoll es posa sota la jurisdicció del de Sant Víctor, a Marsella i la feina de l'escriptori decau poc a poc. La còpia de manuscrits no para, però no es pot dir el mateix de les miniatures que els il·lustren. Sota la dependència de Marsella, es va dedicar especialment a obres d'història, així

²⁹ Tant el pioner estudi de Millàs com els posteriors a càrrec dels seus deixebles demostren la seua

Capítol I . Context històric.

com a obres de poesia tant llatina com provençal, com les estudiades i publicades per Nicolau d'Olwer en *Del diàleg en la poesia medieval catalana* (1920).

Ripoll és també el primer i gran centre de producció historiogràfica catalana. Entre les obres històriques sobreeixen les *Cronicones Rivipul-lenses*, la versió llatina de la vida del Cid, la *Brevis historia monasterii Rivipullensis* (1147), així com diverses parts de la *Gesta comitum Barchinonensium et regnum Aragonum*, manuscrits que precisament informen, entre d'altres qüestions, sobre les activitats de l'abat Oliba i l'impuls en la producció i conservació de còdexs en l'escriptori del monestir de Ripoll, en gran part gràcies a les seues àmplies i variades relacions personals que facilitaren l'arribada de molt diverses obres. Sembla que aprofitava els seus viatges per a adquirir personalment els manuscrits que, després, lliurava a Ripoll perquè els custodiaren (Pladevall, 1987).

Per a molts historiadors, els abats i els monjos de Ripoll no deixaven res a l'atzar. L'estudi de les obres conservades al monestir al llarg del segle XII porta a creure que els monjos de Ripoll, seguint el model de Montecassino, eren plenament conscients de quina havia de ser la seva tasca cultural. Per això, el monestir de Ripoll ha estat descrit com un centre receptor i transmissor de cultura. La seua missió passava per recopilar els textos, tant del seu temps com anteriors, sobre temes i autors diversos: teològics, històrics, científics i un llarg etcètera. Només així es pot entendre l'esforç

tesi de Catalunya com a porta d'entrada de la ciència àrab a Europa.

Capítol I . Context històric.

per tal de reunir i conservar a la biblioteca del monestir còpies d'obres molt variades, fins i tot quan ja no les decoraven. En aquest sentit, sembla clar que els monjos de Ripoll eren conscients que tenien una tasca fonamental com a conservadors i recopiladors de textos històrics originals com demostren les llistes d'abats, comtes i papes, així com cròniques i col·leccions de notícies amb dades concretes de la vida monàstica i també sobre la història dels comtats catalans.

En resum, la biblioteca medieval del monestir de Ripoll, com la d'altres monestirs benedictins, conservava moltes obres no només de temàtiques diverses, sinó també de diversos orígens, a més de les produïdes pels mateixos monjos del monestir en el seu escriptori. Les obres foranes haurien servit d'inspiració i model als copistes i il·luminadors locals i tot amb un clar objectiu: preservar, estimular i difondre els coneixements i sabers en diferents àmbits.

Capítol II. Context artístic.

CAPÍTOL 2. Context artístic

1. Introducció

Si en l'anterior capítol hem situat el context socio-polític i econòmic on es desenrotllen, el marc geogràfic dels comtats catalans, ara veurem els trets artístics que circulaven, utilitzaven i han possibilitat l'obra artística, així com les influències i l'ambient que propicien la realització de les inscripcions en l'art romànic català. Repassarem el context artístic de l'Europa del segle X, de la pintura romànica en general i en concret de la que es desenvolupa als comtats catalans i els artífexs que fan possible aquestes obres. Per a tancar el capítol, ens referirem als símbols i conceptes propis de la pintura romànica que marquen el caràcter i la tipologia on s'emmarquen les inscripcions.

El caràcter europeu de l'estil romànic correspon a la vessant meridional, el qual es correspon amb l'edifici de la basílica tradicional romana amb elements tan evidents com la cúpula, els campanars i la incursió d'elements com les campanes en la societat romànica, element que estructurarà les parts del dia, horaris de treball, resos i organitza la quotidianament la societat.

Com ja hem assenyalat, que es tracte de zones eminentment rurals i pobres econòmicament atorga protagonisme a la pintura. Tot i que venim d'una tradició anterior on els mosaics i les tesselles formaven l'obra artística, eren molt més cares i costoses que la pintura, més senzilla i barata de

Capítol II. Context artístic.

realitzar per la qual cosa s'adapta millor a les zones rurals amb menys recursos econòmics.

Els centres més importants i difusors de l'art, com seran Ripoll, Vic, o Cuixà, presenten grans similituds arquitectòniques d'influència llombarda, la qual cosa podem relacionar amb el pas per Itàlia en direcció a Roma dels comtes, on es posarien en contacte amb arquitectes i pintors, que amb els seus ajudants es traslladaven d'un lloc a un altre, mobilitat laboral que explica el caràcter internacional del romànic.

Els trets de la pintura són fonamentalment jeràrquics i geomètrics, amb un alt grau d'abstracció, però amb la intenció d'impressionar i atemorir l'espectador utilitzant colors que impacten els ulls del fidel, a més de les funcions ornamental i moralitzadora. Tot açò fa inevitable la utilització d'inscripcions que ajuden a identificar les imatges representades.

La situació geogràfica on es desenvolupa dota el romànic català d'unes peculiaritats estilístiques pròpies dintre del context europeu a causa de les relacions amb els territoris que l'envolten, tant per la desvinculació dels francs com per l'aproximació a Roma, per la qual cosa trobem influències italianes, franceses, bizantines i mossàrabs. El caràcter geogràfic aïllat ha permès també que les pintures perduraren sense cap interferència de les noves corrents artístiques que es desenvoluparan al llarg dels segles. Com a particularitat, a més, cal destacar un tret únic, com és l'existència de la pintura sobre fusta o taula per als frontals d'altar, els quals representen un tamany més reduït i són l'antependi del *Maiestas* de la pintura mural.

Capítol II. Context artístic.

Per concloure el capítol, ens referirem al caràcter de símbols i conceptes propis de l'art romànic on trobem els antecedents de l'art paleocristià, el qual ha perdut l'estil narratiu en favor de la intensitat expressiva. Com que és un art eminentment simbòlic, l'artista segueix els models iconogràfics imposats: es desprestigia la realitat exterior perquè la naturalesa passe a ser un simple element decoratiu.

La dificultat de transmetre les idees obligarà a utilitzar uns símbols com a síntesi, és a dir, com a una realitat profunda comparable a una revelació de Déu. Per tal motiu, s'abandona l'art de la imitació de la realitat visible i l'artista s'esforça per reduir la realitat a imatges intel·ligibles amb lleugeres variacions, omatges que complien amb una funció docent i, alhora, lloven Déu. Aquest símbols i realitats profundes obliguen a identificar les imatges amb inscripcions perquè qualsevol pugui reconèixer la pintura representada i són la raó per la qual trobem filacteries en tota la pintura romànica catalana.

2. Característiques de la pintura romànica: els modes.

L'estil romànic naix a partir de l'art romà de l'Alt Imperi, com a conseqüència de les conquestes tècniques realitzades per les diverses escoles que sorgeixen de l'antic imperi d'Occident on a partir del segle XI es formarà un estil uniforme, que denominem «romànic» per la mateixa raó que anomenem «romàniques» les llengües que sorgeixen a partir del llatí.

Capítol II. Context artístic.

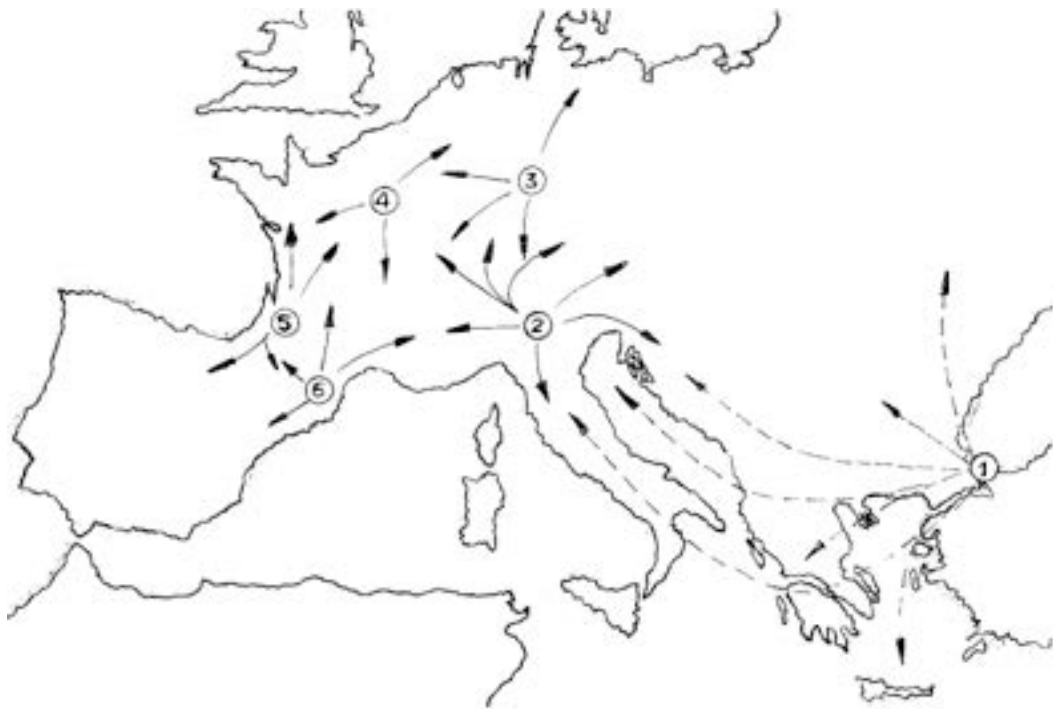
Un factor determinant serà la implantació del cristianisme que, primer amb l'emperador Constantí i després amb Teodosi, es convertirà amb la religió oficial del que queda de l'imperi romà. Després de la separació entre Orient i Occident, la reconstrucció de l'Imperi a partir del segle IV comportarà un canvi en la mentalitat i una reestructuració que passa per la simplificació de les estructures polítiques, socials i econòmiques, però també culturals en desaparèixer les formes autòctones i les diferenciacions. Tot açò es manifesta en nombrosos aspectes de la civilització romana com són la llengua, la cultura, la ciència, el camp jurídic o l'artístic.

La tendència cap a la simplificació s'acompanya de la preferència pel símbol i la imatge conceptual. L'art buscarà allò essencial en la composició dels elements que s'ordenaran mitjançant criteris abstractes, els quals tendeixen a la simetria i on la grandària anirà en relació a la importància. L'art romànic se sustentarà sobre l'estètica del neoplatonisme, segons la qual el principi de tot allò existent és la unitat absoluta, una realitat suprema (Déu) de la qual sorgeixen la resta de realitats i que conté totes les idees de les coses possibles. La intel·ligència engendra l'ànima com a idea, principi del moviment i la matèria.

Dos elements ajuden a explicar l'uniformitat característica de l'art romànic i la seua internacionalització. D'una banda, les ordres monàstiques com els benedictins amb l'ordre de Cluny que comptarà amb un miler d'abadies filials a occident. De l'altra, gràcies a les peregrinacions que generalitza l'augment de seguretat que comença a disfrutar-se a l'antic imperi romà.

Capítol II. Context artístic.

L'historiador francès Raymon Oursel (1984) situa Constantinoble i Bizanci com a punt de partida de l'expansió i difusió de l'art romànic a Europa cap a l'últim terç del segle X.



1. Bizanci – 2. Focus de Como (Llombardia) – 3. Focus Imperial (Centre de l'actual Alemanya) – 4. Focus Lugurià (centre de França) – 5. Focus Atlàntic (des de París al camí de Santiago) – 6. Focus Català.

El testimoni del monjo Raoul Glaber cap a l'any 1000 ens mostra l'eclosió arquitectònica romànica:

Capítol II. Context artístic.

Después del año del milenio (...) tuvo lugar en todo el mundo, especialmente en Italia y Galia, la reconstrucción de las iglesias basilicales. Aún cuando la mayoría estaba en buenas condiciones, y no había una necesidad real de hacer obras, cada pueblo cristiano sintió el anhelo de participar en la carrera competitiva de construir otras iglesias más nobles. Era como si toda la tierra, habiéndose liberado de lo viejo, quisiera vestirse con un nuevo manto, el manto blanco de las iglesias. Los fieles introdujeron cambios para mejorar la mayoría de las sedes episcopales, los monasterios y las pequeñas iglesias urbanas, así como los santuarios monásticos dedicados a diversos Santos. (Hartt, 1989: 428)

El que anomenem el romànic meridional, per a diferenciar-lo del de la vall de Rhin o el francès, es reconeix d'immediat per l'uniformitat de l'aspecte exterior. La construcció està feta amb pedres xicotetes, tallades a martell i disposats amb cura de manera que formen un aparell acurat i regular que, potser, intentava imitar la disposició de la maçoneria de la rajola del nord d'Itàlia on naix l'estil en qüestió.

En tot cas, allò que caracteritza aquest romànic meridional és la decoració que acompanya a l'aparell mural: festons de xicotets arcs que subratllen la part alta dels murs, sota cornises o les bandes llombardes³⁰, una sèrie d'arcs cecs distribuïts en dos pisos superposats que apareixen a finals del IV a la basílica de Sant Simpliciano de Milà que, progressivament, passen a tenir una funció merament decorativa amb el valor d'una signatura que no es

³⁰ Element decoratiu consistent en pilastres o faixes verticals que sobresurten del mur unides a la part superior per unes arcades.

Capítol II. Context artístic.

reproduirà mai dins dels murs de l'església, on els murs interiors es mantenen nus, reservats per a la pintura.

L'església romànica introduirà canvis i innovacions segons les necessitats com, per exemple, l'adaptació de la coberta de pedra en compte de la de fusta per a la basílica. Una possible explicació és el temor al foc; una altra, que millorava l'acústica del cant gregorià com a suport dels actes litúrgics ja que els ecos de les voltes permetien sentir millor els càntics. Les esglésies més antigues es caracteritzen per l'absència de voltes fora dels absis. Les primeres voltes alçades són de mig canó continu inspirades en els models roman, sense arcs feixons. Els sostens segueixen sent encara els dels edificis anteriors, més apropiats per sostenir un sostre de fusta que no una volta de pedra. Un cas significatiu és el de Sant Martí de Canigó, on els mitjos canons, la coberta, reposen sobre columnes monolítiques amb l'ajut dels capitells entremitjos que imiten de mode rústic els capitells cúbics bizantins. Ara bé, cal assenyalar que els avanços no són correlatius ni cronològics, ja que subsistiran basíliques amb creuer i naus de simple fustam com ara les de Sant Climent o Santa Maria de Taüll.

El romànic meridional ofereix una nova manera d'organitzar l'espai arquitectònic: a la continuïtat mural ininterrompuda de la basílica tradicional, s'oposa ara un espai fraccionat en unitat simples i idèntiques anomenat «tram». Amb el tram naix a Occident una arquitectura articulada que continuarà durant tota l'època medieval.

Capítol II. Context artístic.

Un altre tret característic és la torre octogonal alçada en el punt mig del creuer i coronada per una cúpula construïda sobre trompes. Una cúpula que en principi es considerava d'origen oriental, però que ja s'havia utilitzat a Roma. De fet, l'occident cristià coneixia el procediment tècnic de la compensació per la transformació del quadrat de la base mitjançant trompes des del segle V. Un altre element característic de l'arquitectura romànica és l'aparició del campanars, les torres del presbiteri. Les campanes cobren una gran importància en tant que serveixen per a convocar l'ofici diví, al clergat i al poble, però també per a elevar el nivell de la pregària i fer ressonar les lloances a Déu. Les campanes arriben a ser autèntiques companyes del fidel, criatures vertaderament angèliques que condueixen l'oració i sobretot ofereixen un model perfecte segons el canonge Etienne Delaruelle (1975).

Les zones del primer art romànic es troben al nord d'Itàlia, on apareix entre finals del segle X i principis del XI, així com la meitat oriental de la cadena pirinenca, per on s'estén amb sorprenent rapidesa a partir de l'any 1000. Trobar una explicació a la connexió entre ambdues zones és un repte perquè en les regions existents entre el nord d'Itàlia i els Pirineus, la Provença i el Llenguadoc, es propagarà a partir del romànic pirinenc. Per això, s'ha optat per imaginar la presència en Catalunya d'obrers llombards organitzats en equips sota la direcció d'un mestre i arribats, probablement, per mar.

El problema fonamental que planteja la pintura romànica és com es relaciona amb la producció anterior: si apareix com a conseqüència d'una tradició heretada o, al contrari, els artistes es recolzen en la tradició per a

Capítol II. Context artístic.

crear alguna cosa nova i interpretar el passat. Per començar, s'observa l'absència d'innovacions en el camp de la tècnica. Podem confirmar l'abandonament del mosaic, ja que era un art molt costós i s'havien d'importar tesselles, obrers especialitzats, etc.

L'abandonament del mosaic beneficiarà la pintura mural, de tècnica més senzilla i barata. El fresc, la pintura realitzada amb colors mesclats i rebaixats amb aigua sobre una capa fresca, no desapareix per complet, però és substituït per un mètode molt més expeditiu i més lliure: la pintura sobre una superfície humida. Teòfil, un monjo contemporani, descriu la tècnica en l'*Schedula diversarum artium* (1110-1120):

Quan es dibuixen personatges o altres coses sobre un mur sec, és necessari en primer lloc banyar-lo amb aigua fins que quedi completament humit. En aquest estat d'humitat és quan hi ha que aplicar totes les capes que deu rebre: totes han d'estar mesclades amb calç i han de assecar-se sobre el mateix mur, amb la intenció que s'adherisquen a ell.

L'arquitectura afavoreix el desenvolupament de la pintura, que pren importància gràcies a les superfícies ofertes per unes construccions que busquen essencialment les combinacions harmòniques dels volums i les masses. Normalment, les composicions historiades tenen prioritat per situar-se en els llocs privilegiats del temple, com ara l'absis a causa de la proximitat a l'altar, mentre que la decoració es relega a unes altres parts de l'edifici.

Capítol II. Context artístic.

És en la decoració de l'absis on la iconografia és més estable i la tradició exerceix una pressió més forta; es corresponen als llocs més sagrats de l'edifici que es reserven a la glòria de Crist i del Pare. D'alguna manera, ambicionen llançar-se a l'exploració del cel diví seguint els visionaris del Vell i Nou Testament i tracten, fonamentalment, la visió teofànica, és a dir, la visió intemporal del Crist en la Glòria del Pare. L'esquema bàsic és la visió de Sant Joan a Patmos, el moment en el qual veu una porta oberta amb una figura asseguda que sembla de jaspi i cornalina i el tron envoltat per un arc de Sant Martí de color esmaragda.

Aquest llenguatge colorista no podia deixar d'influir en els pintors i, prop del tro apareixen quatre éssers amb ales constel·lades per ulls: els rostres del Tetramorf d'Ezequiel, els quals no deixen de repetir sense parar el *trisagion* grec, el tres vegades sant [SCS], cant que Isaïes atribueix als serafins. Sota la conxa de l'absis apareix el col·legi apostòlic presidit per la Verge Maria, reconeguda com la imatge de l'Església, una escena que ens retrotrau a les capelles coptes de Baouit i Saqqara dels segles V i VI que presenten composicions semblants.

Les condicions particulars de la tècnica de la pintura mural obligaven els artistes a desplaçaments, alguns d'ells verificables sobre el terreny gràcies a les seues obres com és el cas d'un pintor de finals del segle XI en ambdues vessants dels Pirineus centrals. Textos contemporanis com *La Vie de Gauzlin* d'André de Fleury constaten la recerca de pintors i de referents per acabar obres en esglésies i reforcen la hipòtesi de la mobilitat laboral.

Capítol II. Context artístic.

Malgrat tot, els indicis sobre la documentació dels artistes continuen sent insuficients per a reconstruir amb propietat la seua carrera des professional. És difícil distingir els focus artístics i, per tant, ens veiem limitats a l'anàlisi objectiu dels monuments conservats i a l'estudi de la producció en les àrees geogràfiques on es desenvolupen. Això sí, cal tenir en compte que els desplaçaments dels artistes i canvis de llocs són, o poden ser, sinònim de canvis, evolucions i influències recíproques .

Centres culturals com el focus monàstic de Ripoll o la seu episcopal de Vic prenen importància com a difusors. Ara bé, en l'àmbit de Catalunya, la producció de pintura mural presenta un gran dinamisme sense parangó en cap altra part del romànic. En cap lloc millor que a Catalunya, on l'estil adquireix trets específicament romànics, es verifica el fet de que el primer gran art d'Occident s'ha constituït no en els cercles aristocràtics, sinó a partir de les activitats de les comarques.

Tot i que els antecedents de l'estil a Catalunya són difícils de detectar, es pot extraure un cert parentesc amb les il·luminacions mossàrabs que es palesa en els colors vius, la puresa del traç i l'absència de plasticitat, en especial per part dels mestres de Sant Climent i Santa Maria de Taüll. En tot cas, l'enriquiment de l'estil es produeix gràcies als contactes i intercanvis com el del mestre Pedret, arribat de la Llombardia a finals del segle XI o com a resultat de l'herència carolíngia introduïda pel pintor d'Osomort i el Brull.

Capítol II. Context artístic.

La proximitat de Navarra i la Marca Hispànica amb Europa afavoreix les relacions amb França i Itàlia respectivament. Al regne de Lleó, a causa de les guerres amb Almansor, els problemes interns amb el Comtat de Castella i l'arrelament de la litúrgia hispànica, no arriba la influència estilística europea fins a la segona meitat del XI.

Fins el darrer terç del X, la Marca Hispànica havia participat de la situació general de l'imperi carolingi, apartada del domini reial en favor d'un sistema feudal comú amb altres parts d'Europa. Com hem vist, alguns dels seus governants iniciaren els viatges a Roma o reberen personatges importants d'Itàlia amb determinats conseqüències artístiques.

Els monestirs de Cuixà i Canigó a una banda dels Pirineus i el de Ripoll en l'altra són els casos més notables de l'època, com també el paper de l'abat de Cuixà que, en el 975, consagra l'església de Sant Miquel de Cuixà amb planta de creu llatina, tres naus separades per pilars, capçalera rectangular, aparell de maçoneria, arcs de ferradura³¹ que en serrar-los esdevindran de mig punt, i sostrada plana amb els laterals voltats a la que s'afegiren noves parts posteriorment. A Sant Martí de Canigó s'iniciava en 1001 la construcció de l'església baixa. I Ripoll es consagraria en 888, 935 i 977 en coincidència amb ampliacions o noves edificacions, la tercera de les quals és una basílica de cinc naus separades de les laterals mitjançant columnes i pilars. Les tres, junt amb altres construccions de l'època, són mostres de «la persistència de la tradició carolíngia, del influjo más o menos directo de lo

³¹ Les construccions, tot i estar en territori cristià, no eren alienes a la influència del Califat.

Capítol II. Context artístic.

califal y de los esfuerzos por llegar a soluciones más atrevidas y empeños más difíciles de lo hecho hasta ahora» (Yarza, 1978 : 92).

Al marge de les esmentades es troba un cas únic al segle XI: el monestir de Sant Pere de Rodes, on ni l'aportació llombarda ni la influència musulmana explicarien alguns aspectes. Les dues Bibles il·lustrades més importants de l'època són d'aquest monestir i del de Ripoll, on probablement s'il·luminarien³². D'herència carolíngia, s'allunyen de les figures antinaturalistes lleoneses i castellanès i influenciaren, pel valor de línia sobre al color, les miniatures posteriors fins el XII.

L'entrada dels mestres llombards s'atribueix a l'abat Oliba, a més de l'esmentada ampliació de la ja aleshores important biblioteca de Ripoll. Les consagracions de Ripoll (1032), Cuixà (1035) i Vic (1038) donen fe de l'activitat i l'èxit de les fórmules italianes. Dins a principis del XII, de fet, no s'usaran unes altres; tot i la senzillesa de les estructures, el resultat era òptim: el sistema era barat, no exigia grans especialistes en tallar pedra o escultura i els períodes de construcció eren relativament curts i introduïen novetats en el tractament plàstic interior i exterior. A la consagració de la nova catedral de Girona en 1036, s'hi ha d'afegir les de Sant Pere de Caserres en 1039 i un any després les de Sant Vicenç de Cardona³³, la Seu

³² Del segle XI, la de Ripoll és coneix també com la Bíblia catalana de Farfa, en referència a l'abadia italiana per l'errònia interpretació d'una nota posterior. La de Rodes serviria de pauta en el XII als escultors de la portada del monestir.

³³ «la obra maestra de la forma de hacer lombarda» (Yarza, 1978: 96)

Capítol II. Context artístic.

d'Urgell, Sant Sadurní de Tavernoles³⁴ i d'altres sense datar que suposen una autèntica invasió de picapedrers italians i d'activitat edificadora que no cessarà fins el XII i que retardarà l'entrada de les tendències en altres llocs d'Europa³⁵.

Segons Yarza, se sol contraposar el caràcter rural i monacal del romànic a l'urbà i catedralici del gòtic, «una simplificaci3n excesiva y que puede originar errores, m3s a3n si lo llevamos al terreno de lo hisp3nico» (Yarza, 1978: 107). La caracteritzaci3n no obeeix a causes estilístiques sin3 al creixement demogràfic i urbà amb les possibilitats econ3miques que permeten, per exemple, que en àmbits menys costosos com la pintura, els millors conjunts es troben en el medi rural i no necessàriament lligats als grans monestirs. És en aquesta pintura mural on, per cert, millor s'equilibren les influències francesa i italiana.

El primer romànic, que va transformar l'arquitectura del X en valorar plàsticament els exteriors i els interiors, servirà de pròleg al gran romànic de finals de l'IX, creador d'unes formes que perduraran fins el gòtic del XIII. Les esglésies es cobreixen amb volta, apareixen els primers vitralls i ressorgeix una escultura que aprofita timpans i capitells³⁶. Una escultura tan condicionada per l'arquitectura com pels clergues, pel que esdevindrà un art no naturalista despreocupat de tot el que no siga contingut, allunyat de

³⁴ Que conserva l'estuc, una alternativa a les pintures murals, però de fàcil desaparici3n.

³⁵ El culte a les relíquies que promou les peregrinacions serà un dels vehicles d'internacionalitzaci3n del romànic com passa en el cas del Camí de Sant Jaume.

Capítol II. Context artístic.

qualsevol intenció espacial i que subordina als seus propòsits les formes figuratives, humanes o animals³⁷. Així doncs, si bé no es pot parlar de proporcions o cànons «no excluye que a nivel intelectual se establezcan relaciones en la visión tan generalizada del hombre como microcosmos» (Yarza, 1978: 111).

L'escultura i arquitectura són inseparables, però la pintura ocupa un lloc a banda. Encara que, en pintar edificis i relleus, les complementava, el pintor solia treballar allunyat dels picapedrers. Devia ser un viatger amb un o pocs més ajudants. La modèstia dels recursos fa que, mentre les consagracions d'esglésies i monestirs ens proporcionen algunes dades sobre arquitectura i escultura, no haja arribat massa informació sobre pintors i pintures que probablement encomanaven els mateixos promotors. De fet, existeix la teoria que l'obra no es considerava acabada fins que s'haguera pintat l'església. En tot cas, les dades destaquen els qui encarreguen les obres i deixen de banda els artistes «esto obedece a la estamentación de la época y ha llevado a afirmaciones erróneas sobre la modestia del artesano» (Yarza, 1978: 113) que, en la mesura de les seues possibilitats, va deixar constància amb la signatura d'algunes obres.

La pintura estava en funció dels fons econòmics i no s'executava immediatament després d'acabar l'estructura. En tot cas, la iconografia

³⁶ Limitat pel marc, l'artista pot allargar o acurtar les formes en correlació amb el que ocorre amb les miniatures, condicionades pel *ductus* de la lletra.

³⁷ En relació al dualisme bé / mal tan present en l'Edat Mitjana o com a expressió de la creació divina.

Capítol II. Context artístic.

completava el simbolisme arquitectònic, que també implicava un condicionant formal. Així, el quart d'esfera de l'absis, més enllà de la divisió en diferents registres, es considera com un tot. És l'espai privilegiat de la pintura, encara que podia trobar-se per totes les parts.

La pintura busca els seus temes en el passat llunyà o immediat, en l'Antiguitat tardana o en Bizanci i presenta el mateix distanciament de la realitat que l'escultura: «Un arte que se prestó en otro tiempo al ilusionismo espacial, prescindió por completo ahora de él» (Yarza, 1978: 112). S'imposa una forta jerarquia en la ubicació i grandària dels personatges que la dota d'una rigidesa esquemàtica major que l'escultura. La geometria, com a estètica intel·lectualitzada de formes que adopten aparença humana, domina conjunts com el de Taüll, on es palesa un dels temes omnipresents: el *Maiestas Dominis*.

Per a Guerra «para llegar a la mente de aquel hombre medieval que principalmente sabía ver y sentir, había un solo camino: el de las imágenes que, a modo de recordatorio, le fueron mostrando lo despreciable de este mundo y lo sublime del más allá» (Guerra, 1979: 331). El lloc privilegiat era l'absis, on predomina la temàtica de la *Maiestas Domini* envoltada per l'ametlla mística, de cos sencer, flaquejada per serafins i rodejada pel *Tetramorfos*³⁸.

Es el centro de atracción donde convergent las miradas de los fieles y en el que el ministro de Dios vuelve a vivir la pasión de Cristo [...] Su orientación

³⁸ Vegeu Apèndix I, 1.

Capítol II. Context artístic.

hacia el Este [...] hace que el inicio del día este bañado por el sol de Levante, símbolo del Sol de la Salud (Sol Salutis) y en el final de los tiempos reciba en su Cuenca el sol del atardecer, el Sol de la Justicia (Sol Justiciae) [...] Como origen y, a la vez, como final, en su cuarto de esfera se manifiesta por lo común la divinidad rodeada de las visiones apocalípticas y de su corte celestial; a sus pies todo el universo representado por los personajes copartícipes de su gloria (Sureda, 1985: 40)

La pintura romànica catalana, mural i sobre fusta, té un interès excepcional unànimement reconegut. Ben poques d'aquestes peces es conserven en els llocs originals: unes quantes es troben a museus estrangers, principalment nord-americans, però la majoria es troben als museus del territori català. Entre les característiques més remarcables cal destacar la utilització del color pur, sense barreges o amb dues tonalitats com a màxim. Els més utilitzats solen ser els vermells, els grocs, els verds, els blaus i els ocres, les línies gruixudes que emmarquen les siluetes de les figures, l'antinaturalisme i també l'absència de la profunditat i de la llum són els trets més diferenciadors de la pintura romànica. En conjunt, mostra un alt grau d'abstracció, la qual cosa li dona un gran poder expressiu. La solemnitat del gest i l'expressió de les figures sagrades, especialment el pantocràtor, provoca en l'observador una sensació de disminució i de temor.

La tècnica emprada era una varietat del fresc. Després de rejuntar les arestes dels blocs del mur mitjançant una mena de ciment, el pintor barrejava dos volums de sorra per un de calç amb aigua i formava una argamassa que, després de deixar-la reposar alguns dies, estenia damunt del mur de pedra,

Capítol II. Context artístic.

tot i que el pintor s'havia d'apressar perquè només es pot pintar quan l'enlluït és fresc.

Pel que fa a la pintura sobre fusta, s'aplicava principalment als frontals dels altars que són una peça de perímetre rectangular d'entre 1 i 2 metres de longitud i una alçària d'entre 90 centímetres i 1'30 metres, la qual sempre decorava el frontal, i a vegades els laterals de l'altar. La iconografia és la mateixa que la de la pintura mural Pantocràtor, Mare de Déu, els apòstols i amb relativa freqüència, se'n troben alguns que estan dedicats a enaltir la vida i l'obra dels sants.

És important remarcar que la pintura romànica que ens ha arribat als nostres dies és una ínfima part de la que hi havia ja que sols ens han arribat les pintures de les esglésies petites i rurals perquè en els temples principals, on segurament hi hauria una iconografia més acurada i més important, ha desaparegut amb les reformes i modernitzacions de les esglésies, per la qual cosa podem deduir que les obres més ambicioses i segurament de millor qualitat s'han perdut per a sempre.

Respecte a la classificació de la pintura romànica catalana hem de dir que la podem diferenciar en dos períodes: l'alt-romànic i el tardo-romànic, els quals s'articulen en cinc modes: dominant, secundari, marginal i eclèctic als quals s'afeg el mode popular quan parlem sobre pintura en taula. Aquests modes tenen una definició estrictament formalista basada en les característiques pictòriques pròpies i s'agrupen en cercles estilístics com a

Capítol II. Context artístic.

conseqüència del procés de producció de les pintures i les influències que han anat rebent al llarg del temps.

2.1 El mode dominant

El mode dominant és l'arquetip en pintura mural del romànic català. S'estén cronològicament del segle XI al segle XII. Els corrents propis que defineixen aquest model serien la influència de la pintura italiana, on destaca una major presència del geometrisme, potser per la proximitat a l'art bizantí, desenvolupat a la península itàlica, el francès, on la característica més important és el sentit narratiu de les escenes, i el mossàrab propi de la península.

Seguint a Sureda (1985), els exemples més destacats serien Sant Quirze de Pedret i Sant Climent de Taüll pel que fa a l'influx del corrent italià; i Santa Maria de Mur, Osomort i Barberà respecte a la influència francesa. Dins d'aquest mode, a més, apareixen dos cercles o tallers, pintures que comparteixen característiques en quant a l'estil, models, iconografies que representen: els cercles de Pedret i de Sant Climent de Taüll.

El cercle de Pedret es correspon amb les pintures representades als absis de Sant Quirze de Pedret, Santa Maria d'Aneu, Sant Pere de Burgal , Sant Pere d'Àger , Sant Joan de Tredós i Saint Lizier, situades des de finals del segle XI a finals del segle XII. Tenen relacions evidents amb les pintures italianes tant en detalls estilístics com iconogràfics ja què, com el mateix Sureda

Capítol II. Context artístic.

(1985) reconeix citant Otto Demus, és notòria la relació amb les pintures murals de San Pietro al Monte de Civate, el que provaria que els pintors havien treballat a Itàlia o havien rebut una mateixa formació que els italians.

En el cercle de Sant Climent de Taüll es nota un grau d'experiència i mestria en les pintures de l'absis amb reminiscències a les miniatures mossàrabs o molt lligat o relacionat amb les tasques de l'escriptori amb un grau important d'abstracció gràfica i un domini perfecte i segur de les formes i el color i que s'apropa als prototips llombards de l'època. Santa Maria de Taüll, més pobra que Sant Climent, sembla clarament feta per una altra mà posterior i té certes característiques semblants a les de l'escola castellana, encara que Sant Climent poguera servir de model per a pintar Santa Maria.

2.2 El mode secundari

Aquest conjunt de pintures es caracteritza perquè les obres denoten una influència de trets de tendència francesa, encara que també podem apreciar un cert caràcter mossàrab. Dins d'aquest mode, seguint amb Sureda (1985) cal parlar de mestres, tallers o cercles estilístics del mestre de Boí, el mestre de la Seu d'Urgell i d'Osormort.

El cercle del Mestre de Boí es refereix al que decora els murals de sant Joan de Boí. Es relaciona amb el de Sant Climent de Taüll per les similituds tant en una banda decorativa de la finestra de l'absis central, segons Ainaud

Capítol II. Context artístic.

(1962) com pel color i el dibuix utilitzat que hi apareix il·lustracions com la inauguració de l'estàtua de Nabucodonosor, la qual Sureda (1985) relaciona amb la Bíblia de Rodes (vol. III, fol.64). Els murals interiors denoten unes mans diferents en l'execució i, a més a més, presenten una certa arrel autòctona mossàrab en la manera de tractar els rostres de les figures, alhora que el tractament del plecs denota la influència francesa.

Les primeres pintures del cercle del mestre de la Seu d'Urgell mostren una major execució en la línia i el perfil de les figures, amb un traç més segur, colors propis i un sentit del tractament de l'espai que li dona llibertat a la composició i que per a Ainaud (1962) relaciona l'obra amb un còdex procedent del monestir de la Grassa (Carcassone) que reflecteix un estil geomètric de característiques semblants.

Pel que fa al mestre d'Osormort, les seues pintures murals tenen una relació directa amb la pintura francesa. Sureda (1985) cita Dolç, Saint Germier o Gudiol per establir una relació directa amb l'autor de la decoració de la cripta de *Saint-Savin-sur-Gartempe* i les miniatures d'un còdex dedicat a la vida de santa Redegunda. Els pintors del cercle testimonien una influència del corrent pictòric francès allunyada del bizantinisme, on el tret més característic és el mètode o procés en el tractament dels cabells i els trets facials ja que no es nota tant en la forma de reflexar els plecs dels vestits.

2.3 El mode marginal

Aquest mode es caracteritza per utilitzar un estil prop al bizantinisme amb uns perfils prou gràfics i unes figures amb certa monumentalitat. Dels cercles o mestres que podem destacar, ens interessa particularment el de Santa Maria de Mur. Les pintures confirmen la presència d'un pintor en contacte amb les obres bizantines, com evidencia la monumentalitat de les figures. Cal destacar que el tractament del color és molt diferent a la resta d'exemples que hem vist fins ara ja que no utilitza les franges característiques de colors del romànic i els perfils de les figures tenen un tractament prou simple i lineal. Els autors no es posen d'acord amb la cronologia que estaria entre de 1069 i 1157, com afirma Ainaud (1962) que la relaciona amb les capelles d'un monestir d'Arles que data de mitjans del segle XII.

2.4 El mode eclèctic

El mode eclèctic inclou els pintors de segon ordre i tercer que havien estat influenciats pels mestres del mode dominant, dels quals treuen els trets més característics, però amb una peculiar manera de pintar allunyada dels corrents estilístics. Entre ells destaca el cercle de Santa Coloma, prolífic en terres andorranes. D'aquest mode podem destacar el conjunt de pintures d'esglésies com Sant Miquel d'Engolasters, Sant Romà de les Bons o Anyós.

2.5 El mode popular

Aquest mode agrupa les pintures més apartades de la influència directa dels grans mestres. Denoten un cert primitisme i un apropament a la tradició mossàrab per les línies. Un bon exemple són les pintures de València d'Aneu i les del mestre del Judici Final.

2.6 Pintura sobre taula

La pintura sobre taula del romànic català ha estat estructurada segons unes unitats de producció, a les quals se'ls ha donat el nom de tallers, tenint en compte que per a l'elaboració de les taules no era necessari el trasllat de l'artista o del grup d'artistes d'un lloc a un altre, com era el cas de la pintura mural.

El nombre de tallers ha estat reduït a Urgell, Vic i Ripoll, els quals s'han relacionat directament amb els escriptors d'aquestes localitats. En tot cas, el nom de taller no és sinònim del lloc on treballava el pintor i els seus ajudants, sinó l'entorn geogràfic on realitzaven la seva obra diversos pintors en temps i llocs diferents.

Es creu que l'inici de la pintura sobre taula comença en el primer quart del segle XII. Els tallers sorgiren després que la pintura mural hagués assolit un gran desenvolupament, encara que es difícil aventurar dates sobre les pintures dels frontals perquè l'única data segura que es coneix és la del frontal de Sant Martí, datat l'any 1250 i que actualment conserva la Walters Art Gallery de Baltimore (EUA).

Capítol II. Context artístic.

Cronològicament, s'estableixen dos períodes en la pintura sobre taula: L'alt-romànic i el tardo-romànic. En el primer es diferencien dos modes, el secundari i el popular; mentre que en el tardo-romànic, un mode dominant i un altre popular.

En el mode secundari de la seqüència alt-romànica s'inclouen pintures sobre taula que construeixen les obres més pròximes a la pintura mural amb una manera de fer estilísticament apurada i on apareixen connotacions populars. A aquest mode pertanyen els tallers de Vic i Urgell. El taller de Vic evidencia la preferència per la corba i l'arabesc alhora que s'hi observa un parentesc entre les miniatures que es conserven a l'*scriptorium* catedralici de Vic i els frontals pintats i descoberts a la zona geogràfica que l'envolta. El d'Urgell es correspon amb el corrent formalista que utilitza el geometrisme i el valor de la línia recta amb una acusada rigidesa en el tractament dels volums.

El mode popular de la seqüència alt-romànica s'anomena així en allunyar-se dels grans corrents estilístics internacionals i ancorar-se en els trets propis de la tradició mossàrab. En ell trobem els tallers d'Urgell i Ripoll. El d'Urgell denota un art alliberat del hieratisme italo-bizantí i extremadament expressiu que empra un fons sense gradacions de color i amb una simple línia com a element delimitador de les formes dels plecs. Pel que fa al taller de Ripoll, comprén la zona geogràfica compresa des de Torelló a la Cerdanya i des d'Olot a Berga. Participa de les característiques de l'escultura monumental de Ripoll amb un gran sentit de la monumentalitat i d'un consumat ofici en el tractament de la línia i del color.

Capítol II. Context artístic.

En el mode dominant de la seqüència Tardo-Romànica es troba el taller de Lleida, que inclou totes les obres de la seqüència protogòtica i, per tant, es correspon amb una cronologia més tardana.

Una característica és el fet iconogràfic de la substitució en la majoria dels frontals del tema de la *Maiestas Mariae* o *Domini* per un sant patró o simplement per la Mare de Déu de la Llet. Aquesta variació iconogràfica cal afegir també el fet de la diferent concepció en el tractament del fons de les obres, generalment decorades amb motius d'abstracció vegetal que es repeteix com a relleu estucat en tota la superfície de la taula.

Mode secundari

A finals del segle XII i principis del segle XIII, una onada de bizantinisme arriba a Catalunya procedent de la Itàlia central. En aquest període es crearen unes obres on les figures perden el sentit de la simple representació humana i s'individualitzen alhora que s'estableixen unes diferències entre els personatges.

Cercle de Lluçà

El mestre de Lluçà ha estat considerat per alguns autors com un pintor amb un catàleg ampli, al qual se li ha atribuït el frontal de Santa Maria de Lluçà, el frontal dels Arcàngels i les miniatures del Còdex Epistolae Beati Augustini de la catedral de Vic. (Sureda, 1981: 251).

3. El cas concret del romànic català

Al llarg del segle XIX, amb el Romanticisme, Catalunya experimenta un clima de reivindicació d'allò autòcton i medieval que porta a la conservació i recuperació de la pintura romànica gràcies a les exposicions celebrades durant la segona meitat del XIX, la creació de la Junta Municipal de Museus, la tasca de promoció de l'Institut d'Estudis Catalans (1907) i el «descobriment» de les pintures de la Vall de Boí que el difícil accés ha preservades millor que les situades en entorns urbans.

En 1905, en plena revalorització social del romànic, es té notícia de la compra de les pintures de Santa Maria de Mur per part d'un grup d'antiquaris i finances nord-americans que arranquen i traslladen les pintures als Estats Units. La Junta de Museus adquireix la resta de murals, lleva els frescos romànics i els trasllada (1921-1923) a diversos palaus fins que en 1934 es porten al palau de Montjuic, nucli principal de l'actual Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Fruït de la necessitat de consolidar la frontera occidental, després de la campanya d'Almanson en 985, i de la relativa prosperitat del procés de repoblació, l'activitat arquitectònica dels nuclis pirinencs és primerenca. S'hi observen dues variants del primer romànic: la llombarda, impulsada per l'Abat Oliba, que exemplifica Santa Maria de Ripoll; i una altra amb menor eco d'influència francesa i musulmana en la decoració com és el cas de Sant Pere de Rodes.

Capítol II. Context artístic.

Al llarg del XII, després d'una etapa d'experimentació, el llombard català, excepte el cas de la Seu d'Urgell, travessa una etapa d'arcaisme i regionalització del que són una mostra significativa les esglésies de la Vall de Boí amb cobertes de fusta sostingudes per pilars circulars quan era normal l'ús de voltes. Es tracta d'un marc arquitectònic caracteritzat per la rusticitat, l'arcaisme, la severitat i una reduïda lluminositat. A causa de les escasses possibilitats econòmiques d'aquesta vall pirinenca, també predominaran les manifestacions pictòriques sobre l'escultòric.

Els problemes de jurisdicció i organització eclesiàstica, sumats a un territori abrupte de reduïdes dimensions i escassos recursos econòmics, ocasiona que no compten amb relativa prosperitat fins a finals de l'XI i principis del XII. Taüll i Boí es troben sota la jurisdicció del senyor d'Erill, actiu col·laborador en les campanyes del comte de Pallars Jussà, membre de la cort d'Alfons I *el Batallador* l'èxit militar del qual permetria l'ampliació dels dominis, les aliances matrimonis favorables i compensacions econòmiques suficients per a la construcció de nous temples. Les esglésies formaven part de la jurisdicció eclesial de Barbastre-Roda i la majoria d'investigadors assenyalen el bisbe Sant Ramon (1104-1126) com a principal impulsor de l'activitat constructiva com figura en una inscripció en el fust d'una de les columnes de l'església. Sant Ramon havia estat prior de Sant Sadurní de Tolosa i mantenia contacte amb el Migdia francès: els documents el situen, uns anys abans d'acabar la construcció de les esglésies de la vall de Boí, al sud de França quan, segons Gudiol (1980), podria haver contractat al mestre de Taüll. Malgrat el conflicte permanent amb els

Capítol II. Context artístic.

bisbats de la Seu d'Urgell i Osca, sorprén l'activitat cultural i artística desenvolupada. Confessor del rei, Sant Ramon hauria aprofitat les possibilitats econòmiques d'una àrea de pas des del sud de França en una època de migracions cap a la península, en campanya per a la conquesta de la zona de l'Ebre. En tot cas, la iniciativa eclesial i la participació senyorial es troben estretament lligades com demostra els quadres de consagracions a càrrec de Sant Ramon.

L'església, com a espai fundacional i símbol, es constitueix en lloc vertebrador de les manifestacions artístiques. Estan subordinades a l'arquitectura, encara que no s'ha de suposar per això que els elements estructurals siguen reeixits. De fet, els conjunts pictòrics de finals de l'XI i la primera meitat del XII contrasten amb la pobra i reiterativa arquitectura.

En cap altra part d'Europa se n'han conservat tants d'un període tan curt, el que fa pensar que serien encara més nombrosos i que l'aïllament rural hauria contribuït decisivament a preservar-los. Els corrents més destacats apunten a la influència italiana i, en menor mesura bizantina, malgrat que no manquen els relacionats amb França com el d'Osormort o amb la resta de Península com és el cas de Taüll³⁹. Predomina la tendència antinaturalista, extrema en el cas de Sant Climent de Taüll i de rigidesa solemne en el cas de Sant Pere de Burgal, les pintures del qual es poden datar a finals del segle XI.

³⁹ Especialment amb les de San Baudelio de Berlanga, Santra Cruz de Maderuelo o San Isidoro de Lleó.

Capítol II. Context artístic.

Les pintures de Sant Pere de Burgal, d'acord amb la llegenda de la imatge de l'exedra a la part inferior dreta, les hauria encarregades i pagades «Lucia comitesa», probablement Llúcia de Pallars, comtessa entre 1081 i 1090. Tot i que els colors són poc variats, el dibuix mostra una gran seguretat en la creació d'imatges sedents que busquen la frontalitat i l'estatisme, però que es corben en el profeta de la dreta per a donar-li certa mobilitat. Un estil sever semblant al de l'absis de Santa Maria d'Aneu.

Un dels conjunts més ambiciosos de l'època el trobem a Sant Quirze de Pedret, amb semblances amb alguns italians i la il·lustració d'alguns *Beatos*. Es tracta d'un estil menys rigorós, més amable i de colors més suaus. També de finals del XI són les pintures de Sant Joan de Boí.

Pel que fa a Taüll, les pintures es correspondrien amb el XII. El de Sant Climent és, per a Yarza, un artista excepcional:

Usó colores de gran calidad, entre ellos el lapislázuli para sus intensos azules. Dominó como ningún otro el dibujo. Consiguió un grado de geometrización de las formas humanas que les privó de toda materialidad, colaborado a su creación máxima la aterradora, por ajena, visión de la Majestad de Dios (Yarza, 1978: 139).⁴⁰

⁴⁰ I emfasitza sobre tot la figura de l'Anyell apocalíptic: «era obligado, siguiendo el texto, pintar numerosos ojos en su cara. Ni siquiera los miniaturistas del siglo X se lo permitieron casi nunca. Fiel a las indicaciones, no tiene ningún escrúpulo en hacerlo así».

Capítol II. Context artístic.

Wettsteim (1971) considera que els murals de l'absis de Sant Climent són de la segona meitat de l'XI⁴¹, però la majoria dóna per vàlida la data pintada en el fust d'una de les columnes de l'església: 1123.

Per la senzillesa de les pintures a Santa Maria de Taüll, Yarza (1978) pressuposa que es tracta d'un altre pintor, encara que també excel·lent i qualifica d'estimable el de Sant Pere de la Seu d'Urgell «aunque corto en recursos» (Yarza, 1978: 140). El mateix estudiós veu en Sant Pere de Sorpe la mà de dos pintors: el de l'absis en l'estela deteriorada del de Sant Pere de Burgal i el de l'intradós de l'arc triomfal «más torpe como dibujante [...] pero tuvo una delicada sensibilidad para los colores» del segon quart de segle, com a Sant Sadurní d'Osormort.

Junt als frescos és important la pintura sobre fusta. La taula sobre la qual es pintarà es prepara amb una capa de guix sobre la qual es col·loca la pintura. Alguns efectes són semblants a la pintura, però el color és més intens i menys car en tractar-se de superfície més menudes organitzades en diversos pisos i carrers. Presenten un estil formulari i repetitiu codificat per les lleis de la iconografia i, quan fa d'antependi, el tema central sol ser la *Maiestas*. Amb un marge de llibertat tan reduït, l'artista és capaç de donar contrast i vida a les escenes mitjançant la composició, la línia, el color i la plasmació

⁴¹ Una inscripció sobre fons roig amb lletres negres i grogues alternes. Pel to dels color i el procediment tècnic no es corresponen però, amb els de l'absis central sinó amb la de les absidioles laterals i les dels murs de Santa Maria de Taüll pel que es podria relacionar amb el posterior Mestre del Judici Final.

Capítol II. Context artístic.

d'elements observats en la realitat que l'envolta en el període tardo-romànic.

Els centres de producció de la pintura sobre fusta es localitzaven a Ripoll, Urgell i Vic, conegut també per les miniatures. Les de Ripoll presenten colors més intensos. Entre les obres d'Urgell, més severes, destaca el frontal de la Seu per la composició piramidal del apòstols girats cap a Déu. I relacionades amb Vic estan les taules de Puigbò dedicades a Sant Martí i Santa Margarida que per la temàtica és difícil considerar com antependis. Respecte a l'*scriptorium* de Vic, la línia prima sobre el color «como si hubiera sido marcada toda la ilustración del libro catalán por las viejas Biblias» (Yarza, 1978: 142).

4. Els pintors i els tallers del romànic català.

Un dels principals problemes que ens trobem amb els pintors és l'anonimat característic del període romànic i la seua formació, de la qual suposem més dades. El currículum vitae del pintor romànic passava per una formació en les diverses arts, en primer lloc per la miniatura, la pintura sobre taula i per últim la pintura mural i probablement la seua formació es donava a les grans institucions eclesiàstiques com el monestir de Ripoll, la Seu d'Urgell o Vic.

Als artistes se'ls sols denominar per l'obra més important, d'ací que trobem el Mestre de Taüll, el de Boí o el de Santa Maria de Taüll. L'anonimat no

Capítol II. Context artístic.

s'explica per haver fet l'obra per amor de Déu ni per humilitat cristiana. L'obra, malgrat l'absència de signatura, té un artista al darrere, encara que la consideració no siga la mateixa que té a partir del Renaixement. D'entrada, l'època romànica distingia entre *artífex theoreticus*, el que parlava, entenia i projectava les manifestacions artístiques; i l'*artífex practicus*, executor de l'obra. En el període comprés entre el segle XI fins a mitjans del segle XIII no trobem cap obra firmada o, almenys, no consta. Potser, la raó és que la finalitat era crear un art religiós. En tot cas, sembla més important la persona que encarregava l'obra o la subvencionava que qui la realitzava.

Tota obra artística estava lligada a la producció dels escriptors, que era on es formaven els pintors, monjos conversos o laics, on s'ensenyaven les tècniques per a la creació de pigments o n'obtidren de nous mitjançant els receptaris que circulaven. En aquests casos, l'absència de la signatura era voluntària i es devia al fet de que els pintors estaven vinculats a un ordre religiós. La pintura no entrava en la categoria artística, sinó que era més bé com un acte de fe, un do que Déu atorgava al pintor i que l'artesà destinava a engrandir la glòria divina.

Pel que fa als receptaris amb instruccions de com s'havia d'utilitzar la tècnica tenim exemples del XII com l'*Schedula diversarum artium* del presbíter alemany Teòfil. Al pròleg es comenta que la major retribució que pot esperar l'artista és la recompensa celestial que li espera, ja que el fet de servir Déu es converteix en un acte absolut de fe. Un altre receptari és *Il*

Capítol II. Context artístic.

libro dell arte de Cenino Ceni. De mitjan segle XIII, dona instruccions sobre la pròpia vida del pintors: consells concrets i passos concrets per a elaborar pintures des dels copiats a creacions. Els receptaris estaven molt estesos pel territori i constituïen uns manuals pràctics i ben estructurats, manuals que realment eren els creadors de les pintures que realitzaven els pintors romànics.

Entre els materials que utilitzaven destaquen els colorants què, majoritàriament, extreïen de plantes, minerals i animals. Tenien molt de prestigi les pedres precioses i els daurats, però on la mancaven per raons econòmiques o era impossible aconseguir-los s'intentava imitar-los amb la pintura. Hem de tenir en compte que els pintors eren uns grans coneixedors del seu medi i que els centres monàstics contaven amb serveis de farmàcia. Aconseguien el porpra de la segregació de la glàndula del cargol marí o utilitzaven líquens pel verd. El blanc s'aconseguia a partir de macerar un cert temps les làmines de plom amb vinagre i, si eren més pobres, amb orí. On hi havia més possibilitats econòmiques podien aconseguir pigments de l'estranger com el lapislàtzuli d'Afganistan. Pel que fa a la tècnica pictòrica en fusta, s'utilitzava una capa de guix sobre la qual se l'aplicava un aglutinant com la pintura al tremp que es feia amb el rovell de l'ou i la clara s'utilitzava per al pergami.

La de pintor era un vida dura, més entre els murals, que s'havien de desplaçar, que en els de taules, que podien treballar al taller. El mur es preparava amb una solució d'arena i cal que, després de barrejar-se, es

Capítol II. Context artístic.

deixava reposar abans d'estendre-la sobre el mur. Sols es podia pintar amb l'enlluït fresc, per la qual cosa es preparava sols allò que es podia pintar en un dia. Sobre un color de base que solia ser clar, es dibuixava amb negre la línia de les figures i la decoració. Els colors, preparats pels propis pintors, provenien de terres naturals i s'havien de conservar humits.

Els pintors comptaven amb ajudants, el quals no tenien la mateixa formació. Era una aprenentatge gradual i pràctic. L'aprenent començava per fer els colors i barrejar-los amb les receptes que el mestre li havia transmès i que no devia propagar a estranys. Segons el pressupost podien comptar amb uns o altres. Podem posar l'exemple del frontal de Martinet on, segurament, el pintor no ha tingut formació en l'*scriptorium*, a la vista de les nombroses errades que comet en les inscripcions i que apunten a què era analfabet.

El pintor més important és l'autor de l'absis central de Sant Climent de Taüll. En realitat, però, es pot intuir la presència de dues mans: la de l'expert autor de la *Maiestas Domini*, l'Apostolat, la *Dextera Domini* i l'*Agnus Dei* i el que acoloreix els evangelistes, serafins, detalls arquitectònics i Llätzer a partir dels dibuixos de l'expert. Té, això sí, una clara filiació artística bizantina occidentalitzada a través del nord d'Itàlia, pel que s'assenyala que seria estranger. Excel·lent pintor al fresc, domina els recursos formals i mostra un ritme perfecte de composició capaç de fondre el lirisme naturalista subjacent amb un formalisme tectònic fonamentat en la geometria i l'articulació d'espais i figures.

Capítol II. Context artístic.

El Mestre de Santa Maria de Taüll, seria també de procedència italiana, però el seu llibre de models hauria passat abans per Castella. El seu és un dibuix més pobre, però més entusiasmada pel color que el que de Sant Climent i uns anys posterior. Hi ha un tercer mestre a Taüll, l'anomenat Mestre del Judici Final que decora les arcades i mur de Santa Maria i la filera d'àngels que es conserva dels absis de Sant Climent.

La pintura romànica compleix una triple funció: ornamental; moralitzant, com a record a imitar i testimoni de la glòria de Déu⁴²; i didàctica, com a suport gràfic a la paraula o Bíblia pels il·lustrats, d'ací que expresse idees abstractes i transcendents, allunyades d'allò accidental o anecdòtic. Això sí, com qualsevol manifestació artística, reflecteix un context històric, el d'una societat que troba en la religió una garantia d'estabilitat de l'estructura sociopolítica. D'ací que la *Maiestas Domini*, l'autoritat suprema de Déu, fora fàcilment associable amb reis, comtes, etcètera, com també la seua justícia inapel·lable: la rebel·lió de l'home podia suposar un dur càstig o la privació dels drets, com li va ocórrer a Caïm i la redempció se situava més enllà de la pròpia vida, en un horitzó de salvació.

Els pintors utilitzen colors que impacten en els ulls del fidel. Cal tenir en compte que les obres es percebien en major penombra que l'actualitat, amb la llum natural que entrava per les poques i reduïdes finestres o gràcies a torxes. Excepte en el color carn, l'ús del color no busca imitar la naturalesa sinó l'harmonia cromàtica. L'ombreig s'usa per a donar una sensació de

⁴² En el gòtic, per contra, es recorre a la figura en representació d'un gremi o uns poders curatius.

Capítol II. Context artístic.

volum als cossos i vestimentes. En no pertànyer a un espai ni temps concret, no hi ha més llum que la que defineix la materialitat del cos. I és que les figures estan emmarcades en un context abstractes, sense al·lusions ni referències al que envolta l'home de l'època. El romànic, com el feudalisme, privilegia allò col·lectiu, l'home com a representant, pecador o sant, de l'espècie humana.

El cos és l'element iconogràfic bàsic de la pintura romànica i ofereix nombroses interpretacions. La vestimenta no deixa a la vista massa elements anatòmics, és més, l'artista busca més l'harmonia dels plecs de la roba que el volum de l'anatomia. El nu, limitat als temes del Gènesi i el Judici Final, tampoc intenta representar la naturalesa sinó alguna cosa fantàstica o convencional, amb un tractament anatòmic prou esquemàtic. La perfecció corporal no preocupa tant com la fidelitat als passatges evangèlics i, a conseqüència de l'escassa representació de l'anatomia, les mans i les mirades esdevenen els elements més expressius i simbòlics. Pel que fa als animals, freqüentment són representats segons les visions apocalíptiques, mentre que les formes vegetals queden reduïdes a motius ornamentals.

La composició es regeix pels principis de geometria i simetria i ha de proporcionar unitat orgànica al tema representat, els mitjans plàstics utilitzats i la forma d'expressar-los: de les pròpies figures a la disposició conjunta, amb una inclinació manifesta cap a les formes circulars i triangulars.

Capítol II. Context artístic.

Sant Climent de Taüll és la millor mostra del programa iconogràfic bizantí occidentalitzat. Reserva l'absis a les visions de Déu seguint els textos dels profetes Isaïes i Ezequiel i els temes de l'Apocalipsi de Sant Joan. El *Maiestas Domini* que presideix l'absis és com el *Pantocràtor* bizantí, que conjumina Déu, Pare i Fill, Creador i Salvador, però representat de cos sencer i assegut en el tron, mentre que el *pantocràtor* se sol representar de bust i se situa en la cimera de la cúpula i no en l'absis. La *Maiestas Domini* es pot també comparar amb les representacions de Zeus o Júpiter asseguts, concretament amb el Zeus de Fídies, però amb el ceptre o raig reemplaçats pel llibre.

L'estructura facilita l'ordenació jeràrquica: planta semicircular coberta amb volta de quart esfera. A cada costat de la figura central apareixen les lletres alfa i omega, la primera i l'última de l'alfabet grec. Als peus, una semiesfera o escambell: «Això diu el Senyor: «el cel és el meu tron, i la terra, l'escambell dels meus peus» (Isaïes, 66, 1). Els gestos són grandiloqüents i autoritaris: la mà dreta aixecada sembla beneir, l'esquerra sosté un llibre obert recolzat sobre el genoll amb la inscripció «ego sum lux mundi», testimoni de la seua naturalesa i atributs. No hem de perdre de vista que el cristianisme és una religió de llibre.

Els cabells llargs són la manera de representar Crist a Orient on s'entén que Samsó el prefigura. Els cabells caiguts en bucles sobre els muscles amb la ratlla al mig s'adopta en occident a partir del segle V a l'igual que la barba. Fins aleshores havia predominat el Crist atleta, juvenil i imberbe, l'ideal

Capítol II. Context artístic.

d'efebus grec que es pot trobar en els mosaics de Sant Vidal de Ravenna. La civilització grega havia conegut l'Apol·lo imberbe i el Zeus barbut, però els filòsofs i ascetes solien portar barba i podien haver servit d'atribut al Crist que ensenya o pateix. Al remat preval la barba bífida que allarga la cara perquè expressa millor la majestat de Déu encarnat.

Els animals que envolten Crist simbolitzen els evangelistes: Sant Marc s'associa al lleó rugent⁴³; Sant Lluc al bou⁴⁴; Sant Joan amb l'àguila⁴⁵ i Mateu amb l'home⁴⁶. Els teòlegs medievals també els consideren els quatre sagraments de Crist en correspondència als quatre principals moments de la seua vida terrestre: naixement, mort, resurrecció i ascensió⁴⁷. En tot cas, el *Tetramorfos* reforça la imatge del *Maiestas Domini* perquè cada animal regna en el seu món: l'àguila entre les aus, el lleó entre els animals salvatges, el bou entre els ensinistrats, i l'home sobre la resta de criatures.

La presència d'arcs o cercles en la representació de la meitat del *Tetramorfos* té a veure amb les visions d'Ezequiel⁴⁸. El tret essencial dels àngels el constitueixen les ales⁴⁹: els serafins en tenen quatre, algunes

⁴³ Una de les primeres frases del seu evangeli és «És la veu d'un que crida en el desert» (Marc, 1, 3) on «cridar» és sinònim de «rugir».

⁴⁴ L'evangeli comença amb el sacrificador Zacaries.

⁴⁵ Per què s'eleva a les veritats eternes.

⁴⁶ El seu evangeli comença amb la genealogia de Crist.

⁴⁷ Honori d'Autun assenyalava que Crist era «homo nascenso, vitulus moriendo, leo resurgendo y aquila ascenendo».

⁴⁸ Vegeu Apèndix I, 2

⁴⁹ Que no van portar sempre: en el somni de Jacob utilitzen una escala. L'atribut volador el comparteix amb el déu grec Hermes, correu i missatger de Zeus.

Capítol II. Context artístic.

d'elles roges, mentre que els querubins en tenen sis de color blau. La disposició dels àngels i dels animals mostra certa voluntat de tridimensionalitat, tot i que les dues teories sobre la perspectiva de l'art romànic la qualifiquen com l'estil de la superfície pura (Panofsky, 1973) o de la perspectivisme espiritual (Davy, 1973).

Als dos costats de la finestra apareix, sota arcades pintades, part de l'apostolat i la Mare de Déu, perfectament identificables gràcies a la indicació erudita del clergat d'enregistrar el seu nom en la banda que separa el primer fris de la decoració de la volta. El sant comparteixen un atribut: el nimbe. En l'art hel·lenístic, la corona de raigs estava reservada als déus de llum, sobretot Apol·lo. Els successors d'Alexandre i els cèsars romans l'adoptaren l'emblema solar per a manifestar la seua divinitat en les medalles. Fins el segle V estava reservat a Crist, però en aparèixer els primers sants amb el nimbe, per a evitar la confusió, es va afegir al disc lluminós una creu, l'anomenat nimbe crucífer reservat únicament a Crist. Com no podia ser d'una altra manera, la forma és circular ja que el cercle es considerava la figura més perfecta. L'altra diferència amb els sants és l'aureola que envolta el cos sencer que en Crist, pren forma d'ametla. És l'anomenada màndorla, l'equivalent italià d'ametlla, o ametla mística. Com el nimbe, té un origen pagà: les imatges que heroïtzen l'efigie dels morts en els sarcòfags.

En l'arc més pròxim a l'absis hi ha un medalló amb una mà que s'adreça en actitud de benedicció cap al costat d'esquerra, on sembla que s'havia

Capítol II. Context artístic.

representat el sacrifici d'un corder per part d'Abel, com a prefiguració justa i santa de Jesús. Per a significar que es tracta de la mà de Déu s'accentua la grandària i s'envolta amb un cercles sense referències espacials o temporals. La *Dextera Domini* és el símbol més antic de Déu Pare. En hebreu i a una paraula que significa alhora mà i poder: «*iad*». Entre els romans, un dels significats originals de la paraula «*manus*» és el poder total del *paterfamilias* sobre els que es troben sota la *patria potestate*: dona, fills, esclaus i bens.

En l'arc immediat a la nau, un altre medalló mostra l'*Agnus Dei* com un anyell amb set ulls, però que no representa les set banyes, que és com apareix en la miniatura de la Bíblia de Roda. Pel que fa l'anyell, des de les pintures en les catacumbes s'identifica la mort de Crist en la creu amb el sacrifici de l'anyell pasqual instituit per Moisès. I, des del Concili en Trullo del 692, es decreta que en el futur la figura de Crist es substituirà per l'emblema de l'anyell. Pel que fa al set, és un número constant en l'Apocalipsi⁵⁰ per la relació amb els set planetes, els set dons i per la suma de tres, la Trinitat, i quatre, xifra d'allò terrestre i del món. També són set els segells per a obrir el llibre: s'assimila al testament que, segons el dret romà, havia de dur set segells de testimonis per a ser vàlid.

La influència dels *Beatos* en la divisió de la superfície es palesa en les amples bandes monocromes que es superposen horitzontalment per a formar un fons continu el color del qual actua com a complement dels dos

⁵⁰ Vegeu Apèndix 1, 3.

Capítol II. Context artístic.

colors que generalment presenten els personatges: el de la túnica i el del mant. Tot fa pensar al que Mestre de Taüll va manejar colors de molt bona qualitat sense restes de terra impura, element bàsic de la paleta dels pintors rurals més modestos. En la capçalera destaca el blau, color del cel per excel·lència. Segons Reau (1974) els quatre elements del món es corresponen amb el blau (aire), ocre (terra), verd (aigua) i roig (foc) i el negre expressa allò infernal, el color del no-res.

El pas entre el fons i la figura es realitza mitjançant la línia. El dibuix sempre és més important que el color i l'organització dels murs recorda les bandes de color dels manuscrits del X, amb una tècnica mixta entre el fresc i el fresc sec⁵¹ que, en ambdós casos, suposa una execució molt ràpida.

5. Símbols i conceptes del romànic català.

La pintura romànica continua unes pautes formals establertes per tendències estilístiques anteriors. Durant l'etapa paleocristiana hi havia dos maneres de representar els temes religiosos: la figura o grup, frontal i solemne; o la interpretació il·lustrativa de les escenes bíbliques, que va perdre l'estil narratiu espontani en favor de la intensitat expressiva. Ambdues tendències, provinents de l'art bizantí i manifestades primerament en la pintura mural italiana, conviuen en el Romànic.

⁵¹ Pintura mural sobre un lliscat sec mitjançant una pasta pictòrica obtinguda a partir de pigments trempats dissolts amb aigua.

Capítol II. Context artístic.

Els artistes romànics havien de fer visible allò abstracte –idees, símbols, al·legories- i alhora representar allò sublim, terrorífic o humà. La bellesa, reflexe de la divina, s'associa a la grandiositat, sumptuositat, decoració, varietat de colors i llum que l'artista tracta de controlar.

L'artista segueix uns models iconogràfics com un compositor que ordena uns personatges en un espai concret, però intenta traure el màxim partit a la línia i el grafisme i trobar harmonioses combinacions de color. El romànic, caracteritzat per l'esquematisme, el hieratisme de les figures i el menyspreu per la profunditat és, per damunt de tot, un art simbòlic. L'Univers, una harmonia on cada element ocupa el seu lloc, es mira des d'una perspectiva sagrada que no diferencia el món sobrenatural de la natural. La poca ambientació paisatgística de les pintures palesa el desinterés per la realitat exterior; la naturalesa s'usa com a marc referencial i, més que res, com a element decoratiu.

El poble necessita dels símbols per a aprofundir en la fe i conèixer el dogma i les Sagrades Escripures. Les representacions teatrals hagiogràfiques o litúrgiques, les decoracions murals, les escultures o les pintures sobre fusta són també una predicació d'ordre simbòlic. Els símbols responen a la particular visió d'uns homes «que conserven a la vegada el sentit de la realitat i d'allò que no es pot expressar. Podem parlar, doncs, d'una veritable mentalitat simbòlica» (Blasco, 1984: 99).

La dificultat per a comunicar el contingut els obliga a usar símbols com a síntesi d'un coneixement ocult sota l'obra d'art, una realitat profunda

Capítol II. Context artístic.

comparable a una revelació, a l'experiència de Déu. Els símbols permeten assolir un nivell inaccessible per la raó, «revelen una realitat sagrada que cap alta manifestació no podria revelar» (Blasco, 1984: 100) que, quan més s'acosta a la via ascensional d'unió amb Déu, més respon a la realitat.

Els repertoris d'imatges dels artistes romànics pretenen comunicar el públic amb l'univers, una unitat perfecta ordenada per Déu i el símbol és el mitjà per arribar al coneixement de la seua Bellesa. «El símbol és, en definitiva, un llenguatge que suscita un determinat estat de consciència» (Blasco, 1984: 100). Àdhuc la perspectiva és simbòlica: està lligada a una jerarquia espiritual que fa que el Crist, la Mare de Déu i els sants siguin més grans que la resta de figures amb independència del lloc que ocupen.

Per a ordenar la composició s'usen sovint unes bandes o franges ornamentals que concorden conceptualment amb la pintura figurativa per la idèntica procedència filosòfica i cultural: el món paleocristià. Amb ell s'inicia un art que abandona conscientment la imitació de la realitat visible. A mesura que augmenta el grau de conceptualització, ho fa la importància dels ornaments que, a banda de la funció distributiva de les zones pictòriques, contenen una significació simbòlica com ocorre amb la màndorla o ametlla mística.

La conceptualització que s'inicia en el Baix Imperi continuarà durant tota l'Alta Edat Mitjana fins el segle IX. La recerca d'una imatge vertadera porta a sotmetre la visió directa a una interpretació i la funció de l'art passa

Capítol II. Context artístic.

a ser no ètica; deixa de tenir a veure amb la imitació per a procurar a l'espectador un coneixement immediat i intuïtiu de la realitat espiritual.

Grabar (1954), que ha estudiat la substitució de les formes clàssiques per altres més rudimentàries, conclou que les imatges es transposen a un pla únic sota una llum igual i difosa en què els personatges poden interpenetrar-se, contactar amb el sol o suspendre's en l'aire; els detalls de l'objecte es plasmen amb una atenció extremada que no es dedica als efectes de conjunt; la perspectiva inversa⁵² i la radial⁵³ manifesten una estructura en un sistema definit de referència espacial; les figuracions de teofanies⁵⁴ s'envolten amb núvols de llum; i la naturalesa se sotmet a esquemes geomètrics regulars on les figures i objectes s'assimilen als motius ornamentals. Els exemples del romànic català estan a cavall entre aquesta concepció de partida de l'art romànic i la tendència a partir del XII a imitar la realitat mitjançant l'anàlisi d'allò real amb procediments més racionals, rigorosos i objectius que els de la cosmovisió medieval.

L'artista romànic s'esforça per a reduir la realitat a imatges intel·ligibles amb lleugeríssimes variacions. Aquelles imatges complien una funció docent; constituïen un vocabulari visiu de domini públic comú que l'artista enriqueix amb noves figuracions. Aquella Bíblia dels il·lustrats no ho és tant per als espectadors actuals, que sols poden accedir-hi mitjançant l'anàlisi iconogràfica o l'erudició. S'ha perdut aquell bagatge cultural i humà i no

⁵² Els objectes augmenten proporcionalment a mesura que s'allunyen de l'espectador.

⁵³ Els objectes es desplacen a partir d'un punt central.

Capítol II. Context artístic.

suscita l'estat de consciència del que troba resposta als problemes espirituals.

Ara bé, allò que no se'ns diu per la via simbòlica arriba per la captació i lectura de les obres gràcies a l'art modern. L'impressionisme i l'expressionisme revelen la possibilitat de copsar profundament el contingut mitjançant una distorsió de la forma que fa més apreciable l'esperit. Les aportacions de l'art contemporani serveixen perquè la pintura romànica ens resulte més accessible a partir d'un dels seus aspectes principals: l'expressivitat. Blasco (1984) ho exemplifica amb la representació de l'ànima humana entre les figures de Sant Pere i Sant Pau en la taula lateral de Toses.

L'artista dibuixà amb el punxó el perfil de les mans i dels ulls [...] a l'hora de pintar els perfils negres d'acabat, sortí del seu propi traçat fent les mans més grans, allargades i implorants i els ulls també molt més grossos [...] Ens inclinem a explicar-ho en el fet que l'artista sentia que en l'exageració de la forma aconseguia una major expressivitat, i l'actitud implorant [...] es feia més evident (Blasco, 1984: 106)

No confirma que l'artista es plantejara críticament la problemàtica, però sí que la seua resolució, instintiva o no, és plenament artística. En tot cas, aportar la visió actual a la lectura de la pintura romànica l'enriqueix en aspectes com la deformació expressiva de les formes. La importància

⁵⁴ La manifestació local, com ara una aparició visible, de la deïtat als éssers humans.

Capítol II. Context artístic.

d'aquelles figures romàniques, esquematitzades i quasi puerils en comparació als clàssics, resideix com hem vist en el simbolisme i en que

...són una creació total, són la figuració del no res. Allà on res existeix, el pintor ha estat capaç de representar, de figurar una realitat; ordenant tota una multiplicitat d'elements, ha estat capaç de fer que sigui allò que no era (Blasco, 1984: 107)

Parlem doncs de la pròpia activitat artística de l'home com a corol·lari de l'activitat artística de Déu, l'Únic capaç d'obtenir una realitat del no-res. Però l'obra humana ha de ser per força imperfecta en comparació a la bellesa total, expressió de la intel·ligència divina que es palesa en l'Univers.

És partint de la bellesa del món creat i en el qual Ell és reflecteix, que el pensament romànic entendrà el sentit de la bellesa que [...] s'associarà en l'art a la sumptuositat, a la llum, a la riquesa ornamental i a la varietat de colors (Blasco, 1984: 107)

Les obres d'art són motiu de delectació i belles en la mesura en què materialitzen l'harmonia, la qual cosa exigeix un treball tècnicament perfecte ja que l'obra ben feta és, en últim terme, una lloança a Déu.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

SEGONA PART: TREBALL DE CAMP

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

CAPÍTOL III. Catalogació de les filactèries del romànic català.

En aquest tercer capítol tractarem d'analitzar com l'escriptura exposada en públic en les imatges és una eina de poder que aprofiten les elits dirigents que controlen l'escriptura per a imposar regles i directrius a la societat. Trobem nombrosos exemples des de l'Antiguitat fins al segle XX. A Egipte, Grècia o Roma, l'escriptura en els llocs públics és un element clau en l'anàlisi del control del comportament del poble, convertit en agent passiu, ja que l'escriptura sols era testimoni entre la classe dominant i, al mateix temps, atorgava un prestigi social als seus usuaris, reconeguts com un ens superior.

Els exemples de les guerres entre els sacerdots egipcis Amon i Aton, l'incendi de la Biblioteca d'Alexandria per part de Cèsar, la destrucció dels llibres talmúdics jueus per part de la Inquisició espanyola durant l'expulsió, la crema de la Madrassa a Granada per part del Cardenal Cisneros l'any 1499, la destrucció del llibres asteques a Mèxic per Cortés l'any 1520 o, més recentment, l'acte públic de l'incendi de llibres en la Bebelplatz a Berlín pels nazis l'any 1933 o la destrucció de la Biblioteca de Sarajevo pels serbi-bosnis l'any 1992, testimonien la preocupació del poder pel control sobre l'escriptura.

Ara bé, el període objecte de la nostra investigació es caracteritza per la poca importància de l'escriptura a nivell social en els segles X-XIII, i més en les zones cristianes, sobretot si ho comparem amb el judaisme, on la

salvació i l'ascens al cel estan garantits amb la interpretació de la Bíblia i per la qual cosa tots els jueus han de llegir-la i, en conseqüència, alfabetitzar-se. Als cristians, per contra, no els cal cap tipus de lectura personal i els fidels continuen sent analfabets, per la qual cosa utilitzaran majoritàriament les imatges i serà el referent visual el medi per a convertir la població.

No obstant, el cristianisme parteix de la tradició de l'art paleocristià en contraposició al romà, on si que s'utilitza la imatge per a venerar els Déus i els avantpassats, i la por a continuar amb les tradicions romanes fa que s'intente sintetitzar les visions i encriptar els símbols en la pintura.

Totes les imatges representades al romànic català han tingut com única font els textos de la Bíblia. Tot i que han estat construïdes als centres de producció, com els monestirs i divulgades després amb cartrons reproduint i copiant els mateixos models, l'evolució en la seua utilització i la importància ha variat al llarg del temps. Per als teòlegs medievals, l'escultor o el pintor havien, com els bons oradors, d'instruir, delectar i emocionar. La primera condició anava implícita al contingut i exigia claredat. Les altres dos, associades a la forma, demanaven una bona ornamentació per a delectar i expressivitat per a emocionar.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

Hem de tenir en compte que tots els temes representats a l'art plàstic a Europa fins al XVIII han estat extrets a partir dels textos escrits de manera directa i han consistit en transformar les paraules en imatges quan no en la reproducció d'il·lustracions anteriors sense consultar els manuscrits originals. La pintura és, per tant, el record d'una imatge associada a un text. Per aquest motiu, els teòlegs medievals exigeixen al pintor que siga un bon orador per tal d'instruir, emocionar i delectar al fidel amb una bona ornamentació i expressivitat.

En el cas del romànic, davant d'una pintura ornamental i expressiva que intenta emocionar, són de gran importància la inclusió d'inscripcions en les imatges, les quals intenten aclarir i distingir personatges, animals i escenes representades. Aquest codi és el llenguatge pictòric que utilitza l'Església. Un codi que serveix per a definir, clarificar i identificar el programa iconogràfic representat amb l'objectiu de transmetre el sentit exacte d'allò que es vol comunicar i explicar en el contingut exposat.

Al final del capítol, detallem les inscripcions de la pintura mural i sobre fusta del romànic català, classificades segons la tipologia que estableix l'estudi de la pintura romànica catalana i catalogades seguint l'ordre dels modes de pintura establerts per Joan Sureda en escoles i tallers

1. Escripura exposada i potestat de les imatges.

L'escripura, al llarg de la història, ha mostrat sempre una estreta relació amb el poder. Podem destacar la seua utilització per part dels faraons i sacerdots en la civilització egípcia; l'ús a la Grècia clàssica, on les lleis s'exhibien als santuaris; i, sobretot, Roma, on la generalització de l'escripura exposada assoleix un alt nivell tant en la funció pública com privada.

Hem de recordar que Roma era una civilització altament urbana on s'havien de consolidar els lligams entre les elits dominants i la població, on el reconeixement de prestigi social dels personatges es manifestava en fets militars, funeraris o de govern. A la ciutat de Pompeia, per exemple, es poden trobar excel·lents mostres de la profusió i la varietat d'escripures exposades, com els famosos grafitis al carrer. Més tard, durant la crisi del segle III i l'expansió del cristianisme, l'aparell escripturari tendeix a desaparèixer dels espais oberts i va generalitzant-se en els interiors d'esglésies o catacumbes.

Durant l'alta edat mitjana, no desapareix totalment, però la producció es redueix notablement. A més, l'ús de la lectura i l'escripura es diferenciaren fins al punt que la redacció de textos que produeixen els monestirs no estarà orientada a la lectura, sinó a la conservació dels

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

testimonis del coneixement. Serà a la baixa edat mitjana quan tornen a aparèixer les escriptures en la vida quotidiana i, a partir d'ací, la cultura canviarà, els textos s'orientaran a la lectura i proliferarà l'escriptura en espais sagrats com les esglésies.

Des de sempre, l'escriptura ha permès fixar les creences oficials:

La invencion de la escritura y de un sistema eficaz sobre el papel ha influido más en levantar la raza humana que ninguna otra proeza intelectual en el progreso del hombre... igual que el habla distingue al hombre del animal, la escritura distingue al hombre civilizado del bárbaro (Gelb, 1987:285)

En tots els casos, l'escriptura està en mans dels governants i la major part del poble és un agent passiu, ja que l'exposició pública de l'escriptura només pretenia ser testimoni entre la classe dominant. L'escriptura atorgava als seus usuaris un prestigi social i la consideració entre el poble pla d'éssers superiors en posseir el domini de la reproducció amb soltura dels signes gràfics. Alhora que l'escriptura es converteix en un instrument de prestigi i poder a favor d'algunes persones, va en detriment d'aquelles que no tenen accés al sistema de signes.

La societat i els governants es fan servir d'ella per a establir allò que els interessa. Ho podem veure clarament amb exemples que constitueixen el sentit del poder amb l'escriptura, com també en el cas contrari: quan no els ha interessat s'han desfet d'ella amb els mètodes més agressius.

Pensem en les desavinences entre els clergues partidaris d'Amon i els d'Aton que provoquen la destrucció de totes les obres dels seus adversaris i esborren en tot el país al seu principal valedor d'Aton, el faraó Ajenaton (ca. 1353-1337 a. C.). O la gran biblioteca d'Alexandria, fons de la cultura hel·lènica i promoguda pels Ptolomeus, incendiada durant el setge de Cèsar l'any 48 a.C.; i la biblioteca de la Madrasa de Granada, assaltada per les tropes del cardenal Cisneros l'any 1499 i els llibres de la qual són portats a la plaça pública per a ser cremats en la foguera. La inquisició espanyola ja havia cremat els llibres talmúdics durant l'expulsió dels jueus. També Cortés, en conquerir Mèxic l'any 1520, ordena destruir tots els llibres asteques que pogueren recordar a la població nativa tot el seu passat gloriós. I el sacerdot Diego de Landa cremava l'any 1562 els manuscrits o codis maies a Maní (Yucatán).

Es tracta d'una pràctica comuna al llarg dels segles. En el XX, sovintegen els exemples com el dels nazis l'any 1933 en cremar els llibres d'ideologia enemiga a la Bebelplatz de Berlín en un acte públic i institucional; la crema de llibres a la dictadura argentina l'any 1976; o la desfeta de la biblioteca de Sarajevo per les tropes serbies-bòsnies l'any 1992.

Tots aquests exemples mostren de com el poder, alhora que manipula l'escriptura per a imposar a través d'ella la ideologia amb escrits i exposició d'escriptura en públic, es preocupa per fer desaparèixer la contrària.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

En una edat mitjana on el 95% de la població era analfabeta i els governants no tenien cap interès en instruir la població en l'escriptura ni la lectura, a qui s'adrecen les nombroses inscripcions que apareixen a tots els programes iconogràfics que es desenvolupen en les esglésies? Evidentment, als oficials dels actes litúrgics per tal que no hi hagueren confusions respecte a les figures, majoritàries, ni les escenes.

Ni totes les imatges tenen les mateixes característiques, ni les inscripcions que les acompanyen tampoc. Les diferències delaten estatus socials diferents, tant pel que fa a la factura de les lletres, com als tipus o els nexes entre elles. D'entrada, revelen diferències en el domini de l'escriptura: la dificultat per realitzar un determinat tipus de lletra delata un escàs nivell cultural, com afirma Cardona:

la escritura es una de las formas de delatar las formas menos igualitarias en las distribuciones de los componentes de una sociedad, y su utilización es la que más evidentemente mostrarà los condicionamientos y la presiones, las contradiccions y los desniveles del modelo social (Cardona, 1994: 87)

En la religió jueva, la lletra té un valor essencial i primordial ja que és l'expressió fonamental del significat literari i manifestació suprema de l'esperit de Déu. La càbala, per exemple, utilitza una tècnica meditativa consistent en la combinació aleatòria de lletres per tal d'accedir al sentit més profund i connectar més íntimament amb Déu. Per als jueus, les

Sagrades Escripures han estat redactades directament per Ell i, per això, podem trobar les seues petjades en totes les lletres: reflexionar sobre la pròpia estructura física de les lletres és seguir les marques de la divinitat. Per tal de poder copsar el significat que es manifesta en el significant, la cultura jueva és principalment anicònica: Deu està en els mateixes lletres i no en una imatge sensorial.

La cultura cristiana, per contra, és iconòfila i separa el significat del significant. La concepció de les imatges en la cristiandat té una controvertida evolució: parteix de les concepcions anicòniques, però a mesura que la religió cristiana s'estabilitza i compta amb l'aparell de l'Estat per expandir-se, fa un ús major de la cultura de les imatges visuals, que inicialment rebutjava, per a convertir-se en religió oficial de l'imperi. La síntesi entre el cristianisme i l'imperi romà acaba amb la fusió de la imatge i l'escriptura, ja que el cristianisme configura la seua teologia en contacte estret amb el pensament i la tradició greco-romana i els problemes polítics i organitzatius de l'Imperi.

Als inicis, el cristianisme prohibia les imatges. La influència de la religió hebrea va portar als Pares de l'Església a témer la idolatria. Cal recordar que el propi Antic Testament prohibeix adorar imatges. Com diu l'Èxode (20:4-6):

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

No tindràs un altre Déu que jo. No faràs ni imatges ni escultures del que hi ha dalt del cel, ni del que hi ha baix a la terra, ni del que hi ha en les aigües baix la terra. No et prostraràs davant d'elles i no les serviràs, per que jo sóc Iavé, el teu Déu, un Déu gelós, el qual castiga en els fills les iniquitats dels pares fins la tercera i la quarta generació dels que m'odien i faig misericòrdia fins mil generacions d'aquells que m'estimen i guarden els meus manaments.

Els primers emperadors cristians atacaven l'adoració dels ídols: van clausurar els temples pagans i van prohibir la idolatria, la qual es qualificava de crim horrend de lesa majestat. Entre els testimonis que justifiquen la necessitat de les imatges destaca el Discurs olímpic de Dió Crisòstom (50-117):

Todos los Hombres tienen una fuerte necesidad de venerar y adorar de cerca a la deidad, acercándosele y tocarla con las manos, persuadirla y ofrecerle sacrificios, y coronarla con guirnaldas. Así como los niños pequeños, cuando están lejos de su padre o madre, se llenan de un terrible anhelo y deseo, y a menudo en sueños tienden sus brazos hacia los padres ausentes, así también sienten los Hombres respeto a los dioses, a quienes justamente aman por sus beneficios y, como parientes, ansian de todas formas posibles estar y conversar con ellos (Tomás,1998:60)

Des dels inicis, el cristianisme havia fet ús de la pintura mural per a embellir llocs de reunió i catacumbes. No serà fins a partir del segle III quan comença l'elaboració d'una religió del fill on la matèria s'encarnava en Crist. La influència de la cultura romana en els cristians fa que comencen a aparèixer en cementeris o catacumbes imatges de culte mentre

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

l'alta jerarquia i els principals teòlegs reneguen del que els fidels practiquen. Serà a partir de l'emperador Constantí amb la victòria a Ponte Milvio quan s'accelera el procés pel qual el cristianisme es lliga al poder romà.

Per temor al que es reverenciava i es lloava fora pintat en els murs, al principi sols s'atrevien a mostrar el Senyor de manera indirecta: com un corder, un pastor o en forma de mà que s'estén des de dalt. Però perquè els nous practicants de la fe pogueren obtenir les satisfaccions d'abans, calia que existiren també les imatges cristianes. Un dels poemes de Sant Paulí de Nola (353- 431), el qual al final de la vida es fa sacerdot i es retira a un monestir en la Campània, tracta la representació del Pentateuc de Moisès en les portes de la basílica de Sant Feliu raonant que eren com un llibre per als il·letrats:

Quizá haya que preguntar por qué pintamos los templos con figuras animadas. Las gentas incultas, que no saben leer, acostumbradas a venerar ídolos, se convierten fácilmente a la fe en Cristo cuando pueden ver abiertamente las obras de los Santos. Ved en qué gran número acude la gente del campo y cómo su sencilla mente es piadosamente engañada por las imágenes (Tomás,1998:90)

Les concordances entre la Llei Mosaica i els Evangelis es propaguen pel món cristià fins al punt que el 670, l'abat Benet es va endur de Roma *imagines concordantia Veteris et Novi Testamenti* perquè serviren de model a Anglaterra. Tenim testimonis del segle V com el de Nil d'Ancira, un abat d'un monestir pròxim a Ankara on respon a un exarca, el qual li demana

consells sobre com decorar el temple i entre les recomanacions que el monjo li dóna està la de revestir les parets amb escenes de l'Antic i Nou Testament, i al mateix temps, constata que la majoria dels fidels són analfabets i que no tenen més possibilitats de coneixement de la Bíblia que allò que la paraula del predicador i allò que es narra plàsticament als murs.

El poder de les imatges havia estat reconegut pel propi Sant Agustí en denunciar la seua capacitat demoníaca. En canvi, no pot negar que les imatges podien inspirar i sostenir la fe cristiana. En *La ciutat de Déu*, ataca la idolatria dels romans i, fins i tot, intentava aquistar l'autoritat dels pagans il·lustrats en contra de les imatges. Segons ell, era un gran pecat adorar la criatura en lloc del creador.

El papa Sant Gregori el Gran manifestava que la pintura era un llibre vivent que conservava la memòria dels màrtirs, ornava silenciosament i parlava des del mur, però el conflicte va durar uns quants segles i encara en el VIII hi havia moltes corrents que s'oposaven a les imatges per la influència de l'imperi d'Orient i en alguns emperadors de Constantinopla. En el segle VII, moltes imatges s'havien convertit en protecció contra els atacs dels bàrbars, com els escuts a les portes de la ciutat per allunyar el mal, i habitualment es passejaven imatges de Crist per protegir-les del foc o dels atacs dels enemics. És aleshores quan comencen a circular imatges que no eren de factura humana; imatges fetes per àngels o impressions miraculoses d'un original sagrat, com el rostre de Crist traspasat en un tros de tela o les impressions dels braços en la columna de la flagel·lació.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

Del VII és Sant Joan de Damascé (675-750), un subtil defensor de les imatges que en els seus tractats defensaven amb la major capacitat de persuasió la necessitat d'imatges en el cristianisme. Front al dogmatisme dels iconoclastes, Sant Joan de Damascé defineix la imatge com un espill i un prototipus figuratiu adequat a la ineptitud del cos humà. La inexistència d'imatges sagrades suposava negar l'encarnació de Crist. Si Déu es convertia en home a través de Crist, i per tant, era susceptible de representació visual, no ensenyaven les imatges la doctrina de l'encarnació? La imatge cristiana de Crist, de Maria o dels sants, era un triomf, una manifestació i un monument en commemoració d'una victòria.

Arribats a aquest punt, s'inicia el camí de transformació històrica de les imatges dels ídols en icones que opera la teologia cristiana. El culte cristià de les icones revelava un afecte similar cap a la imatge, la qual en realitat es dirigia cap al propi Crist. Com recorda el Gènesi (1:27), «I Déu va crear a l'home a la seua imatge i semblança». Si la imatge de l'home realitzada per Déu és divina, no tindria també certa divinitat la imatge del Déu feta per l'home? La qualitat divina passa a les imatges i s'incorpora el subtil dogma neoplatònic d'una essència divina en una sèrie descendent de reflexos i, finalment, en les imatges religioses. L'artista ja no és l'impostor a qui condemnaven els primers Pares de l'Església, sinó el continuador dels actes divins de la creació.

L'any 787, Constantí VI i sa mare Irene, que se serveixen de la religió per consolidar el poder, convoquen el II Concili de Nicea on s'aprovava el

culte a les imatges, la veneració de les quals es transferia als prototips. El culte a les imatges no sols estava permès, sinó que l'exigia la tradició i la teologia. El concili de Nicea recull testimonis⁵⁵ sobre la raó de ser de les imatges sagrades i consigna un gran nombre de fets demostratius contra els iconoclastes. Tot i que en els concilis de Gentilly (767), Francfort (794) i París (825) es torna a debatre sobre les imatges, en terres occidentals la majoria convenia en què les pintures eren per als il·letrats el que l'escriptura pels que sabien llegir.

En els temps de Carlemany, segons el monjo de Sant Gall, era costum en les esglésies pertanyents al dret reial que els bisbes veïns i abats decidiren sobre l'ornamentació amb baldaquins i pintures murals. El propi Carlemany, en una capitular de 807, ordena els seus delegats que inspeccionen l'estat de les esglésies, també en tot allò respectiu amb la pintura i lluminària.

En *De imaginibus sanctorum*, Algobard (†840), bisbe de Lió, tot i que no és partidari de l'adoració de les imatges, les admet en l'església com a record històric. Jonàs (†843), bisbe d'Orleans i autor de tres llibres sobre imatges dedicats a Carlemany, assenyalava que les pintures havien d'estar en les esglésies *ad pulchritudinem et recordationem*. Walafrid Strabó (†847) dedica un capítol de *De rebus ecclesiasticis* a les imatges com a literatura dels il·letrats i recorda que alguns antics aprengueren a través de pintura les històries dels temps passats. Raban Maure (†856), en la inscripció d'un

⁵⁵ Entre els quals, Flac Albi Alcuí (†804) de qui es coneixen versos per a il·lustrar la decoració

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

d'altar, convida a reconèixer els sants de les pintures pròximes. El diaca Flor de Lió (†860) descriu en una poesia un absis amb la figura de Crist envoltada d'animals simbòlics.

Encara en 1025, un concili d'Arràs contra els nous maniqueus insisteix amb què la pintura permet els il·letrats saber allò que no poden aprendre en els llibres. A més, la pintura era considerada l'acabament necessari dels edificis i els dotava d'importància i valor.

La major part de l'art plàstic a Europa, de l'Antiguitat al XVIII, representa temes extrets de textos escrits de manera directa, en transformar les paraules en imatges, o indirectament, en copiar les il·lustracions anteriors sense consultar els manuscrits. La pintura, doncs, es correspon amb un concepte, al record d'una imatge associada a un text. Una correspondència en ocasions problemàtica perquè l'escena d'una lluita, per exemple, podia usar-se per a il·lustrar diferents batalles, com es comprova en les primeres Bibles xilografades o en els naixements de Jacob i Josep. En altres casos, són uns pocs elements els que ajuden a identificar el passatge bíblic com ocorre amb Noé i l'arca, Daniel entre els lleons o Susana amb els vells; figures que presenten sempre uns mateixos atributs que els cristians coneixen per la repetició en comentaris, sermons i oracions. Una matèria primera que pot ser metaforitzada com ocorre en una de les pintures de les catacumbes de Roma on Susanna és reemplaçada per una ovella i els vells per dos llops, en el sentit teològic d'heretges, amb la inscripció «seniores».

pictòrica del temple.

Les il·lustracions igual podien reduir-se a emblema com desenvolupar una complexa trama narrativa en afegir-hi detalls, figures o entorns que es citen al text. El llibre del Gènesi, per exemple, no conta amb quina arma va matar Caïn a Abel, però la tradició li posa en la mà una pedra, una branca, un os i d'altres. Sovint, les imatges són més concretes que les paraules, però ni els elements que les completen ni la seua translació eviten que en alguns períodes artístics siga necessari acompanyar-les d'inscripcions amb el nom dels protagonistes o frases referents a l'acció representada, d'acord amb les autoritats religioses, amb la intenció de servir de sermó mut per als analfabets.

Per a Schapiro (1973) hi ha dos factors que expliquen les diferències entre el text i la imatge: l'estilístic, ja que cada període artístic representa els textos amb unes posicions, postures, gestos, vestits, entorn i altres caracteritzacions en actors i objectes segons la intenció expressiva; i els canvis de significat, conseqüència de la contaminació a partir d'altres textos o imatges -com el bou i l'ase del Naixement, introduït a partir d'un passatge d'Isaïes 1, 3: «Un bou coneix el seu propietari, i un ase, l'estable del seu amo»- o per la diferent interpretació d'un fet:

In pictures of the pentecostal Descent of the Holy Spirit, the Western artists, in accord with the teaching of the Roman church and in opposition to Greek Orthodox doctrine, represent the dove descending from the figure of Jesus Christ as well as from the hand of God of Father - a pictorial statement of the *filioque* than separated the two churches (Schapiro, 1973: 12)

Els anacronismes no són infreqüents. El pintor representa els textos antics amb gent i espais contemporanis segons la idea que s'ha format del passat, el que aporta informació sobre els orígens de l'obra i la font. L'adoració dels reis, per exemple, es podia pintar amb dos, tres o quatre figures amb vestits orientals; l'evangeli no ofería un número concret de savis, però l'evolució representativa els fixa en tres, ricament acompanyats per un seguici multitudinari que ompli l'escena, una fantasia inspirada pels exegetes que es veuen, alhora, influïts per les pintures.

Per als comentaris cristians, l'Antic Testament té també un sentit simbòlic. Pres literalment escandalitzava la nova fe i obliga a acceptar l'existència d'uns sentits profunds en el text com havia passat amb Homer entre els grecs. Així doncs, el sacrifici d'Abraham, un fet històric i un problema ètic per als jueus, pren per als cristians el sentit de prefiguració del sacrifici de Crist. Els exemples de prefiguració són nombrosos: en la figura de Moisès orant amb els braços estesos, per exemple, els comentaristes cristians veuen la senyal de la creu. Contra aquesta prefiguració es troba el cas d'una miniatura parisenca en hebreu de 1278 on Moisès sosté les mans tancades sobre el pit, la postura típica d'oració cristiana⁵⁶.

La il·lustració literal del text és típica de l'art medieval on les metàfores es representen en termes purament descriptius. L'il·lustrador del psalteri d'Utrecht, per exemple, representa a Déu dormint en el llit on el *Salm* 44

⁵⁶ Cal tenir en compte que els pagans es burlaven pel culte a un déu crucificat com qualsevol criminal. De fet, l'emperador Constantí va abolir la creu com a càstig en convertir-se al cristianisme.

(43) diu «Desperta't, Senyor! Per què dorms?». En algunes obres però, el comentari al·legòric es troba adjunt a la il·lustració literal com en la Bíblia moralitzada del XIII on se'ns mostra una escena de l'Antic Testament com analogia del Nou: Isaac carregat amb el feix de llenya, al costat de Crist que arrossega la creu, equiparats per la promesa de salvació a través de la fe i presentats com a model d'obediència divina.

L'artista també pot afegir detalls pel seu compte que àdhuc poden desviar el sentit del text. En una columna esculpida del segle XII a Souillac, a la França meridional, un àngel porta el carner del sacrifici malgrat que la Bíblia diu que apareix miraculosament entre arbustos i els comentaristes ortodoxos observen en el miracle la prefiguració de Crist crucificat; l'artista ha suplert els detalls que no aporta la Bíblia sobre les causes del miracle. El mateix ocorre amb la figura de Moisès orant en la Bíblia de Ripoll. En la il·lustració, Aaron i Hur sostenen els braços⁵⁷ de Moisès, plantat damunt d'una pedra «added in a spirit of realisme, but was perhaps understood in the Middle Ages as a seat of honor, a throne, that served as a sign of his theocratic power» (Schapiro, 1973: 22).

Els nous models són amplament acceptats per l'art Romànic; els referents antics no són suficientment forts per a resistir les aportacions individuals producte dels nous interessos i punts de vista. En les primeres representacions, Moisès rep el tractament d'heroi dels cànons clàssics que

⁵⁷ Una representació habitual a partir del segle IX. La figura de Moisès evoluciona de prefiguració de la creu a representació del sacerdot en l'altar, que alhora prefigura el sacrifici de Crist per la humanitat.

guien els primers pintors i escultors cristians; el presenten com una figura aïllada, fins i tot en composicions de grup. En donar-li el suport de dues figures, acaben amb el caràcter autosuficient de l'heroi, una concepció ben apropiada per l'art cristià, dedicat a l'imaginari simbòlic de l'ajuda divina: el suport físic d'Aaron i Hur mostraria que és la intervenció divina a través de Moisès la responsable última de la victòria. Hi ha més exemples en l'art medieval: dues imatges de l'emperador del Sacre Imperi Romà Enric II *el Sant* (1002-14) el mostren sent coronat per Crist i rebent de dos àngels l'espasa i la llança, insígnies del poder.

The image of a Royal or sacred personage with arms held up by other figures may be a sign of power apart from these special relations of medieval priest and king. It may express not a dependence of the supported figure but his power to command support (Schapiro, 1973: 26).

En les representacions, no és fàcil separar significat de forma, algunes són convencions regionals o estilístiques, són més un atribut que una elecció estètica. La frontalitat del Crist que sosté el llibre amb la inscripció «Ergo sum lux mundi» és natural perquè es dirigeix a l'espectador com a model d'un Déu que tot ho veu, omnipresent «in a style committed to a clear view of the figures in a scene, with little or no spatial depth, the painter will not show a rite in perspective as beheld from the nave» (Schapiro, 1973: 38).

La jerarquia és visibilitza en les diferències de posició respecte al centre i per l'elevació, la mida, la posició i la vista. En l'art medieval coexisteixen diferents tipus de composició segons els tipus de contingut «like the modes

in music and the genres in poetry» (Schapiro, 1973: 38) amb elements combinables. El pas del frontal al perfil és una característica del XIII, interessat per l'acció. La representació frontal i simètrica de Moisès era la manera de presentar una figura transcendental sagrada en contrast amb el caos espontani de la batalla.

En els segles XII i XIII trobem nombrosos exemples de conversió de les tradicionals figures frontals en perfils. Amb el pas del temps, els llibres de l'Antic Testament es llegeixen com a models ideals de coratge, saviesa o bellesa, com el dels herois grecs i romans i, a mesura que el naturalisme guanyarà terreny, les interpretacions prefiguratives⁵⁸ seran confinades en la litúrgia i l'art didàctic. En passar de frontal a perfil, la referència a la creu desapareix o es debilita i Moisès es converteix en una part de l'acció com els soldats de combat perfilats.

A la frontalitat i el perfil, s'hi suma la vista de tres quarts de la cara, vestigi d'un model naturalista de l'art clàssic dota de dinamisme el retrat, que possibilita la connexió de la vista⁵⁹ amb una determinada persona o objecte.

It is, broadly speaking, like the grammatical form of the third person [...] while the face turned outwards is credited with intentness, a latent or potential glance directed to the observer, and corresponds to the role of «I» in speech, with its complementary «you» (Schapiro, 1973: 39).

⁵⁸ En el segle XIII, Guillem d'Alvèrnia, arquebisbe de París, qüestiona l'Antic Testament com a prefiguració del Nou en afirmar que les semblances no signifiquen causes o propòsits comuns.

⁵⁹ Els ulls sense pupil·la s'interpreten com l'expressió d'una etapa prèvia al desenvolupament d'un pensament auto-conscient veritablement reflexiu.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

En estats pictòrics més avançats d'observació de la natura i perspectiva, el cap girat fa l'efecte de possessió completa de l'espai per part de la figura representada, una tendència que permet mostrar els dos ulls. El tema preocupava el bisbe lleonés Lucas el Tudense que titllava d'herètiques les representacions on a la Mare de Déu sols se li veia un ull: «he thought they wished to express their idea of Christ's humility in choosing to be born of so ugly a mother» (Schapiro, 1973 : 43). El perfil no té bona consideració; és freqüent la representació del Sant Sopar amb Judes de perfil, com els dimonis en oposició a les figures sagrades, en contrast amb el Crist i els apòstols retratats de front o de tres quarts.

2. Referència a la història social de les filactèries en la pintura romànica catalana.

Tradicionalment, l'estudi de la paleografia ens ha mostrat l'evolució de l'escriptura, les tècniques i els modes de producció per tal de saber qui ho ha escrit, quan, com i on, però en aquesta tesi, partint d'aquestes premisses i seguint els passos de la investigació de Gimeno Blay, la pregunta fonamental és per què s'han fet i quina difusió i funció social han tingut les filactèries del romànic català. Valga com a exemple un estudi de l'investigador esmentat sobre el tema:

Quan Diafebus diu «e féu vot de ell escriure lo seu nom en les portes de la ciutat» (Martorell, 1990: 214) en el *Tirant lo Blanc*, denota que a l'autor no

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

li és estranya la presència «de una cierta literatura de calle, constituída por inscripciones, letreros, filacterias de las pinturas y de la cerámica» (Gimeno, 1992: 2).

La seua presència en pintura, sobretot per a contar vides de sants, està supeditada sempre a la imatge i al servei de l'aclariment d'escenes complexes. Es tracta d'escriptures exposades amb finalitats diverses on, entre els segles XII i el XVI predomina l'ús llatí, però amb espai per a les dues llengües vulgars de la Corona d'Aragó; una diversitat lingüística que respon a la necessitat de comunicar amb una col·lectivitat determinada.

Al llarg del segle XV, invariablement, el *comittente* i el pintor contractaven en presència d'un notari les obligacions i compensacions de les parts. Dels continguts de la pintura se'n feia càrrec un intermediari que codificava el missatge segons la vida de l'advocació principal del retaule. Les parts donaven el vist-i-plau davant notari a partir d'una maqueta o una descripció detallada, tot i que siga infreqüent que s'especifique el color o el tipus de lletra del text.

Más que tratarse de la codificación *ex novo* de un registro pictórico, lo que hacían era trasladar a los retablos y pinturas la información e imágenes que sobre la vida de los santos contenían determinadas obras de carácter hagiográfico (Gimeno Blay, 1992: 7).

La codificació del llenguatge pictòric estava en mans del cercle eclesiàstic, pel que es poden distingir diferents nivells segons l'altura intel·lectual de l'intermediari i les possibilitats econòmiques del *comittente*. La similitud

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

entre algunes les escenes dels manuscrits medievals i les de les pintures corroboren la dependència de la pintura respecte el text escrit⁶⁰. Són també els llocs comuns de la predicació: la imatge pictòrica servia per a mantenir vius en el record dels alfabetitzats, per haver-los llegit, i en el dels il·lustrats per haver-los escoltat.

Cal tenir en compte que la iconografia medieval va integrar de manera estereotipada textos llatins que es repeteixen com si formaren part de la imatge representada. La fidelitat del text respecte a la font convida a pensar que, en el moment del contracte, s'exigia al pintor el seguiment escrupolós del text que el *comittente* es limitava a copiar i proporcionar. Així, mentre la majoria de textos llatins fan referència a una font escrita, els vulgars estan en relació amb el moment de la contractació de l'obra i esmenten o bé al pintor, quan comencen a signar l'obra, als que la paguen o al governant, si va a càrrec del municipi. L'espai pictòric, a més de la funció didàctica, en compleix una social: donar a conèixer els poderosos.

La intencionalidad de la inclusión de este tipo de letreros responde al deseo expreso de autocelebración en un momento, final de la Baja Edad Media, en el que algunos miembros del patriciado urbano están ascendiendo socialmente y una forma de hacerlo evidente es costear obras de arte (Gimeno Blay, 1992: 9).

⁶⁰ Segons López (1985), les fonts de la iconografia medieval foren la *Clave* del pseudo Melitó de Sardes, pretesament del segle II, però datada entre el IX i el X; la *Glossa ordinaria* de Walafred d'Estrabó, del IX; l'*Speculum Ecclesiae* d'Honori d'Autun, del XII; i del XIII endavant, la *Legenda Aurea* de Jaume de Voràgine i l'obra de Vicent de Beauvais.

Sols la transitorietat de la vida humana i les seues creacions eren discursos aptes per a ser exposats en vulgar. El llatí era hegemònic per al domini literari, les Sagrades Escripures són un àmbit d'idees i comportaments massa elevats per a vulgaritzar-los, però pels *committenti* que volien entendre els noms, el llatí els resultava a molts infranquejable.

La Bíblia, íntegrament, havia estat poc traduïda al català⁶¹ per la prohibició i persecució per part de la Inquisició⁶², que no considerava aptes les llengües vulgars, la qual cosa va provocar la desaparició de la majoria. Malgrat tot, des del XIII circularen versions en vulgar⁶³. S'ha de tenir en compte que àdhuc la ceràmica medieval valenciana, més propensa a l'ús del català, va utilitzar el llatí en els textos provinents de la cultura escrita cristiana en un context on era socialment minoritari respecte al vulgar.

Així doncs, els textos procedents de les escriptures, de la litúrgia o dels Sants Pares perviuen escrits en llatí durant la Baixa Edat Mitjana, malgrat l'augment, en la segona meitat del XIV, de la traducció de textos al català dintre d'un moviment general que afecta totes les obres de la literatura

⁶¹ La versió més antiga que es conserva és la de Ça Bruguera en el XIV. De la segon meitat del XV són una versió completa en català a la *British Library* i a la *Bibliothèque National de France*. De la valenciana de fra Bonifaci Ferrer es conserva el colofó de l'incunable, de 1478, a la *Hispanic Society* de Nova York.

⁶² Encara en 1583, en el catàleg de llibres prohibit, es prohibeix la traducció al vulgar de qualsevol part.

⁶³ I si, en 1234, Jaume I va manar destruir les que circulaven pels seus regnes, en 1287 Alfons d'Aragó encomanava la traducció d'una Bíblia francesa de la qual es conserva l'empremta. Aquestes versions eren les que Arnau de Vilanova volia que es llegiren en veu alta a la cort dels reis. El primogènit de Jaume II va tenir un exemplar de la Bíblia catalana en la seua biblioteca que, a la fi de recitar-la, s'havia posat en versos apariats de vuit síl·labes.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

clàssica destinat a un públic alfabetitzat en vulgar. El bilingüisme es trasllada als retaules medievals amb el vulgar reservat per a l'explicació del contingut de la imatge representada com a resultat de la lliure expressió dels *committenti* i, excepcionalment, dels pintors.

L'extensió dels textos en català, que ofereixen claus per a la interpretació de les escenes, varia. A principis del XIV, són textos «muy lacónicos donde las ideas globales quedan explícites por medio de palabras clave que sirven para explicar la historia narrada en la imagen» (Gimeno Blay, 1992: 13) que segueixen la tradició llatina iniciada en el romànic i que exemplifiquen les filactèries del frontal de l'altar de Sant Nicolau de Güell (Osca). La complexitat augmenta a mesura que avança el XIV i, en la segona meitat, trobem textos en català inscrits en requadres que s'han desplaçat als marges i eixamplat.

Moltes *didascalie* explicatives presenten una construcció anafòrica a partir de l'adverbi «com» que es troba amb facilitat en els textos de la literatura catalana relacionada amb l'oralitat, com ara els sermons de Sant Vicent Ferrer, que les relaciona amb la recitació i l'explicació pròpia d'una *mise en scène* per part d'un intermediari cultural necessari per a llegir-les encara que estiguen escrites en català perquè el gros de filactèries segueix escrit en llatí. Majoritàriament però, les filactèries catalanes s'usen per a identificar persones o ciutats o indicar l'autoria i el *committenti*. En arribar al XVI, el català perd espai com a llengua escrita exposada. Junt a l'ús de les majúscules epigràfiques renaixentistes, torna el llatí com a escriptura i

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

llengua explicativa de les imatges. Tan sols un retaule de Macip sobre Sant Vicent Ferrer conserva el vulgar per a explicar els miracles.

Les inscripcions pretenen clarificar i definir els programes iconogràfics representats en les imatges pictòriques i intenten transmetre el sentit exacte d'allò que es vol comunicar amb la intenció d'explicar els continguts i orientar en els comportaments dels adeptes i devots. El text permet superar les possibles confusions o ambigüitats que es poden presentar davant les imatges. Els programes iconogràfics tenen una aplicació ètica i espiritual i la mateixa interpretació de la inscripció en les imatges exposades potencia l'efecte d'una i altra altra hora que reforça l'habilitat per difondre la informació correcta. És la funció pedagògica que Favreau (1969) ha percebut en aquest tipus d'inscripcions, funció pedagògica que es ratifica per l'abundància d'inscripcions bíbliques, les quals la majoria permeten identificar el personatge representat.

Aquestes dos formes de comunicació unides se sumaven als sermons, convertits en un dels mitjans més efectius amb els que contava l'Església per a difondre la seua doctrina.

3. Classificació: fitxes raonades

Després d'una primera fase de catalogació i descripció presentada per J. Pijoan, mossèn J. Gudiol, J. Folch i Torres i Ch. L. Kuhn de la pintura romànica catalana, els historiadors de l'art que s'han preocupat per les

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

pintures al fresc i a les taules, des de Ch. R. Post i W. Cook fins Ainaud i Sureda, estructuren la producció romànica en tallers quan es tracta de pintures sobre taula i en mestres en el cas de la pintura mural.

Els mètodes utilitzats per aquestes associacions plantegen una distribució basada en mestres de primer ordre com Pedret, Taüll i Seu d'Urgell, i d'altres menors o de segona categoria, formats en un cercle estilístic entorn d'un dels grans mestres, com és el cas dels mestres d'Orcau i Estaon.

Pel que fa a la tasca de datació i classificació de la pintura mural, a més de les anàlisis estilístiques ens pot servir de gran utilitat l'estudi de les característiques de les inscripcions dins de la pintura, a partir del lloc on es presenten, la quantitat, el tipus de simetria amb la lletra, el traç o els signes d'abreviació, interrupció i finalització. Tots aquests elements ens poden ajudar a l'hora d'analitzar l'evolució dels diferents mestres o escoles d'on han sortit aquestes pintures.

Per a la classificació i datació de la pintura romànica catalana es donen cinc modes, sorgits de la tradició miniaturista mossàrab en una primera etapa i de les influències dels corrents italians d'acusada càrrega bizantinitzant i corrents francesos posteriorment. La seqüència es compon de cinc modes: dominant, secundari, marginal, eclèctic i popular.

3.1. Consideracions i descripció del model de fitxa.


Per tal de classificar les filactèries que apareixen a la pintura romànica hem estructurat les fitxes en diverses parts: el número, que correspon a la numeració de la present catalogació i que ens servirà com a referència durant l'anàlisi, independentment del títol i que aportem per separat l'índex i la numeració d'imatges, tot seguit després de les conclusions, i el nom de les pintures, que generalment correspon a l'església on estan situades; la cronologia, que se sol situar en el segle XI o XII i alguns casos del segle XIII, l'any exacte no està concretat per les dificultats de documentació òbvies i on seguirem la temporització que ens dóna de Joan Sureda (1985); el lloc de procedència, és a dir, on es va realitzar i l'actual lloc de conservació, ja que la majoria no estan exposades en el lloc on es van realitzar; les imatges de les filactèries i les fonts d'on s'han extret, les quals han sigut la majoria d'elles extretes de fonts electròniques i ajornades a la data de desembre de 2016, encara que les situades al MNAC han sigut fotografiades; la tipologia, en referència a si es tracta d'una pintural mural o sobre taula, crucifix o tapís; la descripció del tipus d'imatge i filactèria, grandària, format i cal·ligrafia de les inscripcions; en inscripcions les transcrivim segons el mètode Leiden i les acompanyem d'un comentari sobre la relació que guarden amb les imatges; i, per últim, la bibliografia d'on s'han extret les referències.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

TITOL	
CRONOLOGIA	
LLOC PROCEDÈNCIA	
LLOC DE CONSERVACIÓ	
IMATGE	
FONT DE LA IMATGE	
TIPOLOGIA	
DESCRIPCIÓ	
INSCRIPCIONS	
COMENTARI	
BIBLIOGRAFIA	

3.2. Període Alt Romànic

3.2.1. Pintura mural Mode Dominant


1. SANT QUIRZE DE PEDRET	
CRONOLOGIA	Finals del segle XI o principis del segle XII
LLOC PROCEDÈNCIA	Cercs (Berguedà).
LLOC DE CONSERVACIÓ	En MNAC, Barcelona, MNAC (15973, 22991, 22992) i el Museu Episcopal Solsona ⁶⁴ .
IMATGE	
	

⁶⁴ Les inscripcions 1, 2, 8 i 9 estan al Museu de Solsona, les altres al MNAC.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015973-000_50485.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura mural
DESCRIPCIÓ	
<p>La decoració de Pedret dóna nom a un dels cercles estilístics més importants de tota la pintura romànica catalana. Aquestes pintures reben influències italianes recognoscibles tant en els detalls iconogràfics com en els estilístics. Com va observar Demus (1968), guarda relació amb la decoració de San Pietro al Monte Civate. Això no implicaria necessàriament un contacte directe dels autors sinó, probablement, una formació semblant.</p> <p>Les pintures de Sant Quinze són les de major qualitat entre les obres que engloba el cercle del Mestre de Pedret, del corrent Italo-bizantí. De vigorosa personalitat internacional, introdueix el corrent bizantí a través del filtre italià que es ramifica en Santa Maria d'Aneu o Sant Pere Burgal.</p>	
INSCRIPCIONS	
<p>1. PE [...] ⁶⁵</p> <p>2. KA/I(N) DE / [...] D [...] ⁶⁶</p> <p>3. QVINQVE FATVE  ⁶⁷</p>	

⁶⁵ Situada en vertical al costat esquerre del Rei-jutge assegut al tron.

⁶⁶ Dins l'escena de l'ofrena de Caïn i Abel.

⁶⁷ Junt amb la 6, fa referència a les Verges Fàtues i Prudents, ambdues amb el signe d'abreviació en la primera V.

4. S(AN)C(T)A ECREXIA ☉

5. MARI(A)⁶⁸

6. QVINQVE PRVDE[NT]E ☉

7. (AN) DRE/AS

8. S(AN)C(TV)S IVLITA⁶⁹

9. S(AN)C(TV)S PAVLVS

COMENTARI

Les lletres allí representades tenen un traç igualat amb una mateixa mesura i amb caràcters estilitzats, la qual cosa ens indica que es tracta d'autor format i en contacte amb l'escriptura. Les inscripcions representades no mostren cap nexa, ni estan separades per les figures i ocupen un lloc continu i seguit. Al final de la paraula apareixen uns signes de finalització: un punt seguit d'un semicercle obert per l'esquerra i des de la part convexa surt una prolongació en forma de zig-zag amb una proporció inferior a les lletres en quant a mesura.

De diferent qualitat són les inscripcions que apareixen a l'intradós de l'arc d'entrada de l'absis principal. No sols es tracta de qualitat, sinó que també presenta alteracions en quan a l'ordre de col·locació i disposició de les lletres, és

⁶⁸ Es desenvolupa verticalment en la part de l'absidiola del costat de l'epístola de l'església de Pedret i, dins la volta apareix la Mare de Déu amb el xiquet, junt a la inscripció Maria i les Verges.

⁶⁹ A l'absidiola del costat de l'evangeli de l'església de Pedret.

a dir, que no respecten l'ordre lineal amb el sentit horitzontal o vertical de l'escriptura, com exemplifiquen les inscripcions referents a Caïm i Abel, conservades al Museu Diocesà de Solsona.

De les pintures de Sant Quirze de Pedret sorgeix l'anomenat cercle del mestre de Pedret compost per les pintures de Santa Maria de Cap d'Aran, Santa Maria d'Àneu, Sant Pere del Burgal i Sant Pere d'Àger.

BIBLIOGRAFIA


AINAUD LASARTE, Joan (1962) *Pintura romànica catalana*. Madrid: Ed. Vergara.



COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria romànica (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 19, 29.

DEMUS, Otto (1968) *La peinture murale romane*. París: Flammarion, p.150.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura romànica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 153, 279.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

2. SANTA MARIA CAP D'ARAN / SANT JOAN DE TREDÒS	
CRONOLOGIA	Primera meitat del segle XII
LLOC PROCEDÈNCIA	Tredós (Vall d'Aran), Lleida.
LLOC DE CONSERVACIÓ	The Cloisters Museum, Nova York (2463, 152936)
IMATGE	
	
FONT DE LA IMATGE	< http://images.metmuseum.org/CRDImages/cl/web-large/DP102886.jpg >.
TIPOLOGIA	Pintura mural.

DESCRIPCIÓ
<p>La primera notícia documental sobre aquesta església aranesa data del primer dimecres del mes de març de 1198, en una escriptura donada pel rei Pere el Catòlic des de la població de Surp, al Pallars Sobirà. Pintura que s'inclou dins del cercle de Pedret, a l'igual que Sant Quirze, Santa Maria d'Àneu, Sant Pere del Burgal i Sant Pere d'Àger. El concepte representatiu del Mestre de Pedret el porta a un pictorisme acusadament colorista, basant-se en el dibuix lliure i espontani. Els caps tenen, a banda de cert amanerament, una expressió i vivacitat poc comunes a la pintura romànica hispànica. El quart d'esfera de l'absis està ocupat per una Mare de Déu asseguda sobre un ric tron de pedreria que sosté Jesús, qui beneeix amb la mà dreta, i sense cap inscripció.</p> <p>En 1969, el doctor Jesús Pérez-Rosales va adquirir de l'antiquari Josep Bardolet un fragment de pintura amb la <i>Maiestas Domini</i> que, l'any 2000, l'historiador Melquiades Calzado va identificar com a procedent de la volta presbiteral de l'església de Santa Maria de Cap d'Aran.</p>
INSCRIPCIONS
<ol style="list-style-type: none">1. MI[C]HAEL2. MEL[C]HIOR 3. GABRIEL 

4. GAS/PA[R]⁷⁰

5. POSTVLACIVS⁷¹

6. BALDASAR Ɔ

COMENTARI

Totes les inscripcions estan col·locades a la part superior de la figura representada. Són de traç gros amb tipologia rectangular i mostren una mida lleugerament desigual, encara que mostren una regularitat entre elles i apareixen totes les paraules en horitzontal, excepte la inscripció de Gaspar per la manca d'espai per poder-la desenvolupar en horitzontal.

El peculiar signe de finalització és semblant al de Sant Quirze de Pedret, però en aquest cas el punt de finalització va unit al semicercle o «C» invertida i el traç del zig-zag és molt més curt, característica tipològica que es repeteix a Santa Maria d'Àneu.

Podem destacar que sibé el tamany dels personatges varia segons la seua importància, amb les inscripcions es respecta el tamany uniforme entre elles.

BIBLIOGRAFIA

AINAUD LASARTE, Joan (1962) *Pintura romànica catalana*. Madrid:

⁷⁰ La mancança de la «R» final es deu a la pèrdua d'aquesta lletra, ja que si es tractara de «GASPA» trobaríem després el signe de finalització, avui també perdut.

⁷¹ Dins del rotlle que porta l'arcàngel Gabriel, separant la paraula per la col·locació de la mà al mig del rotlle, la qual el sosté.

Ed. Vergara.


COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 27,30.

DEMUS, Otto (1968) *La peinture murale romane*. París: Flammarion, p.150.

RORIMER, James Josep (1972) "Medieval Monuments at The Cloisters as they were and as they are". New York, pàgs. 45-47.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 284.

Les Cahiers de Saint Michel de Cuxà, nº 5, 1974, pàgs.20-32

3. SANTA MARIA CAP D'ANEU / ESTARRI D'ANEU	
CRONOLOGIA	Entre l'any 1100 i 1125
LLOC PROCEDÈNCIA	A l'ermita de Santa Maria (Pallars Sobirà), Lleida.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (15874).
IMATGE	
	




FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015874-000.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura mural.
DESCRIPCIÓ	
<p>L'hemicicle presenta una iconografia estranya en el romànic català: la visió d'Isaïes. Als dos trams que hi ha als costats de la figura central apareixen uns querubins amb dos parells d'ales amb la llegenda «S(AN)C(TV)S» al costat de les ales superiors. La identificació dels personatges d'Isaïes i Ezequiel no sembla</p>	

molt dubtosa, tot i que la seua representació pot deure's més a un criteri compositiu que no conceptual. Als trams que deixen lliures les finestres laterals trobem, a mà esquerra, un sacerdot que sosté un llibre⁷² i, a sota, un altre personatge masculí que podria ser un donant amb les lletres «CVUI[...]N AD» d'una inscripció actualment incompleta.

L'art del Mestre de Pedret i la seua manera de tractar les cares, sobretot, es reflexa en la decoració de Santa Maria d'Àneu. Amb tot, la vitalitat i la força que de les pintures de Pedret han minvat i el tractament és més formulari, no exempt, no obstant, d'un gran domini de la línia i del sentit d'harmonia cromàtica.

INSCRIPCIONS

1. S(AN)C(TV)S / MI(Ch)A/EL ⁷³
2. [PE]TICIVS ∴⁷⁴
3. M/E/L[C]h(I)OR
4. S(AN)C(TV)S
5. S(AN)C(TV)S⁷⁵

⁷² Sureda (1981) apunta que tal vegada fa referència a Sant Benet.

⁷³ En les inscripcions 1 i 4, els caràcters del «S(AN)C(TV)S» estan desenvolupats en sentit horitzontal i el signe general d'abreviació està col·locat en la línia superior de les lletres.

⁷⁴ Segons Angulo (1984), l'arcàngel ho acompanya en qualitat d'oferent per a les oracions dels fidels.

⁷⁵ Les inscripcions 5, 6 i 7 estan desenvolupades verticalment i el signe general d'abreviació està situat únicament damunt de la lletra «C». Mentre que l'àngel de la dreta té tres «SCS», el de

6. S(AN)C(TV)S

7. S(AN)C(TV)S

8. [...]CVI[...] / [...]N AD⁷⁶

9. [ISA]IA[S]

COMENTARI

Les característiques gràfiques representades mostren una gran semblança amb xicotetes diferències com que el punt final és molt més gros i està completament separat de la «ə», així com de la prolongació en zig-zag. En l'absis trobem el mateix tema iconogràfic que a Santa Maria de Cap d'Aran i les lletres guarden una clara relació, tant en la tipologia com en la col·locació. A la part inferior de l'absis els signes generals d'abreviacions estan col·locats de diferent forma segons la posició de les lletres en vertical o en horitzontal.

Apareix la inscripció peticius que junt a la de postulacius de St. Joan de Tredós són termes jurídics que procedeixen del dret romà. A través de peticius es presenta la causa o petició, mentre postulacius representa l'argumentació. Els arcàngels com els advocats de la humanitat davant del jutge Suprem. És el paper de jutge de Crist que ja apareix també a Sant Pere de la Seu d'Urgell.

l'esquerra sols en té un actualment encara que pensem que hauria de tenir els tres en respondre a un mateix model iconogràfic.

⁷⁶ A la part dreta del retrat d'un donant, sota un sacerdot que sosté un llibre, com ja hem vist.


BIBLIOGRAFIA

AINAUD LASARTE, Joan (1962) *Pintura romànica catalana*. Madrid: Ed. Vergara.

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imaginería románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p. 57,58.

GUDIOL CONILL, Josep (1929) *Els primitius. Primera part: Els pintors: la pintura mural. Segona part: La pintura sobre fusta. 2 vols.* Barcelona: S. Babra, fig. 137, 143.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura romànica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 281.

4. SANT PERE D'ÀGER	
CRONOLOGIA	Primer quart del segle XII
LLOC PROCEDÈNCIA	Monestir de Sant Pere a la Noguera, Lleida.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (65467)
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015973-CJT.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura mural.
DESCRIPCIÓ	
<p>Les pintures de Sant Pere d'Àger poden incloure's dins del cercle de Pedret, juntament amb les de Sant Quirze de Pedret, Santa Maria d'Àneu o Santa Maria de Cap d'Aran. Com veurem més endavant, totes aquestes pintures, d'acord amb l'associació de la donant de la decoració de Sant Pere del Burgal, la comtessa Llúcia de Pallars, són datades finals del XI o inicis del XII. El principal i més sencer del conjunt de 19 fragments de pintura mural que se'n conserven és el dels apòstols Tadeu i Jaume.</p>	
INSCRIPCIONS	
<ol style="list-style-type: none"> 1. S(AN)C(TV)S⁷⁷ 2. TADEVS⁷⁸ 3. S(AN)C(TV)S⁷⁹ 4. IACH(O)BVS⁸⁰ 	

⁷⁷ Inscripció vertical amb el signe general d'abreviació sobre la «C».

⁷⁸ En horitzontal a excepció de la «S», col·locada sota la «D».

⁷⁹ Horitzontal i amb el signe general d'abreviació sobre les tres lletres.

⁸⁰ Vertical, excepte la «O» que apareix damunt del pergami que subjecta l'apòstol, i està situada en la línia paral·lela d'aquesta inscripció. També la síl·laba «BV» està en horitzontal.

COMENTARI

Les inscripcions que es presenten són de bona qualitat i factura. És notori també l'equilibri que guarden dins de la distribució de l'espai, amb una mesura proporcionada de les lletres i una bona execució, és a dir, l'espai ha estat mesurat i pensat a l'hora d'escriure-les. Els signes generals d'abreviació estan col·locats dalt de les lletres en disposició tant horitzontal com vertical i destaca el punt de finalització, per la seua reduïda mesura i la mitja circumferència sense prolongació alguna que ens indica una major connexió al coneixement de l'escriptura.

Trobem la disposició de les inscripcions SCS en horitzontal i en vertical, sempre en funció de l'espai que queda buit després de les figures. Hem de dir que guarden certa relació amb les figures del castell d'Orcau i també amb les de Sant Romà les Bons, amb la tipologia de la A "allà greca" i amb una grafia clara i regular i uniforme amb el tamany.


BIBLIOGRAFIA

AINAUD LASARTE, Joan (1962) *Pintura románica catalana*. Madrid: Ed.Vergara.

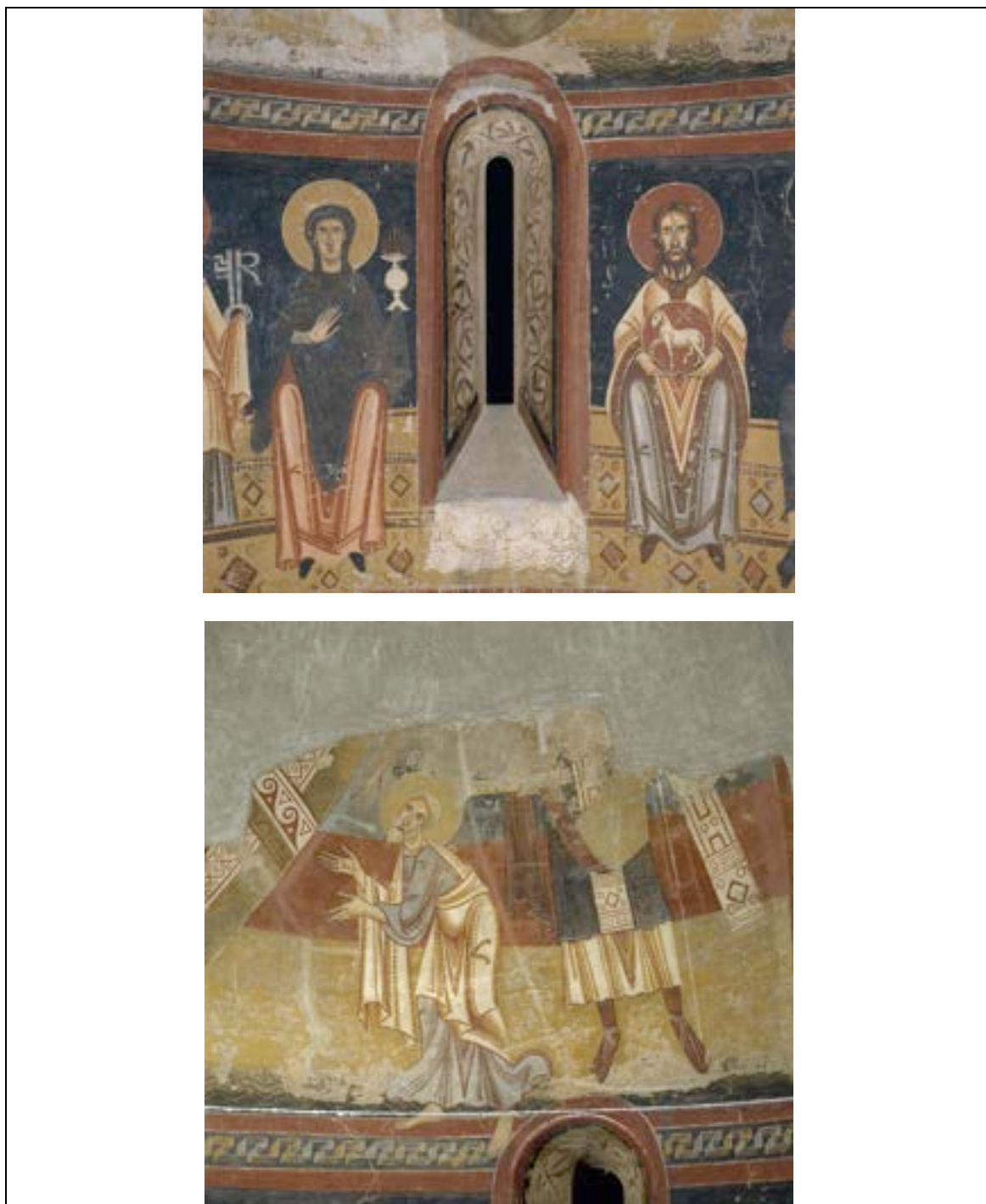
COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imaginería románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p.53.

DEMUS, Otto (1968) *La peinture murale romane*. París: Flammarion, p.150.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p.283.

5. SANT PERE BURGAL	
CRONOLOGIA	Finals de l'XI i principis del XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Monestir benedictí de la Guingueta d'Àneu, (Pallars Sobirà), Lleida.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (4533, 15865, 15884, 4534, 4531, 4529).
IMATGE	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/113138-001_18227.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura mural.
DESCRIPCIÓ	
<p>Aquestes pintures s'inclouen dins del cercle del Mestre de Pedret, amb influències Italo-bizantines arribades de Llombardia. És característic d'aquest mestre la presentació, en el sentit més literal de la paraula, dels temes i les figures sense referències espacials o mínimes, com la terra de la volta de l'absis de Sant Pere del Burgal. Els temes ornamentals de tipus vegetal que decoren les caigudes de les finestres són els mateixos que els d'Esterrí d'Aneu.</p> <p>Respecte a la cronologia, l'element essencial és la figura d'una donant que apareix a la part inferior de l'absis amb un ciri encés a la mà. Sureda (1981) transcriu la inscripció com «LUCIA CONMITESA», encara que actualment del nom de Lucia únicament es pot apreciar l'última lletra: «A». Ainaud (1973) identifica aquesta figura amb Llúcia, germana de la comtessa Almodis de Barcelona, casada amb Artal I, comte de Pallars Sobirà i, per tant, el data entre 1081 i 1090. Pijoan (1948) l'associa amb la comtessa Guillermina, muller de Bernat de Pallars, la qual l'any 1196 feu una donació a Sant Pere del Burgal. Per tant, es tracta d'unes pintures de cronologia discutible i dubtosa.</p>	

INSCRIPCIONS
1. POSTV (LACI) VS
2. S(ANCTVS) IOH(ANNE)S ⁸¹
3. (SAN)C(TVS) PA(V)LVS
4. S(ANCTVS) IOH(ANNE)S
5. [CO]M/MI[TI]SA ⁸²
COMENTARI
Les lletres són de caràcter més prim i apareixen sempre disposades en vertical. El signe de finalització és el punt rodejat de mig semicercle i el signe d'abreviació en la paraula «IOHS» apareix unes vegades situada sobre la «O» i altres vegades dalt de la lletra. Les inscripcions de Sant Pere del Burgal no guarden cap relació amb les de Santa Maria de Cap d'Aran i les de santa Maria d'Àneu, però són properes a les de Sant Pere d'Àger.
BIBLIOGRAFIA
AINAUD LASARTE, Joan (1962) <i>Pintura romànica catalana</i> . Madrid: Ed. Vergara.

⁸¹ Les línies 2, 3 i 4 apareixen desenvolupades verticalment, al costat de la figura que representen.


⁸² Està escrita horitzontalment, però partida en dues línies; en la primera es pot reconèixer la lletra «M» i a la segona les lletres «MI» i «SA» i s'ha suposat per la majoria dels autors que es tracta de la comtessa de Pallars, Llúcia, que apareix retratada al costat de la inscripció, i se sap que Bernard, comte de Pallars, va fer una donació a l'església l'any 1196, encara que la data sembla molt avançada segons la decoració.

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 19, 29.

GUDIOL CONILL, Josep (1929) *Els Primitius. Primera part: Els pintors, la pintura mural. Segona part: La pintura sobre fusta*. 2 volums. Barcelona: S. Babra, fig. 125

SUREDA, Joan (1981) *La pintura romànica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p.282.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

6. BAIASCA	
CRONOLOGIA	Primer quart del XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Església de Sant Serní, Pallars Sobirà, Lleida.
LLOC DE CONSERVACIÓ	In situ.
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



FONT DE LA IMATGE	https://www.google.es/search?q=pintures+murals+ba+iasca&tbn=isch&imgil=JQLvu2cG08l_dM
TIPOLOGIA	Pintural mural
DESCRIPCIÓ	
<p>L'església presenta una sola nau coronada per un absis semicircular. La conca està presidida per la Maiestas Domini, inscrita en una aureola apuntada, d'aquesta part podem apreciar la part inferior i la ma Esquerra, la qual sosté un llibre tancat.</p> <p>Al costat de l'aureola estarien els evangelistes, actualment només hi ha els àngels inferiors. La visió apocalíptica es completa amb la presència habitual de</p>	


<p>dos querubins i els dos arcàngels advocats. Hi ha una franja cromàtica que separa la conca del semicilindre sense cap inscripció. Al costat de l'Epistola resta una representació del col·legi apostòlic.</p>
<p>INSCRIPCIONS</p>
<ol style="list-style-type: none">1. SCS2. C3. [SER]A/F/I[M]4. [PA]V [L]VS5. S I/O/H/A/N/E/S6. B/A/R/T/O [ME] V/S7. S AM/B/R/O/S[IUS]
<p>COMENTARI</p>
<p>La disposició en l'espai de les inscripcions no segueix cap norma, tenim tant a la dreta com a l'esquerra de la figura que representa, i a més, en aquest cas apareixen juntes les inscripcions, és el cas de Iohanes i Bartolomeus. Tenim disposicions tant en vertical com en horitzontal.</p> <p>Les abreviacions de SCS sempre apareixen damunt la C, però en aquest cas tenim que apareix sols la lletra C amb l'abreviació solta, què és l'únic cas i sembla que s'han oblidat de posar les S al davant i darrera, corresponent als tres sanctus. La tipologia de la A és com sovint "alla greca", i hem de destacar que el</p>

tamany de les lletres no guarden cap relació entre elles.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imagería románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p. 21,35,.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 223, 285,286.

7. SANT CLIMENT DE TAÜLL	
CRONOLOGIA	Cap a l'any 1123
LLOC PROCEDÈNCIA	Església de Sant Climent de Taüll (Vall de Boí, Alta Ribagorça), Lleida
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (113, 142, 15966, 15967, 15806).
IMATGE	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015966-000_16918.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura mural
DESCRIPCIÓ	Consagrada l'església el 1123, les pintures de Sant Climent de Taüll es daten en el segon quart del XII, gens llunyanes en el temps de les del cercle del Mestre de

Pedret. S'ha plantejat sovint el tema de la probable procedència del mestre principal de l'absis central de Taüll. Es tracta d'un artista amb arrels exclusives en la miniatura mossàrab o la labor d'escriptori que sembla un fresquista consumat amb un domini total de les formes i del color, la filiació estilística referencial de la qual sembla propera als paradigmes llombards de l'època. La presència d'aquest pintor, del qual només es conserva aquesta decoració mural, va lligada a uns altres dos problemes: la decoració de l'absis de la catedral de Roda d'Isàvena i de l'absis principal de Santa Maria de Taüll. El bizantinisme que demostren les obres del Mestre de Pedret apareix augmentat a les pintures del Mestre de Taüll, creador d'una línia del tot diferent a la del seu predecessor a Catalunya. Al voltant del mestre de Taüll es va crear un cercle que amb major o menor fortuna va intentar imitar-lo.

INSCRIPCIONS

1. A ω
2. EGO SVM⁸³
3. LUX M[∨]N[∨]D[∨]I
4. [I]O(H)A(N)[∨]N[∨]ES [...] ⁸⁴
5. S(ANCTVS) MARChVS E(VAN)G(LISTA) S(ANCTVS) LVChA(S)

⁸³ En les línies 2 i 3, la inscripció correspon a la part superior del llibre que subjecta Déu a la mà esquerra i estan continuades per uns traços de ratlles negres que simulen l'escriptura.

⁸⁴ Apareix a la part dreta de l'evangelista situat a l'esquerra de la màndorla en posició vertical.

E(VAN)G(LISTA)

6. [S(ANCTVS) THO]MAS: S(ANCTVS) BARTOLOM̄E: S(ANCTA)
M̄ARIA: S(ANCTVS) IOA(N)NES S(ANCTVS) IACHOBE : S(ANCTVS)
FI[LIPVS]

7. HI[.]T[.]GI[...]⁸⁵

8. LA[TZ]A[RVS]

9. ABEL

COMENTARI

Totes les lletres exposades presenten una gran proporció amb traç recte i uniforme sense vacil·lacions i amb idèntica fesomia per a les lletres entre les quals destaca el tipus d'«A» *alla greca*.

Totes les inscripcions se situen dalt de les figures a les quals representen. També existeix un lloc concret, la franja que separa els nivells superior i l'inferior de l'absis, on es col·loquen les inscripcions referents als apòstols, una situació que permet una major visibilitat i claredat per a facilitar la identificació. Una altra peculiaritat és l'aparició d'uns signes d'interrupció o separació de paraules, tres punts col·locats en sentit vertical amb una xicoteta separació entre ells. Cal

⁸⁵ En les línies 7 i 8 estan les inscripcions corresponents a la part lateral de la nau central al costat dret de l'absis, on es representa la figura de Llätzer.

diferenciar les inscripcions que apareixen a les escenes laterals de Llatzer i Abel, les quals no presenten la mateixa factura i són de qualitat inferior.


L'absis té relació amb Sant Pere de Moissac en la composició sinòptica, que combina de forma unitària diferents visions bíbliques, com la visió de l'Apocalipsis i als costats el Serafi de la visió d'Isaïes i el querubí de l'Arca de l'Aliança.

BIBLIOGRAFIA

AINAUD LASARTE, Joan (1962) *Pintura romànica catalana*. Madrid: Ed. Vergara.

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria romànica (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 23.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura romànica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p.286.

8. SANTA MARIA DE TAÜLL	
CRONOLOGIA	Cap a l'any 1123.
LLOC PROCEDÈNCIA	Església de Santa Maria de Taüll (Vall de Boí, Alta Ribagorça), Lleida.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (15863, 15861, 15960).
IMATGE	



FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015863-CJT.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura mural.
DESCRIPCIÓ	
<p>Consagrada el 1123, les pintures de Sant Maria de Taüll estan en relació directa amb les de Sant Climent de Taüll, però són d'inferior qualitat. El pintor va penetrar després en la península Ibèrica per a executar les pintures de San Baudilio de Berlanga i Santa Cruz de Maderuelo (Cook i Gudiol, 1948), tot i que Ainaud (1973) considera la decoració de Berlanga posterior a la de Taüll i suposa</p>	

que ambdós artistes van venir d'Itàlia i que un deixeble de Santa Maria de Taüll es va traslladar després a terres castellanès. Sureda (1981) afirma que la hipòtesi pot ser vàlida, però també s'hauria de pensar en el procés a la inversa, és a dir, que poguera haver passat de terres castellanès a Catalunya amb un mateix llibre de models i que, haguera copiat les característiques del color de la veïna església de Sant Climent, uns pocs anys anterior, amb un dibuix més pobre. La semblant ornamentació geomètrica sustenta la hipòtesi que ambdues esglésies pertanyien a un mateix programa constructiu.

INSCRIPCIONS

1. STE[LA]
2. MEL[C]HIOR⁸⁶
3. GASPAS
4. BALDASAR⁸⁷
5. PAVLVS⁸⁸
6. P/AV/o⁸⁹
7. GEREMIE / ISAIE⁹⁰

⁸⁶ Les línies 2, 3 i 4 estan situades a la part inferior de la cúpula de l'absis, l'espai més ampli per a la col·locació de la inscripció.

⁸⁷ Apareix amb les síl·labes separades en estar col·locada entre les cames de la figura en una mateixa línia horitzontal.

⁸⁸ A la franja horitzontal situada dalt de les figures dels apòstols.

⁸⁹ Les línies 6 a 9 estan situades als laterals de la nau.

8. S(ANCTVS) MICHAEL

9. S(ANCTA) [M]A/R/I/A

10. GA/[B]/[IEL]

COMENTARI

Les inscripcions de la part de l'absis i les de la nau lateral són de dates diferents; les naus laterals, del segon quart del segle XII, presenten un traç més sinuós i molt més irregular que les inscripcions de l'absis, més rectes i uniformes.

En aquestes pintures trobem característiques semblants a les de Sant Climent de Taüll, però també s'aprecia un diferent tractament en unes inscripcions menys uniformes pel que fa a la grossària. Guarden l'horitzontalitat i la unitat de la paraula⁹¹. Després les inscripcions referents als apòstols es situen en la faixa que divideix els dos nivells de l'absis, a l'igual que a Sant Climent de Taüll.

Deduïm, per tant, que Sant Climent té una major qualitat i que amb les inscripcions de Santa Maria de Taüll ens situem en un punt més allunyat del que seria la norma o més prop del centre difusor.

BIBLIOGRAFIA

AINAUD LASARTE, Joan (1962) *Pintura romànica catalana*. Madrid: Ed. Vergara.

⁹⁰ Situada a l'intradós de l'arc.


⁹¹ En l'únic cas on les figures pictòriques representades trenquen la paraula queda separada per síl·labes.

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imagería románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 28, 29,30,31,32,33.

FOLCH TORRES, Josep Maria (1931) *El tresor artístic de Catalunya. Les pintures murals romàniques de Santa Maria de Taüll*. Barcelona

SUREDA, Joan (1981) *La pintura romànica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 288,326.

3.2.2 Pintura mural del mode secundari

9. SANT JOAN DE BOI	
CRONOLOGIA	Cap a l'any 1100.
LLOC PROCEDÈNCIA	Vall de Boí, Alta Ribagorça, Lleida.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (15951, 15956, 15822).
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català





FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015953-CJT_90108.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura mural
DESCRIPCIÓ	
<p>S'ha denominat Mestre de Boí al pintor que va decorar el tester i les naus de l'església parroquial de Sant Joan a la Vall de Boí. El principal indici per a centrar l'activitat d'aquest pintor és una banda decorativa trobada en una finestra de l'absis central de la primitiva construcció de Sant Climent de Taüll, segons Ainaud (1973), que porta a situar l'activitat del Mestre de Boí en una etapa anterior a l'any 1100.</p>	
<p>La iconografia, sobretot els joglars o malabaristes que assisteixen a la inauguració de l'estàtua de Nabucodonosor, s'han relacionat amb la Bíblia de</p>	

Rodes de mitjans de segle XI.

Els murals de Boí, que no són massa unitaris pel que fa a la resolució, han estat relacionats, sobretot pel que respecta al tractament dels vestits, amb els de Nohant-Vicq, associació que actualment desestimen la major part d'autors. El que és indubtable és que va intervenir més d'un pintor en les decoracions de l'interior de l'església.

INSCRIPCIONS

1. S(ANCTV)S⁹²

2. S/T/E/FA/NVS⁹³

3. [T]EO[DOROS]

4. LEO⁹⁴

5. CARCOLITI⁹⁵

6. (O)LIFAN⁹⁶

7. OSNE

8. VI(P)RA⁹⁷

⁹² Amb doble «S» d'abreviació per contracció.

⁹³ En vertical, amb «FA» i «NVS» fora de l'alineació i signe d'abreviació innecessari sobre «VS».

⁹⁴ S'identifica amb un quadrúpede.

⁹⁵ Identificat amb un quadrúpede amb grans peülles.

⁹⁶ En referència a un quadrúpede amb dues banyes.

⁹⁷ S'identifica amb el cap d'un animal alat, probablement un drac.

COMENTARI

En aquestes pintures murals les inscripcions exposades presenten uns caràcters diferents del que hem vist fins ara. Tenen un traç prim les quals ens poden portar a recordar a les de Sant Quirze de Pedret, però la presència de la paraula «STEPHANUS» presenta en el seu desenvolupament signes d'abreviació que no són necessaris. Es mostra anotada en sentit vertical i horitzontal en dos línies mentre que la resta d'inscripcions es desenvolupen en sentit horitzontal amb menys uniformitat i desigualtat entre les mesures de les lletres.

En la línia 3 únicament s'aprecia la inscripció en posició vertical de les lletres «EO» situades al costat del segon saig. La transcripció tampoc està molt clara ja que les explicacions donades⁹⁸ no semblen justes ni encertades.

Respecte a les inscripcions que fan referència als animals, com Carcoliti, no estan en nominatiu, ja que hauria de ser Carcolitus.

La tipologia de les lletres és prou irregular i de factura gens uniforme.

BIBLIOGRAFIA

AINAUD LASARTE, Joan (1962) *Pintura románica catalana*. Madrid: Ed. Vergara.


COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e*

⁹⁸ Pot pertànyer al nom del pintor o fer referència a Sant Teodor, que precedeix Sant Esteve al calendari bizantí. Per a Cook i Gudiol (1948) o Sureda (1981) pertanyen a la inscripció «Teodoros».

imagería románicas (Ars Hispaniae IV). Madrid: Plus Ultra, fig. 26,27

GUDIOL CONILL, Josep (1929) *Els Primitius*. Primera part: Els pintors, la pintura mural. Segona part: La pintura sobre fusta. 2 volums. Barcelona: S. Babra, pàgs. 232-255.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura romànica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 29, 290.

10. SANT PERE DE LA SEU D'URGELL	
CRONOLOGIA	Segon quart del XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Església de Sant Pere (avui Sant Miquel i Sant Pere), del grup catedralici de la Seu d'Urgell (Alt Urgell), Lleida.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (15867).
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015867-000.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura mural.
DESCRIPCIÓ	
<p>Al costat dels grans pintors que van actuar durant la primera meitat del XII, cal incloure l'anomenat Mestre de la Seu d'Urgell. Ainaud (1973) ha relacionat la seua obra, la decoració de l'absis de la Seu d'Urgell, amb un còdex procedent del monestir de la Grassa (Carcassona), que es pot datar entre els anys 1086 i 1108. Segurament, els murals de la Seu d'Urgell són prou posteriors ja que és evident un major domini de la línia, sovint tractada en un sentit cal·ligràfic del</p>	

color, dels efectes especials⁹⁹ i en una certa llibertat compositiva. En el tractament de la draperia, l'artista de la Seu d'Urgell no està lluny del de Santa Maria de Taüll, en les pintures del seu absis i del d'alguna obra castellana com Tubilla del Agua. Com el mestre de Boí, pareix tenir influències de Poitou i Turena. Coneix les formes bizantines i la tècnica del bon fresc. És paral·lel al mestre de Taüll.

INSCRIPCIONS

1. MARCHUS NISI LVCh[AS]
2. [...]DO QUAE SVMPSI MEMBRA VEHENDO
3. [...]NDE [...]RECRE[...] IVDEX SAN[...]
4. S(ANCTVS) / AN/DRE/AS
5. S(ANCTVS) / PE/TR/V/S
6. S(ANCTA) MA/RIA
7. S(ANCTVS I/O/H/(ANNE)S
8. S(ANCTVS) PA/VLVS

⁹⁹ Cal fixar-se, per exemple, en la solució que s'ha donat a la sanefa que separa les dues zones absidials.

COMENTARI

Ens trobem davant d'un model que no està lluny del presentat a Sant Climent de Taüll pel que respecta a la forma i a l'ordre en la col·locació de les inscripcions, situades dins d'una faixa en la franja de separació dels dos nivells de l'absis. Les altres inscripcions tenen una posició vertical al costat de les figures dels apòstols. Els caràcters de les lletres inscrites són de traç recte, plenes de nexes característics que no tornarem a veure en tota la resta de la pintura mural catalana i que, en aquest cas concret, estan justificats per la manca d'espai. Els signes de finalització són punts seguits d'una petita ratlla horitzontal en forma de zig-zag que únicament apareix en la franja on s'exposa un text i no al final dels noms dels apòstols. Es tracta d'un tret que no ha aparegut fins ara, el que indica que ens trobem davant d'un nivell més evolucionat i més en contacte amb l'escriptura.

Tots els *sanctvs* i *sancta* estan representats amb una sola S i el signe general d'abreviació damunt de la lletra. El símbol \sim situats dalt de les lletres, indiquen que aquestes lletres estan realitzades en un mateix nexa. Els nexes més curiosos els presenten les inscripcions de les línies 4 i 5: en «ANDREAS» el nexa és de tres lletres «DRE», situant la «R» en primer lloc i invertida, és a dir, girada cap a l'esquerra i després la «DE» en posició normal del sentit d'escriptura; en «PETRVS» destaca un primer nexa de les dues primeres lletres «PE», col·locant en primer lloc la E, però a l'inrevés, amb direcció cap a l'esquerra, i després el segon nexa «TR», col·locant la «R» dins de la «T». En la línia 8 troben un altre

nexe a la inscripció «PAVLVS» en les lletres «LV», en el sentit d'escriptura d'esquerra a dreta.


Aquesta presentació dels noms dels Apóstols en vertical ens fa pensar més en un tipus de decoració i estètica de la figuració de les lletres que no en errades, pel simple fet que la factura és proporcionada i guarda una certa relació amb l'espai que disposa.

BIBLIOGRAFIA

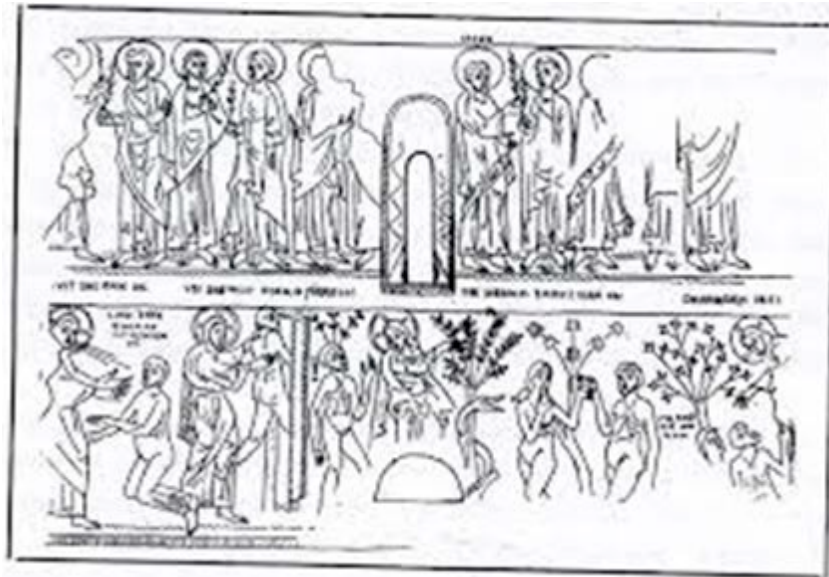
AINAUD LASARTE, Joan (1962) *Pintura romànica catalana*. Madrid: Ed. Vergara.

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria romànica (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 43, 44.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura romànica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 292.

11. SANT SADURNÍ D'OSOMORT	
CRONOLOGIA	Segon quart del XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Església de Sant Sadurní d'Osormort (Osona), Barcelona.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Museu Episcopal de Vic (9700).
IMATGE	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	< http://www.museuepiscopalvic.com/colleccions/imatges/0053003.jpg >
TIPOLOGIA	Pintura mural.
DESCRIPCIÓ	
<p>Els murals atribuïts al suposat Mestre d'Osormort són els que presenten una major relació amb la pintura romànica francesa. Les pintures estan relacionades directament amb l'autor de la decoració de la cripta de Saint Savin-sur-Gartempe i de les miniatures d'un còdex dedicat a la vida de Santa Redegunda, segons Sureda (1981). Ainaud (1973) accepta l'existència del Mestre d'Osormort i reivindica per a ell la decoració de la col·legiata de Navata, el que rebaixa la cronologia al XI.</p> <p>És indubtable l'existència d'una prolongació a Catalunya d'un corrent francès allunyat del bizantinisme, el qual pot ser té el tres més característic i definitori en el tractament dels cabells. Les pintures murals catalanes, sobretot d'Osormort, Belcaire i el Brull han adoptat de l'estil de Saint Savin la manera de tractar la cara i els cabells, però no la forma dels vestits.</p>	
INSCRIPCIONS	
<p>1. [...]GO MARIA¹⁰⁰</p> <p>2. AVIT D(OMI)N(V)S HOMINENDE VBI D(OMI)N(V)S MISIT ADAM IN PARADISO:¹⁰¹</p>	

¹⁰⁰ Transcripció de la conca amb la *Maiestas Mariae* voltada pel Tetramorf.

3. VBI DIABOLVS TEMTAVIT ADAN¹⁰²

4. LIMO TERRE (ET) INSPIRAVIT IN FACIEM EI(VS)

5. VBI DIXIT DOMINVS AT ADAM VBI ES / ABSCONDE SVNT

ADAM ET EVA¹⁰³

COMENTARI

Tornem a veure una situació semblant al cas anterior pel que fa a l'ordre de col·locació del text: les inscripcions estan situades en la franja que divideix els dos nivells de l'absis; una altra apareix damunt de la imatge en tres línies i separa la mateixa paraula en diferents línies sense situar cap signe de separació. L'únic signe d'interrupció que es mostra consta de tres punts disposats en vertical, pel que fa als fragments inscrits dins de la franja, que no apareix a la inscripció situada damunt la imatge a la qual fa referència. Els únics nexes que presenta a totes les inscripcions sempre són per a les «T» i «E».

Totes les inscripcions estan en el semicercle central, obert per una finestra, i col·locades dins d'una franja que separa els dos nivells representats; el superior, que representa als apòstols; i l'inferior, on es desenvolupa el cercle de la creació, al qual fan referència les inscripcions.

Destaca la disposició de les inscripcions dins la faixa, no hi ha cap

¹⁰¹ Com la 3, està situada dins la faixa divisòria. Fa referència a la introducció al Paradís i l'admiració de Déu sobre l'arbre prohibit i el pecat original.

¹⁰² En la part inferior de la divisòria, dalt del cap d'Adam, en referència a la creació de l'home.

¹⁰³ Fa referència a les queixes del Senyor segons Sureda (1981).

inscripció referent a la figura representada i amb els únics nexes per a les lletres T i E.


BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 63.

GUDIOL CONILL, Josep (1929) *Els Primitius*. Primera part: Els pintors, la pintura mural. Segona part: La pintura sobre fusta. 2 volums. Barcelona: S. Babra, fig. 145, 149.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 104, 209.

3.2.3 Pintura mural mode marginal

12. SANTA MARIA DE MUR	
CRONOLOGIA	Cap a l'any 1150.
LLOC DE PROCEDÈNCIA	Església de l'antiga canònica agustiniana de Santa Maria de Mur (Castell de Mur, Pallars Jussà), Lleida.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Museum of Fine Arts, Boston; Barcelona, MNAC (68710, 68711)
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



FONT DE LA IMATGE	< http://mfas3.s3.amazonaws.com/objects/SC177363.jpg >
TIPOLOGIA	Pintura mural.
DESCRIPCIÓ	
<p>A la conca del Noguera-Pallars, entre Orcau i Àger i al peu del castell de Mur, es consagra en 1069 la Col·legiata de Santa Maria, temple d'estil llombard.</p>	

La fórmula estilística del mestre de Mur s'alluna de la de Taüll i molt més encara de la de Pedret. Chandler Rathfon Post, que analitza a fons l'aspecte francès dels frescs de Mur, els data cap a 1150, temps en què l'església de Santa Maria va pertànyer als canonges agustins, dependents de Sant Rulf de Marsella.

L'absis major, presidit pel Pantocràtor s'acompanya dels versos 355 al 358 del primer llibre del *Carmen Paschale*, en el quals Sedulius, poeta llatí del segle V, tracta de donar una explicació espiritual als símbols dels evangelistes. Segons Ainaud (1973), el parentiu estilístic d'aquestes pintures amb les que decoren la capella dels àngels de l'església de Santa Maria d'Arlés (Vallespir) és evident, pel que data cap a 1157 l'inici de la cronologia del Mestre de Mur.

Les pintures mostren un pintor amant de la magnificència de les obres bizantines i un singular tractament del color a base de tonalitats clares que prescindeixen d'alguns convencionalismes molt usuals en la pintura romànica, com ara la utilització de fons amb bandes horitzontals, i que tracta el plecs i el contorn de les figures de manera molt simple i lineal.

INSCRIPCIONS

1. A ω

2. EGO SVM VIA VERITAS ET VITA. NEMO VENIT AD PATREM

NISI PER ME.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Aquesta inscripció apareix dintre d'un llibre que el Totpoderós porta en la mà esquerra, separat per renglons traçats amb línies. Sense cap senyal de separació entre les dues frases.

3. [...] VO[...]AQVIL^A_E VERBO P[.]TIT ASTRA IO^H_AN^N_ES¹⁰⁵

4.HOC ^M_A/^T_{HE VS A/GENS / HOMI^N_E(M) GEN(E)RALITER}

IMPL(ET).

5. I^V_RA SACEDOCII L^V_CH^AS ^T_E ^N_ET HORE IVUE^N_CI

6. MARCVS UT ALTA FREMIT VOX P(ER) DESERTA L/E/O/N/I/S.

7. IACO/B/V/S PHI/LI/PVS S/I/(M)O/N (IV)D/A/S

BARTO/LOME/VS (PA)VLVS PE/^T_R/VS AN/DRE/AS

^C_HA^IN ABEL IACO/BVS IOHAN/NES TOMAS

^M_ATHEVS.¹⁰⁶

8. S(ANCTA) MARIA ELISABE^T_H¹⁰⁷

9. SALVA S(AN)C(TA) P(A)RENS ENI(.A) P[...]A R/E[...].

10. ^N_AS^CI^T_VR NE FORTIS ^P_E^R_E^A_NT ^Q_V^O_D CRIMI^N_E MOR^T_IS

¹⁰⁵ Les línies 3, 4, 5 i 6 es troben junt als quatre símbols dels evangelistes. En aquestes inscripcions notem la diferència entre la «U» i la «V», que encara que no corresponen gràficament a les lletres perquè veiem «IVUENCI»

¹⁰⁶ Totes les inscripcions fan referència a personatges representats, en aquest cas els apòstols, i estan situades generalment al costat dret de la figura.

¹⁰⁷ Les línies 8 fins a la 13 es corresponen a la zona més inferior de l'absis. A la línia 8 hi ha una lletra que correspon a la «M» de «MARIA» construïda per dos «C» girades als extrems i unides per un pal en horitzontal; és una lletra que no havíem detectat encara.

11. IOSEPH IVSTVS

12. GAVDENT PAS/TORES PASCENTEM / CV_NCTA VI/D/E/N/T/E/S.

13. T(R)INO / RELIQ(VE) / DEO Q(VE) / S/E/[...]

COMENTARI

En aquest conjunt les inscripcions tenen una gran presència dins del programa iconogràfic de l'absis i no són exclusivament identificatives respecte als personatges representats, sinó que més aviat desenvolupen frases significatives respecte a la imatge representada, com és el cas dels quatre evangelistes i les escenes del naixement i l'anunciació als pastors.

Es tracta d'una inscripció de lletres estilitzades amb molts nexes i on la mà executora ha estat en contacte freqüent amb l'escriptura. Els seus trets no corresponen a ninguna de les inscripcions vistes fins ara pel que aquest mestre no tindria cap relació amb els anteriors.

Els signes de finalització són un punt d'una mesura molt inferior respecte a les lletres i estan continuats per dos traços en volta molt més petits. Aquest cas concret, de característiques tan peculiars, respon a un projecte de major amplitud pel que fa a la finalitat de la seua exposició. Un projecte fet i encarregat per personatges d'un alt nivell cultural i, alhora, destinat a un públic ja iniciat en la lectura, al contrari de tots els anteriorment vists.

Una característica comuna a totes les inscripcions de l'absis és la quantitat

de nexes que presenten totes paraules, sobretot quan es tracta de frases.

Totes les inscripcions presenten una certa uniformitat i regularitat en el tamany i la disposició, el tipus de lletra té una tipologia continuada sense presentar variacions i amb una disposició regular.


BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 41, 42.

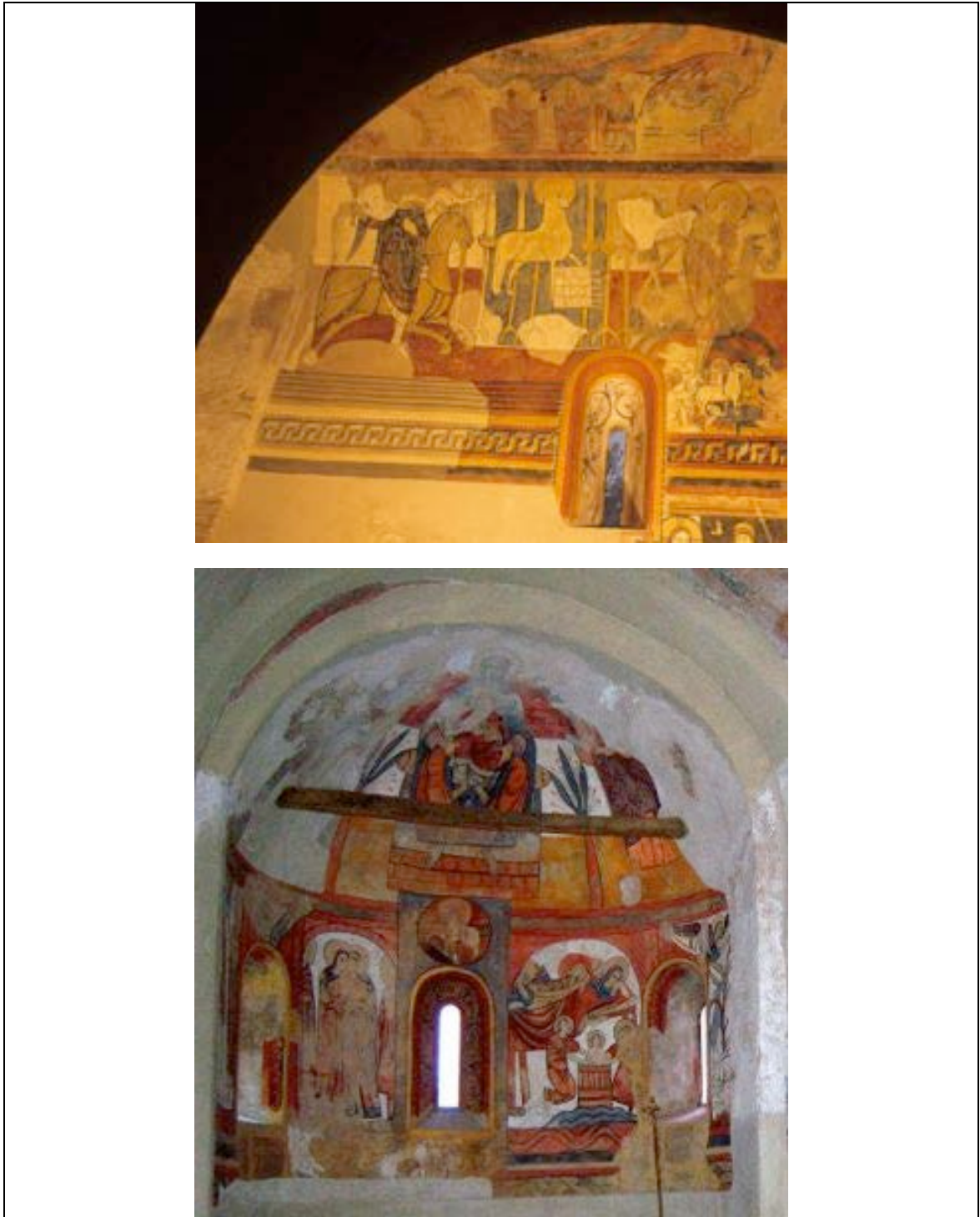
GUDIOL CONILL, Josep (1929) *Els Primitius. Primera part: Els pintors, la pintura mural. Segona part: La pintura sobre fusta*. 2 volums. Barcelona: S. Babra, fig. 91-96.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 307, 308.

CERCLE DEL MESTRE DE CARDONA

13. SANT SALVADOR DE POLINYÀ	
CRONOLOGIA	Segona meitat del XIII.
LLOC DE PROCEDÈNCIA	Església de Sant Esteve (Vallés occidental), Barcelona
LLOC DE CONSERVACIÓ	Museu Diocesà de Barcelona.
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català


FONT DE LA IMATGE	< http://www.polinya.cat/thumbs/800_0510091237_e_sglesia1.jpg >
TIPOLOGIA	Pintura mural.
DESCRIPCIÓ	
<p>Aquestes pintures les podem incloure dins del cercle del Mestre de Cardona, a qui estan associades les pintures decoratives de Sant Martí Sescorts, Santa Maria de Barberà i l'atri de Sant Vicent de Cardona. Encara que les pintures de Polinyà i les de Barberà són formes més pesants de menys qualitat cal·ligràfica, es manifesten molt allunyades de la grandiositat dels murals datables en la primera meitat del XII. Sols resta la part corresponent a la figura de l'<i>Agnus Dei</i>, que correspon a l'epístola, amb set ulls i sostenint entre les seues potes un llibre en el qual es mostren de manera ben patent els set segells i una inscripció, la qual no està finalitzada per falta de lloc.</p>	
INSCRIPCIONS	
<ol style="list-style-type: none"> 1. AGNVS DEI / ES IMO/LATVS / PRO SALV[TE NOSTRA]¹⁰⁸ 2. SEP/T/EM¹⁰⁹ 3. CA/ND/EL/A/B/R/A 4. INF/(E)R/NO¹¹⁰ 	

¹⁰⁸ Inscripció que apareix dins d'un llibre que subjecta un *Agnus Dei* en les seues potes, i manca el tros que he escrit entre parèntesi.

¹⁰⁹ Les línies 2 i 3 estan col·locades en vertical enmig de les figures dels canelobres.

¹¹⁰ Està situada a l'extrem superior de la llança que porta l'arcàngel.

COMENTARI
<p>Les lletres de totes les inscripcions tenen un traçat prim, que fins aquest moment no havia aparegut, es diferencien dos tipus d'«A» <i>alla greca</i> i un altra més quadrada, desenvolupades sempre al costat dels objectes als quals fan referència, i en el cas de la frase que apareix dins del llibre que porta l'<i>Agnus Dei</i> no està acabada per falta de lloc.</p>
BIBLIOGRAFIA
<p>COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) <i>Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)</i>. Madrid: Plus Ultra, fig. 67.</p> <p>SUREDA, Joan (1981) <i>La pintura románica catalana</i>. Madrid: Alianza Editorial, p. 70, 312.</p>

14. SANTA MARIA DE BARBERÀ	
CRONOLOGIA	Darrer quart del XII i començament segle XIII.
LLOC DE PROCEDÈNCIA	Església de Santa Maria de Barberà del Vallès (Vallès Occidental), Barcelona.
LLOC DE CONSERVACIÓ	In situ
IMATGE	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	https://sortidesambgracia.files.wordpress.com/2014/02/sant-pere-claus.jpg >
TIPOLOGIA	Pintura mural.
DESCRIPCIÓ	
<p>En l'absidiola del costat de l'Evangeli hi ha desenrotllat el cicle de la invenció i exaltació de la vera Creu, iconografia estranya en el romànic català que només trobem al tapís de la creació de la catedral de Girona. La part més ben conservada és la de la conca, on s'escenifiquen dos episodis correlatius que segueixen de prop la <i>Llegenda Àurea</i>.</p> <p>Amb l'església consagrada entre el 1116 i el 1137, s'inclou dins del cercle del Mestre de Cardona, a l'igual que Sant Martí de Sescorts, Cardona i Sant Salvador de Polinyà. Igual que aquesta, les pintures de Santa Maria de Barberà es manifesten molt allunyades de la grandiositat dels murals datables pels voltants de la primera meitat del segle XII.</p> <p>La franja que separa l'àbsis del semicercle de la part inferior es situen els noms del apòstols.</p>	
INSCRIPCIONS	
<ol style="list-style-type: none"> 1. CO(N)/STAN/TIN/US 2. ISTE CE (LUM) (...) LUMINI SOLIS PETRVS HIC 3. QVI REGNAT(...) PASTORES BETHLEEM VENERVNT (...) (OF)FERRE (...) 	

COMENTARI

Les inscripcions es presenten al lateral dret de la figura de Constantí, amb una certa factura de les lletres i presentades en vertical amb quatre línies, sense cap abreviació, ni cap alteració en l'escriptura. La inscripció s'adapta a l'espai que queda entre les dos figures.

La resta d'inscripcions apareixen a la faixa que divideix l'absis amb una factura prou regular i ocupant l'espai que deixen les figures.

BIBLIOGRAFIA

AINAUD LASARTE, Joan (1962) *Pintura románica catalana*. Madrid: Ed. Vergara.

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imagineria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 66, 67.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 331.

15. SANT MARTI SESCORTS	
CRONOLOGIA	Primer quart del XII.
LLOC DE PROCEDÈNCIA	Església de Sant Martí de Sescorts a l'Esquirol (Osona), Barcelona.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Museu Episcopal de Vic (9701)
IMATGE	
	
FONT DE LA IMATGE	< http://www.museuepiscopalvic.com/colleccions/imatges/0053001.jpg >

TIPOLOGIA	Pintura mural.
DESCRIPCIÓ	
<p>La data de consagració de l'església és de 1072. Es conserva part de la decoració de l'absis que desenrotlla el cicle de la Creació, de la qual resten dos episodis: l'interrogatori d'Adam i Eva després del pecat original i l'expulsió del Paradís. En la representació del fons, hi ha una divisió de faixes simples, però aquestes ja no fan la funció de simples superfícies cromàtiques: la inferior està ornamentada amb estilitzacions de roques, punts de triangles i petits estels, donant una consistència a la terra; la franja d'enmig són unes línies ondulants, que recorda la terra treballada; i la superior és una al·legoria del cel.</p>	
INSCRIPCIONS	
<ol style="list-style-type: none"> 1. [A]DAM [...] [D]E PA[RADI]SO 2. [...]NS ADAM VBI ES[T] [...] 3.[...]AVIT DNS hoMINE DE /LIMO TERRE/ET INSPIRA/ VIT INFACIEM /EIVS 4. VBI DIABOLVS TEMPTAVIT ADAM 	
COMENTARI	
<p>La inscripció està situada dins d'una faixa dalt de l'escena representada, no hi ha signes de separació i hi ha paraules que estan separades pel mig i a la vegada unides a altres paraules, la qual cosa ens indica l'escàs control i poc</p>	

contacte amb l'art d'escriure.

Ambdues inscripcions apareixen situades dins d'una franja de la part superior de les escenes representades de l'expulsió del Paradís i del reconeixement per part del Senyor del pecat d'Adam i Eva.

Actualment està gran part perduda, la factura de les lletres no és massa regular, encara que s'encaixen dins de la senefa que les conté, tampoc guarda uniformitat entre els espais de les lletres i les paraules, és a dir, uneixen dos paraules com les de Adam i ubi i les últimes lletres de Paradiso es separen com si foren diferents paraules, tampoc presenta cap tipus de separació ni finalització.


BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p. 66.

GUDIOL CONILL, Josep (1929) *Els Primitius. Primera part: Els pintors, la pintura mural. Segona part: La pintura sobre fusta*. 2 volums. Barcelona: S. Babra, fig. 31, 32.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 131, 236, 310.

3.2.4 Pintura mural mode eclèctic.

16. SANTA EULÀLIA D'ESTAON	
CRONOLOGIA	Mitjan segle XII.
LLOC DE PROCEDÈNCIA	L'antiga església parroquial de Santa Eulàlia d'Estaon (la Vall de Cardós, Pallars Sobirà, Lleida
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (15969, 15831, 15832).
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015969-000_17549.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura mural.
DESCRIPCIÓ	Amb algunes variacions, presenta les grafies característiques de la pintura mural catalana en les decoracions derivades del Cercle de Pedret, com ara Sant

Quirze de Pedret, però també les de Sant Climent de Taüll, Santa Maria de Mur o Sant Pere de la Seu d'Urgell. La seua presència i tractament donen constància d'una relativa variació d'anys entre elles. És interessant fer notar que la grafia original es desvirtua en els conjunts derivats, en els quals adquireixen ja una mida considerable, com a Sant Pere de Sorpe i Santa Eulàlia d'Estaon, i passa a ser un grafisme decoratiu que apareix molt sovint. La decoració d'Estaon no té un estil uniforme. L'escena de la crucifixió, més acurada i més prop de l'autor dels murs de Sant Pere de Sorpe que la de l'absis en general, podem considerarla, globalment, més propera a la d'Estarri de Cardós.

INSCRIPCIONS

A1. S(AN)C(TV)S MAEV/S ٣ EV(AN)G(ELISTA)

A2. S(ANCTVS) GA/[B]R[IEL]

A3. PETICIVS

A4. S(AN)C(TV)S [C]HER/VBIM

A5. S(AN)C(TV)S LV/CAS ٣ EV(AN)G(ELISTA)

B1. [SAN]C[TV]S [IO]h[A(NN)E]S [EVANGE]LISTA

B2. S(AN)/C/(TV)S

B3. EC(LESIASTICV)S¹¹¹

¹¹¹ En b-3 i b-5 cabria la possibilita de desenrotllar l'abreviació per «ECLSIAS»

B4. S(AN)/C/(TV)S MA/RCVS EV(AN)G(LISTA)

B5. EC(CLESIASTICV)S

B6. POSTVLACIVS

B7. S(AN)C(TVS) MIC/hAE[L]

B8. [SERA]F[IM]

C1. S(AN)C(T)A / EVLALI/A ɔ̃

C2. S(AN)C(T)A / MAR/IA ɔ̃

C3. S(AN)C(TV)S IO(hA)N/NIS / BAPTI/STE ɔ̃¹¹²

C4. JORDA/NV/S¹¹³

C5. EXR¹¹⁴ ɔ̃

D1. S(AN)C(T)A / ANNES

D2. S(AN)C(T)A LUC/IA

¹¹² Cal destacar la no concordança entre el «SANCTVS», en nominatiu, i «IOHANNIS», en genitiu.

¹¹³ La paraula «Jordanvs» apareix a primer cop d'ull inscrita amb «G», però pel traç recte de la part superior de la lletra, es pot assegurar que es tracta d'una «J» invertida, ja que no apareix tampoc cap altra «G» semblant.

¹¹⁴ Trobem, novament, una alteració en l'ordre de col·locació de les lleres on «ERX» es refereix a Jesús, a qui bateja Sant Joan, pel que caldria que posara «REX»

E1. SECO / P(RES)B(ITE)R

COMENTARI


Les inscripcions representades són de traç molt desigual, tant pel que fa a la mida com a la grossària, fins i tot dins d'una mateixa paraula. Apareixen confusions o errates, com és el cas de la «J» girada que s'assembla a una «G» de la paraula «JORDANVS» o el de la paraula «ERX» que fa referència a la figura de Crist i per tant correspon a la paraula «REX». Els punts de finalització de les paraules quasi arriben a igualar la mesura de les lletres i assoleixen la mateixa categoria gràfica sempre situades en posició vertical independentment de la posició de la paraula. Els signes d'abreviació estan col·locats sempre damunt de les lletres i mai a la part superior.

Tots els «SANCTVS» apareixen desenvolupats verticalment i el signe general d'abreviació se situa sempre entre la primera «S» i la «C», però mai damunt de la lletra. Els signes que indiquen finalització de paraula, el punt dins d'una mitja circumferència amb una prolongació de la línia ondulada, es troben a la fi del nom dels evangelistes. Podem notar una distinta qualitat gràfica en les inscripcions, sobretot en les de la part corresponent a la subdivisió C.

Les inscripcions apareixen tant a la dreta com l'esquerra de la imatge, les quals representen la tipologia de la a “alla greca” i prou uniforme a totes les inscripcions. Hem de destacar que s'aprecia una certa diferència a la part inferior dreta de l'absis on el tipus de lletra, l'espai utilitzat i els errors realitzats ens parlen possiblement de la factura d'un altre pintor menys experimentat en l'art de

l'escriptura, ja què confon casos i ordre.
BIBLIOGRAFIA
<p>AINAUD LASARTE, Joan (1962) <i>Pintura románica catalana</i>. Madrid: Ed. Vergara.</p> <p>COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) <i>Pintura e imaginería románicas (Ars Hispaniae IV)</i>. Madrid: Plus Ultra, fig. 39, 40.</p> <p>GUDIOL CONILL, Josep (1929) <i>Els Primitius. Primera part: Els pintors, la pintura mural. Segona part: La pintura sobre fusta</i>. 2 volums. Barcelona: S. Babra, fig. 128 – 132.</p> <p>SUREDA, Joan (1981) <i>La pintura románica catalana</i>. Madrid: Alianza Editorial, p. 72, 94, 315.</p>

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

17.	
CRONOLOGIA	Segona meitat del segle XII.
LLOC DE PROCEDÈNCIA	Església parroquial de Sant Pau d'Esterri de Cardós (Pallars Sobirà), Lleida.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (15970).
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015970-000.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura mural.
DESCRIPCIÓ	
<p>La decoració d'Esterra de Cardós transmet un cert mossarabisme i està relacionada, per la manera de tractar alguns detalls i per la iconografia, amb les pintures d'Estern i de Sorpe.</p> <p>En la decoració de l'absis hi ha una ametlla extremadament apuntada, la qual emmarca la imatge apocalíptica de Crist assegut en un arc i beneint amb la mà dreta enganxada al cos. Considerada de qualitat derivativa, encara que no exempta de personalitat, reflexa en major o menor grau la influència dels mestres de Pedret i de Santa Maria de Taüll. La iconografia de les pintures d'aquests absis és transsumpte del de Sant Climent de Taüll amb elements trets de Santa Maria d'Esterra d'Aneu.</p> <p>Denota en tota la decoració una minuciositat que suggereix la tècnica de l'home format en un <i>scriptorium</i>: la indumentària està més lluny del concepte plàstic dels fresquistes bizantins i, per contra, més a prop dels il·luminadors dels manuscrits.</p>	

INSCRIPCIONS
1. S(AN)/C/(TV)S I/O/h(ANN)ES E/V(AN)/G(ELISTA) ¹¹⁵
2. EV(AN)G(ELISTA)
3. A ω
4. GAB/RI/EL
5. S(AN)C(TV)S LVCAS
6. S(AN)C(TV)S MARCVS
7. S(AN)/C/(TV)S SERA/FIM
8. S(AN)/C/(TV)S POSTVLACIVS S(AN)/C/(TV)S
9 EV(AN)G(ELISTA)
10. S(AN)C(TV)S / PAV/LVS
11. S(AN)C(TV)S I/O/hA(NN)E/S
12. S(AN)C(TV)S BA/RS/O/L/OME/V/S
13. S(AN)C(TV)S TO/M/A/S
14. S(AN)/C/(TV)S BAR/NAB/[E]

¹¹⁵ Té el signe d'abreviació col·locat entre «I» i «O» per a desenvolupar després la paraula horitzontalment. Comparant-la amb la de la inscripció 11, ens adonem que manca la h, la qual cosa evidencia l'equívoc o engany a l'hora de copiar les inscripcions.

COMENTARI

El traç de les lletres és molt similar al de Santa Eulàlia d'Estaon, però no presenta tanta desigualtat en la mesura de les lletres. Els signes d'abreviació se situen damunt i per dalt de les lletres segons el sentit de la inscripció horitzontal o vertical i els punts de finalització són d'una mida més reduïda.

La tipologia de les inscripcions són d'un traç prim encara que no guarden entre elles un caràcter molt uniforme, però el que sí que mantenen és una certa regularitat en la mesura entre elles.

Totes les inscripcions de «SANCTVS» estan desenvolupades verticalment i el signe d'abreviació general està situat sempre damunt la lletra «C». Tan sols en un dels casos en què evangelista apareix en vertical se situa l'abreviació damunt la «V», la lletra del mig, com ocorre amb «SANCTVS». En canvi, en les altres dues inscripcions en horitzontal porten el signe d'abreviació dalt de les tres lletres.

La colocació de les inscripcions no guarda cap tipus de regularitat formal, es situen tan a dalt com a baix i als costats de les figures, el tamny de les lletres no presenta cap tipus de regularitat, ni guarden l'ordre de la línia tant horitzontal com vertical, els signes d'abreviació apareixen tots dalt de les lletres. La tipologia de la A no guarda cap uniformitat.

Generalment les inscripcions no guarden cap sentit , ni horitzontal ni vertical. La lletra G de Gabriel no té la mateixa factura que la G de la paraula Evangelista, en canvi si tenen la mateixa tipologia quan es tracta de l'abreviació

de EGV.

Tot açò ens permet concloure que qui realitza les inscripcions no té cap coneixement de l'escriptura i està lluny del centre de formació o escriptori i del nucli o focus difusor.


BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 37, 38, p. 43, 49.

GUDIOL CONILL, Josep (1929) *Els Primitius. Primera part: Els pintors, la pintura mural. Segona part: La pintura sobre fusta*. 2 volums. Barcelona: S. Babra, fig. 135, 136.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 316.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

18. LA CORTINADA	
CRONOLOGIA	Últim quart del XII.
LLOC DE PROCEDÈNCIA	Església de Sant Martí d'Andorra
LLOC DE CONSERVACIÓ	In situ.
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	< https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/81/Església_de_Sant_Martí_de_la_Cortinada_-_pintures.jpg >
TIPOLOGIA	Pintura mural.
DESCRIPCIÓ	
<p>Pradalier (1972) ha observat en aquestes pintures la influència del cercle de Pedret i la del cercle de la Seu d'Urgell. Tot i amb això, els colors de poca qualitat, el tractament de les cares i els vestits ens fan pensar en un pintor molt allunyat de la problemàtica i de la qualitat dels cercles esmentats. Gudiol (1948) diu que són pintures vives realitzades amb paleta de colors vius i brillants, obra aliena a l'estil del cercle del Mestre de Santa Coloma i està més a prop del concepte gràfic dels il·luminadors de manuscrits que de les fórmules bizantines.</p>	
INSCRIPCIONS	
<ol style="list-style-type: none"> 1. S(AN)C(TV)S MAR/TIN/VS¹¹⁶ 2. S(AN)C(TV)S BRICIV/S¹¹⁷ 3. GILEM GIFRED¹¹⁸ 4. ARVALS 	


¹¹⁶ Situada a l'esquerra de la figura.

¹¹⁷ A l'altura del cap i partida amb «BRI» a un costat i «CIVS» a l'altre.

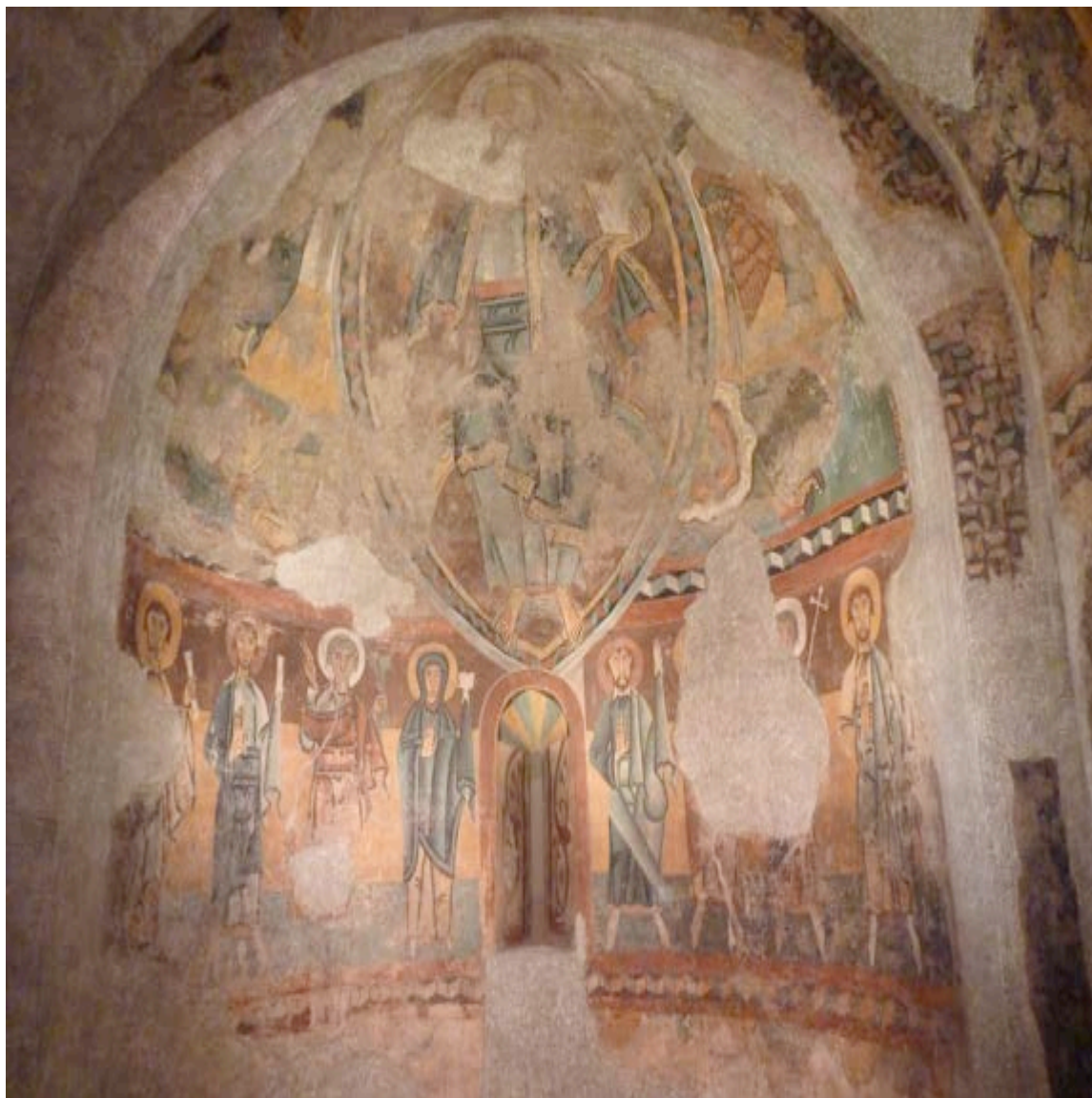
¹¹⁸ Transcripció segons Praladier (1972).

COMENTARI
<p>Destaca una bona factura de les lletres amb certa uniformitat, tamany i disposició de l'espai, sempre buscant el lloc més idoni per a situar les inscripcions.</p> <p>Trobem una certa diferència entre les dos S de SCS i la final de Bricivs , on aquesta última el tram s'allarga cap a l'esquerra , potser com intenció de finalització de paraula.</p>
BIBLIOGRAFIA
<p>COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) <i>Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)</i>. Madrid: Plus Ultra, p. 56, 57.</p> <p>PRALADIER, Henri (1972) <i>Un nouveau peintre roman en Andorre: le maître de la Cortinada</i>. Foix: Société Ariégeoise des Sciences, Lettres et Arts, p. 147-165.</p> <p>SUREDA, Joan (1981) <i>La pintura románica catalana</i>. Madrid: Alianza Editorial, p. 181, 237, 324, 325.</p>

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

19. SANTA MARIA DE GINESTERRE	
CRONOLOGIA	Segona meitat del XII.
LLOC DE PROCEDÈNCIA	Església de Santa Maria de Ginestarre d'Esterri de Cardós (Pallars Sobirà), Lleida.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (15971)
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015971-000.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura mural.
DESCRIPCIÓ	
<p>Aquestes pintures són un reflex dels mestres de Pedret i Santa Maria de Taüll des del punt de vista estilístic, comparables a la dels mestres de segona categoria com el de Sorpe, però amb un accent inexpressiu i monòton, característiques que fan considerar aquestes pintures com les més rústiques de tota la sèrie. Representa el <i>Maiestas Domini</i> assegut en un arc de cercle i amb els dos braços aixecats: el dret beneeix i l'esquerra sosté el llibre de la Vida. En el semicilindre, situades dempeus, estan representades les figures dels apòstols amb Maria aixecant el calze. El pintor denuncia un tractament més característic en els plecs dels vestits, els quals han estat recollits amb uns traços negres extremadament cal·ligràfics i expressius, ben poc freqüents al romànic català.</p>	
INSCRIPCIONS	
<p>1. M/AR/QŪS¹¹⁹</p> <p>2. ÊV(AN)G(LISTA)</p> <p>3. S(ANCTVS) P/A/V/L(US)¹²⁰</p>	

¹¹⁹ Les línies 1 i 2 corresponen a la part inferior de l'absis, inscripció que apareix junt al lleó, amb la peculiaritat d'escriure «Marcus» amb «Q».

¹²⁰ Les línies 3, 4 i 5 es troben a la part de l'Evangeli desenvolupades verticalment i, en l'actualitat, de difícil lectura.

4. BAR[̄]TŌ [...]

5. S(ANCTVS) M[...]

COMENTARI

A banda de les esmentades, Gudiol (1929) assenyala que també es poden llegir les sigles «FE» referides a l'apòstol Felip, a més de «SANCTVS IOANNES» i «SANCTVS PETRVS», a l'igual que prop de la finestra es pot llegir «MARIA» junt a la seua figuració però, com ja hem apuntat, actualment no es poden reconèixer aquestes lletres.


A la part dreta inferior del Maiestas Domini trobem les inscripcions de traç prou irregular i amb una dispisició de l'espai prou caòtic.

Presenta la característica d'una A invertida i una R que escriu com una G i una q minúscula unida a la V una S de traç molt allargada verticalment amb un punt per finalitzar.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 37, p. 48.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 135, 317.

20. SANT MIQUEL D'ENGOLASTERS	
CRONOLOGIA	Últim terç del XIII.
LLOC DE PROCEDÈNCIA	A l'església de Sant Miquel d'Engolasters a les Escaldes, Andorra.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC, 15972.
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015972-000_025204.jpg >
TIPOLOGIA	Pintura mural
DESCRIPCIÓ	
<p>Respon al mestre de Santa Coloma, Pedret i Taüll i s'inclou dintre del cercle del Mestre d'Urgell. Els apòstols estan asseguts en una disposició anàloga a la de Sant Pere de Burgal. En la decoració, la influència de Sant Climent de Taüll es palesa en el tractament formal d'alguns elements i en la representació</p>	

del bou, símbol de Lluc, i del lleó, símbol de Marc, inscrits en sengles cercles. L'artista d'Engolasters, poc dotat, desatén completament les proporcions entre els diversos elements compositius, no solament entre els àngels i els animals, que presenten certa desproporció, sinó entre aquests i l'àguila de Sant Joan que apareix a la zona superior.

INSCRIPCIONS

1. S[ANCTVS] M/I[ChAEL]
2. ω / A¹²¹
3. S(AN)/C/(TV)S LV/ChA[S]
4. S(AN)/C/(TV)S
5. MARC(V)S
6. IO[h]/A/[NN]E(S)
7. S(AN)/C/(TV)S¹²²
8. AN/DR/EA/S

¹²¹ Inscripcions referents a l'alfa i l'omega, però en aquest cas l'omega és un model diferent a l'habitual, col·locades en vertical a la part dreta del Pantocràtor en vertical, que amb la mà dreta subjecta un llibre amb traços que simulen l'escriptura.

¹²² Apareix a la part de baix de l'absis quatre vegades. En la primera no hi ha signe general d'abreviació; en la segona, està damunt de la primera «S»; en la tercera apareix col·locat damunt de l'última «S»; i en la quarta damunt de la «C».

COMENTARI

Els caràcters de les inscripcions presenten un traç segur i amb característiques uniformes. A la part superior de l'absis presenta un programa iconogràfic similar al de sant Climent de Taüll i el mateix passa amb la disposició de les inscripcions entre les figures representades. A la part inferior no; en aquesta zona els signes generals d'abreviació van col·locats damunt de la lletra, però en la mateixa paraula i posició tenen una col·locació distinta. En la figura del pantocràtor apareixen les «A» i «O» *alla greca*, però en el següent cas la «O» té un caràcter d'assimilació a la «A».

En cap cas apareix el signe de finalització. Les inscripcions des de l'alfa i omega del maiestas Domini, el qual mostra un llibre obert a la mà representa unes ratlles que simbolitzen l'escriptura sense cap tipus de lletra i amb traços prou irregulars. Tant en la disposició de l'espai com en la tipologia predominant. La H amb la curvatura en el pal transversal central representa la C tant de Michael com de Lucas. La lletra V de marcus no apareix, sembla que per oblit. Els tamanyos són irregulars i amb una disposició artificiosa en l'espai. Les abreviacions de SCS varien situant-se tant a dalt com al centre de la lletra C.

BIBLIOGRAFIA


AINAUD LASARTE, Joan (1962) *Pintura románica catalana*. Madrid: Ed. Vergara.

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imaginería románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 49.

TORRES, Nuria (2008) “Fetillera en aigües tranquil·les” Sapiens, n.72.
Barcelona. Pàg. 66

PRADALIER, Henri (1971-1972) *Le peinture romane en Andorre*, Le Mirail.
Universitat de Tolosa.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial,
p. 56, 323.

20. SANT ROMÀ DE LES BONS	
CRONOLOGIA	Cap a l'any 1164.
LLOC DE PROCEDÈNCIA	<i>Església de Sant Romà de les Bons d'Encamp, Andorra.</i>
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, <i>MNAC (15783, 15787)</i>
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015783-CJT.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura mural.
DESCRIPCIÓ	<p>La data de la consagració és el 23 de gener de 1164. Es conserva una part de la decoració de l'absis, de la qual resta la part inferior de la <i>Maiestas Domini</i> i el bou de Sant Lluç envoltat per un cercle. A l'hemicicle es representen les figures dels apòstols.</p>

Aquestes pintures estan associades al Mestre de Santa Coloma, junt amb les de Sant Miquel d'Engolasters i Anyòs, un conjunt que presenta diferències notables pel que fa a la qualitat i tractament, però que poden ser considerades dins d'un mateix cercle artístic per les característiques dels grafismes-marca.

INSCRIPCIONS

1. S(AN)/C/(T)A MARI(A)
2. P/E/T/(RV)S
3. [...]V/I/B[...]
4. P/[...]A/C
5. S(AN)C(TV)S PAV/L/V/S
6. IA/C(OBUS)

COMENTARI

Les inscripcions, sempre representades, estan col·locades en sentit vertical a la part dreta de la figura, no presenten trets uniformes i vacil·len en quan a la posició. No figura cap signe d'abreviació ni nexes ni punts de finalització.

Totes les inscripcions apareixen al costat dret de la figura a la qual fan referència i es desenrotllen en funció de l'espai que queda buit en el fons, per la qual cosa, una mateixa paraula es presenta en sentit horitzontal i vertical. Aquestes inscripcions tenen certa semblança amb les d'Argolell.

Les lletres mostren en general prou uniformitat, presenten un traç fi però

amb prou irregularitat, la A “alla greca de Maria poc té a veure amb les A de Paulus i Iacob.


En aquest cas les últimes lletres no apareixen i sembla que s’han perdut, ja que estaria en situades a la part més baixa de l’àbsis.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imagería románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p. 57.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 237, 322.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

22. SANT PERE DE SORPE	
CRONOLOGIA	Mitjan del segle XII.
LLOC PROCEDENCIA	Església parroquial de Sant Pere de Sorpe (Alt Àneu, Pallars Sobirà).
LLOC DE CONSERVACIO	Barcelona, MNAC (113144); Museu d'Urgell (19)
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/113144-001_17275.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura mural. (660 x 723 x 885 cm).
DESCRIPCIÓ	
<p>Actualment només queden les pintures del costat de l'Evangelí, una part de la decoració dels dos arcs preabsidials i dels murs de la nau principal. Tot i que no obeeixen a un mateix criteri estilístic, els dos conjunts responen a la contraposició de l'Antic i Nou Testament. L'estil d'aquesta decoració denota un art eclèctic amb reminiscències d'obres disperses com Santa Maria de Taüll o Esterri de Cardós, sense oblidar algunes fórmules pròpies del Cercle de Pedret, encara que les pintures denoten ja un allunyament del hieratisme bizantí i uns trets humanitzats en les cares i els gestos, per la qual cosa es data aquest conjunt en la segona meitat del XII.</p>	
INSCRIPCIONS	
<ol style="list-style-type: none"> 1. S(AN)C(TA) MARIA¹²³ 2. [R]EX¹²⁴ 3. ANDREA PETRV[S] 5. CHR(ISTVS) A 	

¹²³ Les inscripcions 1 a 8 es troben a l'intradós de l'arc pre-absidial.

¹²⁴ La inscripció únicament consta de les lletres «EX», tractant-se segurament de la paraula «REX», però en aquest cas hi ha un oblit de la lletra «R».

6. S(AN)/C/(TV)S A/M/BRO/SI/V/S

7. S(AN)C(TV)S GERVASIV/S

8. [...]B/R/[...]

9. ANGE/LVS¹²⁵

10. S/T/F/F/A[NVS]

11. [...]NI ME P[INXIT]

12. S(ANCTVS) P/A/S/T/O/[R]¹²⁶

13. S(AN)C(TV)S ELI(A)S¹²⁷

14. CRANC

15. GE/ME/N[IS]

COMENTARI

La decoració denota un art eclèctic amb reminiscències d'obres disperses com Santa Maria de Taüll o Esterrí de Cardós, sense oblidar les fórmules pròpies del cercle de Pedret. Les inscripcions de l'intradós dels arcs principal i laterals mostren unes grafies de traç molt irregular, que ens recorda Estanyol, però a la

¹²⁵ Les inscripcions de les línies 9 a 12 apareixen al costat de l'Evangelari amb les escenes de l'Anunciació i de la Crucifixió. La 9 fa referència a l'arcàngel Gabriel, per la seua situació al costat de l'àngel.

¹²⁶ Està situada al peu de la creu i fa referència a la firma de l'autor, fet que ens indica una datació més tardana respecte a les pintures de l'arc pre-absidial.

¹²⁷ Les inscripcions 13 a 16 es troben a l'intradós de l'arc que dona pas a la nau lateral.

vegada són de millor qualitat les inscripcions de l'intradós de l'arc principal, on figura l'únic punt de finalització. Les altres són més irregulars, es confon la «S» per la «C» en «SANCTVS», o també cap la possibilitat que es tracte d'una sigma de l'alfabet grec i que les posicions dels noms estiguen a mitges entre horitzontal i vertical, separant-se per síl·labes i lletres soltes. Per altra banda, la nau lateral presenta unes pintures més avançades i d'una altra mà i les inscripcions són de factura més clara i uniforme amb un traç prim. La tipologia de les lletres varia segons están a la senefa o al costat de les imatges. Presenten una certa oscil·lació en el tamany del tipus de la A "alla greca" prou uniforme i destaca la finalització de SCA MARIA amb el signe caracteristic. A l'esquerra de la paraula REX, de laqual ha desaparegut la R i el traç de la lletra X no és gens uniforme. La inscripció número 8 pot referir-se al nom ABROSIUS.

BIBLIOGRAFIA

AINAUD LASARTE, Joan (1962) *Pintura romànica catalana*. Madrid: Ed. Vergara.

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria romànica (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 34, 35.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura romànica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 75, 319, 320.

23. ÀBSIS DEL CASTELL D'ORCAU	
CRONOLOGIA	Primera meitat del segle XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	L'antiga església de Santa Maria del castell d'Orcau (Isona i Conca Dellà, Pallars Jussà).
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (4532).
IMATGE	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



FONT DE LA IMATGE	http://museunacional.cat/sites/default/files/004532-000.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura mural (170,2 x 184,2 cm).

DESCRIPCIÓ
<p>Representa la simbiosi del Mestre de Pedret i del Mestre de Taüll. Tenint en compte aquests mestres i partint d'ells arranca gran part de la pintura mural catalana, com la de Sant Pere de Sorpe. També al Mestre d'Orcau se li atribueix l'absis d'Esterrí de Cardós. En aquest mural hi és evident un pintor que ha estat influït pel Cercle de Pedret, però amb un cromatisme més popular, habilitat a la manera de resoldre els draps i una certa inclinació pels motius naturalístics; hi ha un concepte més ampli de la indumentària i més complex; l'aridesa de reflexos convencionals que geomètricament es dibuixen sobre els plecs.</p>
INSCRIPCIONS
<ol style="list-style-type: none">1. S(AN)C(TV)S TH(O)MAX¹²⁸2. [S(AN)C(TV)S I]OH[ANNES]3. S(AN)C(TV)S PAVLVS4. VAX ELICI / ONIS EST / MIHI¹²⁹
COMENTARI
<p>La tipologia de les lletres tenen bona factura, amb un tamany uniforme i proporcionat i utilitza sempre un espai ben definit i regular per col·locar la inscripció, tant a la dreta com a l'esquerra de la figura representada.</p>

¹²⁸ Les línies 1, 2 i 3 estan desenvolupades verticalment, excepte la paraula «SANCTVS» que sempre apareix en horitzontal i amb el signe general d'abreviació damunt de les tres lletres.

¹²⁹ Representa la inscripció que apareix dins d'un llibre que Sant Pau subjecta a la mà esquerra. Frase que amb alguna variant també apareix a la pintura mural d'Argolell, però de segur que es refereixen al mateix fet o episodi.

Orcau presenta unes inscripcions amb la factura de les lletres molt primes, situades en vertical i la paraula Sanctus en horitzontal amb el signe general d'abreviació dalt, el nom de l'apòstol apareix en vertical amb una mesura regular i uniformitat en les lletres.

Al llibre que du a la mà SCS Paulus hi apareix una inscripció que fa referència als Actes dels Apòstols, Act.9,15 ,on fa referència a la seua condició de vas elector i amb l'evasió o supresió de la mitja paraula ens indica una vegada més la manca de saber i escriure i la condició d'analfabet, però ben al contrari tant la factura, col·locació en l'espai ens podria dir ben bé el contrari, i no haver col·locat tota la paraula per manca d'espai dins del llibre.


BIBLIOGRAFIA

AINAUD LASARTE, Joan (1962) *Pintura romànica catalana*. Madrid: Ed.Vergara.

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria romànica (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p. 49, 50.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura romànica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 318.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

24. ARGOLELL	
CRONOLOGIA	Primera meitat del segle XII.
LLOC DE PROCEDÈNCIA	Església de Santa Eugènia d'Argolell, Alt Urgell
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (4537)
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	< http://museunacional.cat/sites/default/files/004537-000.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura mural (120 x 185,5 cm).
DESCRIPCIÓ	
<p>L'estil de les pintures manifesta la influència llunyana del Cercle de Pedret i una relació més propera amb l'autor de la Crucifixió de Sant Joan de Caselles. Artista probablement indígena, utilitza toscament les fórmules italo-bizantines per a crear una pintura que escapa a l'encasellament artístic.</p>	
INSCRIPCIONS	
<ol style="list-style-type: none"> 1. [...]LA 2. S(AN)C(TV)S PAV[LVS] 3. S(AN)C(TV)S IOHA[NNES] 4. [...]AX ELI/[CI]ONIS EST MIHI¹³⁰ 5. S(AN)C(TV)S F[...] 6. (S(AN)C(TV)S [...] 	
COMENTARI	
<p>Argolell ens presenta el mateix tema iconogràfic que a Orcau, però aquí les lletres no guarden tanta regularitat en la mida i la disposició en vertical dels noms</p>	

¹³⁰ Està desenvolupada horitzontalment dins d'un llibre que subjecta a la mà esquerra Sant Pau i que és igual, encara que varien dues o tres lletres, a la que apareix en la pintura mural del castell d'Orcau.

no és manté en línia recta. Els punts de finalització són extremadament llargs i n'hi ha dos per a una mateixa paraula. Aquest és un cas evident del traspàs d'un model i d'una diferent mà executora.


Totes les inscripcions apareixen desenrotllades en vertical, també les lletres de «SANCTVS», situant-se el signe general d'abreviació damunt de la lletra «C».

Tant la factura com tipologia de les lletres i el tamnay té molta aparença al Castell d'Orcau on les grafies són uniformes, proporcionades i el lloc que ocupen segueixen un ordre establert, tot molt semblant com a Orcau, ara bé, la inscripció al llibre de l'apostol Sant Paulus, no té la mateixa factura, ni en uniformitat ni en disposició, falten lletres, el traç de la E està a l'inrevés i presenta un cert caos. I una vegada més ens certifica l'analfabetisme dels pintors, que davant d'una inscripció no la completen com cal, deixant-se paraules o interpretant-les a l'inrevés.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p. 27, 54.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 241, 319, 333.

25. SANT JOAN DE CASELLES	
CRONOLOGIA	Segona meitat del XII.
LLOC DE PROCEDÈNCIA	Església de Sant Joan de Caselles d'Andorra.
LLOC DE CONSERVACIÓ	In situ.
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	< http://www.anticrossell.com/images/7902-st.%20j.jpg?osCsid=dd641501fb9371cb12dd2bfd4a6cb93 >
TIPOLOGIA	Pintura mural i figura en estuc.
DESCRIPCIÓ	
<p>Hi ha una superfície rectangular que ha estat decorada amb pintures murals en les quals hi ha inscrita la figura en estuc del Crist crucificat. En la part superior, dues figures emmarcades en cercles representen la lluna i el sol. Es tracta d'una imatge de Crist modelada en alt relleu sobre el mur de l'Epístola. Per a l'emmarcament d'aquesta taula rectangular s'ha utilitzat un dels temes decoratius adaptats pel mestre de Santa Coloma: la clàssica tira del zig-zag. A la crucifixió estan representades les figures de Longinos i Stephanus, amb una certa assimilació a la crucifixió de Sorpe.</p>	
INSCRIPCIONS	
<p>1. L / V [N] G I N V [S]¹³¹</p> <p>2. S T E F A N T / o N I V S¹³²</p>	
COMENTARI	
<p>Es tracta d'inscripcions característiques en totes les representacions de crucifixions al romànic català. Situa a Longinus a l'esquerra i a Estefanus a la dreta dalt de la figura. El tamany de la lletra és regular i destaca la característica de la N a l'inrevés, amb uns caràcters semblants a les inscripcions del Castell</p>	

¹³¹ Apareix situada baix del creure horitzontal de la creu i a la vegada dalt de la figura a la qual representa.

¹³² Té una posició similar a la de la línia 1, però al costat dret.


d'Orcau. Amb disposició regular en l'espai i de traç fi.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p. 58.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 318.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

26. PEDRINYÀ	
CRONOLOGIA	Finals del SEGLE XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	La Pera (Baix Empordà), Girona.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Museu Diocesà de Girona.
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	< http://www.artmedieval.net/images/MDA/MDA029.jpg >
TIPOLOGIA	Pintura mural.
DESCRIPCIÓ	
<p>La conca estava presidida per la <i>Maiestas Domini</i> voltada pels Tetramorfs. Al registre de l'hemicicle se succeeixen de manera continuada diversos episodis del cicle de l'Anunciació i de la Nativitat. Pertany al mode popular i de la seua decoració destaca el sentit de la perspectiva i una acurada interpretació dels elements de la naturalesa la qual, segons Gudiol (1965), recorda la tasca d'un artesà format en un taller de pintura sobre taula.</p>	
INSCRIPCIONS	
<ol style="list-style-type: none"> 1. MARIA SALVTAVIT [EL]IZABET 2. PRESEPIO PVERVM 3. ANGELVS AD PASTORES [...] ¹³³ 	
COMENTARI	
<p>Aquestes inscripcions apareixen en sentit horitzontal dins d'una faixa que separa el registre inferior. Les tres seccions responen a les tres escenes a les quals fan referència i, a la vegada, estan separades entre elles pel signe de tres ratlles menudes horitzontals disposades en vertical i per la finestra de l'absis. De traç fi i</p>	

¹³³ Transcripció segons Sureda (1981).

un poc irregular, tant per la factura de les lletres com per la disposició entre els espais entre elles.


BIBLIOGRAFIA

AINAUD LASARTE, Joan (1962) *Pintura románica catalana*. Madrid: Ed. Vergara.

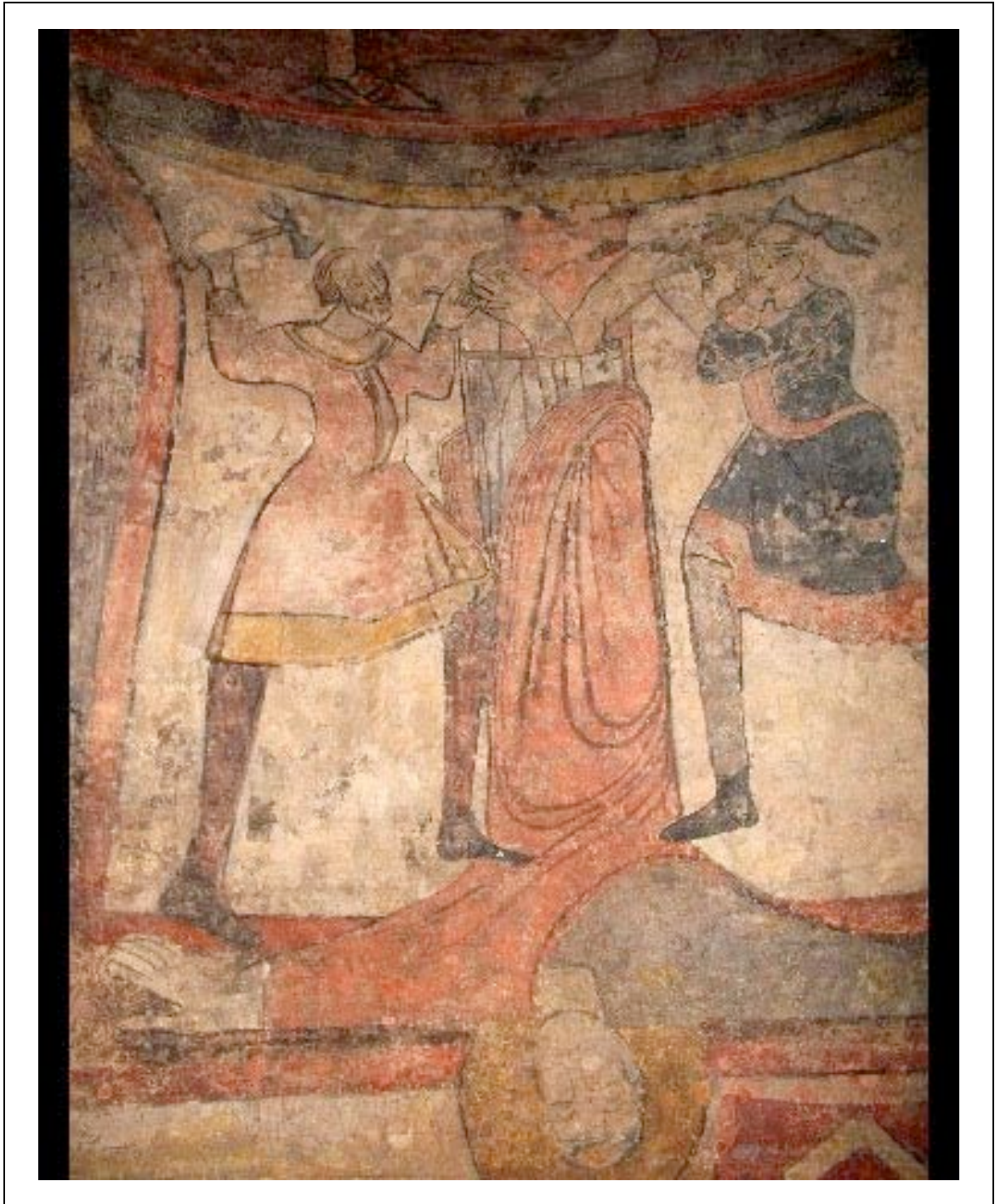
COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imaginería románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 62, 63.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 377.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

27. SANTA MARIA DE TERRASSA	
CRONOLOGIA	Últim quart del XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	A l'església de Santa Maria de Terrassa (Vallès Occidental), Barcelona.
LLOC DE CONSERVACIÓ	<i>In situ.</i>
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	< http://www3.terrassa.cat/files/581-1470-imatge/03romanic.jpg >
TIPOLOGIA	Pintura mural.
DESCRIPCIÓ	
<p>La decoració mural de la xicoteta absidiola del creuer de Santa Maria de Terrassa és quasi un cas únic a Catalunya per la immediatesa amb la qual un tema recent, la mort de Sant Tomàs de Canterbury, passa a l'art. Aquesta connexió immediata amb els fets reals no va acompanyada de les formes que continuen ancorades en supòsits tradicionals i s'executen amb poca destresa. Aquestes pintures de Terrassa es relacionen a nivell formal, més que cromàtic, amb el frontal de Sant Vicenç d'Espinelves del Museu de Vic.</p>	
INSCRIPCIONS	
<ol style="list-style-type: none"> 1. TOMA BON[...]V S(AN)C(T)A PL(VS) VALET ARTE SVA¹³⁴ 2. [TO]MAS QVE(M) SEMP(ER) AMA[VIT]¹³⁵ 3. (THO)M(AS) PRO XRO SPOLIARI NO(N) DUBITAVIT VIVIT CVM (CHRISTO) 	
COMENTARI	
<p>Les inscripcions tenen un traç irregular i estan plenes de nexes.</p>	

¹³⁴ Apareix dins d'una faixa en la part inferior de l'absis, actualment molt fragmentada i de difícil lectura.

¹³⁵ Situada a la zona final de la pintura de l'absis està acabada amb ondulacions.

BIBLIOGRAFIA


AINAUD LASARTE, Joan (1962) *Pintura románica catalana*. Madrid: Ed. Vergara.

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imagería románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 69.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 329.

3.2.5. Pintura sobre taula

3.2.5.1 Pintura sobre taula del mode secundari

28. FRONTAL DE SANT MARTÍ D'IX	
CRONOLOGIA	Segon quart del XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Sant Martí d'Ix (la Guingueta d'Ix, Alta Cerdanya).
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (15802).
IMATGE	
	
FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015802-000.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (91 x 155 cm).

DESCRIPCIÓ
<p>Frontal presidit per la figura de la <i>Maiestas Domini</i> inscrita en dues corones secants. La resta es divideix en huit compartiments disposats simètricament a cada costat del Crist majestàtic. En la tècnica d'aquest frontal veiem una certa robustesa en les formes i un tractament extremadament rígid i geomètric dels vestits, on els plecs a vegades estan disposats en forma de campana.</p>
INSCRIPCIONS
<p>1. [SOL ET LVX SANC]T̄OR̄VM¹³⁶</p> <p>2. M̄ANĒO § PRĒCLARA ?h̄ONOR̄VM¹³⁷</p>
COMENTARI
<p>Situa les inscripcions en la faixa que separa els requadres laterals superiors i inferiors on apareixen els apòstols. Es tracta d'una inscripció plena de nexes, on totes les lletres es presenten amb una alteració dins de l'ordre de col·locació i a la vegada girades a l'inrevés. La qual cosa denota una artificialitat deguda als nexes i a les lletres girades, comparables a les inscripcions de la pintura mural de Sant Pere de la Seu d'Urgell. Aquest fet ens permet relacionar el frontal de Sant Martí d'Ix amb el mestre de la Seu d'Urgell, però més que atribuir-lo al mestre de la</p>

¹³⁶ Correspon a la inscripció de la part esquerra del frontal, on únicament es llegible la part final «TORVM». La «T» i la «O» estab sobreposades, la T dalt i la O baix. El fragment entre claudàtors és la interpretació de Gudiol (1929)

¹³⁷ És la inscripció de la part dreta del frontal on hi ha un nexos prou característics com la «E» i «R» de «PRECLARA» on se situa en primer lloc a la «E» a l'inrevés i després la «R» sense cap separació. A la resta de la paraula ocorre el mateix, situant la vocal de la síl·laba davant de la consonant unint-ho amb nexes. Després de «PRECLARA» trobem un signe que, en aquest cas, podria ser de separació. En la paraula «hONORVM», en la primera síl·laba, la «O» està dalt de la «h»; en la següent, igualment, se situa la «O» damunt de l'última part de la N; i, per últim, en «RVM» la «R» està a l'inrevés i damunt de la «V» trobem el signe general d'abreviació.

Seu d'Urgell, jo remarcaria el contacte amb l'escola francesa d'on prové el mestre de la Seu d'Urgell, ja que hi ha un altre fet que ens recolza aquesta idea, com és la representació de la figura de la Maiestas domini que presideix el frontal inscrit en dues corones secants, el qual és un tipus iconogràfic que trobem en la representació de Crist en la Glòria de la Bíblia de Saint-Auvin d'Angers de finals del segle XI, al foli 208 del tom II de la mateixa Bíblia (Durliat, 1992)


BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p. 135 .

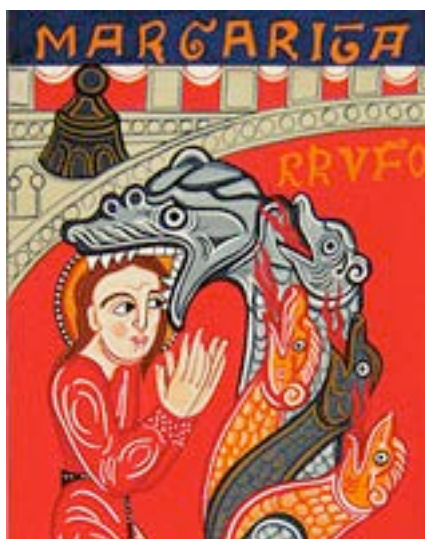
GUDIOL CONILL, Josep (1929) *Els Primitius. Primera part: Els pintors, la pintura mural. Segona part: La pintura sobre fusta*. 2 volums. Barcelona: S. Babra, fig. 20.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 298.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

29. FRONTAL DE SANTA MARGARIDA DE VILASECA	
CRONOLOGIA	Últim quart del XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Osona, Barcelona.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Museu Episcopal de Vic (5).
IMATGE	
 The image shows a rectangular frontal (aureole) for the Virgin Mary, likely from the 12th century. It features a central circular medallion with a seated Virgin Mary holding the Christ Child. The medallion is surrounded by four panels of miniature scenes: top-left shows the Annunciation; top-right shows the Nativity; bottom-left shows the Circumcision; and bottom-right shows the Adoration of the Kings. The entire frontal is framed by a decorative red and brown braided border.	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



FONT DE LA IMATGE

<<http://www.museuepiscopalvic.com/colleccions/imatges/0056027.jpg>>

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (95 x 147 cm)
DESCRIPCIÓ	
<p>El frontal està presidit per les figures hieràtiques i frontals de Maria i el Fill, tancats per una aureola. Als compartiments laterals hi ha quatre escenes on es representa el martiri de Santa Margarida. S'inclou dins del taller de Vic com a l'obra més representativa juntament amb el de la vida de la Mare de Déu. El tractament dels vestits és extremadament característic: sobre un fons monocrom, una ratlla blanca dibuixada en cercles concèntrics determina els volums dels cossos dels diversos personatges. Té una tendència molt a prop dels escriptors en treballar la línia com un arabesc a la vegada que es conceben les formes i el color amb una inclinació especial cap allò complex.</p>	
INSCRIPCIONS	
<p>1. S(ANCTA) MARIA MATER. DOMINI. NOSRI IESV. CHRIST.I.¹³⁸</p> <p>2. Ih(ESV)S¹³⁹</p> <p>3. ANGELVS. ANGELVS. ANGELVS. ANGELVS.¹⁴⁰</p> <p>4a. OLI\widehat{M}BRVS. MARG\widehat{A}RITA. S(ANCTA) MARGARITA.¹⁴¹</p>	

¹³⁸ Dins de l'ondulació que sembla un núvol de la glòria envoltant la Verge, es llegeix de dalt a baix i de dreta a esquerra. Després de la inscripció hi ha uns símbols de caràcter arabesc que no pareixen tenir més transcendència que la d'omplir l'espai on s'hi desenvolupa l'epígraf.

¹³⁹ És la inscripció que apareix dins del rotlle que subjecte Jesús a la mà.

¹⁴⁰ Emmarca la part central del frontal, fent referència als àngels que suporten la màndorla.

¹⁴¹ 4a i 4b apareixen a la part superior esquerra del frontal.

4b. MILES.

5a. MARGARITA. IN CARCERE.¹⁴²

5b. RRUFO M̄R̄GA/RITA M̄R̄GARI/TA

6a. M̄R̄GARITA OLIMBRVS¹⁴³.

6b. C̄R̄NIFICES S(ANCTA) MARGARITA

6c. IN CARCERE

7a. OLIMBR(VS). M̄R̄GARITA. VELIZ.¹⁴⁴

COMENTARI

Està dedicat a Santa Margarida i totes les inscripcions apareixen al bisell del marc frontal superior i inferior, situades sempre al lloc de l'escena a la qual fan referència. Únicament es presenta el nexa en el primer grup de tres lletres de les paraules: «MARGARITA» i «CARCERE», per a les separacions entre les paraules es col·loca un punt i en els espais que es queden buits trobem la presència d'uns signes similars als de les abreviacions, però en aquest cas girades a l'inrevés i molt més artificiosos. És una lletra de fàcil lectura i destaca el tipus de «A» quadrada, que no s'havia vist fins ara.

Cal ressenyar que els nexes sempre es donen en els llocs on no hi ha massa

¹⁴² 5a i 5b es corresponen amb la part superior dreta del frontal.

¹⁴³ 6a, 6b i 6c inclouen les inscripcions de la part inferior esquerra del frontal.

¹⁴⁴ 7a i 7b pertanyen a les inscripcions de la part inferior dreta del frontal.

espai per a l'escriptura, com també les paraules que separen les síl·labes en diferents línies.


BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 148, 149.

GUDIOL CONILL, Josep (1929) *Els Primitius. Primera part: Els pintors, la pintura mural. Segona part: La pintura sobre fusta*. 2 volums. Barcelona: S. Babra, fig. 39.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 300.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

30. FRONTAL DE LA MARE DE DÉU DE COLL	
CRONOLOGIA	Segona meitat del XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Al priorat de la Mare de Déu de Coll. Osor (la Selva), Girona.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Museu Episcopal de Vic (3)
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



FONT DE LA IMATGE	< http://www.museuepiscopalvic.com/colleccions/imatges/thumbs/0053008.jpg >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (91 x 155 cm).

DESCRIPCIÓ
<p>Obra del taller de Vic, junt al frontal de Santa Margarida de Vilaseca. En ambdues taules hi ha una preferència per l'arabesc i la línia corba, per emmarcar les escenes baix d'arcuacions i per ocupar tota la superfície disponible, característiques que els fan datar en la segona meitat del XII. Dintre d'aquest mateix corrent estilístic, el frontal de la vida de la Mare de Déu accentua, amb tot, el seu caire ornamental, la qual cosa es manifesta en la manera com s'ha resolt els plecs, els quals, per regla general, adquireixen formes vegetals.</p>
INSCRIPCIONS
<ol style="list-style-type: none"> 1. MAT(h)E(V)S JOh(ANN)ES¹⁴⁵ 2. MARChVS LVChAS 3. G^AB^RI/^EL M^AR^IA¹⁴⁶ 4. ASS^VM^TA EST M^AR^IA IN CEL^VM[;]¹⁴⁷ 5. MARIA PESSEBRO G^AB^RIEL¹⁴⁸ 6. JOSEP MARIA SI^ME^ON¹⁴⁹

¹⁴⁵ Les inscripcions de les línies 1 i 2 corresponen a la part central del frontal, la màndorla i els quatre àngels corresponents als quatre evangelistes.

¹⁴⁶ Inclou la part superior esquerra. Cal destacar que en la paraula «GABRIEL» està la «E» girada amb nexa en la «L»

¹⁴⁷ Inclou la part superior dreta.

¹⁴⁸ Inclou la part inferior esquerra.

COMENTARI

Les inscripcions es manifesten dalt de les figures a les quals fa referència, excepte a l'escena de l'assumpció de la Mare de Déu al cel, què està situada al peu de l'escena, finalitzada en tres punts en vertical. Els nexes són molt semblants als de Santa Margarida, a l'igual que el grup del nexa «EL» amb la «E» girada a l'inrevés. Les inscripcions referents als quatre evangelistes es presenten fora del rotlle que ells mateix subjecten. Hi ha una abundant decoració geomètrica simulant joies i pedres precioses.

Cal assenyalar que, a l'igual que en el frontal de Santa Margarida, abunden els nexes a les zones on el lloc és més just, on realment l'escriptura no cabria en el sentit de la seua forma normal. Totes les inscripcions estan situades dalt o al mateix costat del personatge al quan fan referència.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria romànica (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 150.

GUDIOL CONILL, Josep (1929) *Els Primitius. Primera part: Els pintors, la pintura mural. Segona part: La pintura sobre fusta*. 2 volums. Barcelona: S. Babra, fig. 34.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura romànica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 299.

¹⁴⁹ Inclou la part inferior dreta.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

31. BALDAQUI DE RIBES	
CRONOLOGIA	Cap a l'any 1150.
LLOC PROCEDÈNCIA	Església parroquial de la Vall de Ribes (Ripollés), Girona.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Museu Episcopal de Vic (3884).
IMATGE	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	< http://www.museuepiscopalvic.com/colleccions/imatges/0053007.jpg >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (80 x 157 cm).
DESCRIPCIÓ	
<p>Està presidit per la figura de la <i>Maiestas Domini</i> amb Crist assegut sobre un tron senzill i dins d'una màndorla apuntada. El baldaquí de Ribes pot considerar-se l'obra paradigmàtica, dintre de les conegudes, del suposat taller de Ripoll, on el tractament dels plecs acampanats i d'altres detalls estilístics l'acosten també a les produccions de la zona de la Seu d'Urgell. Les inscripcions apareixen envoltant la màndorla i separant les escenes.</p>	
INSCRIPCIONS	
<p>1. P/A/X L/E/O¹⁵⁰</p> <p>2. ÆAD ME SPEM VITE DUCE ME [...] [...] QUISQUIS SUPER ASTRA LEVATVR̄:¹⁵¹</p> <p>3. [...]M LVX ET FORMA DIER[VM]¹⁵²</p>	
COMENTARI	
<p>Les inscripcions estan situades dins de l'aurèola que rodeja la <i>Maiestas Domini</i> al centre i a la banda que divideix el baldaquí als laterals en superior i</p>	

¹⁵⁰ Correspon al llibre que porta a la mà esquerra Crist

¹⁵¹ És la inscripció situada en el primer arc de la màndorla que envolta Crist, quedant únicament la part superior.

¹⁵² És la inscripció que es troba en la franja horitzontal que divideix el baldaquí en dues parts, dalt i baix, i que queda tallada per la màndorla.

inferior. Presenta unes lletres uniformes i molt igualades tant en el traçat com en les distàncies respectades entre elles, la qual cosa ens indica un alt grau de qualitat en la mà executora. El començament i el final de la inscripció està marcada per tres punts en vertical i destaca el tipus de la lletra «O» que és semblant a una madeixa, o lobulada. La perecció en la factura de les lletres ens indica possiblement que ha estat realitzat al monestir de Ripoll, i com diu Jesús Alturo aquestos versos apareixen a la inscripció marginal del foli 154r del Ms 74 de Ripoll. ACA. Els quals fan referència als versos: *Per me mundatur quisquis super astra leuatur. Ad me, spem uite, duce me, mea membra, uenite*. Que podem entendre: “Per mi és purificant tot el qui per damunt dels astres és elevat”. “Guiats per mi, membres meus, veniu a mi, esperança de vida”.


BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imaginería románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 140.

GUDIOL CONILL, Josep (1929) *Els Primitius. Primera part: Els pintors, la pintura mural. Segona part: La pintura sobre fusta*. 2 volums. Barcelona: S. Babra, fig. 367.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 301.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

32. FRONTAL D'ESQUIUS	
CRONOLOGIA	Segon quart del segle XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Possiblement procedent de l'antiga església de Santa Maria del castell de Besora.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (65502).
IMATGE	
	
FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/065502-000.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (88 x 123 x 1,6 cm).

DESCRIPCIÓ
<p>El frontal està presidit per la figura de la <i>Maiestas Domini</i>, la qual apareix tancada per una aureola on es pot llegir la inscripció. Pareix un exemple típic del que degueren ser les obres més pensades a l'hora de l'execució en un moment avançat del taller hipotètic de Ripoll. La cal·ligrafia de les formes humanes i els plects dels vestits presenten un cànon més formal del qual arranca el nou convencionalisme de la pintura sobre taula, atreta per la miniatura.</p>
INSCRIPCIONS
<p>1. + HIC DEVS ALFA ET O CLEMENS MISERATOR ADESTO¹⁵³</p> <p>2. + AC PIETATE TVA MISERORVM VINCLA RELAXA AMEN¹⁵⁴</p>
COMENTARI
<p>La inscripció apareix dins d'una faixa que forma l'aurèola que envolta la <i>Maiestas Domini</i>. No presenta una distribució de les lletres tan uniforme i regular com el baldaquí de Ribes i en aquest frontal les lletres es presenten més juntes al començament de la inscripció i amb una distància més desigualada al final, per la sobra de l'espai, la qual cosa ens indica que no havia estat ben calculada des d'un principi.</p> <p>La inscripció ens diu: "Aquest és el Déu de l'Alfa i l'Omega. Vine amb la teua pietat i afluixa les cadenes dels miserables".</p>

¹⁵³ És la inscripció situada a la part esquerra de la màndorla, que pot llegir-se en vertical i en sentit descendent.

¹⁵⁴ Correspon a la inscripció situada a la part dreta de la màndorla verticalment i que podem llegir en sentit ascendent.

Els símbols de separació entre les dues frases són una creu grega amb quatre punts als angles. Pel que fa al tipus de lletres trobem la mateixa «O» en forma de madeixa, a l'igual que al baldaquí de Ribes, però aquí sempre correspon a la «O» de «FORMA» i «MISERATOR», mentre les restants no guarden aquesta tipologia. També trobem tres tipus d'«A», la més freqüent és la del tipus d'A alla grega, després tenim el tipus d'«A» format per dos traços verticals sinuosos units al començament, pareguts a la «S» però sense les corbes tan pronunciades i amb les característica que sempre van al costat d'un altra vocal, i un tercer model d'«A» que seria el més paregut a un model assimilat a l'omega grega. Totes aquestes característiques esmentades ens confirmen la teoria que els tallers de pintura estaven situats prop d'un centre productor de cultura, on el pintor o pintors estarien en contacte directe amb els promotors i divulgadors dels missatges de l'església.

Notem una diferent tipologia en les lletres «A» i «O»: destaca el tipus de «A» *alla grega* com el més usat, encara que també apareixen dos tipus diferents: una on la finalització dels dos extrems verticals giren a l'esquerra i l'altra on giren cadascun a un costat. Pel que fa a la «O», que representa omega, s'escriu el tipus òmicron, en canvi les «O» de «MISERATOR» i «MISERORVM» presenten uns entrants a meitat de la lletra que també apareixen al baldaquí de Ribes.

El caràcter de les lletres O i els missatges contundents, junt a que no apareix cap inscripció per a descriure personatges ens fa pensar que són realitzades pel centre productor molt prop del centre cultural, com és el monestir de Ripoll i tant aquest frontal com el baldaquí de Ribes estarien destinats per un públic amb un

cert nivell cultural.


BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p. 141.

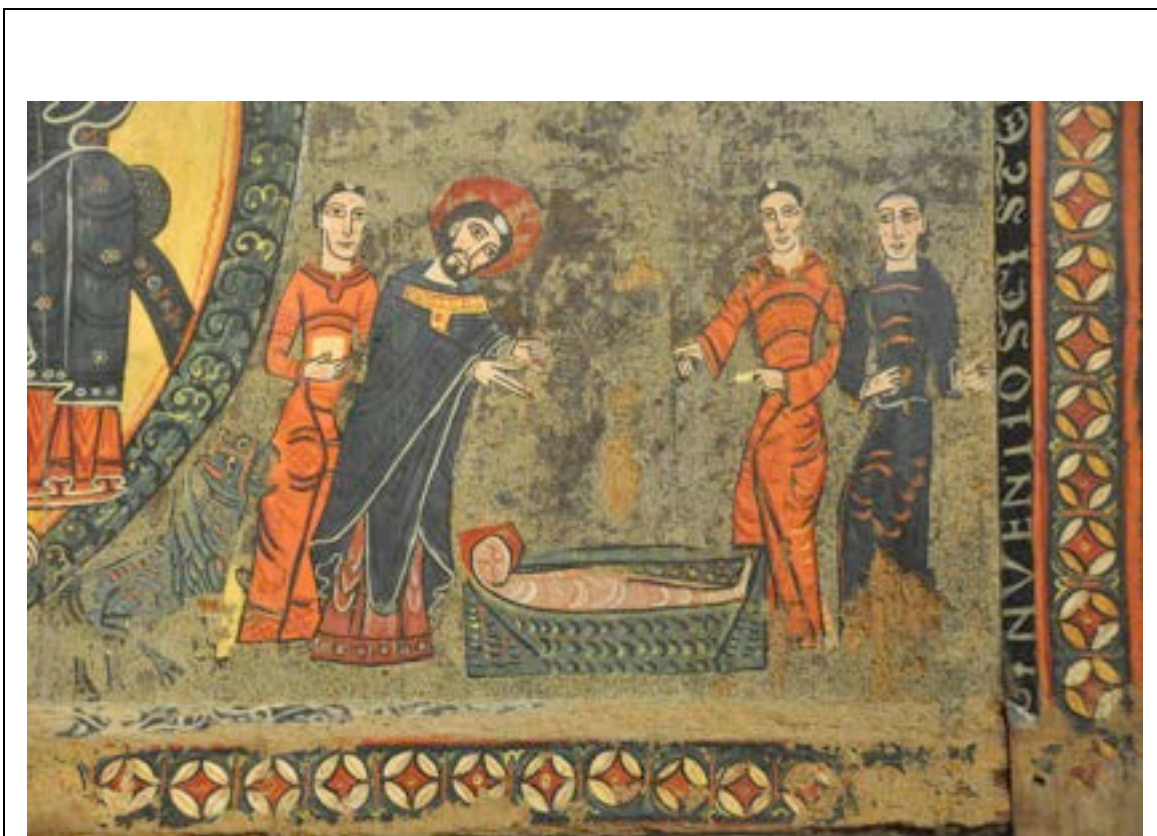
GUDIOL CONILL, Josep (1929) *Els Primitius. Primera part: Els pintors, la pintura mural. Segona part: La pintura sobre fusta*. 2 volums. Barcelona: S. Babra, fig. 127.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 302.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

33. FRONTAL DE LLANARS	
CRONOLOGIA	Segona meitat del segle XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Església de Sant Esteve, Ripollés, Girona.
LLOC DE CONSERVACIÓ	In situ.
IMATGE	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



FONT DE LA IMATGE	< http://www.llanars.cat/media/sites/148/08-foto-del-frontal-llanars.jpg >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (105 x 165 cm)
DESCRIPCIÓ	
<p>El frontal de Llanars s'inclou dins de les obres del taller de Ripoll. Està presidit pel Crist en Majestat, inscrit en una aureola apuntada i assegut sobre un arc de cercle. Als laterals es desenvolupen les escenes referents a la vida i al martiri de Sant Esteve, que junt al propi Pantocràtor, conserven encara molt de la tècnica dels fresquistes, encara que el seu dinamisme assenyalé inequívocs</p>	

contactes amb els il·luminadors dels manuscrits. Presenta relacions estilístiques amb el frontal de Puigbò i amb el de Dosmunts.

INSCRIPCIONS

1. EGO SVM LVX MVNDI¹⁵⁵
2. STEPHANVS PLENVS GRATIAE ET FOTITVDINIS FACIEBAT
[...]¹⁵⁶
3. LVCIANOS P(RES)B(ITE)R S(AN)C(T)VS GAMADIEL
4. LAPIDAVERVNT ST(EP)H(ANV)M ET IPSE INVOCABAT
DOMINVM DICENS NE STATVAS¹⁵⁷
5. INVENTIO S(ANCT)I STEPHANI P(RO)TOMARTIRIS¹⁵⁸
6. ELERGERVNT APOSTOLI STEPHANVM LEVITAMPLEV(M)FIDEI

COMENTARI

La presència d'inscripcions és força important i estan situades al bisell del marc del frontal, on ens desenvolupa la llegenda dels fets escenificats. Es tracta d'una lletra clara amb un traç predominantment recte i els nexes i les

¹⁵⁵ Es troba al llibre que sosté Crist a la mà esquerra.

¹⁵⁶ Les línies 2 i 3 es troben en la part superior del frontal, al bisell del marc.

¹⁵⁷ Està al bisell de la part esquerra del frontal podent-se llegir en sentit ascendent.

¹⁵⁸ Les línies 5 i 6 són les inscripcions de la part inferior del frontal, sempre al bisell del marc.

abreviacions són conseqüència del reduït espai. La proporció i distribució de les lletres en la caixa d'escriptura no és tan correcta com ens els casos dels frontals anteriors. Aquest element, junt a la diferent concepció del fons de decoració del frontal, ens pot descobrir una mà executora diferent i un temps cronològic més avançat. Per tant, la relació amb el taller de Ripoll no es pot assegurar amb certesa.

Totes aquestes inscripcions tenen un gran nombre de nexes i d'abreviacions, sense cap igualtat en la mesura de la col·locació, distància i grandària de les lletres.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig.143.

GUDIOL CONILL, Josep (1929) *Els Primitius. Primera part: Els pintors, la pintura mural. Segona part: La pintura sobre fusta*. 2 volums. Barcelona: S. Babra, fig. 133.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 303.

3.2.5.2 Pintura sobre taula del mode popular

34. FRONTAL DE SANT QUIRZE DE DURRO	
CRONOLOGIA	Mitjan segle XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Ermita de Sant Quirc de Durro (la Vall de Boí, Alta Ribagorça).
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (15809).
IMATGE	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



FONT DE LA IMATGE

<http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015809-000.JPG> >

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (98 x 129,3 x 6,5 cm)
DESCRIPCIÓ	
<p>Al frontal es representa amb els quatre compartiments laterals el martiri de santa Julita i el seu fill Quic, i el compartiment central està presidit pels dos sants amb una actitud semblant a aquella amb la qual es representen la Mare de Déu i l'Infant. Datat prop de l'any 1100, les quatre imatges que flanquegen la imatge central estan en relació amb les miniatures de la Bíblia de Rodes i l'obra del Mestre de Boí. El podem considerar un paradigma de la frontalitat de l'art romànic.</p>	
INSCRIPCIONS	
<p>1. S(ANCTA) IOLITA¹⁵⁹</p> <p>2. S(ANCTVS) QUIRICVS¹⁶⁰</p>	
COMENTARI	
<p>Les inscripcions es presenten desenrotllades en vertical dins de l'aurèola que rodeja a Santa Julita i Sant Quirc.</p> <p>Es manifesta una certa uniformitat, tant en les lletres com en la disposició. La presència d'inscripcions en aquest frontal és molt escassa, ja que a les quatre escenes restants, que presenten la història de la vida i el martiri dels sants no hi ha cap inscripció. Aquesta absència ens pot indicar que la història de la santa ja</p>	

¹⁵⁹ El signe general d'abreviació de «Sancta» està repetit, situat un dalt de la «S» i l'altre damunt de la mateixa lletra.

¹⁶⁰ El signe general d'abreviació està col·locat, únicament dalt de la «S». En aquesta inscripció, destaca el traç de la «V», molt curt i petit, però amb una prolongació llarga a la part dreta.

és ben coneguda, i per tant no seria necessària l'explicació de cada escena, explicació que sempre aniria associada al nom de la Santa Julita i Sant Quirc, identificats ja a la part central. La representació de la llegenda d'aquests sants és un tema que prové d'una font literària diferent a la *Biblia* i es tracta concretament de la *Llegenda Àuria*, la qual a partir d'aquest moment tindrà tanta importància com la *Biblia* com a font de referència.


Ambdues inscripcions apareixen desenvolupades en vertical.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p. 124.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 124, 331.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

35. FRONTAL DE MARTINET	
CRONOLOGIA	Primera meitat del XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Església parroquial de Cerdanya, Lleida.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Museu de Worcester, Massachusetts, EUA.
IMATGE	
	
FONT DE LA IMATGE	< http://farm8.staticflickr.com/7330/16363741836_84c2343a34_z.jpg >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (95 x 145 cm)

DESCRIPCIÓ
<p>Aquest frontal, junt al de Durro, utilitza en els vestits un fons sense gradacions de color i una simple línia com a element delimitador de les formes dels plecs que denota pel seu aire popular un art alliberat del hieratisme Italo-bizantí i extremadament expressiu. El frontal de Martinet ha estat relacionat amb els murals de Ginesterre de Cardós per les evidències en el tractament de les cares, ja que els vestits de l'absis de Cardós han estat resoltos amb un gran domini del traç cal·ligràfic allunyat del linialisme de Martinet. Això es recolza en el fet que l'artista del romànic devia utilitzar cartrons o llibres com a model, la procedència dels quals era diversa, la qual cosa, a vegades, i tenint en compte que la romànica era una època en la qual l'originalitat no era un credo per a l'artista, provoca l'atribució de diverses obres a un mateix autor, l'única relació de les quals a vegades rau en el fet que foren realitzades fent servir uns mateixos models.</p>
INSCRIPCIONS
<p>1. A (Ch)R(ISTV)S Ω / O¹⁶¹</p> <p>2. VIRI·GA[LI]LEI ·:· q[v]iD A[D]·:·MI·:·RAMINI·:·ASPICIENTES ·IN CEL(VM)¹⁶²</p> <p>3. hIC GESUS·:· qVEM ·:· MA[D]MO ·:· DVM VIDIST ·:· IS EVM</p> <p>4. :S(ANCTVS) MATIAS: S(ANCTVS) BÂRTOLOME(VS): S(ANCTVS)</p>

¹⁶¹ Les inscripcions apareixen dins la màndorla de Crist, on l'omega adopta un traç similar a la lletra alfa i baix de l'omega apareix una òmicron.

¹⁶² Les inscripcions de les línies 2 i 3 es troben en la primera línia de la franja horitzontal que separa les dues escenes.

PETRVS: S(ANCTVS) BARNĀBE: S(ANCTVS) ANDREAS:
S(ANCTA) MARIA: S(ANCTVS) PAVLVS: S(ANCTVS) TOMĀS:
S(ANCTVS) MĀTEVS: S(ANCTVS) LVCAS: S(ANCTVS)
IACOBVS:¹⁶³
5. S(ANCTVS) IOh[ANNE]S S(ANCTVS) FILIPVS¹⁶⁴

COMENTARI

Les inscripcions apareixen a la franja que divideix el frontal en dues meitats desenvolupades horitzontalment, excepte el nom dels apòstols que estan en vertical per la manca d'espai. Es presenten dues línies d'inscripcions: la primera fa referència a l'escena representada a la part superior i la línia inferior a l'escena representada més avall. Les lletres tenen un cos irregular i presenten diferents mesures entre elles. Cada paraula està separada de l'altra per un, dos i quatre punts, disposats en forma de trèvol aquest últim, i sovint trobem una mateixa paraula separada en dues o tres parts, així com també es presenten lletres confoses.

El text inscrit fa referència a un passatge de la Bíblia, concretament als *Fets dels Apòstols 1, 11*¹⁶⁵, però en aquest cas és un resum o versió reduïda, cosa

¹⁶³ Es troba en la línia inferior de la franja horitzontal, baix la inscripció de les línies 2 i 3, on es troben els noms dels apòstols.

¹⁶⁴ Les inscripcions d'aquests noms d'apòstols apareixen en vertical, pel motiu de la falta d'espai a la línia horitzontal superior on s'hi troben la resta de noms.


¹⁶⁵ Vegeu Apèndix I, 31.

lògica, en veure del poc espai del que es disposa. En veure la col·locació dels punts d'interrupció ens n'adonem la seva llunyania respecte a l'escola de formació o del scriptorium i la seva desconexió de l'escriptura. L'escena superior del frontal representa l'assumpció de Crist al cel i té el seu precedent més immediat en la mateixa escena representada al manuscrit sirià dels Evangelis de Ràbula, il·luminat en l'any 586 en el convent de Zayba a Síria, Mesopotàmia. Actualment es conserva el manuscrit a la Biblioteca Laurençiana de Florència. Escena que vegem repetida a St. Climent de Taüll, St. Romà de les Bons, Anyòs, Ginesterre de Cardós i Sta. Coloma d'Andorra.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 38.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 332.

36. FRONTAL DE PUIGBÓ	
CRONOLOGIA	Primer quart del XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Església de Sant Martí de Gombren (Ripollés), Girona.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Museu Episcopal de Vic (9).
IMATGE	
	
FONT DE LA IMATGE	http://www.museuepiscopalvic.com/colleccions/imatges/thumbs/0053005.jpg

TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (97 x 123 cm)
DESCRIPCIÓ	
<p>El frontal està presidit per la <i>Maiestas Domini</i>, inscrita en una màndorla, i sense els habituals símbols dels evangelistes, substituïts per unes estilitzacions vegetals en forma de fulles de parra. Les escenes que inclou són la partició de la capa amb el pobre; Sant Martí acompanyat d'un clergue ressuscitant un jove; la pujada al cel de l'ànima del Sant; i els funerals de Sant Martí. En la banda que divideix horitzontalment la superfície del frontal se stiuia la inscripció. Les figures es perfilen amb un traç negre insegur que no ressegueix sempre el dibuix original. La simplicitat del frontal es pot apreciar en el tractament cromàtic resolt a base de grocs, vermells i verds. És obra del taller de Vic i, encara que és difícil la datació, pel seu tractament es podria dir que es tracta d'una obra primitiva a l'igual que l'absència dels evangelistes, però la <i>Maiestas Domini</i>, dins d'un cert esquematisme, ha estat resolt seguint la línia del frontal d'Esquius o del baldaquí de Ribes. L'autor devia tenir uns bons models de la figura de Crist i, per contra, devia de mancar de cartrons amb la llegenda de Sant Martí. Podem relacionar amb aquest frontal les taules de Dosmunts i de Sagàs, per la cal·ligrafia que tenen els vestits com a ressò popular del grup de Santa Margarida i el de la Vida de la Mare de Déu.</p>	
INSCRIPCIONS	
<ol style="list-style-type: none"> 1. D̄ANS̄ ĪN̄OPĒM̄ TERRIS̄: 2. M̄ARTĪN̄VS̄ VĪVERET̄ CELIS̄: 	

COMENTARI

La rusticitat pren un aspecte d'arcaisme que junt a la desaparició dels símbols dels evangelistes ens du a pensar que es tracta d'una obra primitiva. L'autor deuria de tenir un bon model de la figura de la *Maiestas Domini*, i per contra, no deuria tenir presents els cartrons referents a la llegenda de Sant Martí.

Hi ha una certa llibertat en la composició, la qual cosa dóna suport al criteri d'una obra de tradició tardana, a l'igual que la llegenda del sant representat.

La inscripció apareix en la franja horitzontal que divideix el frontal en dues meitats als laterals, disposició que ens recorda el frontal de Sant Martí d'Ix. Les lletres de les inscripcions són de les més irregulars que han aparegut en tots els exemples esmentats fins ara. Presenten molts nexes, que ens recorden els de Sant Martí d'Ix, però en aquest cas no són tan artificiosos. El signe de finalització és de sis o set punts molt menuts disposats en vertical. Per tant, és evident la relació que hi ha entre els dos frontals, el d'Ix i el de Puigbò.

Les inscripcions apareixen en la franja horitzontal que divideix el frontal per la meitat. És una escriptura plena de nexes, on moltes lletres estan incloses dins d'altres.

BIBLIOGRAFIA


COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 142.

FOLCH TORRES, Josep Maria (1956) *La pintura romànica sobre fusta*. Monumenta Cataloniae, vol. IX. Barcelona.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura romànica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p.334.

YARZA, Joaquin (1979) *Arte y arquitectura en España 500-1250*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

37. SANT LLORENÇ DOSMUNTS	
CRONOLOGIA	Finals del segle XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Capella de Sant Llorenç d'Osona, Barcelona.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Museu Episcopal de Vic.
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



FONT DE LA IMATGE	< https://lh3.googleusercontent.com/-C25WZao_w0w/T5Q5xLtqCHI/AAAAAAAAASyI/8CypPPuczU/s912/IMG_0394.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (97 x 123 cm).
DESCRIPCIÓ	
<p>Aquesta taula té una certa afinitat estilística amb la taula de Sagàs. Els elements d'arqueria constitueixen el fons de l'escena narrativa, juntament amb els espais lliures. Pertany al taller de Vic i pot enllaçar-se amb les taules laterals de Mataplana i amb l'antependi de Mongrony, adscrits al taller de Ripoll. És testimoni d'una data avançada, de prop de 1200, on ambdós taller es van</p>	

anivellar per la comuna absència de renovació artística.
INSCRIPCIONS
1. MATEVS [IOhANNES] [MARCV]S+ [LVC]hAS ¹⁶⁶
2. .SIXTVS. LAVRENCIVS. LAVRENCIVS+ ¹⁶⁷
3. [...]VROS CIRIA/CA
4. LAVRE(N)/CIVS: CCRESCE \widehat{N} CIVS ¹⁶⁸
5. [...] [L]AVRENCIVS
6. DE/L/IVS LVCILLVS ¹⁶⁹
7. LAVRENCIVS [...]
8. DECIVS ¹⁷⁰
9. L \widehat{A} VRENCIVS E \widehat{L} E \widehat{V} ANS OCC \widehat{V} L \widehat{O} S SVOS IN DECI \widehat{V} M DIXIT: ECCE MISER AS SASTI \widehat{V} \widehat{N} \widehat{A} M P \widehat{A} R \widehat{T} E \widehat{M} REGIRA [...]IM ET [...]DV[...]

¹⁶⁶ Correspon a la part central del frontal, presidit per la figura de l'Omnipotent, inscrit en una aureola apuntada i als quatre àngels els símbols zoomòrfics dels evangelistes.

¹⁶⁷ Les inscripcions de les línies 2 i 3 són de la part superior esquerra.

¹⁶⁸ Les línies 4 i 5 pertanyen a les inscripcions de la part inferior esquerra.

¹⁶⁹ Les línies 6 i 7 apareixen a la part inferior dreta del frontal.

¹⁷⁰ Les línies 8, 9 i 10 corresponen a les inscripcions de la part superior dreta.

10. CARNI/FICES

COMENTARI

Les inscripcions es presenten al bisell del frontal tant superior com inferior, també apareixen junt a la figura representada i emmarcada la inscripció dins del rectangle quan identifica el personatge. Hi ha també una inscripció més extensa del normal per descriure l'escena del desafiament de Sant Llorenç a Deci. Tota aquesta disposició de les inscripcions ens recorda per la seva situació i col·locació al frontal del Priorat de Coll.

Els signes d'interrupció són de tres punts en vertical i creus, únicament hi ha un signe d'abreviació damunt de la «E» de «LAURENTIVS».

Els caràcters de les lletres tenen una afinitat amb el frontal de la Mare de Déu de Coll, primer que res coincideix amb la col·locació dels personatges sota els arcs, després amb els quatre evangelistes de caràcter i disposició similar, com és el fet de situar les inscripcions que els identifiquen fora del rotlle que el subjecten amb les mans. Cada personatge està identificat per la inscripció que porta al costat i els tres punts d'interrupció són d'iguals característiques. També hi ha una altra característica similar en els dos frontals com és l'emmarcació dins d'un requadre de la inscripció, què apareix dues vegades a Sant Llorenç i una en el de Coll. Una última característica és la decoració en pedres precioses i joies en l'aurèola i les línies divisòries de les escenes.

Totes les inscripcions identifiquen les figures representades i podem veure com aquestes inscripcions, incloses dins de les escenes, sempre se situen a un

lateral de l'escena o bé al costat de la figura representada. En canvi, les úniques que són paral·leles a les figures estan a la zona que delimita el frontal, tant a la part de dalt com a la de baix.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 151.

GUDIOL CONILL, Josep (1929) *Els Primitius. Primera part: Els pintors, la pintura mural. Segona part: La pintura sobre fusta*. 2 volums. Barcelona: S. Babra, fig. 28.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 335.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

38. FRONTAL DE SAGÀS	
CRONOLOGIA	Finals del segle XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Església de Sant Andreu de Sagàs (Berguedà), Barcelona.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Museu Episcopal de Vic (1615) i Solsona, MS.
IMATGE	
	
FONT DE LA IMATGE	< http://www.museuepiscopalvic.com/colleccions/imatges/thumbs/0053006.jpg >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (100 x 168 cm)
DESCRIPCIÓ	
<p>El frontal està emmarcat per una ampla banda amb decoracions vegetals quadrifoliades interrompudes per uns grans cercles. Els compartiments estan delimitats per faixes estucades. Presideix la figura de l'Omnipotent inscrit en una</p>	

aureola apuntada i voltat dels símbols dels evangelistes. Està dedicat a la vida de Sant Andreu en els quatre compartiments que envolten el Pantocràtor. Sense arribar a l'ingenu i contundent expressionisme dels frontals de Montgroy, els personatges pertanyen al món del més ascètic narrativisme, retallats sobre un fons llis o ondulat, gesticulen en un llenguatge mut, amb grans ulls i boques expressives i monstruoses, a l'igual que els perfils. Compta amb una gran semblança amb el Sant Llorenç.

INSCRIPCIONS

1. Ih(ESV)S¹⁷¹

2. DIABOLVS! / OCCDIT! / EGEAS!¹⁷²

COMENTARI

La presència d'inscripcions és reduïda, únicament apareixen a la part superior dreta del frontal on es descriu l'escena on Egeas és assassinat pel diable dins de la llegenda del martiri de Sant Andreu. L'absència d'inscripcions en totes les escenes de la història de Sant Andreu ens indica el seu coneixement, o també haver tingut el seu origen en la il·lustració que acompanya el text referent a la vida de Sant Andreu. L'escena amb les inscripcions es justifica per ser l'única que no fa referència a Sant Andreu, i per tant, s'explica la identificació del personatge.

¹⁷¹ És la inscripció del llibre que porta el Creador en la mà.

¹⁷² Apareix al costat dret en el compartiment superior del frontal i cada paraula està finalitzada per un signe de ratlla vertical i punt.


BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 144.

GUDIOL CONILL, Josep (1929) *Els Primitius. Primera part: Els pintors, la pintura mural. Segona part: La pintura sobre fusta*. 2 volums. Barcelona: S. Babra, fig. 54.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 334.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

39. FRONTAL D'ESPINELVES	
CRONOLOGIA	Finals del XII i inicis del XIII ¹⁷³ .
LLOC PROCEDÈNCIA	Església de Sant Vicenç d'Espinelves (Osona), Barcelona.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Museu Episcopal de Vic (7).
IMATGE	
	
FONT DE LA IMATGE	< http://www.museuepiscopalvic.com/colleccions/imatges/thumbs/0053009.jpg >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (88 x 146 cm).

¹⁷³ Aquesta taula i l'absis de Santa Maria de Terrassa dedicat a Tomàs de Canterbury són obres considerades del mateix mestre, actiu a finals del segle XII, encara que a l'any 1187, en l'acta de la consagració de l'església no figura cap taula d'altar dedicada a la Verge.

DESCRIPCIÓ
<p>El frontal està presidit per la <i>Maiestas Mariae</i>. La distribució és la típica, amb quatre compartiments delimitats per una aureola central i una banda horitzontal. Frontal adscrit del taller de Ripoll on destaca la influència del pintor del baldaquí de Ribes, evident en el tractament de la línia i el color, encara que ja ha perdut un cert relleu en relació amb l'obra matriu.</p>
INSCRIPCIONS
<p>1. O N¹⁷⁴</p> <p>2. S(ANC)TA M̄ARIA Ih(ESV)S¹⁷⁵</p> <p>3. GASP̄AR B̄AL T[AS]ĀR MELCIOR¹⁷⁶</p> <p>4. [IS]AIE P(RO)Ph(ET)E / YEREMIE P(RO)P(hETE) / DA VIT¹⁷⁷</p> <p>5. EZ[EChIEL PROP(hETE)] / DANIEL P(RO)Ph(ET)E Z̄AChARIE</p> <p>P(RO)Ph(ET)E¹⁷⁸</p>

¹⁷⁴ La inscripció, que apareix al llibre que porta la Verge a les mans, ha estat interpretada per Muñoz (1907) com les dues últimes lletres de la paraula «EVANGELION», però també podria tractar-se d'una mala interpretació d'alfa i omega posades cap per avall per part del pintor.

¹⁷⁵ Correspon a la part central del frontal amb la imatge de Santa Maria.

¹⁷⁶ Inscripcions que apareixen a la part superior esquerra del frontal, totes situades a la part esquerra de la figura a excepció de la «R» de «GASP̄AR» que apareix a la dreta.

¹⁷⁷ Part inferior esquerra: els profetes amb rotlles desplegats a la mà, a excepció de David, que porta el violí a les mans situant una síl·laba de la inscripció a cada costat de la figura.

¹⁷⁸ Part inferior dreta, les inscripcions apareixen en els rotlles que els profetes subjecten en les mans.

COMENTARI

El tipus de les lletres «A» i «E» guarda semblances amb les aparegudes al frontal de Sant Llorenç, encara que aquestes són un poc més desiguals. Però és un fenomen que podem apreciar en els frontals de Santa Margarida, el de la Mare de Déu de Coll, Sant Llorenç i aquest d'Espinelves, totes amb unes característiques semblants.

Un altre element que dóna sentit a la unitat d'aquests frontals és el fet de decorar amb joies i pedreria l'aurèola que envolta el sant o la santa a qui està dedicat el frontal i també les franges divisòries de les escenes del frontal.

Cook i Gudiol (1948) apunten que aquest frontal pertany al mateix mestre que va realitzar les pintures de santa Maria de Terrassa en relació als elements formals pictòrics. Però pel que fa a les inscripcions no semblen tenir cap relació, i l'escriptura del frontal d'Espinelves està més evolucionada que la que es presenta a Terrassa, i aquesta desigualtat pot tenir la seva explicació en què les obres no eren acabades per la mateixa mà, i perfectament podia donar-se el cas que les inscripcions les realitzara una altra mà diferent al pintor, ja que sinò no podria explicar-se les diferències en el tipus d'inscripció i les similituds a nivell pictòric.

Les inscripcions que apareixen en aquest frontal únicament identifiquen els personatges representats. En el cas dels tres Reis Mags les inscripcions estan situades a la part superior de la dreta de les figures, desenvolupades depenent del lloc que disposen, després les inscripcions dels profetes estan emmarcades dins del rotlle desplegat que subjecten amb les mans. Les lletres tenen un caràcter

recte, sense presentar cap nexa i els signes d'abreviació que apareixen està sempre a la primera «P» de «P(RO)PhETE». Els signes d'interrupció sempre són tres punts.

BIBLIOGRAFIA


COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 152.

GUDIOL CONILL, Josep (1929) *Els Primitius. Primera part: Els pintors, la pintura mural. Segona part: La pintura sobre fusta*. 2 volums. Barcelona: S. Babra, fig. 44.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 333.

3.3 Període tardo-romànic

3.3.1 Pintura sobre taula del mode dominant

40. FRONTAL ALÒS D'ISIL	
CRONOLOGIA	Primer quart del segle XIII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Església de Sant Lliser d'Alós d'Isil (Alt Àneu, Pallars Sobirà), Lleida.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (15834)
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015834-000.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (98,5 x 148 x 14 cm)
DESCRIPCIÓ	
<p>Frontal que podem incloure dins del taller de Lleida, junt als frontals de Ginestarre de Cardós, Estet, Betesa i Cardet. Podem notar, a més dels elements plàstics que transmeten, un ritme lineal singular, que és una de les constants que té certa importància en la seqüència protogòtica, i que fa sospitar un cronologia tardana, com també el fet de la concepció del fons de les obres, en les quals un determinat motiu d'abstracció vegetal es repeteix com a relleu estucat en tota la superfície de la taula. Consta d'una màndorla sostinguda per quatre àngels. Dins la màndorla està la figura de Maria i Jesús al seu braç, vist obliquament i beneïnt. Als quatre compartiments laterals hi ha huit personatges, dos per cada requadre separat per esveltes columnes. Sis d'ells porten un llibre a les mans, per tant cal pensar que es tracta d'apòstols. Els dos que fan costat a la màndorla en la seua part superior presenten un bàcul de bisbe i van acompanyats per una inscripció representant a Sant Martí i a Sant Brici, a l'esquerra i dreta respectivament.</p>	
INSCRIPCIONS	
<p>1. (SANCTVS) M̄ARTI</p> <p>2. (SANCTVS) PRICI(VS)</p>	

COMENTARI

Aquest és un dels frontals on la presència d'inscripcions és el de les més escasses. De les vuit figures representades, únicament s'identifiquen dos personatges per les inscripcions que els acompanyen a la part superior, inscripcions col·locades sense un previ estudi de l'espai disponible per a la seva distribució, amb separacions de les paraules i nexes que estan en funció de l'espai del qual disposen. El fet que siguin les úniques inscripcions ens fa pensar en la importància d'aquests sants front als altres de qui no se sap qui són ni a qui representen. En aquest cas, on totes les figures representades són molt semblants, les inscripcions tracten de donar una major rellevància als personatges que acompanyen.


Les inscripcions apareixen a l'altura del cap dels sants, però únicament els de la part superior més prop de la part central. Els altres hauria de portar la inscripció dins del rotlle que porten en les mans, actualment perduts.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria romànica (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 305.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura romànica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 247, 339.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

41. FRONTAL DE CARDET	
CRONOLOGIA	Segona meitat del XIII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Església de Santa Maria de Cardet (Vall de Boí, Alta Ribagorça), Lleida.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (3903).
IMATGE	
	
FONT DE LA IMATGE	< http://museunacional.cat/sites/default/files/003903-000.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (97 x 162 x 7,5 cm).
DESCRIPCIÓ	
<p>El frontal està presidit per la visió de la <i>Maiestas Mariae</i> tancada per una aureola i voltada pel Tetramorf. Maria, a diferència d'altres representacions, ja</p>	

sosté el fill d'una manera més natural i l'acompanya en el gir del cap. L'obra s'inclou dins del taller de Lleida on destaca sempre un motiu d'abstracció vegetal, en la concepció del fons de les obres, que es repeteix com a relleu estucat en tota la superfície de la taula.

INSCRIPCIONS

1. MATEVS	MATE.R DEI	IOH(ANNE)S
1a. MARCV(S)	LVCAS	
2. G ^A B ^R IELIS:	AVE MARIA:	ELIS ^A B ^E T: MARIA
3. IOSEP	PAS/TOR/RES	
3a. MARIA	Ih(ESV)S	

COMENTARI

Les inscripcions apareixen situades majoritàriament al bisell del marc del frontal, encara que també hi ha alguna inscripció al costat de la figura representada. Totes les figures s'identifiquen per les inscripcions que les acompanyen, encara les de la part inferior no en presenten per l'estat deteriorat que presenta el bisell inferior.

Els signes d'interrupció són els tres punts en vertical i les lletres presenten un caràcter de traç recte i de tipologia quadrada, llevat de la M que té un traç més rodó, caràcter que es repetirà als frontals que veurem, com el de Mossoll.

Aquest frontal té una gran semblança tant en tipologia, formulisme

pictòric com en l'escriptura amb el frontal de Betesa, dedicat a la mare de Déu de la Llet, i en aquest cas si que es pot assegurar una mateixa mà per als dos frontals.


Totes les inscripcions apareixen al bisell de la part superior del frontal, excepte les de la 1a línia, situades dins del rotlle que subjecten les figures dels evangelistes, i les de la tercera escena, junt a les figures representades.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p. 184.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 340, 341.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

42. FRONTAL DE GINESTERRE DE CARDÓS	
CRONOLOGIA	Cap a l'any 1225.
LLOC PROCEDÈNCIA	Església de Santa Maria de Ginestarre d'Esterri de Cardós (Pallars Sobirà), Lleida.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Nova York, the Cloisters Museum (25.120.256),
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	< http://images.metmuseum.org/CRDImages/cl/web-large/DP102893.jpg >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (106 x 146 cm)
DESCRIPCIÓ	
<p>Presenta a la Verge Maria flanquejada per vuit figures dels benaventurats formant parelles. Es tracta d'un art rude i pobre que, per l'execució, sembla estar realitzat en un taller productor de peces en sèrie. Actualment és monocrom, però estava policromat. Pertany al mode dominant i presenta un major grau d'intersecció entre la seqüència alt-romànica i la protogòtica. Pertany al taller de Lleida on, entre les característiques, destaca la concepció del fons de les obres, en les quals un determinat motiu d'abstracció vegetal es repeteix com a relleu estucat en tota la superfície de la taula. Aquest frontal té una tècnica i un estil idèntics al frontal d'Esterrí de Cardós.</p>	
INSCRIPCIONS	
<ol style="list-style-type: none"> 1. SAN[C]TVUS SIMO(N) 2. IVDA(S) 3. S(ANCTVS)∴ MAT[E]VS∴ 4. IOh(ANNE)S∴ 5. S(ANCTVS)∴ TOM[A]S∴ 6. BAR[N]AB[E] 	

COMENTARI

Aquí tornem a veure les inscripcions situades al bisell del marc i actualment sols són visibles les de la part superior. Presenta el signe característic d'interrupció de tres punts i a més un símbol com una ema amb els traços laterals es prolonguen i es creuen, i és un símbol que reforça la separació entre els noms dels apòstols. Quant a la tipologia de les lletres, destaca el mateix tipus de «M» que s'ha descrit al frontal de Cardet i cal assenyalar el doble traç de les lletres constituït per un traç més gros i un altre més paral·lel més fi, molt similar al frontal d'Esterrí de Cardós.


Inscripció situada al bisell del marc de la part superior completament desenrotllada en horitzontal. Per a la separació de cada paraula notem la presència d'una sèrie de punts en línia vertical, cinc o sis, més o menys, i també tres signes o grafies paregudes a una «M», però amb les prolongacions verticals dels extrems de la lletra creuades.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p. 304, 305.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 247, 343.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

43. FRONTAL DE PLANÈS	
CRONOLOGIA	Segona meitat del segle XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Església de Sant Marcel de Planès. (Ripollès), Girona.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (15882).
IMATGE	
	
FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015882-000.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (91 x 119 x 5,5 cm).

DESCRIPCIÓ
<p>S'inclou dins del taller de Lleida, on els elements plàstics trasllueixen un ritme lineal singular. La concepció del fons de l'obra, on l'aparició d'un determinat motiu vegetal abstracte es repeteix com a relleu estucat en tota la superfície de la taula, és una constant del taller de Lleida amb certa importància en la seqüència protogòtica que ens fa sospitar en una cronologia tardana del taller. El frontal consta d'un Tetramorf envoltant el <i>Maiestas Domini</i> i les huit figures dels bisbes, amb bàcul i sense mitra, ocupant una doble filera de cassetons. Una execució magistral sobre un esbòs previ en negre.</p>
INSCRIPCIONS
<p>1. EGO SVM LVX MVNDI¹⁷⁹</p> <p>2. NVLLA PICTVRA CONCLoSa SIVE FIGVRA¹⁸⁰</p> <p>3. P(ER)PES MAIESTAS D(EV)S EST ET SUMA POTESTAS¹⁸¹</p>
COMENTARI
<p>Les inscripcions apareixen dins de l'aurèola que envolta la maiestas Domini. El tipus de lletra presenta uniformitat amb un traç recte sense oscil·lacions, la distància entre les lletres dins de l'espai va retallant-se a mesura que s'acosta el final. La tipologia de les lletres varia en el cas de l'«A» a les paraules «CONCLOSA» i «PICTURA», on destaca una més rodona sense travessera i on l'«O» a la paraula «CONCLOSA» es presenta quadrada i de</p>

¹⁷⁹ És la inscripció que apareix al llibre que sosté Crist a la mà esquerra.

¹⁸⁰ Inscripció situada a la vora inferior de la màndorla que es llegeix en sentit ascendent.

¹⁸¹ Apareix a la mateixa màndorla, però en sentit descendent.

tamany més reduït.


El text escrit fa referència a una definició filosòfica-teològica, relativa a la representació de Déu, i per tant, aquest contingut ens pot indicar que el seu lloc no seria una església comuna destinada al públic en general, sinó que deuria estar en un espai freqüentat per gent de nivell cultural superior, com podria ser un monestir, i veiem també que al frontal es representen vuit bisbes i no sants, sense cap llegenda ni inscripció relativa a les imatges, tot ens indica junt a la major qualitat d'execució la seva procedència d'un centre productor de cultura.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p. 385.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 343.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

43. FRONTAL DE SANT MARTÍ	
CRONOLOGIA	Cap a l'any 1250.
LLOC PROCEDÈNCIA	D'origen rossellonés segons Gudiol Ricart (1948).
LLOC DE CONSERVACIÓ	Baltimore, Walters Art Gallery, USA (37.1188).
IMATGE	
	
FONT DE LA IMATGE	< http://art.thewalters.org/images/art/large/1_pl1_371188_fnt_tr_t85-2.jpg >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (104.6 x 158.5 x 8.3 cm).

DESCRIPCIÓ
<p>Emmarcat amb un guardapols amb cercles en els quals hi ha inscrits uns xicotets lleons realitzats en estuc, material que empra per a la separació d'escenes. Al compartiment central, Crist aixeca els dos braços i, a l'espai que deixa lliure l'aureola, se situen els símbols dels evangelistes. Malgrat la data avançada, les característiques del Pantocràtor conserven els formulisme bizantí essencial; en canvi, les quatre escenes que representen la vida de Sant Martí tenen un tractament que està més a prop de l'art popular. La silueta sobre el fons de temes florals en relleu actua contra la sistemàtica i ordenada gradació tonal del concepte bizantí.</p>
INSCRIPCIONS
<ol style="list-style-type: none"> 1. Ih(ESV)S / D(OMI)N(VS)¹⁸² 2. IOh(ANNE)S¹⁸³ 3. M^{AR}[CV]S 4. LV[Ch]AS 5. ANNO D(OMI)NI M[.]C.C.L T[...]D¹⁸⁴

¹⁸² Correspon a la inscripció que hi ha al llibre que Crist sosté a la mà.

¹⁸³ Les inscripcions de les línies 2, 3 i 4 estan dins d'un rotlle, situades a les potes dels animals que els subjecten, els quals representen els quatre evangelistes.

¹⁸⁴ Correspon a la inscripció situada al bisell inferior. Comença amb la datació, de la qual es pot llegir 1250, encara que de l'última xifra, «L», sols resta el pal de la part superior, però per l'afinitat estilística i els caràcters de l'escriptura es pot assegurar que es tracta de 1250, com afirmen Gudiol (1929) i Sureda (1981). Després de la data continua la inscripció, que actualment és il·legible, identificant solament una «T» i, a la fi, una «D», inscripció que segurament faria referència a l'autor.

COMENTARI

Les úniques inscripcions que presenta estan situades dins dels rotlles que subjecten els evangelistes, avui en dia quasi imperceptibles. El frontal sense cap inscripció desenvolupa la història de la vida de sant Martí, on no apareix cap inscripció referent a les escenes representades. Al bisell inferior del marc apareix una inscripció que indica la data i el nom del autor, actualment il·legible. La data indicada de 1250 i l'absència d'inscripcions ens demostra que la llegenda del sant era ja ben coneguda i no calia i cap inscripció aclaratòria, fent-se una bona lectura mitjançant les escenes representades.


Totes les inscripcions apareixen a la part central del frontal. Es tracta dels primers frontals on apareix la data de realització.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p. 144, fig.160.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 345.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

45. FRONTAL DE TOST	
CRONOLOGIA	Cap a l'any 1220.
LLOC PROCEDÈNCIA	Església de Sant Martí de Tost (Ribera d'Urgellet, Alt Urgell), Lleida.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (3905), Museu Episcopal de Vic.
IMATGE	
	
FONT DE LA IMATGE	< http://museunacional.cat/sites/default/files/003905-000.JPG >

TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (176,5 x 161 x 9,5 cm).
DESCRIPCIÓ	
<p>Dins del cercle de Soriguerola i al costat d'aquest frontal cal citar, en primer lloc, el baldaquí de Tost, les taules laterals de l'altar de Toses i un corrent estilístic paral·lel en els murals del Bruc. Analitzant els diferents components plàstics veiem una potenciació de determinats colors com el blau, vermell i groc en detriment d'altres games com els terra i ocre. Les superfícies cromàtiques apareixen resseguides per unes línies vigoroses que determinen, d'altra banda, una curvatura dels cossos subtil i amanerada, la concepció dels cabells a través de rínxols o inflexions que denoten un criteri sensible allunyat de l'austeritat romànica i aquesta serà la que es potenciarà en la seqüència protogòtica.</p>	
INSCRIPCIONS	
<p>1. EGO SV(M) LUX MVN/DI¹⁸⁵</p> <p>2. MAT/EVS¹⁸⁶</p> <p>3. IOANEEES</p>	

¹⁸⁵ És la inscripció que està a la mà esquerra de la figura del *Maiestas Domini*, presentada en una xicoteta taula.

¹⁸⁶ Les línies 2, 3, 4 i 5 corresponen al filacteri que sostenen els quatre evangelistes, col·locats als carcanyols que delimiten l'aureola.

4. M^AR^CVS

5. LVChAS

COMENTARI

Representa la Maiestas Domini, sosté en la mà esquerra una petita taula on podem llegir la inscripció, amb una tipologia de lletres molt diferents a les vistes fins ara, la distribució dins de l'espai que ocupen no està proporcionada, i les paraules queden separades.


Destaca per la tipologia de lletra propera al bizantinisme, a l'igual que la representació del tron celestial, amb característiques oritzontalitzants.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig.139.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 347.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

46. BALDAQUÍ D'ORÓS	
CRONOLOGIA	Segona meitat del XIII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Església parroquial d'Orós (Pallars Sobirà), Lleida.
LLOC DE CONSERVACIÓ	MNAC (39006, 39007).
IMATGE	
	
FONT DE LA IMATGE	< http://www.gencat.cat/mnac/graf/roam18or.jpg >

TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (80 x 80 cm).
DESCRIPCIÓ	
<p>Es tracta d'una parella de taules quadrades, sense motllura d'emmarcament, que per la seua forma i grandària podrien ser paraments laterals d'un altar. Representen l'etapa final de la pintura romànica al Pallars Sobirà. Procedeixen d'Orós, un lloc a prop d'Unarre.</p> <p>Els sants Pere i Pau, que centren, asseguts, les respectives màndorles circulars, sostingudes per àngels, traçats amb decisió i bellesa. Executats per un artista que Ainaud (1973) compara amb l'autor del baldaquí de Tost, taula centrada per la figura de Sant Pau, mostrant una geometria més apurada en el sentit d'utilitzar dues figures regulars: el quadrat com a element extern i el cercle inscrit en ell mateix. Novament, doncs, les dues figures constitueixen la base simbòlica de la composició, en ella s'intenta la perfecció absoluta a través de la dialèctica entre el dinàmic i l'estàtic, entre el continu i el discontinu.</p>	
INSCRIPCIONS	
<p>1. PAVL(VS) APOstOLVS¹⁸⁷</p> <p>2. PER(VS) APOstOL(VS)¹⁸⁸</p>	
COMENTARI	
<p>Les inscripcions apareixen dins de la màndorla, a l'altura del cap de l'apòstol representat la tipologia d'escriptura presentada és única en aquest</p>	

¹⁸⁷ Correspon al baldaquí amb el número d'inventari 39006.

¹⁸⁸ Pertany a la inscripció del baldaquí número 39007.

baldaquí, tant el dedicat a Paulus com el dedicat a Petrus, es tracta de lletres diferents tant pel que fa a la mesura i proporció com pel que fa al tipus de lletra.

Ambdues inscripcions se situen dalt dels muscles de la figura, separades pel cap, amb la mateixa col·locació que a les taules laterals de Sant Serní de Tavèrnoles. Trobem el mateix signe d'abreviació per a les lletres «VS» característic en la pintura d'influència bizantina com Baltarga i Tavernoles.


I té tant per la lletra com per les característiques del tron certa similitud amb el frontal de Tostel tron sobre el que s'asseu l'Apòstol Sant Pau.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p. 177.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 350, 351.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

47. FRONTAL DE GRÈIXER.	
CRONOLOGIA	Finals del segle XIII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Església de Sant Climent de Grèixer (Baixa Cerdanya), Girona.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (69766).
IMATGE	
	
FONT DE LA IMATGE	< http://www.recercacerdanya.org/fitxers/ker/ker-5.pdf >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula.

DESCRIPCIÓ			
<p>El frontal està presidit per la <i>Maiestas Domini</i>, que apareix inscrita en una aureola circular. Assegut sobre un ric tron de marqueteria i flanquejat per dos arbres que sorgeixen del tron. Aquest frontal es distingeix clarament de les representacions típiques del romànic, tant per la seua disposició com pels detalls iconogràfics, per la qual cosa cal considerar-lo com una obra de finals del XIII propera al cercle de Soriguerola.</p>			
INSCRIPCIONS			
1. Ih(ESV)S ¹⁸⁹			
2. IOh(ANNES)	LVCAS	MARC[VS]	MAT[EVS] ¹⁹⁰
3. PETR(VS)	PAVLVS	JACOB[VS]	ANDREAS ¹⁹¹
COMENTARI			
<p>Totes les inscripcions es presenten emmarcades pels rotlles que subjecten els personatges, amb una lletra uniforme i ben proporcionada dins de l'espai. Els signes d'interrupció són els de tres punts en vertical.</p> <p>Totes les inscripcions apareixen emmarcades pel rotlle que subjecten les figures dels quatre evangelistes i les laterals dels apòstols. El frontal guarda molta similitud a la taula del baldaquí que es conserva al Museu Episcopal de Vic (Cook i Gudiol, 1948: fig. 208) on destaca el mateix tipus de lletra, però</p>			

¹⁸⁹ Correspon a la inscripció que apareix damunt del llibre que subjecta Déu a la mà esquerra.

¹⁹⁰ Els quatre evangelistes que envolten Déu.

¹⁹¹ Figures laterals.


trobem una inscripció repetida, la de Lucas en la representació de Mateu.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p. 155. 180.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 39.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

48. FRONTAL DE SANT SERNÍ DE TAVÈRNOLES	
CRONOLOGIA	Segona meitat del XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Església benedictina de Sant Serni de Tavèrnoles (les Valls de Valira, Alt Urgell), Lleida.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (64003, 64006).
IMATGE	
	
FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015786-000.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (118 x 218 x 6,8 cm).

DESCRIPCIÓ
<p>La Seu d'Urgell, pel que sembla, no va comptar amb un gran <i>scriptorium</i> i això explica que les pintures de taller, desenvolupades a l'ombra de la vella ciutat pirinenca, tingueren, si més no, un traç d'estil de la narrativa miniada. Pot confirmar-se aquesta idea front al grup de pintures sobre taula, d'accentuat arcaisme, descobertes a les esglésies i ermites d'aquest bisbat.</p> <p>El frontal, de mides molt grans, presenta nou bisbes que es distribueixen en grups de quatre, els quals giren el cap vers el personatge central que pot ser la representació de Sant Serní. Van mitrats i cadascun d'ells sosté un llibre i un bàcul amb absència total de representació gràfica. Als laterals esquerre i dret estan les figures de Sant Martí i Sant Brici. Ainaud (1973) considera aquest frontal com una obra que encapçala tot un corrent que desembocarà en l'estil del cercle del Mestre del Judici Final. Gudiol (1929) associa les taules laterals a l'autor de la decoració d'Argolell.</p>
INSCRIPCIONS
<p>EGO SUM / VIA VERI / TAS E / T VI / TA</p>
COMENTARI
<p>Crist en majestat apareix assegut en un arc de cercle i tancat per una aurèola completament circular, model que ens recorda el baldaquí de Tost, i no sols per la iconografia, sinó per la inscripció de caràcters semblants a la de Tost, però en</p>

aquest cas les lletres presenten una major qualitat, un traç més uniforme i una millor distribució en l'espai.

Les inscripcions apareixen intercalades en la part superior de la figura representada; entre els braços i el cap: la mateixa posició que adopten les inscripcions als baldaquins d'Orós. Torna a aparèixer l'abreviació (VS) a l'igual que als baldaquins de Baltarga i Orós. Aquestes inscripcions apareixen als laterals.

Fig. 1. Taula dels nou bisbes¹⁹².


BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p. 126, 127.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 332, 333.

¹⁹² El frontal de la mesa d'altar es compon de tres taules.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

49. FRONTAL DE BALTARGA	
CRONOLOGIA	Cap a l'any 1200.
LLOC PROCEDÈNCIA	Església parroquial de Sant Andreu de Baltarga (Bellver de Cerdanya, Baixa Cerdanya), Girona.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (15804).
IMATGE	
	
FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015804-000.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (96 x 159,7 x 10 cm) .

DESCRIPCIÓ
És una obra d'afinitat estilística amb certes obres del neobizantisme italià ¹⁹³ , com el crucifix de la catedral d'Espoleto, datat cap al 1187, el que fa sospitar l'origen estranger del pintor, sobretot de la seua formació artística. Es tracta d'un model amb evident relació amb la Bíblia de Winchester.
INSCRIPCIONS
1. I/O/[H]A/N/e/S M/A/R/I/A ¹⁹⁴ 2. A/N/D/R/E/A/S I/A/C/O/b(VS) ¹⁹⁵ 3. eGEAS A/N/DR̄/E/A/S ¹⁹⁶ 4. F/I/L/I/P(VS) T/O/M/A/S ¹⁹⁷
COMENTARI
Totes les inscripcions, exceptuant la primera de la línia 3, estan disposades en sentit vertical. En les línies 2 i 4 apareixen els signes d'abreviació (VS) d'influència bizantina que tornarem a veure en el baldaquí d'Orós, i també al Frontal de Grèixer i al de Sant Martí.

¹⁹³ Al final del segle XII i començaments del XIII, una onada de bizantinisme arriba a terres catalanes procedent de la Itàlia central. Els artistes d'aquest període van crear unes obres en les quals la figura perd un poc el caire de simple representació de l'espècie humana i s'individualitza. El color, amb acurades matisacions, esdevé un element contrapuntístic de gran importància.

¹⁹⁴ Part superior esquerra del frontal.

¹⁹⁵ Part superior dreta del frontal.

¹⁹⁶ Part inferior esquerra del frontal. Destaca el nexa de la segona inscripció de les lletres «DR» amb la «D» girada.


¹⁹⁷ Part inferior dreta del frontal.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imagería románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p. 164.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 360.

3.3.2 Pintura sobre taula del mode secundari

50. FRONTAL DE LLUÇÀ	
CRONOLOGIA	Segon quart del segle XIII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Església de Santa Maria de Lluçà (Osona), Barcelona.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Museu Episcopal de Vic (4,10,11).
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català



Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	< http://www.museuepiscopalvic.com/colleccions/imatges/0053011.jpg >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (104,5 x 179,5 cm).
DESCRIPCIÓ	
<p>Pertany al cercle de Lluçà, al qual se li atribueix el front dels Arcàngels i les miniatures del còdex <i>Epistolae Beati Agustini</i> de la catedral de Vic (Sureda, 1981). Encara que sembla arriscat atribuir-los tots a una mateixa mà, ja que el dels Arcàngels té un tractament més delicat i el de Lluçà una factura més monumentalista, es podria tractar de l'evolució d'un mateix artista.</p>	
INSCRIPCIONS	
<p>1. SEPTem DONA S(AN)C(T)I SP[IRITVS]¹⁹⁸</p> <p>2. INTELECTVS SCIE(N)[TIA] CO(N)SSILII PIET[AS] / F/O/R/T(ITV)D/I/N/I/S TIM[OR]</p> <p>3. IOh(ANNE)S AP[OSTV]L(V)S</p> <p>4. REGINA CELORUM¹⁹⁹</p> <p>5. Ih(ESV)S ChR(ISTV)S D(OMI)N(VS) NO(STE)R²⁰⁰</p> <p>6. MATh[EVS] IOhANNES MARCCV[S]</p>	

¹⁹⁸ Les línies 1, 2 i 3 pertanyen al lateral esquerra del frontal.

¹⁹⁹ Pertany al lateral dret, es llegeix de baix cap a dalt.

²⁰⁰ Pertany al lateral dret, es llegeix de dalt cap a baix.

LVChAS²⁰¹

COMENTARI

El frontal presenta les escenes de la vida de la Verge Maria i únicament s'identifiquen per les inscripcions els quatre evangelistes, amb una grafia semblant a la que hem vist en les taules de la seqüència tardo-romànica del mode dominant. L'obra pictòrica dels laterals ha sigut la que ha donat nom al cercle de Lluçà i a partir d'aquesta es suposa que sorgeixen el frontal de Lluçà i el frontal dels Arcàngels. Les inscripcions dels frontals laterals tenen una gran qualitat tant en la lletra com en la pintura. La distribució de les inscripcions ha sigut preparada d'avant-mà i es tracta d'un tipus de lletra semblant a la que hem vist als frontals del mode dominant en la seqüència tardo-romànica, i per aquest motiu m'incline a pensar que deuria d'incloure's dins del mode dominant i no del secundari, tal i com la situa Sureda.

Les lletres tenen un traç molt uniforme i les distàncies entre elles són regulars. Tenen les mateixes característiques que les lletres del frontal de Solanllong, on únicament apareix la paraula «PAX», pel que els dos frontals es consideren del mateix autor. Per tant, podem dir que es tracta d'una persona que està en contacte directe amb els escriptors i coneix bé l'escriptura.

BIBLIOGRAFIA


COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig. 83, 84.

²⁰¹ En el frontal, de cara a l'espectador.

GUDIOL CONILL, Josep (1929) *Els Primitius. Primera part: Els pintors, la pintura mural. Segona part: La pintura sobre fusta*. 2 volums. Barcelona: S. Babra, p. 149.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura romànica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 362.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

51. FRONTAL DELS ARCÀNGELS	
CRONOLOGIA	Segon quart del XIII.
LLOC PROCEDÈNCIA	De procedència desconeguda.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (3913).
IMATGE	
	
FONT DE LA IMATGE	< http://museunacional.cat/sites/default/files/003913-000.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (105 x 127 x 4,5 cm).

DESCRIPCIÓ
<p>Frontal de procedència desconeguda, segons Cook i Gudiol (1948) és obra del Mestre de Lluça, al qual se li ha atribuït el frontal de Santa Maria de Lluçà, el de Solanllong, les pintures murals de Sant Pau de Casserres i les miniatures del còdex <i>Epistolae Beati Agustini</i> de la catedral de Vic. Aquest frontal i el de Santa Maria de Lluça són els de major qualitat i, segons Sureda (1981), podrien no ser del mateix autor, tot i que no descarta que es tracte de l'evolució d'un mateix artista. Aquest frontal de petit format, dividit en quatre compartiments emmarcats amb orles d'estuc, presenta escenes relatives als arcàngels Gabriel, Rafael i Miquel. Són uns tipus iconogràfics que apareixen també al frontal de Puigbó i recorden la composició d'un lateral d'Encamp.</p>
INSCRIPCIONS
<p>1. R/A/F/A/E/L. G/A/B/R/I/E/L.²⁰²</p> <p>2. MICHÆL. P(RE)LIABA T̄V̄R̄ / CV(M) DRACONE.²⁰³</p> <p>3. M/I/C/H/A/E/L.²⁰⁴</p> <p>4. I(N)VE(N)CIO S(ANCT)I MI/ChÆLIS.²⁰⁵</p>

²⁰² Correspon al compartiment superior esquerra, on Rafel i Gabriel fan costa a una ànima que acompanyen al cel.

²⁰³ Pertany a les inscripcions de l'escena superior dreta, on l'arcàngel Miquel lluita contra el dragó.

²⁰⁴ Inscripció dins de la part inferior esquerra del frontal, fa referència a l'arcàngel Miquel pesant les ànimes.

²⁰⁵ Són les inscripcions de l'escena inferior dreta del frontal que fa referència a l'episodi del mont Gargà.

COMENTARI

Representa els episodis relatius als arcàngels, els quals estan identificats per les inscripcions que els acompanyen. Hi ha un gran nombre d'abreviacions i el signe d'interrupció, a l'igual que al frontal i laterals de Lluçà, és un únic punt. Les pintures d'aquest frontal tenen una gran semblança amb les de Lluçà i es consideren de la mateixa mà. Però, en canvi, les inscripcions que presenta deixen veure que pertanyen a una altra mà diferent, no són tan uniformes ni en la lletra ni en la relació d'espai que guarden entre elles, en aquest frontal trobem lletres de tipologia quadrada i rodona com l'«M» i l'«E».


La inscripció, una vegada més, s'adapta al lloc que li permet l'escena representada. Així, quan l'espai és just, la inscripció es desenvolupa verticalment, mentre que quan la distribució li ho permet, aquesta té un sentit horitzontal.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p. 150.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 152, 251, 362.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

51. FRONTAL D'AVIÀ.	
CRONOLOGIA	Cap a l'any 1200.
LLOC PROCEDÈNCIA	Església de Santa Maria d'Avià (Berguedà).
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (15784).
IMATGE	
	
FONT DE LA IMATGE	< http://museunacional.cat/sites/default/files/015784-000_51402.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (107 x 177 x 7,5 cm).

DESCRIPCIÓ
<p>A la corrent bizantina, anteriorment esmentada, s'uneix aquest pintor del frontal de la comarca del Berguedà. El caràcter decorativista d'aquest mestre i la innegable personalitat com a narrador es defineixen en la Mare de Déu que centra, sota l'arc trilobat, les cinc escenes de la seua vida. La formula s'assembla a la del Mestre de Baltarga, però amb un ritme més mogut i una major efusivitat a l'expressió. En aquest frontal, ja es respira un esperit protogòtic.</p>
INSCRIPCIONS
<ol style="list-style-type: none">1. GASPAR:2. BALTASAR3. MELChIOR:
COMENTARI
<p>En aquest frontal de l'ermita de Santa Maria es representa l'Anunciació, la Visitació, l'Epifania, la Nativitat i la Presentació al temple. De totes aquestes escenes sols acompanyen inscripcions l'escena dels Reis Mags, situades a l'altura del cap dels personatges, separades per tres punts. La tipologia de les lletres és molt semblant a la del frontal dels Arcàngels, encara que en aquest frontal l'única lletra de doble traç és l'«M».</p> <p>Les tres inscripcions estan situades a la part inferior esquerra del frontal, desenvolupades horitzontalment dalt de les figures a les quals fan referència i separades per tres punts en vertical, que en el cas de la inscripció de la línia 2 no estan per la manca d'espai, ja que ocupa el final de la inscripció la corona del</p>


mag Melcior.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p. 152.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 364.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

53. FRONTAL D'ALTAR DELS APÒSTOLS O D'ESTET.	
CRONOLOGIA	Segle XIII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Procedeix d'Estet (Ribagorça), Osa.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (3911).
IMATGE	
	
FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/003911-000_000057.jpg >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (105 x 148 cm).

DESCRIPCIÓ
<p>Frontal emmarcat amb una gran orla amb motius vegetals. Està presidit per la imatge de la <i>Maiestas Domini</i> acompanyada de la representació habitual del Tetramorf. Unes bandes amb relleus de pasta delimiten quatre compartiments laterals en els quals apareixen quatre grups de tres apòstols, cadascun amb un filacteri. Mostra una certa relació amb el frontal d'Encamp i pot considerar-se dintre del corrent derivat del cercle d'Avià.</p>
INSCRIPCIONS
<p>1. Ih(ESV)S / CHR(ISTV)S Ih[OA(NN)E(S)].²⁰⁶</p> <p>2. S(ANCTVS) E[...] PETRVS²⁰⁷</p> <p>3. PAV/LVS FI[LI]PVS²⁰⁸</p> <p>4. P[...] MA[...]E[...]²⁰⁹</p> <p>5. I[AC]hOBVS BARTOLO[ME(VS)] SI[MON]²¹⁰</p>
COMENTARI
<p>Les inscripcions estan situades dins dels rotlles que subjecten els apòstols, per identificar-los. Es tracta d'unes lletres que no guarden cap regularitat ni en la mida ni en la uniformitat. Aquest frontal guarda una certa relació amb el de</p>

²⁰⁶ Correspon a la part central del frontal, on el Totpoderós porta a la mà un llibre amb les inscripcions *Ihesus Christus*. En els angles que forma la màndorla estan els quatre evangelistes dels quals, actualment, sols es perceptible la inscripció *Ihoannes*.

²⁰⁷ Correspon a la part superior esquerra del frontal.

²⁰⁸ Part superior dreta.

²⁰⁹ Part inferior esquerra.

²¹⁰ Part inferior dreta.


Farrera de Pallars, ja que presenten un mateix model iconogràfic.

Totes les inscripcions apareixen dins del rotlle que subjecten els apòstols a les mans i, en algunes d'elles, pel mal estat de conservació, són de difícil lectura. Podem observar també l'abreviació VS dels frontals d'Oròs, Grèixer i Baltarga.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, fig.168, 170..

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 367.

54. FRONTAL DE SANT LLORENÇ.	
CRONOLOGIA	Primer quart del segle XIII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Procedencia desconeguda.
LLOC DE CONSERVACIÓ	MNAC (15795).
IMATGE	
	
FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015795-000_0131-001.jpg >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (29 x 130,3 x 3,5 cm).
DESCRIPCIÓ	
<p>Es conserva la zona central del frontal d'altar, que hauria d'estar presidit per la figura del Totpoderós de Crist sobre un fons estrellat i sense màndorla. Pintura que, per les seues característiques, s'inclou dins del cercle del Mestre d'Avià. El Totpoderós sosté a la mà esquerra un llibre on apareixen inscrites les lletres alfa i omega. Als compartiments laterals estaven representades les escenes del martiri de Sant Llorenç.</p>	


Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

INSCRIPCIONS
. A ω ²¹¹
2. (D)ECI(VS)MILITES / LAURENCIVS ²¹²
3. GABRIEL SERVUS DECIUS
COMENTARI
Les inscripcions apareixen just dalt del personatge representat, referent a les escenes del martiri de Sant Llorenç. La tipologia de les lletres està prop del referent escritori, encara que podem apreciar la manca de lletres com en Decius i també podem veure el signe d'abreviació damunt de les lletres representades al llibre del tot poderós, alfa i omega, amb un caràcter d'influència bizantí i que ens fa recordar el cercle d'Avià.
BIBLIOGRAFIA
GUDIOL CONILL, Josep (1929) <i>Els Primitius. Primera part: Els pintors, la pintura mural. Segona part: La pintura sobre fusta</i> . 2 volums. Barcelona: S. Babra, p. 231-235
.
SUREDA, Joan (1981) <i>La pintura romànica catalana</i> . Madrid: Alianza Editorial, p. 370.

²¹¹ Són les línies que apareixen inscrites en el llibre que subjecta el Totpoderós en la mà, on la lletra omega té unes certes característiques de semblança amb l'alfa. Es pot dir que es tracta d'una confusió per assimilació, amb uns trets més pareguts a l'alfa que no a l'omega. Ambdues lletres tenen dalt un signe d'abreviació.

²¹² Les línies 2 i 3 corresponen a les inscripcions que apareixen al costat de cada figura representada.

3.3.3 Pintura sobre taula del mode Popular

55. FRONTAL DE BENAVENT DE LA CONCA.	
CRONOLOGIA	Finals del XIII ²¹³ .
LLOC PROCEDÈNCIA	Església de Santa Margarida de Benavent de la Conca (Isona, Pallars Jussà), Lleida.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (3914).
IMATGE	
	

²¹³ La policromia és posterior.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	< http://patrimoni.cat/blog/wp-content/uploads/2013/12/Frontal-de-Benavent-de-la-Conca-640x396.jpg >
TIPOLOGIA	Talla policromada al tremp (84 x 144 cm).
DESCRIPCIÓ	
<p>Tallada en una sola peça de fusta, aquest frontal pot ser considerat com un exemple de les tendències populars del tardo-romànic català en les quals els principis i les concepcions fonamentals d'aquest període artístic han estat presos com una font formulària i convencional d'inspiració per a poder dur a terme el mobiliari litúrgic d'aquelles esglésies o poblacions a les quals encara no havien arribat els nous corrents del gòtic.</p> <p>El frontal està presidit per la figura de la <i>Maiestas Domini</i> inscrita en una aureola. Amb la mà dreta beneeix i amb l'esquerra sosté un llibre on podem llegir la inscripció que segueix:</p>	
INSCRIPCIONS	
<p>1. Ih(ESV)S aute(m) / transiens p(er) / mediu(m) illor(um) / et dixit ei(s) / Pax vobis / EGO / SVM [LUX MUNDI]</p>	
COMENTARI	
<p>Representa al <i>Maiestas Domini</i>, el qual sosté un llibre a la mà esquerra on apareixen les inscripcions, i hem de dir que és l'única inscripció que es presenta amb lletres minúscules. Per tant, estem parlant cronològicament d'un temps més avançat del segle XIII i el tamany tan reduït de les lletres que és quasi</p>	

imperceptible , ni fàcil de llegir, que junt a que no apareix cap altra inscripció referent als personatges representats, ens confirma que ja s'ha evolucionat més en el temps i que la inscripció no tenia voluntat de ser llegida, sinó, més béde representar el fet del llibre que du a la mà.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p.395.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p.384.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

56. FRONTAL FARRERA DE PALLARS.	
CRONOLOGIA	Primer quart del XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Església de Sant Martí de Gombrén (Ripollés), Girona.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Museu Episcopal de Vic (9).
IMATGE	
	
FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015808-000_000742.jpg >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (101 x 146 x 6 cm)

DESCRIPCIÓ			
<p>Frontal del poble de Farrera, que pel seu arcaisme pot ser representat com element típic de la decadència del taller de la Seu d'Urgell, una vegada sobrepasat el 1200. El Pantocràtor i l'apostolat que integren la iconografia presenten afinitats amb la decoració mural de la parròquia d'Andorra la Vella, però molt més convincent és la seua relació amb el crucifix del bisbat d'Urgell. En realitat són obres que repeteixen models, fetes per un artesà que tan sols disposava de colors terrosos de baixa qualitat.</p>			
INSCRIPCIONS			
1. A ω			
2. Ih(ESV)S NAZ/ARENVS / REX I/VDE/ORVM			
3. MA/TE/VVS IO[h]ANNES			
4. MARCVS	LV/C/A/S		
5. FIL/IP/V/S	aNDREAS	PE/TR/V/S	
6. PA/UL/VVS	MA/T[E]V/S	IA/C[h]O/BVS	
7. S(ANCTVS) IV/DA	S(ANCTVS) TO/MA	S(ANCTVS)	
IA/CO/BE			
8. S(ANCTVS) IO(h)/AN/NE/S	S(ANCTVS)	BARTO/LOME	
S(ANCTVS) SI/MO/N			

COMENTARI

Les inscripcions estan situades als rotlles que porten els apòstols. La tipologia de les lletres és quadrada i rodona i una característica específica és la forma de col·locació de l'«S» final de paraula, amb una posició gitada, però les «S» amb el signe general d'abreviació tenen una posició normal. Aquest frontal té una certa similitud amb el frontal d'Estet, però el frontal de Farrera té uns caràcters més uniformes.


Totes les inscripcions situades dins dels rotlles que porten els apòstols, Déu i les figures que representen els quatre evangelistes. La majoria estan disposats en vertical amb les inscripcions separades per síl·labes dins de les ratlles. Destaca la lletra «S», que majoritàriament apareix en posició gitada, excepte les «S» de «SANCTVS» que apareixen amb el signe d'abreviació general.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p. 175.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 385.

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

57. FRONTAL DE MOSOLL.	
CRONOLOGIA	Primer terç del segle XIII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Església de Santa Maria de Mosoll (Das, Baixa Cerdanya).
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (15788).
IMATGE	
	
FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015788-000.JPG >
TIPOLOGIA	Pintura sobre taula (98 x 169 cm).
DESCRIPCIÓ	
El frontal està estucat segons dos registres en els quals han estat	

representades les escenes sota unes arcades d'estuc. Dues bandes creuades determinen quatre zones rectangulars iguals. S'utilitza com a base pictòrica el pergami i, fins i tot, la tela encolada. El frontal de Mosoll no té relacions directes amb cap de les obres conegudes, si bé el tractament de les cares fa pensar en les fórmules utilitzades en el cercle de Lluçà, encara que en els draps i el cromatisme, extremadament dens, la línia seguida és prou diferent.

INSCRIPCIONS

1. GASPAR	BALTASAR	MELqVIOR ²¹⁴
2. MARIA	IOSEP	MARIA ELISABET
2a. Ih(ESV)S		
3. GRABIEL	MARIA	IOSEP ²¹⁵
4. MARIA	SIMEON	IACHOBI
4a. Ih(ESV)S	Ih(ESV)S	MARIA

COMENTARI

Les arcades emmarquen els personatges representats i dalt de les arcades estan representades les inscripcions. Les lletres pel seu doble traçat tenen una semblança amb les taules de Cardet, Ginesterre de Cardós, però aquí són de major mesura, i en aquest sentit a part de la funció identificativa tenen la funció

²¹⁴ En «GASPAR», la «S» sembla afegida després, ja que no presenta la mateixa grandària que les altres i està col·locada al xicotet espai que queda entre la «A» i la «P», donant l'aparença d'un oblit.

²¹⁵ «GRABIEL» sembla una confusió de «GABRIEL».

decorativa.

Totes les «A» presents desenrotllen dos traços en vertical a la part esquerra d'aquesta lletra.

BIBLIOGRAFIA

COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)*. Madrid: Plus Ultra, p. 155.

SUREDA, Joan (1981) *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, p. 385.

3.4 Objectes votius

3.4.1. Crucifixos

58. CRUCIFIX DE LA SEU D'URGELL.	
CRONOLOGIA	Finals del XII o principis del XIII.
LLOC PROCEDÈNCIA	La Seu d'Urgell.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Madrid, Museu Arqueològic Nacional <?>
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	Museo Arqueologico Nacional
TIPOLOGIA	Talla en fusta
DESCRIPCIÓ	
<p>Crucifix procedent de la Seu d’Urgell. Es tracta d’una obra que repeteix els vells models, realitzada per un modest artesà, que sols disposava de color terrossos i de baixa qualitat. Crucifix que representa moltes característiques afins amb el frontal de Ferrara, també la creu ens presenta un model que denota la influència de la corrent bizantina que es va estendre pels tallers de pintures sobre fusta del Rosselló i la regió central de Catalunya. La creu està decorada als seus extrems per les figures pintades de la Verge i Sant Joan i a l’extrem superior el Sol i la Lluna, coincidint totalment en el model de la creu d’Angustina conservada a l’Institut Amatller de Barcelona.</p>	
INSCRIPCIONS	
<ol style="list-style-type: none"> 1. Ih(ESV)S²¹⁶ 2. SOL LVNA²¹⁷ 3. MARIA²¹⁸ 4. IOh(ANNE)S 	


²¹⁶ Situada dalt de cap de Jesucrist es desenvolupa en vertical i es llegeix de baix a dalt.

²¹⁷ Situada en els extrems superiors del travesser de la creu.

²¹⁸ Les línies 3 i 4 estan situades als extrems del creuer horitzontal.

COMENTARI
Cal destacar la similitud amb la grafia del frontal de Ferrara, característica per col·locar la «S» tombada.
BIBLIOGRAFIA
COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) <i>Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)</i> . Madrid: Plus Ultra, p. 154, 176.


Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

59. MAJESTAT.	
CRONOLOGIA	Segle XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Desconeguda
LLOC DE CONSERVACIÓ	Museu Episcopal de Vic.
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	http://www.museuepiscopalvic.com
TIPOLOGIA	Fusta policromada (176 x 98 cm).
DESCRIPCIÓ	Molt semblant al crucifix de Sant Joan de les Fonts, però d'inferior qualitat.
INSCRIPCIONS	1. (IhESVS) NAZARENVS REX IVDEORVM
COMENTARI	La inscripció està situada a la part superior del creuer horitzontal desenrotllada verticalment, però en el sentit de l'escriptura de dalt a baix.
BIBLIOGRAFIA	COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) <i>Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)</i> . Madrid: Plus Ultra, p.282.


Capítol III: Catalogació de les filacteries del romànic català

60. MAJESTAT BATLLÓ.	
CRONOLOGIA	Mitjan segle XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Probablement d'una església de la comarca de la Garrotxa.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Barcelona, MNAC (15937).
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	< http://www.museunacional.cat/sites/default/files/015937-000.JPG >
TIPOLOGIA	Talla en fusta de noguera (cap i cos), salze (braç dret), om (pal de la creu) i alzina (travesser de la creu) endrapada parcialment i policromada al tremp (156 x 119,5 x 20,5 cm)
DESCRIPCIÓ	
<p>Estructura molt similar a la majestat de Beget, amb una policromia perfectament conservada. Cal destacar les trenes, que en la majoria dels casos pengen simètricament en relleu sobre els muscles, ací, simplement, estan pintades.</p>	
INSCRIPCIONS	
<p>1. Ih(ESVS) NAZARENVS REX IVDEORVM</p>	
COMENTARI	
<p>La inscripció està situada a la part superior del travesser horitzontal i es llegeix de dalt a baix en sentit vertical. Les lletres presenten certa regularitat i exactitud, la qual cosa ens el situa prop del taller de Ripoll.</p>	
BIBLIOGRAFIA	
<p>COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) <i>Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)</i>. Madrid: Plus Ultra, fig. 347, p. 292.</p>	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

61. MAJESTAT SANTA MARIA DE LLUÇÀ.	
CRONOLOGIA	Segona meitat del segle XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Provinent de l'església del monestir de Santa Maria de Lluçà (Osona).
LLOC DE CONSERVACIÓ	Museu Episcopal de Vic (83).
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	< ">http://www.museuepiscopalvic.com/coleccions_mor e.asp?id=137&s=3&r=> .
TIPOLOGIA	Fusta d'alba policromada. Crist (86 x 83,5 x 17 cm); creu (149 x 109,5 x 2,8 cm)
DESCRIPCIÓ	
La figura de Crist apareix vestida en una túnica blava i amb una expressió de la cara serena i tranquil·la, lluny del seu sofriment, característica típica de les creus del romànic català de la segona meitat del segle XII.	
INSCRIPCIONS	
1. Ih(ESVS) NAZARENVS REX IVDEORVM	
COMENTARI	
La inscripció situada en sentit vertical de dalt a baix, és molt semblant a la de la Majestat de Batlló, l'espai del que disposa obliga a fer un entrecreuat de lletres. I segurament té la mateixa procedència que la Majestat de Batlló.	
BIBLIOGRAFIA	
COOK, Walter William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) <i>Pintura e imageria románicas (Ars Hispaniae IV)</i> . Madrid: Plus Ultra, fig.142.	

3.4.2 Tapís

62. TAPIS DE LA CREACIÓ.	
CRONOLOGIA	Segles XI-XII.
LLOC PROCEDÈNCIA	Girona.
LLOC DE CONSERVACIÓ	Museu Catedralici de Girona.
IMATGE	
	

Capítol III: Catalogació de les filactèries del romànic català

FONT DE LA IMATGE	< http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/ec/Tapis_de_la_Creacio-_Tapis_restaurat._Anvers.jpg >
TIPOLOGIA	Tapís brodat amb llana de colors.
DESCRIPCIÓ	
<p>Presenta el tema de la creació en els dos cercles concèntrics centrals, presidits per la figura del Pantocràtor. Al seu voltant es representen els vents, les muntanyes, les quatre estacions de l'any, els mesos, els rius del Paradís i escenes fragmentàries referents a la Santa Creu, representacions que recorden els mosaics situats en les sinagogues d'Orient. La influència oriental del tapís és evident, on destaca com a tema central el monoteisme religiós i els restants temes jueus són cristianitzats amb el tema de la Creu.</p>	
INSCRIPCIONS	
<p>1. REX EORTIS S(AN)C(TV)S D(EV)S</p> <p>2. DIXIT. QVOQVE D(EV)S FIAT LUX. ET FACTA E(ST). LVX.</p> <p>3. SP(IRITV)S D(EO)I FEREBATUR SVP(ER) AQVAS.</p> <p>4. LVX</p> <p>5. VBI DIVIDAT D(EV)S AQVAS AB AQVIS SOL. LVNA</p> <p>FIRMA(EN)TV(M)</p>	

6. ADAM N(O)N. INVENIETBATVR SIMILEM SIBI.

7. VOLATILIA CELI MARE CETEGRAIDILIA

8. INMISIT D(OMINV)S SOPORE(M) IN ADA(M). ET TVLIT VNA(M)
DE COSTIS EIVS. LIGNV(M) POMIFERV(M)²¹⁹

9. FECIT D(EV)S FIRMAM(EN)TV(M) IN MEDIO AQVARVM

10. TENEBRAE ERANT SVP(ER) FACIEM ABISSI²²⁰

11. IN PRINCIPIO CREAVIT D(EV)S CELV(M) ET TERRAM. MARE
ET OM(N)IA UN ES SVNT. ET VIDIT D(EV)S CVNCTA OVE
FECERAT ET ERANT VALDE BONA²²¹

12. CEPHIRVS / SEPTENTRIO / SUBSOLANVS / AVSTER

13. ANNVS / AVTVVS / FLAX ESTAISDI / GEON

14. IVNIVS / MAIVS S/O/L/ APRILIS S/O/L/ PRIC/V.S. MARCIVS.

CICONIA.

²¹⁹ La «D» de «DOMIVS» no està acabada i sembla una «C» girada. També s'elimina part del text: «CVMQVE OB DOMISSET»

²²⁰ La «Y» de «ABYSSI» és substituïda per la «I».

²²¹ S'omet el «QVE» darrere de «VIDIT».

15. DIES S/O/L/I/S/ .FEBRVARIVS. / PRIC/VS

16. SOL / SOL / SOL / VINEA / DIES

17. S(AN)C(T)A / ELENA / IVDAS / IVDEI

18. HIERVA/Sat CV(M)ORAS SETIVDAS IVDAS IVDAS

COMENTARI

Les inscripcions procedeixen del Gènesi 1: 1-3, 6, 11, 31 i II, 20-21, però trobem variacions com la línia 2, on s'afegeix un «QVO» davant del «QVE», que al text original no està; també es confon la «E» amb la «F». Segueix una certa regularitat i no presenta cap errada, hem de pensar doncs, que el brodat s'ha planificat i des del taller s'han marcat les pautes a seguir.

BIBLIOGRAFIA

Campàs I Muntaner, J., Crosas i Casadesús, J., L'art romànic. Disseny Editoria. Barcelona, 1994

www.artmedieval.net/Tapis%20de%20la%20creacio.htm

Narcís M Amich, Pilar Giró, Paquita Masoliver, Maria Mercè Mola i Carme Panella. Curs de formació de mestres: Activitats Didàctiques Catedral de Girona 2008-2009.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

CAPÍTOL IV. Fonts literàries, inscripcions i relacions en la pintura mural catalana.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

En aquest capítol analitzarem les inscripcions abans catalogades i classificades dels casos més paradigmatics, per tal de conjeturar la relació entre l'espai on es representa la imatge i la disposició de l'escriptura exposades i comprovar com en la majoria dels casos analitzats i la resta d'exemples aportats, es respecta la norma o presenta una desviació.

També cerquem les fonts literàries de les quals han sorgit les imatges ja que, com hem vist, el seu propòsit principal era transmetre el contingut d'aquests textos. Ens adonarem de seguida que el principal llibre model és la Bíblia; dels capítols del Gènesi a l'Apocalipsi passant pels evangelis segons S. Joan, Lluc, Mateu i Marc. Hi ha però, també, referències a la llegenda daurada i a evangelis apòcrifs.

Hem tractat els punts referents a les imatges i el seu poder amb la intenció de descobrir com s'adapten els recursos tècnics i quins mecanismes s'utilitzen segons l'espectador al qual van destinat o que ha de contemplar les imatges. L'espectador és un intèrpret i la interpretació de la imatge canvia segons la realitat que l'envolta.

La semàntica de la pintura s'ha de trobar amb la seua interacció amb la societat. La imatge és polisèmica per que depèn de la seua interacció amb el discurs per a que tinga un significat, per al seu reconeixement. El pintor i l'espectador no porten cap empremta social ni són el transmissor i receptor

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

d'una percepció inicial, sinó els agents que elaboren la materialitat del signe visual.

Pel que fa al poder de les imatges, tot allò que provoquen, desperten o produeixen en l'espectador, ens interessen les relacions que estableixen entre l'aspecte que presenten i el seu funcionament, ja que les emocions es viuen més amb la visió que amb ser escoltades.

El paper fonamental de la imatge és que no hi haja dubtes amb la icona que representa, tractar de fixar l'atenció en el significat i no en el significant, és a dir, en l'home gran assegut en un tro amb el llibre a la mà i no en Déu i tot el que connota. Ara bé, un altre ús de la imatge és convertir-la en sagrada. Sabem que el seu efecte és major que les paraules, una eficàcia que rau en l'inevitable poder de les creences socials d'una realitat cognoscitiva, és a dir, el cúmul d'informació del qual es disposa gràcies a un procés d'aprenentatge o de l'experiència. La conversió de les imatges en sagrades, s'aprova en el II Concili de Nicea (787). La seua consagració santifica i realça les qualitats inherents incorporades a la imatge. L'associació de qualsevol objecte amb allò sagrat el dota de vida i canvia el seu funcionament, és un procés on s'indueix a la deïtat perquè habite la matèria inanimada i a partir d'aleshores, esdevinga un objecte amb potencial per a concedir favors.

Posar-li nom, paraules o caràcters a una imatge és consagrar-la i adquireix ràpidament les qualitats de la divinitat. Ja en els bustos funeraris de l'antiga

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Roma, segle IV a. C., en memòria del difunt, la semblança quedava sempre subratllada per la inscripció. Les lletres encaminen l'atenció cap allò que pot escapar-se, aparten de la ment la bellesa per a conduir-la cap al significant i no deixa volar la imaginació, materialitzant així el concepte i concretant-lo.

1. Anàlisi de les filactèries del romànic català segons la seua catalogació.

Els exemples del mode dominant presenten una bona factura en la lletra a l'igual que el traç de les figures representades. Això evidencia una major qualitat en comparació amb la resta de pintures murals. Cada inscripció té el seu lloc corresponent respecte a la figura representada, de forma que no hi pot haver confusió, malgrat que es tracta d'unes pintures on es mostren una gran quantitat d'inscripcions en relació a les figures representades. Així, per exemple, l'estil de la lletra ens indica que a Sant Quirze de Pedret la grafia és propera a una mà que coneix i utilitza l'escriptura, mentre que la de Sant Climent de Taüll està més a prop de la capital de l'epigrafia romana, la qual cosa demostra el caràcter influent del corrent procedent d'Itàlia.

A partir de Sant Quirze i Sant Climent podem dir que han sorgit les de Santa Maria de Taüll, però per les característiques murals que ja hem descrit opinem que no es tracta de la mateixa mà, encara que haja estat en contacte amb les altres.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

1.1 Pintura mural.

Sant Joan de Boí (nº 9)

En aquestes pintures murals les inscripcions exposades presenten uns caràcters diferents dels que hem vist fins ara. Tenen un traç prim les quals ens poden portar a recordar a les de Sant Quirze de Pedret, però la presència de la paraula «STEPHANUS» presenta en el seu desenvolupament signes d'abreviació que són innecessaris. Es mostra anotada en sentit vertical i horitzontal en dues línies mentre que la resta d'inscripcions es desenvolupen en sentit horitzontal amb menys uniformitat i desigualtat entre les mesures de les lletres.

Sant Pere de la Seu d'Urgell (nº 10)

Ens trobem davant d'un model que no està lluny del presentat a Sant Climent de Taüll pel que respecta a la forma i a l'ordre en la col·locació de les inscripcions, situades dins d'una faixa en la franja de separació dels dos nivells de l'absis. Les altres inscripcions tenen una posició vertical al costat de les figures dels apòstols. Els caràcters de les lletres inscrites són de traç recte, plenes de nexes característics que no tornarem a veure en la resta de la pintura mural catalana i que, en aquest cas concret, estan justificats per la manca d'espai. Els signes de finalització són punts seguits d'una petita

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

ratlla horitzontal en forma de zig-zag que únicament apareix en la franja on s'exposa un text i no al final dels noms dels apòstols. Es tracta d'un tret que no ha aparegut fins ara, la qual cosa indica que ens trobem davant d'un nivell més evolucionat i més en contacte amb l'escriptura.

Sant Sadurní d'Osormort (n.º 11)

Tornem a veure una situació semblant al cas anterior pel que fa a l'ordre de col·locació del text: les inscripcions estan situades en la franja que divideix els dos nivells de l'absis alhora que hi ha una altra siutada damunt de la imatge en tres línies que separen la mateixa paraula sense cap signe de separació. L'únic signe d'interrupció present consta de tres punts disposats en vertical en els fragments inscrits dins de la franja, però no apareix en la inscripció situada damunt la imatge a la qual fa referència. Els únics nexes presents en totes les inscripcions són per a les «T» i les «E».

Santa Maria de Mur (n.º 12)

En aquest conjunt, les inscripcions tenen una gran presència dins del programa iconogràfic de l'absis i no són exclusivament identificatives respecte als personatges representats, sinó que desenvolupen frases significatives respecte a la imatge representada, com és el cas dels quatre evangelistes i les escenes del naixement i l'anunciació als pastors.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Es tracta d'una inscripció de lletres estilitzades amb molts nexes i on la mà executora ha estat en contacte freqüent amb l'escriptura. Els seus trets no corresponen a ninguna de les inscripcions vistes fins ara, la qual cosa fa pensar que aquest mestre no tindria relació amb els anteriors.

Els signes de finalització són un punt de mesura molt inferior a les lletres i estan continuats per dos traços en volta més petits. Aquest cas concret, de característiques tan peculiars, respon a un projecte de major amplitud pel que fa a la finalitat de la seua exposició. Un projecte fet i encarregat per personatges d'un alt nivell cultural i, alhora, destinat a un públic ja iniciat en la lectura, al contrari que els que hem vist anteriorment.

Sant Salvador de Polinyà (n.º 13)

Les lletres de totes les inscripcions tenen un traçat prim que fins aquest moment no havia aparegut. Es diferencien dos tipus d'«A»: una *alla greca* i un altra més quadrada, desenvolupades sempre al costat dels objectes als quals fan referència. La frase que apareix dins del llibre que porta l'*Agnus Dei* no està acabada per falta de lloc.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Sant Martí de Sescorts (n.º 15)

La inscripció està situada dins d'una faixa dalt de l'escena representada, no hi ha signes de separació i hi ha paraules que estan separades pel mig i a la vegada unides a altres paraules, la qual cosa ens indica l'escàs control i poc contacte amb l'art d'escriure.

Santa Eulàlia d'Estaon (n.º 16)

Les inscripcions representades són de traç molt desigual, tant pel que fa a la mida com a la grossària, fins i tot dins d'una mateixa paraula. Apareixen confusions o errates, com és el cas de la «J» girada que s'assembla a una «G» de la paraula «JORDANVS» o el de la paraula «ERX» que fa referència a la figura de Crist i que es correspondria amb la paraula «REX». Els punts de finalització de les paraules pràcticament arriben a igualar la mesura de les lletres i assoleixen la mateixa categoria gràfica, sempre situades en posició vertical independentment de la posició de la paraula. Els signes d'abreviació estan col·locats sempre damunt de les lletres i mai a la part superior.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Esterri de Cardós (n.º 17)

El traç de les lletres és molt similar al de Santa Eulàlia d'Estaon, però no presenta tanta desigualtat en la mesura de les lletres. Els signes d'abreviació se situen damunt i per dalt de les lletres segons el sentit de la inscripció horitzontal o vertical. Els punts de finalització són d'una mida més reduïda.

Ginestarre de Cardós (n.º19)

La tipologia de les inscripcions és d'un traç prim encara que no guarden entre elles un caràcter molt uniforme. Per contra, sí que mantenen una certa regularitat de mesura entre elles.

Sant Miquel d'Engolasters (n.º 20)

Els caràcters de les inscripcions presenten un traç segur i amb característiques uniformes. A la part superior de l'absis presenta un programa iconogràfic similar al de sant Climent de Taüll com ocorre amb la disposició de les inscripcions entre les figures representades. A la part inferior, per contra, els signes generals d'abreviació van col·locats damunt de la lletra, però en la mateixa paraula i posició tenen una col·locació distinta. En la figura del pantocràtor apareixen les «A» i «O» *alla greca*,

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

però en el següent cas la «O» té un caràcter d'assimilació a la «A». En cap cas apareix el signe de finalització.

Sant Romà de les Bons (n.º 21)

Les inscripcions, sempre representades, estan col·locades en sentit vertical a la part dreta de la figura, no presenten trets uniformes i vacil·len en quan a la posició. No figura cap signe d'abreviació ni nexes ni punts de finalització.

Sorpe (n.º 22)

La decoració denota un art eclèctic amb reminiscències d'obres dispars con santa Maria de Taüll o Esterri de Cardós, sense oblidar fòrmules pròpies del cercle de Pedret. Les inscripcions de l'intradós dels arcs principal i laterals mostren unes grafies de traç molt irregular que recorden Esteon. Les de l'arc principal, on figura l'únic punt de finalització, són de millor qualitat que la resta, més irregulars, on sembla que es confon la «S» per la «C» en «SANCTVS», a no ser que es tracte d'una sigma grega. Les posicions dels noms igual estan en horitzontal com en vertical, separades per síl·labes o lletres soltes. Per altra banda, la nau lateral presenta unes pintures més avançades d'una altra mà amb inscripcions de factura més clara i traç prim.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Orcau i Argolell (n.º 23 i 24)

Acusen la influència llunyana del Cercle de Pedret i al mateix temps mostren una relació amb el mode popular.

Orcau presenta unes inscripcions amb lletres molt primes situades en vertical i la paraula Sanctus en horitzontal amb el signe general d'abreviació dalt. El nom de l'apòstol apareix en vertical amb una mesura regular i uniformitat en les lletres.

Argolell presenta el mateix tema iconogràfic que Orcau, però les lletres no guarden tanta regularitat en la mida i la disposició en vertical dels noms no manté la línia recta. Els punts de finalització són extremadament llargs i n'hi ha dos per a una mateixa paraula. Es tracta d'un cas evident del traspàs de model amb una mà executora diferent.

1.2 Pintura sobre taula

Frontal de Sant Martí d'Ix (n.º 28)

Situa les inscripcions en la faixa que separa els requadres laterals superiors i inferiors on apareixen els apòstols. Es tracta d'una inscripció plena de nexes on totes les lletres es presenten amb una alteració dins de l'ordre de col·locació i a la vegada girades a l'inrevés. Els nexes i les lletres

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

girades denoten una artificialitat comparable a les inscripcions de la pintura mural de Sant Pere de la Seu d'Urgell. Això ens permet relacionar el frontal de Sant Martí d'Ix amb el mestre de la Seu d'Urgell però, més que atribuir-lo al mestre de la Seu d'Urgell, remarcariem el contacte amb l'escola francesa d'on prové aquell. Aquesta idea es recolza en la representació de la figura de la *Maiestas Domini* que presideix el frontal inscrit en dues corones secants, un tipus iconogràfic que trobem en la representació de Crist en la Glòria de la Bíblia de Saint-Auvin d'Angers de finals del segle XI, al foli 208 del tom II de la mateixa Bíblia segons Durliat (1992)

Frontal de Santa Margarida (n.º 29)

Està dedicat a Santa Margarida i totes les inscripcions apareixen al bisell del marc frontal superior i inferior, situades sempre al lloc de l'escena a la qual fan referència. El nexes es presenta únicament entre les tres lletres de les paraules: «MARGARITA» i «CARCERE». Per a les separacions entre les paraules, es col·loca un punt i en els espais que buits trobem la presència d'uns signes similars als de les abreviacions, però girades a l'inrevés i molt més artificioses. És una lletra de fàcil lectura on destaca el tipus de «A» quadrada que no havia aparegut fins ara.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Frontal de la Mare de Déu de Coll (n.º 30)

Les inscripcions es manifesten dalt de les figures a les quals fa referència, excepte en l'escena de l'assumpció de la Mare de Déu al cel, on apareix situada al peu de l'escena i finalitzada en tres punts en vertical. Els nexes són molt semblants als de Santa Margarida, com també el grup del nexa «EL» amb la «E» girada a l'inrevés. Les inscripcions referents als quatre evangelistes es presenten fora del rotlle que ells mateix subjecten. Hi ha una abundant decoració geomètrica simulant joies i pedres precioses.

Baldaqü de Ribes (n.º 31)

Les inscripcions estan situades dins de l'aurèola que envolta la *Maiestas Domini* al centre i a la banda que divideix el baldaqü en superior i inferior als laterals. Presenta unes lletres uniformes molt igualades tant en el traçat com en les distàncies entre elles, la qual cosa ens indica un alt grau de qualitat en l'execució. El començament i el final de la inscripció està marcada per tres punts en vertical i destaca el tipus de la lletra «O» semblant a una madeixa.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Frontal d'Esquius (n.º 32)

La inscripció apareix dins d'una faixa que forma l'aurèola que envolta la *Maiestas Domini*. No presenta una distribució de les lletres tan uniforme i regular com el baldaquí de Ribes ja que les lletres es presenten més juntes al començament de la inscripció i amb una distància més desigualada al final per la sobra de l'espai, la qual cosa ens indica que no havia estat ben calculada a l'inici.

Els símbols de separació entre les dues frases són una creu grega amb quatre punts als angles. Pel que fa al tipus de lletres trobem l'«O» en forma de madeixa del baldaquí de Ribes que es correspon amb la de «FORMA» i «MISERATOR», mentre les restants no respecten aquesta tipologia. També trobem tres tipus d'«A»: la més freqüent és *alla greca*, però també trobem el tipus d'«A» format per dos traços verticals sinuosos units al començament²²² i un tercer model d'«A» més paregut a un model assimilat a l'omega grega. Les característiques esmentades ens confirmen la teoria que els tallers de pintura estaven situats prop d'un centre productor de cultura on el pintor o pintors estarien en contacte directe amb els promotors i divulgadors dels missatges de l'església.

²²² Pareguts a la «S», però sense les corbes tan pronunciades i amb la característica de figurar sempre al costat d'un altra vocal.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Frontal de Llanars (n.º 33)

La presència d'inscripcions és força important i estan situades al bisell del marc del frontal, on ens desenvolupa la llegenda dels fets escenificats. Es tracta d'una lletra clara amb un traç predominantment recte i els nexes i les abreviacions són conseqüència del reduït espai. La proporció i distribució de les lletres en la caixa d'escriptura no és tan correcta com ens els casos dels frontals anteriors. Aquest element, junt a la diferent concepció del fons decoratiu del frontal, ens porten a pensar en una mà executora diferent d'un temps cronològic més avançat. Per tant, la relació amb el taller de Ripoll no es pot assegurar amb certesa.

Frontal de Durro (n.º34)

Les inscripcions es desenrotllen en vertical dins de l'aurèola que rodeja a Santa Julita i Sant Quirc.

Es manifesta una certa uniformitat, tant en les lletres com en la disposició. La presència d'inscripcions en el frontal és molt escassa, ja que a les quatre escenes restants, que presenten la història de la vida i el martiri dels sants no hi ha cap inscripció. Aquesta absència ens pot indicar que la història de la santa era ben coneguda i no seria necessària l'explicació de cada escena, explicació que sempre aniria associada al nom de la Santa Julita i Sant Quirc, identificats ja a la part central. La representació de la

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

llegenda d'aquestos sants és un tema que prové d'una font literària diferent a la *Bíblia*: la *Llegenda Àuria*, la qual a partir d'aquest moment tindrà tanta importància com la *Bíblia* com a font de referència.

Frontal de Martinet (n.º 35)

Les inscripcions apareixen a la franja que divideix el frontal en dues meitats desenvolupades horitzontalment, excepte el nom dels apòstols que estan en vertical per la manca d'espai. Es presenten dues línies d'inscripcions: la primera fa referència a l'escena representada a la part superior mentre que la línia inferior es refereix a l'escena representada més avall. Les lletres tenen un cos irregular i presenten diferents mesures entre elles. Cada paraula està separada de l'altra per un, dos i quatre punts, aquest últims disposats en forma de trèvol, i sovint trobem una mateixa paraula separada en dues o tres parts, així com també algunes lletres confoses.

El text inscrit fa referència a un passatge de la Bíblia, concretament els *Fets dels Apòstols 1, 11*²²³, però en resum o versió reduïda a la vista del poc espai del que es disposa. En veure la col·locació dels punts d'interrupció ens n'adonem la seva llunyania respecte a l'escola de formació o del *scriptorium*, així com el desconeixement de l'escriptura.

²²³ Vegeu Apèndix I, 31.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Frontal de Puigbò (n.º 36)

La rusticitat pren un aspecte arcaic que, junt a la desaparició dels símbols dels evangelistes, ens porta a pensar que es tracta d'una obra primitiva. L'autor devia tenir un bon model de la figura de la *Maiestas Domini*, i per contra, no devia tenir presents els cartrons referents a la llegenda de Sant Martí.

Hi ha una certa llibertat en la composició que fa pensar en una obra de tradició tardana a l'igual que la llegenda del sant representat.

La inscripció apareix en la franja horitzontal que divideix el frontal en dues meitats als laterals, disposició que ens recorda el frontal de Sant Martí d'Ix. Les lletres de les inscripcions són de les més irregulars entre les que hem vist fins ara. Presenten molts nexes que recorden els de Sant Martí d'Ix, però menys artificiosos. El signe de finalització és de sis o set punts molt menuts disposats en vertical. Per tot això, és evident la relació entre els frontals d'Ix i el de Puigbò.

Frontal de Sant Llorenç Dosmunts (n.º 37)

Les inscripcions es presenten al bisell del frontal tant superior com inferior, com també junt a la figura representada. La inscripció s'emmarca dins del rectangle quan identifica el personatge. Hi ha també una inscripció més extensa de l'habitual per a descriure l'escena del desafiament de Sant

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Llorenç a Deci. La disposició de les inscripcions ens recorda, per situació i col·locació, el frontal del Priorat de Coll.

Els signes d'interrupció són de tres punts en vertical i creus. Únicament hi ha un signe d'abreviació damunt de la «E» de «LAURENTIVS».

Els caràcters de les lletres tenen una afinitat amb el frontal de la Mare de Déu de Coll; d'entrada, coincideix en la col·locació dels personatges sota els arcs; també en els quatre evangelistes, de caràcter i disposició similar com mostra el fet de situar les inscripcions que els identifiquen fora del rotlle que subjecten amb les mans. Cada personatge està identificat per la inscripció que porta al costat i els tres punts d'interrupció són semblants. També hi ha una altra característica similar en els dos frontals com és l'emmarcació dins d'un requadre de la inscripció, què apareix dues vegades a Sant Llorenç i una en el de Coll. Una última característica és la decoració en pedres precioses i joies en l'aurèola i les línies divisòries de les escenes.

Tots aquests trets i caràcters revelen una certa connexió i proximitat: podria tractar-se d'una mateixa mà, on les diferències s'explicarien per l'evolució de l'artista, o també provenir d'una mà diferent però amb relacions evidents de formació o taller.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Frontal de Sagàs (n.º 38)

La presència d'inscripcions és reduïda, únicament apareixen a la part superior dreta del frontal on es descriu l'escena on Egeas és assassinat pel diable en la llegenda del martiri de Sant Andreu. L'absència d'inscripcions en totes les escenes de la història de Sant Andreu ens indica el seu coneixement l'origen en la il·lustració que acompanya el text referent a la vida de Sant Andreu. L'escena amb les inscripcions es justifica per ser l'única que no fa referència a Sant Andreu, i per tant, s'explica la identificació del personatge.

Frontal d'Espinelves (n.º 39)

Les inscripcions que apareixen en aquest frontal únicament identifiquen els personatges representats. En el cas dels tres Reis Mags, les inscripcions estan situades a la part superior de la dreta de les figures, desenvolupades depenent del lloc del qual disposen. Les dels profetes estan emmarcades dins del rotlle desplegat que subjecten amb les mans. Les lletres són rectes, no presenten cap nexa i els signes d'abreviació que apareixen està sempre a la primera «P» de «P(RO)PhETE». Els signes d'interrupció són sempre els tres punts. El tipus de les lletres «A» i «E» guarda semblances amb les del frontal de Sant Llorenç, encara que aquestes són un poc més desiguals, un fenomen que podem apreciar en els frontals

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

de Santa Margarida, la Mare de Déu de Coll, Sant Llorenç i aquest d'Espinelves, totes amb unes característiques semblants.

Un altre element que dóna sentit a la unitat d'aquests frontals és el fet de decorar amb joies i pedreria l'aurèola que envolta el sant o la santa a qui està dedicat el frontal i també les franges divisòries de les escenes del frontal.

Cook i Gudiol (1948) apunten que aquest frontal pertany al mateix mestre que va realitzar les pintures de Santa Maria de Terrassa per la relació entre els elements formals pictòrics, però pel que fa a les inscripcions no semblen tenir-ne cap ja que l'escriptura del frontal d'Espinelves està més evolucionada que la de Terrassa. La desigualtat pot explicar-se perquè les obres no foren acabades per la mateixa mà; perfectament, es podia donar el cas que les inscripcions les realitzara una mà diferent al pintor.

Frontal d'Alós d'Isil (n.º 40)

Aquest és un dels frontals on la presència d'inscripcions és el de les més escasses. De les huit figures representades, únicament s'identifiquen dos personatges per les inscripcions que els acompanyen a la part superior, inscripcions col·locades sense un estudi previ de l'espai disponible per a la distribució, amb separacions de paraules i nexes en funció de l'espai del qual disposen. El fet que siguin les úniques inscripcions ens fa pensar en la

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

importància d'aquests sants front als altres, que no se sap qui són ni a qui representen. En aquest cas, on totes les figures representades són molt semblants, les inscripcions tracten de donar una major rellevància als personatges que acompanyen.

Frontal de Cardet (n.º 41)

Les inscripcions apareixen situades majoritàriament al bisell del marc del frontal, encara que també hi ha alguna inscripció al costat de la figura representada. Totes les figures s'identifiquen per les inscripcions que les acompanyen, encara les de la part inferior no en presenten per l'estat deteriorat que presenta el bisell.

Els signes d'interrupció són els tres punts en vertical i les lletres presenten un caràcter de traç recte i de tipologia quadrada, llevat de la M que té un traç més rodó, caràcter que es repetirà en com el de Mossoll.

En tot cas, el frontal de Cardet té una gran semblança tant en tipologia i en formulisme pictòric com en l'escriptura amb el frontal de Betesa, dedicat a la Mare de Déu de la Llet, on podem veure la mateixa mà.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Frontal de Ginestarre de Cardós (n.º 42)

Aquí tornem a veure les inscripcions situades al bisell del marc. Actualment sols són visibles les de la part superior. Presenta el signe característic d'interrupció de tres punts i, a més, un símbol com una ema on els traços laterals es prolonguen i es creuen, un símbol que reforça la separació entre els noms dels apòstols. Pel que fa a la tipologia de les lletres, destaca el mateix tipus de «M» que s'ha descrit al frontal de Cardet i cal assenyalar el doble traç de les lletres constituït per un traç més gros i un altre paral·lel més fi, molt semblat al frontal d'Esterrí de Cardós.

Frontal de Planès (n.º 43)

Les inscripcions apareixen en l'aurèola que envolta la *Maiestas Domini*. El tipus de lletra presenta uniformitat amb un traç recte sense oscil·lacions. La distància entre les lletres dins de l'espai es retalla a mesura que s'acosta el final. La tipologia de les lletres varia en el cas de l'«A» a les paraules «CONCLOSA» i «PICTURA», on destaca una més rodona sense travessera i on l'«O» a la paraula «CONCLOSA» es presenta quadrada i de tamany més reduït.

El text escrit fa referència a una definició filosòfica-teològica relativa a la representació de Déu i, per tant, aquest contingut pot indicar que el seu lloc no seria una església comuna destinada al públic en general, sinó que

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

devia d'estar en un espai freqüentat per gent de nivell cultural superior com podria ser un monestir. Veiem també que al frontal es representen vuit bisbes i no sants, sense cap llegenda ni inscripció relativa a les imatges. Tot això, sumat a la major qualitat d'execució, apunta la procedència d'un centre productor de cultura.

Frontal de Sant Martí (n.º 44)

Les úniques inscripcions estan situades dins dels rotlles que subjecten els evangelistes, hui en dia quasi imperceptibles. El frontal, sense cap inscripció, desenvolupa la història de la vida de sant Martí, però no apareix cap inscripció referent a les escenes representades. Al bisell inferior del marc apareix una inscripció que indica la data i el nom del autor, actualment il·legible. La data indicada, 1250, i l'absència d'inscripcions demostra que la llegenda del sant era ja ben coneguda i no calia cap inscripció aclaratòria, fent-se una bona lectura mitjançant les escenes representades.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Baldaqú de Tost (n.º 45)

Representa la *Maiestas Domini*, que sosté en la mà esquerra una xicoteta taula on podem llegir la inscripció amb una tipologia de lletres molt diferents a les vistes fins ara. La distribució dins de l'espai que ocupen no està proporcionada i les paraules queden separades.

Baldaqú d'Orós (n.º 46)

Les inscripcions apareixen dins de la màndorla, a l'altura del cap de l'apòstol. La tipologia d'escriptura presentada és única en aquest baldaqú: tant en el dedicat a Pau com en el dedicat a Pere, es tracta de lletres diferents tant pel que fa a la mesura i proporció com pel que fa al tipus de lletra.

Frontal de Gréixer (n.º 47)

Totes les inscripcions es presenten emmarcades pels rotlles que subjecten els personatges amb una lletra uniforme i ben proporcionada dins de l'espai. Els signes d'interrupció són els de tres punts en vertical.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Baldaqüí de Sant Serní de Tavernoles (n.º 48)

Crist en majestat apareix assegut en un arc de cercle i tancat per una aurèola completament circular, model que ens recorda el baldaqüí de Tost no sols per la iconografia, sinó per la inscripció de caràcters semblants, tot i que en aquest cas les lletres presenten una major qualitat, un traç més uniforme i una millor distribució en l'espai.

Frontal i laterals del Monestir de Santa Maria de Lluçà (n.º 50)

El frontal presenta les escenes de la vida de la Verge Maria i únicament s'identifiquen els quatre evangelistes per les inscripcions, amb una grafia semblant a la que hem vist en les taules de la seqüència tardo-romànica del mode dominant. L'obra pictòrica dels laterals ha estat la que ha donat nom al cercle de Lluçà i a partir d'aquesta se suposa que sorgeixen el frontal de Lluçà i el frontal dels Arcàngels. Les inscripcions dels frontals laterals tenen una gran qualitat tant en la lletra com en la pintura. La distribució de les inscripcions ha estat preparada d'avant-mà la qual cosa, junt amb les semblances, fa que m'incline a pensar que hauria d'incloure's dins del mode dominant i no del secundari, tal i com la situa Sureda.

Frontal dels Arcàngels (n.º 51)

Representa els episodis relatius als arcàngels, els quals estan identificats per les inscripcions que els acompanyen. Hi ha un gran nombre d'abreviacions i el signe d'interrupció, a l'igual que al frontal i laterals de Lluçà, és un únic punt. Les pintures d'aquest frontal tenen una gran semblança amb les de Lluçà i es consideren de la mateixa mà. En aquest frontal trobem lletres de tipologia quadrada i rodona com l'«M» i l'«E». Les inscripcions, en canvi, deixen veure que pertanyen a una altra mà diferent ja que no són tan uniformes ni en la lletra ni en la relació d'espai que guarden entre elles.

Frontal d'Avià (n.º 52)

En aquest frontal de l'ermita de Santa Maria es representa l'Anunciació, la Visitació, l'Epifania, la Nativitat i la Presentació al temple. De totes aquestes escenes, sols acompanyen inscripcions l'escena dels Reis Mags, situades a l'altura del cap dels personatges, separades per tres punts. La tipologia de les lletres és molt semblant a la del frontal dels Arcàngels, encara que en aquest frontal l'única lletra de doble traç és l'«M».

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Frontal d'Estet (n.º 53)

Les inscripcions estan situades dins dels rotlles que subjecten els apòstols per a identificar-los. Es tracta d'unes lletres que no guarden cap regularitat ni en la mida ni en la uniformitat. Aquest frontal guarda una certa relació amb el de Farrera de Pallars, ja que presenten un mateix model iconogràfic.

Frontal de Benavent de la Conca (n.º 55)

Representa al *Maiestas Domini*, el qual sosté un llibre a la mà esquerra on apareixen les inscripcions. Hem de dir que és l'única inscripció que es presenta amb lletres minúscules.

Frontal de Farrera de Pallars (n.º 56)

Les inscripcions estan situades als rotlles que porten els apòstols. La tipologia de les lletres és quadrada i rodona i una característica específica és la forma de col·locació de l'«S» final de paraula, amb una posició gitada, mentre que les «S» amb el signe general d'abreviació tenen una posició normal. Aquest frontal té una certa similitud amb el frontal d'Estet, però el frontal de Farrera té uns caràcters més uniformes.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Frontal de Mossoll (n.º 57)

Les arcades emmarquen els personatges representats i dalt apareixen les inscripcions. Pel seu doble traçat, les lletres tenen una semblança amb les taules de Cardet o Ginesterre de Cardós, però aquí són de major mesura perquè a la funció identificativa afigen la funció decorativa.

Donat l'escassetesa dels estudis precedents sobre el fenomen de la paraula escrita en les inscripcions que apareixen en el romànic català, hem de fer referència a una sèrie de termes particulars per indicar determinats fets i categories interpretatives de l'escriptura exposada.

L'escriptura té una funció social, ja que intervé en la societat i l'organitza i a partir d'ací crea un tipus gràfic segons a l'àmbit al qual va destinada i s'utilitza en espais oberts o públics o també en espais tancats, i té la intenció de permetre una lectura en grup o en massa, condició necessària per aconseguir fluïdesa per la qual cosa havia de ser suficientment gran, estar present de manera evident i desenvolupar un missatge clar visual o verbal.

El domini de l'espai gràfic depèn de l'espai que té un senyor o amo, dominus que d'ell determina l'ús, és el que determina les regles de la comunicació escrita exposada i el programa, l'elecció dels espais per utilitzar l'escriptura.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

El programa d'exposició gràfica permet situar l'escriptura en un cert lloc determinat amb una escriptura coherent, homogènea i com a referent està sempre el model gràfic-formal textual, i aquesta la podem denominar la comunicació gràfica-monumental, la qual constitueix una manifestació directa amb voluntat d'exhibir públicament textos redactats amb certa solemnitat i traç d'escriptura d'aparell.

Qualsevol ciutat de l'imperi romà entre els segles I i III d. C. es caracteritzava no sols per les estàtues, monuments commemoratius, temples i llocs públics, sinó també pels escrits presents per tota la ciutat, en places, carrers, murs on s'incrustaven taules de marbre amb inscripcions on servien de publicitat, de política, fúnebres, celebratives i açò ens indica que molta població o gran part d'ella estava alfabetitzada i formava part de la comunitat urbana.

En canvi, sota l'aspecte d'aquesta ciutat romana si la comparem amb una ciutat medieval europea, trobem ràpidament que cap d'aquestes tipus d'inscripcions ens venen al cap, l'escriptura exposada en aquestes ciutat pràcticament no existia, a no ser que foren vestigis de l'antiguitat. Per a l'ús extern de l'escriptura mancaven les mateixes condicions dels materials mateixos, en el disseny dels espais, en els carrers estrets i tortuosos, en els murs que tot ho rodejaven. Però també mancaven les premisses culturals i socials, ja que la progressiva reducció de l'alfabetització havia reduït els llocs de transmissió dels valors i les dades mitjançant l'exposició d'allò

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

escrit. I podem dir que la reducció de l'escriptura tant als espais públics com privats es redueix en gran manera.

Podem dir , que a l'edat mitjana l'escriptura exposada es concentra a l'Església i al lloc físic del culte, en les esglésies es concentrava l'exposició del missatge ideològic i generalment sempre era més figurat que escrit.

Totes les funcions de l'escriptura corresponen sempre a la tipologia dels medis, i és per això dels productes: rica i variada, pobra i simple i poc variades. En la societat alt medieval la tipologia escassament articulada dels testimonis gràfics corresponen a les funcions essencialment unívoques, més celebratives i simbòliques que no expressives i transmissores.

L'epigrafia alto medieval occidental, com gènere i producte , era en canvi privada de coherència formal i es presenta com un cert pastitx de formes, és una mescla de capital i uncials, sense uns cànons propis autònoms i per tant adoptarà la pròpia tipologia de l'àmbit librari.

Durant tota l'època alt medieval l'Església conserva el saber del llenguatge simbòlic de l'escriptura monumental, el qual era patrimoni exclusiu de l'Església i del clergat, utilitzat com instrument d'expressió i comunicació, confinat a l'interior de les esglésies.

Tota aquesta situació vindrà a canviar a partir del segle XIII, amb la correspondència de la revolució urbanística de la ciutat i la recuperació de les funcions civils i polítiques dels espais urbans oberts.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

De fet els nous grups dirigents de les ciutats comunals italianes, més alfabetitzades i convençuts dels valors plens i complexes de l'escriptura en les seves múltiples funcions, recorreran freqüentment a la utilització de les inscripcions monumentals per celebrar les edificacions dels monuments públics i per immortalitzar accions memorables, així com per fixar els textos de les noves legislacions.

També volem recalcar un fenomen que seguint Armando Petricci en el seu llibre *La Scrittura. Ideologia e rappresentazione*. I més concretamen en el capítol titulat «I fenomeni devianti», on es proposa analitzar i individualitzar aquest fenomen compost i desigual, però rellevant en nombres numèrics, que està present a cada època de la història de la cultura escrita europea i en alguns moments i ambients amb particular freqüència i aquest fenomen del contrast entre l'escriptura monumental o dominant i la que se'n deriva d'ella o no repon a aquestes característiques, és el que ve repetint-se en major o menor mesura amb regularitat en el temps i l'espai i va configurant-se com una vertadera i pròpia «desviació» de la mateixa norma, desviació, que normalment atropella les formes gràfiques, la disposició del text, la col·locació en l'espai, la tècnica d'execució i en un altre espai també l'ús lingüístic (quasi sempre el vulgar, no el llatí) també el formulari, l'aparell ornamental figuratiu d'acompanyament d'aquestes escriptures i moltes vegades s'acaba per modificar profundament l'ús i la funció mateixa dels productes de l'aparell. Per a que tot açò succeisca es necessari:

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

1. que el contrast amb la norma siga repetit en anàloga circumstància, en el mateix ambient i per més escriptors per un arc de temps suficientment llarg.
2. que no constitueixca un fenomen aïllat, limitant-se a un exemple concret i es presenta com a part d'un context total de diversitat no sols gràfic-estètic , sinó també més general.
3. que es verifiqui en productes gràfics seguits amb explícita voluntat d'exposició i acceptats pel públic i la comunitat en el qual vénen a trobar-se exhibits.

La raó per la qual els executors no trien la norma gràfic-estètica en el seu context i en proposen un altra, minoritària i aïllada, pot ser a causa de dos factors: la necessitat de reemplaçar la norma hegemònica, per la qual cosa és ignorada o no repetible; o, d'una altra manera, una coneguda voluntat de ser alternativa respecte a l'hegemònica.

En efecte, les desviacions trobades en els casos concrets de les inscripcions en les pintures analitzades en les circumstàncies descrites poden ser en línies generals qualificades com:

La desviació per inhabilitat, és a dir, per ignorància de la norma hegemònica o per la incapacitat a imitar-la i repetir-la, incapacitat no sols del singular escriptor, sinó també d'altres executors, dels seu ambient o de la totalitat de la seua comunitat o la desviació per

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

admissió, més o menys passius de determinats models, ja per estar lluny de la norma, però elaborats fora de l'ambient i introduïts per altres canals autoritaris.

2. Referències a les fonts literàries de les filactèries del romànic català segons la seua catalogació.

A continuació, presentem les diferents referències literàries segons la catalogació realitzada al capítol anterior. Com veurem la major font de referència utilitzada és la Bíblia, el Vell i Nou testament i escenes de l'Apocalipsi, els Evangelis apòcrifs i la Llegenda Àurea. Amb algunes particularitats com el Carmen Paschale a Santa. Maria de Mur.

Sant Quirze de Pedret (n.º 1)

El conjunt de les pintures murals representades fan referència a un programa apocalíptic. Trobem una teofania en l'absis central que segueix fidelment el capítol sisè de l'*Apocalipsi*²²⁴ i la representació de la paràbola de les Verges Fàtues i Prudents segons l'evangeli de Mateu (25, 1-13)²²⁵. La representació plàstica de la paraula segueix un procés narratiu que, segons Carbonell (1984) coincideix amb una peça teatral escrita i molt difosa en el segle XI: *Sponsus*. També trobem la representació simbòlica de l'església

²²⁴ Vegeu Apèndix I, 4.

²²⁵ Vegeu Apèndix I, 5.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

amb la inscripció «ECREXIA», i a l'intradós de l'arc preabsidal veiem les escenes de l'ofrena d'Abel i la refusa de Caín. Un altre tema representat són les imatges de Santa Julita i Sant Quirze davant el rei-jutge. Al mur del fons de l'absis principal s'hi troba l'escena de l'adoració de l'*Agnus Dei* per part dels vint-i-quatre ancians de l'*Apocalipsi*²²⁶ amb cítares a la mà, col·locats en dues sèries de tres fileres superposades en ordre decreixent i acompanyats per la representació dels quatre genets com en els versicles 2, 4, 5 i 8 del sisè capítol de l'*Apocalipsi*²²⁷.

Santa Maria de Cap d'Aran (n.º 2)

El quart d'esfera de l'absis l'ocupa la Mare de Déu, amb Jesús al braç, asseguda sobre un tron decorat amb pedreria. Aquesta representació, la més freqüent de l'art romànic, respon al tipus bizantí de la *Kyriotissa*, asseguda i concebuda únicament com a suport del Jesuset. L'ametlla mística envolta igualment la figura asseguda amb el Jesuset a la falda que representa la unió hipostàtica de Crist; és a dir, si bé la mare de Déu confereix a Jesús la naturalesa humana, la màndorla indica la natura divina de Crist i té origen en l'art oriental del segle VI, per a combatre l'heretgia monofisita²²⁸. El parer

²²⁶ Vegeu Apèndix I, 1 i 3.

²²⁷ Vegeu Apèndix I, 4.

²²⁸ Doctrina teològica segons la qual Jesús sols té naturalesa divina, en contra del dogma catòlic i ortodox on Crist compta amb dues naturaleses, divina i humana, sense separació ni confusió. Per als monofisites, en Crist existeixen dues naturaleses sense separació, però confoses de manera que la naturalesa humana, absorta en la divina, es perd.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

dogmàtic original de la representació es va perdre en l'art occidental (Carbonell, 1984).

D'una mida més petita hi ha, a mà esquerra de l'aurèola, Melcior oferint la seva ofrena i, a mà dreta, Baltasar i Gaspar. La font literària d'aquest tema de l'Epifania es troba en el capítol setze de l'Evangeli apòcrif del pseudo Mateu²²⁹. Amb unes mides intermèdies estan representats els arcàngels Miquel i Gabriel, a esquerra i dreta, amb l'estendard i el rotlle i les respectives inscripcions.

Santa Maria d'Àneu (n.º 3)

La conca està presidida per la *Maiestas Mariae* amb l'adoració i l'ofrena dels Mags, que han estat reduïts a una mesura menor, amb túniques curtes i amb incrustacions de pedres precioses. Porten al cap un casquet troncocònic de les mateixes característiques que a Sant Joan de Tredós. A l'hemicicle es presenta la visió d'Isaïes amb els querubins amb dues parelles d'ales amb la inscripció «SCS» [Sanctus], repetida tres vegades. Entre els querubins estan situades les quatre rodes de foc. Al costat, les figures dels dos ancians agenollats, els quals són purificats per les tenalles amb brases ardents dels enviats de Déu. L'escena representada correspon al passatge de

²²⁹ Compost en ambient monàstic d'Occident el primer terç del VII. Vegeu Apèndix I, 7 i 8.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

la Bíblia d'Isaïes VI, 2-8²³⁰. Als extrems d'aquesta escena hi ha un sacerdot que sosté un llibre i, a sota, un altre personatge masculí amb la inscripció «CVI / NAD».

Sant Pere d'Àger (n.º 4)

L'absis està cobert per la decoració pictòrica. Segurament, segons Sureda, un apostolat que glorificava la figura de la *Maiestas Domini*. El fragment més significatiu agrupa un parell d'apòstols amb les inscripcions «SCS TADEUS» i «SCS IACOBUS», els quals estan dempeus i sostenen un rotlle amb la mà esquerra.

Sant Pere de Burgal (n.º 5)

La decoració pictòrica de l'absis principal està dedicada a la *Maiestas Domini*, de la qual es distingeix el peu esquerre i una part de l'aureola. Crist està flanquejat per les figures d'Isaïes i Ezequiel i tanquen la composició els arcàngels Gabriel i Miquel amb els estendards i rotlles, on al costat dret encara es pot llegir la paraula «POSTULACIVS» i a la part esquerra

²³⁰ Vegeu Apèndix I, 9.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

hauria d'anar l'altra inscripció «PETICIVS» actualment perduda²³¹. La presència de filactèries en les mans d'aquestes inscripcions sembla denotar el caràcter Occidental del model, perquè a l'Orient els arcàngels porten esferes d'or, símbol del poder. Aparentment, la filactèria té una significació jurídica, relacionada amb les dues etapes de la introducció d'un plet o procés, per la qual cosa destaca el caràcter intercessor dels arcàngels prop de Déu.

«Postolacius peticius», les paraules llatines que porten a Catalunya, les trobem en el vocabulari o glossari d'Ansielebus del qual, segons Alturo (1985), existeixen exemplars procedents de la Septimània, l'actual regió de Narbona, els més antics dels quals semblen remuntar-se al segle IX amb modalitats en reescriptura que ens fan pensar en un precedent visigòtic. Alturo va trobar un exemplar entre els pergamins del segle X de l'Arxiu Diocesà de Barcelona. Abans que en el glossari, les dues paraules es troben per separat, la qual cosa no permet afirmar que l'origen la presència juxtaposada siga anterior al segle IX, encara que seria anterior al període romànic. Les definicions del glossari no són aclareixen del tot el significat de les paraules, ja que estableix que «PETICIVS» és «qui amat petere alienum» (PE 1288), és a dir, que estima demanar coses alienes i «POSTULACTVS» és «illi qui postulatur» (PO 1288), és a dir, el que es demanat en justícia.

²³¹ Ainaud (1989) indica que serafins i querubins, idèntics i simètrics per exigències compositives, porten a Itàlia les llegendes «petitio precatio» o «petitio-postulacius», paregudes però no idèntiques a les que porten a Catalunya «peticius - postulacius».

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

En el registre inferior del semicilindre, asseguts sobre un banc podem veure els apòstols sant Pau i sant Joan i, a l'altre costat de la finestra, la Mare de Déu que sosté el calze²³² i sant Pere. A l'extrem dret trobem la presència d'una dama donant, identificada com a Llúcia de Pallars.

Sant Climent de Taüll (n.º 7)

La conca de l'absis està presidida per la *Maiestas Domini* envoltada per la màndorla. Amb la mà dreta està beneint i amb l'esquerra sosté un llibre, o unes taules, que anuncia el principi del fi i testimonia la seua essència i atributs. Correspon a la font literària de l'*Apocalipsi* 5, 1²³³. Al llibre està inscrita la frase de Joan, 8, 12²³⁴ on Jesús és la llum del món, testimoniada pel seu pare, el qual és l'Alfa i l'Omega, és a dir, el primer i el darrer. També per la seua forma, l'alfa (A) s'identifica amb el compàs, atribut de Déu creador, i la lletra omega (Ω) recorda una làmpada, que simbolitza el foc de la destrucció apologètica. Com diu Carbonell (1984), ens trobem davant la imatge de la divinitat que, a la vegada, reuneix dues personalitats diferents: la de Déu Creador, principi i origen de tot, i la de Crist Jutge, el Crist al final dels temps.

²³² Vegeu Apèndix I, 6 i 10.

²³³ Vegeu Apèndix I, 3.

²³⁴ Vegeu Apèndix I, 11.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

La figura de Crist està emmarcada dins la màndorla o ametlla mística, justificada literàriament en aquest cas per l'*Apocalipsi* 4, 3²³⁵. Completen la composició les figures dels quatre evangelistes, esdevinguts querubins²³⁶, i dos serafins amb tres parelles d'ales. Els serafins, que tenen la seva referència literària en el passatge bíblic d'Isaïes 6, 2-3²³⁷, representen els ministres de Déu que amb suma reverència canten lloances i pregonen la seua santedat davant del tron.

A l'hemicicle, situats sota unes arcades figurades, hi ha l'apostolat i la Mare de Déu, identificats per les inscripcions localitzades a la faixa que separa els dos nivells de l'absis: Tomàs, Bartomeu, Maria, Joan, Jaume i Felip, d'esquerra a dreta. Com observa Sureda (1981), es representa a la manera bizantina els apòstols, amb un llibre tancat en la mà²³⁸, i Maria, que presideix el col·legi apostòlic amb una copa o calze, en correspondència amb la Babilònia Apocalíptica²³⁹. El sosté amb la mà esquerra en alt, coberta amb un vel per a no tocar-lo directament. El gest té origen en el ritus oriental: els perses no podien lliurar-li res al rei sense un mocador en les mans, un costum que Alexandre va introduir en el món hel·lenístic. Els

²³⁵ Vegeu Apèndix I, 1.

²³⁶ Provenent de l'hebreu «kerubim», se'ls esmenta en l'Antic Testament, junt a l'Arca de l'Aliança i el santuari i temple de Salomó, troba la seua font literària als passatges del Gènesis 3, 24; Èxode, 25, 18-20; Samuel 4,4; Hebreus, 9, 5; i Ezequiel 1,10; 10,12; 28, 14-16.

²³⁷ Vegeu Apèndix I, 9.

²³⁸ Vegeu Apèndix I, 13.

²³⁹ Vegeu Apèndix I, 6.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

romans rebien així el *donatium*²⁴⁰. Pel que fa a la mà dreta, amb la palma estesa, és senyal de salutació i veneració.

També en l'evangeli apòcrif de Bartomeu 2, 18-20²⁴¹, Maria es considerada per l'arcàngel Gabriel el vas d'elecció i calze del món. A la part esquerra de l'intradós hi ha vestigis d'uns personatges vists dempeus no identificats i, a sota, un requadre amb la representació de la paràbola del pobre Llätzer, mig despullat, acompanyat d'un gos que li llepa les nafres i ajagut davant la porta del ric com se'l descriu en el capítol setze de l'Evangelí de Lluc²⁴².

Santa Maria de Taüll (n.º 8)

La decoració de l'absis central està presidida la *Maiestas Mariae*. Als laterals es presenta l'ofrena i l'adoració dels Reis Mags que sols recull el segon capítol²⁴³ de l'*Evangelí* de Mateu. En el registre inferior, sota unes arcuacions hi ha tres apòstols a cada costat de la finestra central amb les inscripcions «PETRVS», «PAVLVS» i «JOHAN». De l'arc que donava pas a l'absidiola meridional resta el parament exterior on hi ha dos

²⁴⁰ Un donatiu que l'emperador concedia a l'exèrcit i que es distingia *congiarium* que es distribuïa al poble.

²⁴¹ Vegeu Apèndix I, 10.

²⁴² Vegeu Apèndix I, 12.

²⁴³ Vegeu Apèndix I, 7.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

paons que beuen en una font. L'intradós de l'arc està centrat per la *Dextera Domini* emmarcada per un cercle sostingut per dos àngels i flanquejada pels profetes Isaïes i Jeremies. En el mur oposat a la *Maiestas Mariae* se situa el Judici Final on Sant Miquel sosté la balança amb els plats anivellats que jutjarà les ànimes i un altre àngel amb un llibre. Fan referència al capítol vint de *Apocalipsi*²⁴⁴.

Sant Joan de Boí (n.º 9)

Es conserva una part de les pintures corresponents a la part de l'*Evangelii*, les quals comprenen un pany de paret, el pòrtic d'entrada i uns altres dos trams separats per finestres de doble esqueixada. Entre les escenes més representatives en destaca una de caire popular protagonitzada per tres personatges: un saltimbanqui, un malabarista i un joglar. Segons apunta Sureda (1981), l'estranya figuració de l'episodi es podria correspondre a una escena representada en la Bíblia de Rodes (vol. III, fol. 64), corresponent al llibre de Daniel, en el qual els joglars assisteixen a la inauguració de la gran estàtua de Nabucodonosor. La qual cosa, amb tot, no ens dóna la clau de la simbologia.

Al registre inferior d'aquestes composicions, no hi ha cap decoració d'animals pel que mossèn Gudiol suposava l'existència d'una llegenda

²⁴⁴ Vegeu Apèndix I, 13

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

referent a les escenes representades. Cal destacar que l'escena més representativa de les pintures de Sant Joan de Boí és la lapidació de Sant Esteve, situada sobre el mur nord de la nau lateral esquerra, mentre prega a Déu perquè li accepti el sacrifici. La versió del martiri mostra particularitats iconogràfiques que l'aproximen als models de tradició carolina, probablement coneguts a través dels manuscrits il·lustrats. Una de les particularitats és la manca de l'habitual nimbe al cap del sant, que es substitueix pel detall particular de la sang que brolla de la ferida del front i que el corona. L'altra, l'absència d'un personatge habitual en aquest episodi: el futur sant Pau, còmplice dels botxins en haver-los guardat els mantells mentre apedregaven Esteve. A l'evident identificació de l'escena contribueix la inscripció que es disposa en vertical sobre el cap del sant (Guardi, 1993). Junt als botxins, en la part superior, apareixen les restes d'una inscripció que actualment sols es conserva «EO», interpretades pels diferents estudiosos de la matèria com a «TEODORVS». Les lletres són de diferent factura a les de d'«STEFANVS». Per a Sureda (1981) faria referència al nom del pintor o a Sant Teodor, que al calendari bizantí precedeix a la festivitat de Sant Esteve.

Entre els diversos fragments, destaquen les figuracions d'animals: un «LEO»; un quadrúpede amb dues banyes al front identificat com «OLIFAN»; i un altre animal imaginari, «CERCOLITI»²⁴⁵, gris i de grans

²⁴⁵ Tant aquest centaure com el cranc de Sant Pere de Sorpe, són éssers amb cos d'animal i cap humà i «aquestes figures androcèfales són representatives dels enemics de l'home, els quals [...] devastaran el món al final dels temps» (Sureda, 1981: 192) segons Isaïes 13, 21. Vegeu Apèndix I, 26.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

peüngles; i un altre amb cos i cua de peix. Aquestes imatges procedeixen dels bestiaris²⁴⁶, on els animals apareixen com a representants de vicis o virtuts; les propietats o característiques dels animals s'interpreten en sentit moral i es converteixen en exemples de la vida. Amb el cristianisme i a l'Edat Mitjana, els bestiaris establiran paral·lelismes amb els misteris de la religió i, fins i tot, amb la vida de Crist. Les característiques i el comportament dels animals passaran a ser inclosos entre els temes d'ensenyament teològic.

Sant Pere de la Seu d'Urgell (n.º10)

Presideix l'absis la figura de la *Maiestas Domini* dempeus²⁴⁷, envoltada per la màndorla i flanquejada pels símbols dels evangelistes. La màndorla simbolitza per alguns autors la unió de dos cercles que s'uneixen, per representar el món superior i l'inferior: el cel i la terra. També, per la seva forma la màndorla es pot interpretar per dos arcs de cercle que s'uneixen: el de l'esquerra simbolitza la matèria i el de la dreta l'esperit. Això significaria el sacrifici perpetu que renova la força creadora per la doble corrent d'ascens i descens, és a dir, l'aparició de la vida i de la mort (Carbonell, 1984).

²⁴⁶ El bestiari més important de tots és el *Physiologus*, probablement d'origen alexandrí, escrita en el segle II i model de tots els bestiaris moralitzants medievals.

²⁴⁷ L'escena queda justificada literàriament en el capítol quart de l'*Apocalipsi* (vegeu Apèndix I, 1).

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Una sanefa distingeix el quart d'esfera de la part semicilíndrica en la qual, separada per tres finestres, hi ha quatre parelles d'apòstols formades per Andreu, Pere i Maria que, en aquest cas, sosté una corona a la mà a diferència de la resta de representacions en què porta un calze o una llàntia, i Joan al seu costat. En la sanefa abans esmentada apareix la inscripció: «...DO QUAE SUMPSI OMBRA VEHENDO ...ADE RECRE IUDEX SAN...» que no té el seu origen en la Bíblia com la majoria de les que apareixen i, en canvi, s'aproxima al relat d'un dels miracles de Sant Pere Màrtir referits en la *Llegenda Àurea*. La inscripció al·ludiria a uns dels seus miracles, ja que el temple estava dedicat a Sant Pere.

Sant Sadurni d'Osormort (n.º11)

De la conca, resten sols uns fragments que deixen entreveure la figura de la *Maiestas Mariae* envoltada pel tetramorf. Del semicilindre, obert amb una finestra central, han pervingut dos registres: el superior, amb el grup dels dotze apòstols que sostenen a la mà una palma o un llibre; i l'inferior, on es desenrotlla el cicle de la creació. Els registres estan separats per una faixa on hi ha una inscripció relativa al contingut de l'escena exposada. La inscripció comença amb «...AVTT DOMENUS HOMINEM DE:» i continua en les inscripcions exposades dalt del cap d'Adam «LIMO TERRE ET INSPIRAVTT IN FACEEN EIUS». La inscripció procedeix del passatge de la Bíblia que correspon al capítol

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

segon del Gènesi, on es descriu la creació de l'home, i que seguint la Bíblia *vulgata* diu: «Formavit igitur Dominus deus hominem de limo terrae, et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae, et factus est homo in animam viventem»²⁴⁸. Després continua la inscripció de la faixa amb «VBI DOMINUS MISIT ADAM IN PARADISO», i la inscripció continua dins la franja a l'altra banda de la finestra. «VBI DIABOLUS TEMTAVIT ADAM», referent a l'escena de baix, on Déu introdueix Adam al Paradís i el diable tempta Adam i Eva: el pecat original. L'última part de la inscripció és de difícil apreciació ja que foren cremades als anys de la Guerra Civil. En tot cas, fa referència al *Gènesi*: «... abscondit se Adam et uxor eius a facie Domini Dei in medio ligni paradisi»²⁴⁹.

Santa Maria de Mur (n.º 12)

La decoració de la conca de l'absis té una de les interpretacions més interessants de l'*Apocalipsi*. Crist, dins d'una aurèola que sembla sorgir d'entre els núvols, aixeca la seva mà dreta i amb l'esquerra sosté un gran llibre on es pot llegir: «EGO SVM VIA, VERTTAS ET VITA NEMO VENTT AD PATREM MSIPER ME», el passatge referent a l'Evangeli de Joan on podem llegir «Dicit ei Iesus: Ego sum via, et veritas, et vita.

²⁴⁸ Vegeu Apèndix I, 14.

²⁴⁹ Vegeu Apèndix I, 15.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Nemo venit ad Patrem, nisi per me.»²⁵⁰ A dalt dels muscles es dibuixen l'alfa i l'omega i dins de l'aurèola, dotze estels. Per la part exterior de l'aurèola pengen les set llànties de les que parla l'Apocalipsi²⁵¹.

Sobre un camp decorat d'estels hi ha els quatre símbols dels evangelistes i al seu costat, les inscripcions que els fan referència, provinents de la font literària del *Carmen paschale* poema llatí-cristià del segle V escrit per Sedulius Coelius. El text s'extrau del llibre primer, referent a la vida i els miracles de Crist. Les inscripcions són: «HOC MATHEUS AGENS, HOMINE(M) GGENERALITER IMPLET»²⁵²; «MARCHYS UT ALFA FREMIT VOX PER DESERTA LEONIS»²⁵³; «JURA SACERDOCII LUCHAS TENET HORE JUVENCI»²⁵⁴; i «MORE VOLANS AQUILAE, VERBO P(E)TIT ASTRA JOHANNES»²⁵⁵. Les quatre figures del tetramorf es justifiquen literàriament en el passatge de la visió d'Ezequiel 1, 5-14²⁵⁶ i en l'Apocalipsi 4, 2²⁵⁷.

A partir de sant Ireneu († 200), les quatre figures que formen el tetramorf s'han interpretat com els símbols dels quatre evangelistes i se'ls ha

²⁵⁰ Vegeu Apèndix I, 16.

²⁵¹ *Apocalipsi*, 4, 5. Vegeu Apèndix I, 1.

²⁵² [Mateu, tractant l'assumpte en una manera general, descriu l'home.]

²⁵³ [Marc rugeix com la veu alta del lleó en el desert.]

²⁵⁴ [Lluc manté els drets del celebrant sota l'aparença del bou.]

²⁵⁵ [Joan, volant com l'àguila, busca el cel en les seves escriptures.]

²⁵⁶ Vegeu Apèndix I, 17.

²⁵⁷ Vegeu Apèndix I, 1.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

comparat amb els quatre rius del paradís sortits d'una font comuna. Sant Jeroni († 420) identifica l'evangeli de sant Mateu amb la figura del tetramorf que representa un àngel o un home, perquè aquest evangeli comença amb la genealogia de Crist; el de sant Marc amb el lleó que rugeix, perquè en el text, una de les primeres frases és «una veu clamant al desert»; el de sant Joan l'identifica amb l'àguila perquè s'eleva des del principi a les veritats eternes; i, per últim, el de sant Lluç amb el brau perquè al principi del text parla del sacrificador Zacaries. Els teòlegs de l'Edat Mitjana establiran un paral·lelisme entre el tetramorf i els quatre moments principals de la vida de crist, és a dir, s'identifica el naixement amb l'home; la mort amb el bou, animal de sacrifici; la resurrecció amb el lleó; i l'ascensió amb l'àguila.

En la secció central apareixen els dotze apòstols sense la figura de la Mare de Déu. A l'escena inferior estan representades les escenes de la infància de Crist. D'esquerra a dreta, la primera escena és la Visitació, on Maria i Elizabeth s'abracen, amb les inscripcions dels respectius noms. La següent escena presenta Maria gitada amb un vel al cap amb dues inscripcions; la de l'esquerra -«SALVE S(AN)CTA PARENS, ENIXA PUERPERA REGEM»²⁵⁸- prové del segon llibre del *Carmen Paschale* i la de la dreta - «NASCITUR EN FORTIS; PEREANT QUOD (?) CRIMINA MORTIS»²⁵⁹- és de font desconeguda. Al costat l'episodi de la Nativitat es

²⁵⁸ [Salve la santa mare que pareix un xiquet amb dolor]

²⁵⁹ [Heus aquí el naixement de l'home fort, el qual deté la ruïna de la mort]

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

representa l'Anunciació als pastors per part d'un àngel volant i la inscripció «GAUDENT PASTORES PASCENTEN CUNCTA VIDENTES»²⁶⁰. L'última escena és l'Epifania, la Mare de Déu amb Jesús i els reis a la dreta. Entre el grup de apareix la inscripció «T(R)INO REGIQUE DEOQUE SE(RVI)»²⁶¹.

Al segle XII el *Carmen paschale* havia assolit una gran fama. Existeixen quatre manuscrits de l'obra en la biblioteca de Ripoll els quals s'usaven com a exemplars d'ensenyament de l'art poètic. El segon dels llibres del *Carmen paschale* relata l'expulsió d'Adam i Eva del paradís i la decadència humana. El poeta narra els esdeveniments de l'Anunciació, el naixement de Crist, l'Anunciació als pastors i l'Adoració dels Reis Mags. Després procedeix amb la descripció de la matança dels innocents, el bateig de Crist en el riu Jordà, les temptacions de Crist en el desert, i finalitza amb l'elecció dels apòstols. Tots aquests elements narratius del poema, amb l'excepció de la matança dels innocents, el bateig de Crist i la temptació, estan presents en les pintures murals de Santa Maria de Mur (Sullivan, 1977).

²⁶⁰ [Els pastors s'alegren en veure qui dóna menjar a tots].

²⁶¹ [Els servents de Déu trino i un].

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Sant Salvador de Polinyà del Vallés (n.º 13)

La decoració de la cúpula representa la *Maiestas Mariae* amb el Jesuset i flanquejada per dos arbres. En el primer tram de la volta, després del presbiteri, es representa una visió de l'Apocalipsi actualment molt restaurada. La decoració que correspon al mur de l'epístola la presideix l'*Agnus dei* amb set ulls i un llibre entre les potes amb els set segells i la inscripció «AGNUS DEI EST IMOLATUS PRO SALUTE NOSTRA», que es correspon amb el passatge de l'Èxode sobre la preparació de la pasqua²⁶².

Santa Maria de Barberà del Vallés (n.º14)

En l'absidiola del costat de l'Evangeli es desenrotlla el cicle de la invenció i explotació de la Vera Creu. Al centre de la composició hi ha una creu amb incrustacions figurades de pedres precioses. A mà esquerra de la creu apareix Constantí, identificat per la inscripció «CONSTANTINS», i a mà dreta sa mare, Santa Helena de Constantinoble, en el moment de la resurrecció d'un mort. L'escena es correspon amb el passatge descrit en la Llegendà àurea, en el qual es descrivien diverses llegendes sobre la història de la Vera Creu, recollides per Jacopo della Voragine. Trens identifica els personatges situats al costat dels monarques com el bisbe Macari i el seu

²⁶² Vegeu Apèndix I, 18.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

successor Ciriac, coneixedors de l'emplaçament de les creus on van crucificar Jesús i els lladres. (Voragine, 1992: 293).

Sant Martí Sescorts(n.º 15)

Es conserva una part de la decoració de l'absis que desenvolupa el cicle de la Creació, del qual resten dos episodis: L'interrogatori d'Adam i Eva després del pecat original i l'expulsió del paradís. A la part superior d'aquestes escenes queden les restes d'una inscripció, de la qual únicament podem identificar «...(DOMI)NVS ADAM VBI ES:» coincident amb el capítol tercer del *Gènesi* III, 9 on la Bíblia Vulgata, diu: «Vocavitque Dominus Deus Adam, et dixit ei: ubi es?»²⁶³. Al següent fragment de la inscripció, actualment sols podem llegir «ADAM... EM... (PARADI)SO» en referència al mateix capítol del *Gènesi* on es diu «Et emisit eum Dominus deum de paradiso voluptatis»²⁶⁴.

Santa Eulàlia d'Estaon (n.º16)

A l'absis hi ha la *Maiestas Domini*, els símbols dels evangelistes, un serafí i un querubí. La composició la tanquen els arcàngels Gabriel i Miquel. Al semicilindre, d'esquerra a dreta, figuren Santa Eulàlia, Santa Maria, el

²⁶³ *Gènesi*, 3, 9. Vegeu Apèndix I, 15.

²⁶⁴ *Gènesi*, 3, 29. Vegeu Apèndix I, 15.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

baptisme de Crist, Santa Agnès, Santa Llúcia i un sacerdot amb la inscripció «SECO PBR». Tots els temes que apareixen ja han estat comentats anteriorment, tant la *Maiestas Domini*, el serafi i el querubí i els arcàngels amb les seves inscripcions. Aquest mateix tema de la *Maiestas Domini* amb els quatre evangelistes al seu voltant, els arcàngels Gabriel i Miquel amb els estendards representats a la cúpula absidial i al semicercle les figures de l'apostolat amb Maria és un tema molt representat, que trobem també a Esterri de Cardós, Ginesterre de Cardós i Sant Miquel d'Engolasters.

La novetat temàtica rau en el baptisme de Crist, on trobem Jesús amb nimbe crucífer, el Baptista i un àngel. La representació del riu està substituïda per la inscripció «Iordanes». Les fonts literàries d'aquest tema les trobem als evangelis de Lluç²⁶⁵, Joan²⁶⁶, Marc²⁶⁷ i Mateu²⁶⁸.

Sant Romà de les Bons (n.º21)

D'aquesta església es conserva una part de la decoració de l'absis. De la cúpula resta la part inferior de la *Maiestas Domini* i, a la seva esquerra, el bou de sant Lluç tancat en un cercle. A l'hemicicle hi ha una sèrie de figures dretes de les quals hom pot veure, d'esquerra a dreta: Sant Andreu amb una

²⁶⁵ Lluç, 3, 21-22. Vegeu Apèndix I, 19.

²⁶⁶ Joan, 1, 29-32. Vegeu Apèndix I, 20.

²⁶⁷ Marc, 1, 9-13. Vegeu Apèndix, 21.

²⁶⁸ Mateu, 3, 13-17. Vegeu Apèndix, 22.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

creu a la mà esquerra; Maria, que subjecte un calze amb la mà oberta amb un vel; Sant Pere amb les dues claus, atribut característic; i Sant Pau i Sant Jaume els dos amb un rotlle a la mà. El tema de Maria entre els apòstols i subjectant un calze a la mà dreta és un tema que trobem a Sant Climent de Taüll, Anyòs, Ginesterre de Cardòs i Santa Coloma d'Andorra. Aquesta imatge de Maria amb el calze, és un tipus iconogràfic que procedeix de la imatge de la Babilònia apocalíptica i té la seva font literària en el salm 116²⁶⁹.

Sant Pere de Sorpe (n.º 22)

Es conserva una part de la decoració dels dos arcs preabsidals, així com els murs de la nau principal. Tots dos conjunts corresponen a la contraposició Antic / Nou Testament L'arc preabsidal, més petit, està precedit per la tercera persona de la Trinitat tancada dins d'un cercle inscrit en unes altres tres bandes circulars. En els quatre compartiments simètrics estan representades els sants patrons de Milà, Sant Gervasi i Sant Protasi que sostenen amb la mà esquerra una creu, símbol del seu martiri, i amb la dreta, coberta amb un vel, un llibre. Van vestits amb un ric mantell acabat amb unes plaques metàl·liques a la manera dels mags de Santa Maria d'Aneu i Sant Joan de Tredós. En els dos compartiments següents hi ha dos sants asseguts, què

²⁶⁹ Vegeu Apèndix I, 6.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

sostenen una creu i una llegenda que identifica el de l'esquerra amb Sant Ambrosi.

A l'arc preabsidial major i en l'esqueixada de mà esquerra hi havia uns altres dos compartiments, el primer amb la *Maiestas Mariae* i el segon amb l'al·legoria de la barca de l'Església. A cada costat de la representació de Maria i Jesús hi ha un arbre sec i un arbre fruiter que representen, respectivament la sinagoga i l'església; la traducció plàstica del tema de l'antiga i la nova religió. L'altra representació de l'església és la barca, regida per tres apòstols, entre els quals es distingeixen Sant Pere i Sant Andreu, amb una vela on hi ha representat l'anagrama de Crist.

Dels murs de la nau central es conserva principalment la decoració del costat de l'Evangeli. En la part superior, a partir de la capçalera, trobem la Visitació, l'Anunciació i la Nativitat. L'Anunciació de l'Arcàngel a Maria té la seva font en Lluc, com també la Visitació de Maria a la seva cosina Elisabeth²⁷⁰. Sobre el Naixement de Jesús, la base literària es troba en Mateu²⁷¹ i, també, en Lluc²⁷². En la part inferior d'aquestes escenes només hi ha la crucifixió, als peus de la qual hi ha una inscripció «...NI ME P(INXIT)», que podria fer referència al nom del pintor.

A l'intradós del primer arc que separava les naus hi ha les figures de Felip i Pastor, màrtirs espanyols (?), i baix d'ells, en sengles compartiments,

²⁷⁰ Vegeu Apèndix I, 23.

²⁷¹ Mateu, 1, 25. Vegeu Apèndix I, 24.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

les figures d'un cranc amb tres parells de potes i cos d'home identificat amb la inscripció «CRA-NC (X)» (Càncer) i una dona bicèfala que poden interpretar-se com els símbols del zodíac Càncer i Bessons, respectivament²⁷³.

Argolell (n.º 24)

De la decoració del semicercle de l'absis resta un fragment on apareixen tres apòstols; Pau sosté un llibre obert a la mà, on poden llegir «VAZ ELICIONIS EST MIHI», en referència al capítol 28 de la *Llegenda Àurea* de Jacopo della Voragine, on es descriu la conversació de l'apòstol Sant Pau:

Qui era cruel, va caure i es va convertir en creient; el que era llop, va caure i es va transformar en corder; el que era perseguidor, va caure i es va convertir en predicador; el que era fill de perdició va caure i es va alçar en vas d'elecció..." (Voragine, 1992: 136).

El capítol explica la raó triplement miraculosa de la conversió: per qui la va produir, per com es va produir i pel subjecte en qui es va produir. Aquesta mateixa inscripció la tornem a trobar a les pintures murals del

²⁷² Lluc, 2, 6-7. Vegeu Apèndix I, 25.

²⁷³ Vegeu nota al peu 75

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Castell d'Orcau, on veiem el mateix tema representat amb alguna petita variació.

Sant Joan de Caselles (n.º25)

Al mur oposat a la porta d'entrada i a mà dreta de l'altar, hi ha una superfície rectangular decorada amb pintures murals, en la qual hi ha inscrita la figura del Crist crucificat en estuc. En la part superior del pal transversal hi ha dues zones rectangulars emmarcades en sengles cercles. El de l'esquerra és una al·legoria al sol i el de la dreta, més ben conservat, de la lluna: simbolitzen l'Antic i Nou Testament, l'antiga i la nova religió, a partir del sacrifici de Crist. Als dos rectangles inferiors, que delimiten la banda decorativa que tanca la composició, apareixen les figures de Longinos i Stefanon amb les inscripcions que els identifiquen. Les fonts literàries les trobem en els evangelis de Mateu²⁷⁴, Marc²⁷⁵ i Lluc²⁷⁶, així com en les profecies d'Amós²⁷⁷ en l'Antic Testament.

²⁷⁴ Mateu, 27, 45. Vegeu Apèndix I, 27.

²⁷⁵ Marc, 15, 33. Vegeu Apèndix I, 28.

²⁷⁶ Lluc, 23, 44. Vegeu Apèndix I, 29.

²⁷⁷ Amós, 8, 9. Vegeu Apèndix I, 30.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Santa Maria de Terrassa (n.º 27)

La decoració mural correspon a l'absidiola del transsepte del costat de l'Epístola. A l'hemicicle, damunt del registre amb cortinatges figurats separats amb una sanefa amb inscripcions, sobre un fons dividit en quatre faixes hi ha d'esquerra a dreta, el prendiment²⁷⁸ de l'Arquebisbe de Canterbury, Sant Tomàs Beckett, acompanyat pel seu diaca Eduard Grim, la decapitació, l'enterrament i la pujada de l'ànima al cel, disposada damunt del cos amortallat del sant. En la conca, Crist, sobre un fons estelat, apareix assegut i aixecant els dos braços per tal de coronar els personatges. La part inferior de la màndorla està flanquejada pels canelobres d'or dels quals parla l'*Apocalipsi*, tres a mà dreta i quatre a mà esquerra.

Baiasca (n.º 6)

L'absis està presidit per la figura de la *Maiestas Domini*, inscrita dins d'una aurèola, de la qual únicament s'aprecia la part inferior. Restava una bona part de la decoració del costat de l'epístola on està la representació del col·legi apostòlic, dels quals sols s'identifiquen part de (Pau)«LVS», «IOHANNES» i «BARTO»(meu). (i Sant Ambros)

²⁷⁸ Per ordre del rei Enric II d'Anglaterra l'any 1170 a la catedral de Canterbury. Tomàs Becket va ser canonitzat l'any 1173 pel Papa Alexandre III i l'absidiola es data en el 1180, pel que ens trobem davant la representació d'una fets extraordinàriament contemporanis, si tenim en compte que el culte a Sant Tomàs Becket no s'instaura fins l'any 1196.

3. Reflexions sobre les imatges i les inscripcions i la seua repercussió.

Les imatges pretenen fer visible allò inaccessible. La seua contemplació proporciona una relació a l'espectador que li fa accessible coses que no podria haver experimentat en el seu món intern i amb les seues forces ja que el mitjà portador de les imatges proporciona una superfície amb un significat i una forma de percepció.

Des de les imatges més antigues fins als distints processos actuals totes han estat supeditades a requeriments tècnics que posen al damunt les característiques de la mediació amb les quals percebim. En un mitjà de representació, l'escenificació fonamenta, primordialment, l'acte de la percepció i un esquema vital per a la funció de la imatge: imatge – mitjà – espectador. Si el llenguatge oral està lligat al cos que parla, l'escrit s'allibera del cos i és reemplaçat per una conducció lineal de l'ull, en cas de l'escriptura, que comunica a través d'un medi tècnic.

El significat de la imatge depèn sempre de la contextualització ja que va més enllà d'una còpia o la reproducció del món real; és un espai de reflexió, un medi intercultural de comunicació, un vincle social i un camp d'experimentació. Per a Bryson, la imatge és l'esquema mínim on el text és el que domina. La imatge s'adorna amb el material del text, però és polisèmica i depèn de la seua interacció amb el discurs per a la producció del significat, per al seu reconeixement i, per tant, interactua en el

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

contínuum social. «La pintura como signo debe ser el supuesto fundamental de una historia materialista del arte» (Bryson, 1991: 139). Un signe que sorgeix en el territori interindividual del reconeixement i el concepte significat no pot divorciar-se de la seua encarnació en el context, per la qual cosa la pintura seria més un art de signes que de percepcions, un art en contacte continu amb les forces significatives exteriors i el raonament estructuralista resultaria insuficient.

Occident manipula el signe perquè amague la seua condició mitjançant recursos tècnics i una sèrie de mecanismes que determinen a quin tipus d'espectador s'adreça i quin tipus d'espectador contempla la pintura, ja que el significat, més que percebut, és produït. «La actividad del espectador es la de transformar el material de la pintura en significados, y esa transformación es perpetua: nada puede detenerla» (Bryson, 1991: 15).

L'espectador és un intèrpret i la interpretació canvia segons canvia la realitat. L'àmbit de reconeixement té lloc en la societat, però podria passar que existiren discrepàncies entre els elements participants. En tot cas, el reconeixement implica l'activació d'uns codis construïts i mantinguts per la societat: el signe no pot existir fora d'ella. Els codis de reconeixement socialment constituïts i localitzats ocupen el lloc de la comparació transcendental entre el signe i el món: és el que anomenem atributs, components essencials d'un esquema mínim ja que una imatge sí que pot establir una distribució de prioritats en la informació que conté.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Bryson (1991) divideix en tres zones la imatge: en primer lloc, l'esquema mínim, on la imatge és absorbida íntegrament per la funció textual i la prescripció eclesiàstica; en segon, la inferència o neutralitat semàntica, on la imatge s'adorna amb material extrapolat del text; finalment, una tercera zona on el domini del text acaba i la imatge emet informació sense justificació o legitimació prèvia, la regió on produirà el desenvolupament tècnic de la pintura del Renaixement.

A mesura que els pintors aprenen a incloure més informació en els seus quadres, informació sense funció textual ni motiu ulterior amb caràcter d'innocència, construiran a partir d'una aparent incongruència la versemblança d'un món real.

En el realismo, la periferia cuenta más que el centro, y lo que relegado más que lo elegido. La lógica que adopta la imagen realista no es la de la evdiciencia sino la de la sospecha: la verdad no se hallará en el lugar donde se exhibió sinó donde pasa desapercibida [...] No porque la mirada realista no tenga fe o se atenga solamente al nivel inferior de la realidad, sinó porque lo que percibe como verdad es la ausencia de intención (Bryson, 1991: 74-75)

A diferència de la fotografia, la distinció entre denotació i connotació és essencial en la pintura. La denotació, governada pels codis iconogràfics, consisteix en la intersecció de tots els esquemes de reconeixement i si la imatge pertany al domini dels signes, el reconeixement ve dictat pels codis socials. «La connotación y sostiene la denotación de tal manera que esta última parece alcanzar un nivel de verdad» (Bryson, 1991:77). A més de la

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

retòrica persuasiva, la credulitat i la lògica de la sospita, l'efecte de la realitat s'intensifica a mesura que el coneixement aportat per l'espectador, en contacte el context, sobrepassa la denotació. El concepte clau serà la doxa,

el conjunto de tipificaciones y estereotipos, proverbios y refranes, psicologías del amor, la riqueza, la edad, el honor, el progreso i demás que constituyen una determinada vigencia cultural (Bryson, 1991: 88).

La semàntica de la pintura s'ha de buscar en la interacció amb la societat, com un terme que flueix segons les fluctuacions del discurs. La imatge és polisèmica per defecte, perquè depèn de la seua interacció amb el discurs per a la seua producció de significat, per al seu reconeixement. Mentre una imatge mantinga el contacte amb els discursos que circulen en la societat, donarà lloc a nous significats la formulació dels quals comptarà amb tanta validesa com la recuperació documental dels significats sorgits abans.

En acabar el període iconoclasta, s'encomana una missió precisa a la imatge: presentar l'Escriptura sense més elaboració que la necessària per tal de divulgar un material de denotació prèviament existent. No cal que el text s'expressi des del punt de vista de l'artesà individual ni que siga rebut per un espectador individualitzat, al contrari: per tal de garantir el reconeixement del text s'ha d'atendre a la seua forma mínima. «el sujeto vidente es interlocutor litúrgicamente, como miembro de la fe, y comunalmente, como presencia coral genérica» (Bryson, 1991: 108).

El sistema cau quan la imatge s'expandeix més enllà dels límits de l'esquema mínim cau el sistema. En travessa el llindar del reconeixement, la informació «introduce un principio de fisura en la unidad de la rueda litúrgica» (Bryson, 1991: 109) que provocarà que les escenes s'independitzen de la seqüència i el cicle coral i l'espectador les contemple cada vegada més aïllades del seu entorn. Connotació i marc són termes interdependents. Quan la imatge excedeix les funcions denotatives ja no invoca el conjunt del que procedeix és cada vegada menys implícit el cicle original del qual procedeix.

Bryson (1991) subratlla que, tot i que la imatge és contínuament objecte d'apropiació per part del poder, això no implica que el poder es trobe fora d'ella sinó que es tracta d'una tipologia d'interacció dinàmica, ja que tant la pintura com la visió²⁷⁹: «implican un trabajo material sobre una superficie material de signos coextensa con la Sociedad, no abstraída topológicamente fuera de ella» (Bryson, 1991: 157). Tanmateix, el pintor i l'espectador no porten cap empremta social ni són el transmissor i receptor d'una percepció inicial sinó els agents que elaboren la materialitat del signe visual, el treball físic de transformació, on és inevitable que es projecte la formació social ja que el signe existeix solament perquè és reconegut, com una interacció entre els significants presents en l'obra i els discursos en circulació. «La

²⁷⁹ El seu exercici s'articula sempre d'acord amb la societat; la imatge existeix com a signe únicament a través del reconeixement.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

imagen, tanto en su producción como en su reconocimiento, es desde el principio parte de un *continuum* social, en interacción con otras prácticas circundantes» (Bryson, 1991: 158).

L'estereotip estableix una zona de representació enganyada, on ofereix una il·lusa representació de la societat d'intel·ligibilitat simultània per una banda, i una zona d'experiència sabedora per l'altra. Es troba entre dues forces oposades: la de transmetre un missatge clar i inequívoc i, alhora, difuminar, refinar o excedir el missatge al qual deu la seua existència, una posició estratègicament impossible

Las obligaciones de multiplicar los indicadores denotativos en interés de un claro reconocimiento, de desarrollar un registro de connotaciones, de dar buen uso a la inevitablemente costosa información de la imagen, y de activar los códigos fisonómicos y patonómicos, los códigos del gesto, la postura, el vestido y demás, aumentan fatalmente el exceso de la imagen sobre la misión didáctica que se le ha encomendado (Bryson, 1991: 159).

L'estereotip existeix i és reconeixible on no concorda amb l'evidència i es desapega de la superfície de la pràctica, però entra en un ambient de pràctica física on corre el risc de caure en poder dels contextos i d'una elaboració interpretativa que pot destruir la intenció original.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

3.1 Autoritat i potestat de les imatges.

Ja hem vist com la imatge pintada és molt més que una imatge entesa com una còpia o reproducció del món real, és un espai de negociació del poder i de les identitats, un espai de reflexió, un medi intercultural de comunicació, un vincle social i un camp d'experimentació. El significat de la imatge, finalment, dependrà de la contextualització amb la qual s'ubique i de la seua relació amb el context d'anàlisi. Per a Freedberg, a més, la imatge permet meditar i fa ascendir les ments que les contemplen amb la intensitat espiritual i emocional adequada.

En *El poder de las imágenes* (1992), Freedberg s'interessa per tot allò que provoquen i desperten. En l'actualitat, algunes pintures i escultures generen incomoditat entre els seus espectadors perquè s'associen amb gent il·letrada o primitiva tot ignorant les arrels psicològiques que contenen. Per a Freedberg eixe tipus d'excitació o comportament demostra encara hui l'eficàcia de pintures i escultures, a més de les capacitats edificants. El que s'ha produït és un canvi de context que provoca no funcionen com abans. Per a comprendre-ho

Necesitaríamos contar con modelos de condicionamiento cultural y psicológico, que nos ayuden a entender la variedad de modos de enseñanza en las escuelas, las diferencias existentes en los rincones oscuros y lejanos de una cultura, y el sobrecogimiento que sentimos cuando al entrar en un museo vemos un cuadro (Freedberg, 1992: 37).

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Freedberg (1992) estudia per què unes imatges desperten, provoquen o produeixen determinades respostes i unes altres no, una tasca a la qual s'haurien de dedicar els historiadors de l'art per ser capaços de comparar distintes formes d'art i d'imatges, trobar allò que les diferencia i analitzar el paper que juga l'estil. Lamentablement però, se sol deixar de banda l'estudi del poder de les imatges, les arrels de les quals són més profundes que l'atracció del rebuig estètic. Per tot això, cal actuar

como los etnógrafos y tomar buena nota de cuanto sea posible sobre todos los sectores de la Sociedad; a continuación, proceder como los antropólogos de la cultura, prestando atención a un espectro de sociedades tan amplio como práctico (Freedberg, 1992: 41).

Com sol passar en la bibliografia antropològica, es descriuen les imatges, però s'obliden de les relacions entre l'aspecte que tenen i per què funcionen. En l'estudi del poder de les imatges entren en joc tan fenòmens de la psicologia pràctica com aspectes de la història de la religió o de l'art.

Cap a la meitat del segle XIII cristal·litza més d'un mil·lenni de preocupacions i debats sobre quina era la millor justificació per a l'ús de les imatges. Els comentaris de Sant Bonaventura i Sant Tomás d'Aquino serveixen de fonament per a tot el pensament posterior sobre el tema. Segons el segon, hi havia tres raons per a l'existència d'imatges institucionalitzades a l'església: la instrucció dels analfabets, que aprendrien en elles com en els llibres; el misteri de l'Encarnació i els exemples dels sants romandrien més fàcilment en la memòria si els fidels que se'ls

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

trobaven a diari; i que les emocions s'estimularien més eficaçment amb coses vistes que escoltades.

Sant Bonaventura manté la triple justificació i afirma que les imatges van començar a utilitzar-se a conseqüència de la ignorància del poble senzill, la peresa de les emocions i la fragilitat de la memòria. I assenyala que les imatges calien perquè els il·letrats pogueren aprendre amb major facilitat els sagraments de la fe en escultures i pintures; perquè aquells que no sentien devoció en escoltar les obres de Crist es pogueren emocionar en veure-les en figures i pintures com si les presenciaren; i perquè recordaren els beneficis que els sants concediren amb les seues obres virtuoses. Unes idees que, per cert, es remunten als primers dies de l'Església: Sant Gregori el Gran ja havia indicat que les imatges s'havien d'usar als temples perquè els il·letrats pogueren aprendre veient en els murs el que no podien llegir als llibres.

És en els elements segon i el tercer de Sant Tomàs d'Aquino i Sant Bonaventura on trobem els orígens de la pràctica de la meditació en manifestar la convicció que les imatges són més eficaces que les paraules per tal de despertar emocions i reforçar la memòria. No sols fixen el record, sinó que mouen cap a l'empatia. El propi sofriment de Crist es deu a la seua encarnació en cos d'home; la seua imatge ens apropa a ell, a sofrir amb ell, a experimentar la compassió.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Hi ha un quart element absent en la tríada medieval que sí que apareix en la carta que en 599 envia Sant Gregori el Gran a l'anacoreta Secundí. En referència al culte a les imatges; la idea que en fixar-se en una pintura o escultura ens sentim afectats per ella. L'home necessita símbols materials de Déu per la incapacitat per a ascendir directament al regne espiritual. Ja segle abans que Sant Gregori el Gran, el Pseudo-Dionís, un escriptor d'enorme influència en els corrents místics occidentals els escrits del qual no van passar inadvertits els següents segles, precisa que la visió d'imatges és la via per a passar del que és visible al que és invisible.

No serà fins al segle XIII quan els termes establerts per Sant Bonaventura s'elaboren i esdevenen un sistema de pensament sobre el món exterior amb aplicació en tots els camps. L'ús de pintures i escultures devocionals de caràcter privat i el recurs també a les públiques amb finalitats meditatives es constata des dels primer dies de l'Església, però no és fins al segle XIII quan comptem amb les primeres proves de la difusió d'eixe hàbit en compilacions de llegendes sobre miracles. No és que l'espectador es concentre en la imatge simplement sinó que adrece les seues meditacions als aspectes més capaços de produir-li un fort sentiment de fragilitat o tragèdia. En 1562, Jerónimo Nadal animava Sant Francesc de Borja a fer-ho i explicava com:

Para facilitar grandemente la meditación, colocaremos ante nosotros una imagen que muestra la historia del evangelio [...] miraremos fijamente la imagen [...] a fin de contemplarla

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

mientras meditamos y obtener un mayor beneficio de ella; porque la función de la imatge es, por así decirlo, dar sabor y aroma al alimento que hemos de comer [...] el entendimiento reflexionará y obrará sobre lo que tiene para meditar a un costo y con un esfuerzo considerables para él (Nicolau, 1949: 169)

L'eficàcia de les imatges dependrà de la forma particular i el color; en aquest sentit, la qualitat estètica és qualsevol cosa menys una qüestió d'absència de formes definides com seria el cas de pedres i taulons màgics.

El cardenal Giovanni Dominici (1356 - 1419) assenta les bases d'una semiòtica estricta dels signes visuals que apel·la a concentrar-se en les figures i les veritats que representen en lloc de fer-ho en la materialitat del signe. Amb ells, els poders benèfics de les imatges augmenten la creença que la bellesa i les accions exemplars que representen i despertaven qualitats semblants en els joves que les contemplaven. En *De visione Dei*, el teòleg del XV Nicolau de Cusa adverteix de la conveniència de la «similitude».

Freedberg (1992) rebutja l'aniconisme, l'existència de cultures sense imatges que representen figures humanes o la deïtat, un prejudici que pressuposa que tenim una capacitat per a la distinció estètica que les societats primitives no tenen. Per a Freedberg, l'aniconisme és completament insostenible fins i tot en els casos en els quals Occident nega la possibilitat que certes imatges o ornaments funcionen en un nivell més

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

enllà del merament decoratiu. El valor d'allò espiritual no es mitigaria per la percepció sensorial. Com sostindrien algunes cultures, quan més avançada és una religió des del punt de vista espiritual, menys necessitat té d'objectes materials que servisquen de vehicle a la deïtat: «las personas deben poder entablar una adecuada relación con la deidad sin ayuda de objetos mediadores» (Freedberg, 1992: 88).

A Bizanci es creia que les imatges podien desenvolupar un ample ventall de funcions. Rebien els poders talismànics mitjançant un ritus, l'*stoicheiosis*, en els transcurs del qual s'inserien certes substàncies vegetals i minerals sobre el fonament d'un principi de simpatia o afinitat. En el mateix sentit, el cristianisme occidental del segle IV ja indica la necessitat de comptar amb relíquies per a consagrar les esglésies. Encara que al segle XII s'haguera oblidat la pràctica, feia mil anys que es col·locaven relíquies de Crist, de la Mare de Déu o dels sants en l'interior de les imatges, moltes de les quals es van fer específicament per a contenir-les i la majoria de retaules i altars majors compten amb un espai per a elles.

Al llarg de la història del cristianisme abunden en crítiques en el sentit que adoren la imatge i no allò que representa. És per això que els ortodoxos insisteixen en què veneren el prototipus de la imatge encara que «en la práctica se dé tan a menudo la fusión de los dos, imagen y arquetipo» (Freedberg, 1992: 116). I en el cas dels catòlics, a partir del Concili de Trento (1545-1563), la benedicció resa:

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

Déu Totpoderós i Etern que no reproves que es pinten o esculpeixen imatges i efigies dels teus sants de manera que sempre que les vegem [...] puguem meditar sobre elles [...] i imitar les seues obres i la seua santedat

La creença en la capacitat de les imatges d'ajudar a la memòria i portar l'espectador a imitar-les es troba des dels primers temps del cristianisme.

Freedberg (1992) conclou que el poder de les imatges és major del que se sol admetre i les respostes dels espectadors no poden relegar-se al passat o contextos retardats o provincians perquè estan en plena vigència i els lectors podrien identificar-se amb ells. «Tememos la fuerza de las imágenes en nosotros mismos» (Freedberg, 1992: 475), el sentir d'una emoció que sols a un mateix li pertany com ho definiria Barthes.

Aquesta part ens aporta nous usos de les filactèries que bàsicament en són tres: perquè no hi haja dubtes dels personatge que representa la imatge; per a convertir en sagrada una imatge; per a fixar l'atenció en el significat i no en el significat durant la meditació contemplativa.

3.2 La sacralització de les imatges.

Per a Valeri Màxim, la pintura ajudava a la memòria i jugava un paper instrumental edificant. L'exemplificació és una de les tres funcions que s'atribueix a les imatges religioses en la Edat Mitjana. Tots els escriptors a

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

partir d'Aristòtil i Horaci han insistit en que les imatges produeixen un major efecte que les paraules i l'eficàcia radicaria en la fe del seu inevitable poder, una creença social que reflecteix una realitat cognoscitiva.

Ja en l'Antic Testament es troben casos amb governants i pobles que ataquen imatges o les desterren perquè els causen ira, vergonya o se'ls incita a fer-ho per motivacions polítiques o teològiques.

Entre els segles II i IV, les teories sobre el valor de les imatges són un element central de la resposta pagana al cristianisme. Tothom insisteix que les imatges permetien a homes i dones percebre i entendre allò diví. D'eixa manera, atribuïen a les imatges les mateixes qualitats que els cristians els negaven amb energia en dotar-les d'uns poders que si es prengueren com a reals haurien minat els fonaments de la fe que començava a estendre's. Sant Agustí defensava la transcendència immaterial de Déu, però també que si la deïtat estava present en la imatge, havia de sotmetre's a les lleis de la materialitat i la corrupció.

En 787, el Segon Concili de Nicea acaba amb la primera gran etapa d'iconoclàstia a Bizanci en compilar un ample corpus de material a favor de l'adoració de les imatges que il·lustra el benefici i avantatge que suposen. El fet que existiren un gran nombre de pintures suposadament pintades per Sant Lluc o datades en temps apostòlics o tenien origen divins es va usar per a justificar l'antiguitat de la fabricació d'imatges que serviren a

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

l'església i, ahora, insinuar que constituïen una font adequada per a les posteriors representacions.

A propòsit del concili esmentat, el Papa Adrià I explica per carta a Carlemany que l'església catòlica reconeixia la pràctica d'ungir amb el Sant Crisma les imatges i històries de tema sagrat per tal que foren venerades pels fidels. L'acte de consagració santificava i realçava les qualitats inherents i incorporades a la imatge, uns poders anteriors que transcendirien l'explicació racional.

«La imagen, una vez preparada, montada, adornada y ataviada adecuadamente se convierte en el *locus* del espíritu» (Freedberg, 1992: 49), és a dir, passa a ser allò que es creu que representa. No es tracta d'una cerimònia buida sinó que busca un canvi en l'estatus sagrat de la imatge: la consagració de la imatge li dóna vida, canvia el seu mode de funcionament. Mitjançant els ritus apropiats, s'indueix a la deïtat perquè habite la matèria inanimada. Esdevé un objecte d'adoració capaç de concedir favors. En el moment que es consagra, cal venerar-la com correspon i per sempre; insultar-la és insultar allò que encarna i un terrible càstig amenaça aquells que ho facen.

Posar-li nom a una imatge és equivalent a consagrar-la, per la qual cosa «sólo por *llamar* dios a una estàtua o consagrarla como ídolo para el culto, ésta adquiere las cualidades de la divinidad» (Freedberg, 1992: 55). En el *Timeu*, on Proclo situa el Demiurg entre els creadors supremes, Plató conta

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

que els consagrants, mitjançant signes i noms vivificadors, consagren les imatges i fan d'elles coses que viuen i es mouen. El procediment principal consisteix a ocultar símbols o senyals del Déu dintre de l'estàtua o inscriure en la imatge determinades paraules, caràcters o filactèries amb la mateixa finalitat.

En el context funerari romà anterior al IV a. C. els nobles romans comptaven amb la prerrogativa del *ius imaginum*, el dret a tenir imatges per al record i la posteritat. Polibi parla que la similitud entre l'aspecte de la imatge i la del difunt i observa que la semblança queda subratllada per una inscripció.

De vegades, les inscripcions indiquen amb claredat la funció talismànica. A la vista de la seua força i insistència, no hi ha dubte de la intenció de les paraules. Potser els poders es deriven del fet de contenir una substància pròxima a la santedat o pròpiament santa o per haver estat en contacte directe amb l'autèntica font d'eficàcia no terrenal. En el mateix sentit, el poder d'una ampla gamma d'amulets resideix per complet en les paraules que porten escrites. Escrits que recitat amb suficient força i freqüència podrien funcionar. Els amulets podrien consagrar-se de la mateixa manera mística o màgica com les imatges menudes. El ben cert és que quasi tots aquests objectes compten amb la representació d'una figura.

En *De pictura* (1435), Alberti ja assenyalava que la pintura posseïa un poder veritablement diví ja que no sols torna present allò absent sinó que

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

representa els morts per als vius molts segles després. A més, «representa a los dioses que adoramos y ha contribuído considerablemente a la Piedad que nos une a ellos y a llenar nuestros espíritus con sólidas creencias religiosas» (Alberti, 1972: 61). Els poders sobrenaturals i divins de les imatges serien un plaer honest de l'esperit gràcies la bellesa i les habilitats transformadores de l'artista.

En *The Prophetic Pictures* (1882), Nathaniel Hawthorne assenyala que el pintor, per la seua habilitat, esdevé objecte de la curiositat general. Tot i que en foren pocs els que pogueren valorar el mèrit tècnic, hi havia una sèrie de punts al respecte dels quals l'opinió de la massa era tan valuosa i profitosa per a l'artista com el judici dels entesos: l'efecte que el quadre produïa, segons els prejudicis de l'època i la regió. Hawthorne (1882) també atribueix a les pintures un funcionament comparable al de la màgia que va més enllà dels esquemes analítics de la racionalitat quotidiana. Una dimensió sobrenatural en el sentit de controlar o establir comunicació amb allò immaterial, no terrenal.

A les imatges se les parla i s'espera que parlen. De fet, la imatge que parla és un dels components de baix nivell més comuns en la valoració de l'èxit estètic tant de pintures com d'escultures, com passa amb els ulls que, com si tingueren vida, miren l'espectador allà on es trobe. Si el déu està en la imatge, la imatge està animada i es tracta com si tinguera vida.

La viveza de la imagen (es decir, la percepción que de ella se tiene como de un ser animado) provoca la acción; en tanto que, por otra parte, la actividad

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

ritual libera esa vivacidad (es decir, produce su animación) (Freedberg, 1992: 123)

Ambdues classes d'activitat són símptomes de resposta al potencial de la imatge: en el primer cas, a un potencial materialitzat la consagració del qual garanteix la continuïtat, i en el segon, a un potencial capaç de materialitzar-se en qualsevol moment que encara no ha estat activat pel despertar o la participació d'un déu. Funcionen perquè estan consagrades però, alhora, també abans d'estar-ho. La resposta davant d'elles depèn de la percepció de les qualitats estètiques i de les aparentment sobrenaturals. En tot cas, el fenomen de la consagració demostra plenament el potencial de totes les imatges, l'activa i el torna real.

Les imatges funcionen de diverses maneres precisament perquè tenen una forma definida que pot ser la figura humana. L'antropomorfisme de la imatge torna la seua qualitat animada més palpable, ja que s'assembla a allò amb el qual estem familiaritzats i sabem investit de vida. Alhora, es torna més aterridora perquè «sus poderes divinos desmienten su apariencia humana y su cualidad animada niega su materialidad inanimada» (Freedberg, 1992: 98). El poder diví de l'objecte esdevé el poder diví de la imatge.

Déu està en la matèria i en la imatge que el representa: «las respuestas a ambos objetos se basan en la identidad del signo y el significado, o, en el caso de las imágenes, de lo representado con lo que representa» (Freedberg, 1992: 103). I estan també documentats entre els segles X i XII la processó

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

d'*archeiropoieta*, imatges miraculoses que no estan fetes per la mà de l'home i que solen adonar-se i venerar-se en santuaris; és possible que aquells que hi peregrinen s'impressionen tant amb la imatge que renoven la fe en tot allò que aquesta pot fer.

Les imatges que cobren vida són un exemple dels miracles que sostenen la veracitat de la fe cristiana i justifiquen les practiques d'aquelles que la professen. Moltes de les històries que tenen lloc en l'Edat Mitjana es troben recopilades en guies bizantines i llibres que narren la vida de sants i homes exemplars. L'origen de determinades imatges de culte i devoció es justifica mitjançant relats sobre els miracles que se'ls atribueixen i una gran proporció fan referència a la capacitat de passar de ser matèria inert a adoptar qualitats humanes, pròpies de sers vius. Tot això apareix a partir del segle IV i trobem exemples fins als XX.

Aparentment, la majoria d'imatges que són objecte de peregrinació es corresponen amb versions completes o parcials de tipus aparentment bizantins: l'*Hodegetria*, en el qual la Mare de Déu sosté a un costat el cos del Jesuset mentre aquest alça la mà dreta per a donar la benedicció; el *Nikopoiea*, on es representa el Jesuset en braços de la Mare de Déu col·locat rígidament davant d'ella i enfront de l'espectador; l'*Eleiousa*, on el Jesuset penja de sa mare més o menys amorosament i li apropa la galta; i, finalment, els *Glykophilousa* i *Galaktrophousa* on la Mare de Déu dóna de mamar al Jesuset. Es tracta però, de categories molt amples.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

En tot cas, no són tant la Mare de Déu, Sant Francesc o Crist mort o ressuscitat sinó d'una imatge determinada d'ells a la qual acudeixen en massa homes i dones. Tot plegat, té relació amb l'orgull local i amb el fet que les imatges són objectes que podem veure i presenten una semblança externa variada. Els homes creuen que aconsegueixen diverses satisfaccions psicològiques quan fan o visiten imatges i, a partir d'això, responen a elles ja que «nos vemos sumidos en los procesos dialécticos que ineludiblemente siguen los mecanismos neurofisiológicos de la vista». En els processos implicats hi ha molta part que, alhora que instructiu, és potencialment constructiu.

Encara que se les considere mediadores idònies entre els homes i allò que representen, les imatges són sempre uns mediadors molt específics i diferenciats: com si tot el seu poder residira en la seua particularitat visual. Estampetes i altres reproduccions menors serviran com a recordatoris del viatge, però també s'espera que porten a les vides dels portadors part de la gràcia que posseeixen les imatges i figures de major grandària que reproduïxen.

Segons Kriss-Rettenbeck (1972), la imatgeria votiva compta amb un elements significatius com ara la representació de l'operari celestial, siga imatge miraculosa, ésser diví, sant o lloc sagrat; el retrat de la figura que mira cap al domini celest i dels que el presenten davant d'ell; el succés o circumstància que va ser la causa de la comunicació inicial entre el personatge terrenal i la persona o símbol diví; i la inscripció que deixa

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

assentada la circumstància, el succés o l'esperança. Freedberg (1992) ho completa amb el retrat d'aquells que tenen raons per a estar agraïts per la miraculosa preservació del devot.

Kriss-Rettenbeck també analitza l'actuació de les imatges votives en tres factors. El primer és la *praesentatio*, les inscripcions explicatives i formulàries. És el primer pas de la sacralització sense el qual la imatge no podria funcionar. La inscripció parla del fet miraculós o compta amb alguna de les fórmules que anuncien que l'objecte és un senyal o símbol de gratitud. El segon factor és la *promulgatio* que designa el procés d'anunci cerimonial i públic d'una llei abans que entre en vigor i que abasta totes les accions implicades en l'embelliment, l'ornamentació i la coronació de qualsevol imatge. El tercer factor és la *dedicatio*, prolongació formal dels factors anteriors mitjançant el qual es fa que la imatge funcione públicament i en privat.

Segons Freedberg (1992), la inscripció és essencial per raons d'exactitud i d'especificitat: garanteix un enllaç directe amb l'esdeveniment miraculós en cas que la representació pictòrica no ho aconseguisca. Pot ocórrer que els recursos emprats siguin esquemàtics i calga complementar-los amb una inscripció complexa o formulària. Alhora però, com que la imatge pot transmetre eixe vincle amb major força que les paraules, l'objecte amb figures pintures gaudeix de la supremacia votiva. En tot cas, allò fonamental en el gènere és l'impuls d'aconseguir l'exactitud en la representació.

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

En altres temps, la contemplació era útil i terapèutica per a la gent. Els elevava l'esperit, els oferia consol i els inspirava temor. L'objectiu d'eixe tipus de meditació era captar allò que estava absent, siga històric o espiritual. Per a fer-ho calia concentrar-se en imatges físiques per a mantenir a ratlla la inclinació natural de les ments a vagarejar i poder ascendir amb intensitat creixent a l'essència espiritual i emocional d'allò representat de manera natural davant dels ulls.

Dintre d'eixa funció meditativa de les imatges, les lletres no sols encaminen l'atenció cap al que podria escapar-se, sinó que aparten la ment de la bellesa del signe per a conduir-la cap al significat ple de sentit i impedir detenir-se en la qualitat i en la forma perquè sempre remetent al significat. Amb les inscripcions, el significat cobra la qualitat originalment absent i descarnada; les anotacions ens recorden que el signe no és sols un indicador que apunta a l'arquetipus sinó que representa el principi d'un anàlisi que penetra en el que és plenament abstracte i allò plenament materialitzat.

La imatge visual «no es solo un poste indicador [...] obliga a realitzar una síntesis que deja al margen la abstracción y la lógica de la diferenciación» (Freedberg, 1992: 224) i posa al descobert les tensions que fan les imatges esglaiadores i que els confereixen el seu poder sobre la imaginació: d'una banda, la percepció racional d'allò que està separat i, de l'altra, les ineludibles elisions de la ment, que sols capta i entén gràcies a l'experiència dels cossos vistos. El mediador reuneix els fragments de la seua experiència visual i els ordena en quadres clars i coherents sobre els quals l'ull de la

Capítol IV: Inscripcions, fonts i relacions en la pintura mural catalana i sobre taula en el marc de la seua recepció

ment pot fixar l'atenció i descansar. Alguns neoplatònics del segle III ja apuntaven que com que els éssers vius no podien percebre ni sentir les forces i poders incorporis i immaterials, inventen imatges d'ells perquè aprofiten de recordatoris. Percebre una imatge és una cosa íntima i familiar que depén de la percepció de similitud. Se sent empatia o afinitat perquè té o mostra un cos semblant al propi.

Conclusions

Conclusions

V. Conclusions

Conclusions

En la introducció de la present tesi doctoral hem plantejat la hipòtesi de quina era la funció de les inscripcions que apareixen en la pintura romànica entre els segles XI-XIII, quina és la funció que tenen en mostrar-se en llocs públics, si tenia una finalitat educativa i social i quin resultat produïa en el públic espectador que les contemplava.

A través de la metodologia deductiva hem desenvolupat l'estudi d'aquesta tesi que hem dividida en dos parts i estructurada en quatre capítols, dels quals desenvoluparem una sèrie de conclusions a les quals hem pogut arribar amb la intenció de poder contestar a la nostra hipòtesi.

La primera part consta de dos capítols referents al context històric i el context artístic del romànic català i una segona part on es desenvolupa el treball de camp, les fonts i inscripcions utilitzades dins de les imatges per a l'anàlisi. En el primer capítol, tractem el context històric general referent als segles XI i XII amb la finalitat d'estudiar els esdeveniments més importants que han pogut determinar les raons per les quals han proliferat les pintures en les esglésies exposades al públic. De tot aquest primer capítol, dividit en tres apartats, podem deduir la gran importància de la formació política dels comtats catalans, el territori on es desenvolupen les pintures amb inscripcions.

A l'alta edat mitjana, hi ha una sèrie de factors de renovació i canvis polítics que es van produir als centres de poder i administratius a Europa que possibiliten un traspàs d'autoritat que beneficiarà les regions on viuen pobles administrats pels francs com ara Aquitània, Normandia o Catalunya.

Conclusions

Aleshores, s'efectua una jerarquitzaçió de dependències personals, produïdes pel sistema del feudalisme i vassallatge de l'època carolíngia, que en el cas de Catalunya ocorre en la primera meitat del segle XI. En aquesta nova realitat, l'Església, juntament amb l'alta aristocràcia, intenten controlar i limitar el dret a fer la guerra i la cristianitzen. L'Església reconeix l'activitat militar, beneeix les armes i l'espasa parla en nom de Déu. Estem a l'època de la reforma gregoriana on la cristiandat està inspirada, modelada i servida per l'Església, la qual es viu com una pàtria, com la realització terrenal de la Ciutat de Déu.

L'Església deu el seu privilegi a l'activitat específica de l'oració i al segle XI els monestirs es transformen en complexos centres econòmics, de seguretat, caritatius i, sobretot, culturals. Els bisbes exerceixen un control polític: no només són responsables de culte sinó també sovint freqüenten la cort on demanen privilegis i informen de la situació política.

Mentre la dinastia carolíngia està envoltada de revoltes, usurpacions i problemes de legitimitat, els comtats catalans, controlats per comtes autòctons des del X, deixen d'acudir a la cort reial i contacten amb Roma amb voluntat d'estretir relacions i fer-se forts davant als carolingis. A partir del segle XI, la relació amb Roma serà més estreta i s'intensifiquen les relacions amb repúbliques italianes com Gènova, Pisa o Venècia, a més de sentir-se les influències de les ordres religioses de la Llombardia i la Provença, com es pot apreciar en la decoració exterior i interior de les esglésies romàniques.

Conclusions

En el segon capítol referent al context artístic del romànic català comencem amb l'eclosió d'arquitectura romànica a partir de l'any 1000. En el cas de Catalunya predominen les bandes o faixes llombardes i arcs cecs, mentre que a l'interior es mantenen els murs llisos, la qual cosa ens demostra la gran influència artística de les terres de Llombardia. Ací trobem un espai fraccionat oposat a la tradició de la basílica on l'herència passada del mosaic s'abandona en benefici de la pintura mural més senzilla i barata i les imatges exploren el cel diví seguint les visions del Vell i Nou Testament, junt als tetramorfs d'Ezequiel, els quals repeteixen el Sanctus tres vegades, atribuïts al cant dels serafins d'Isaïes.

Aquests models són els veiem repetits en les diverses mostres de la pintura a les esglésies, la qual cosa ens demostra la instrucció d'un centre major, com pot ser el de Ripoll, Cuixà, Canigó o Vic amb contrastos que es poden apreciar per les diferents influències italianes, mossàrabs o carolíngies. Òbviament, tots els temes segueixen els paràmetres dictats per l'Església: no cal recordar que la societat està dominada pels cavallers i l'Església; estem en temps de reconquesta dels territoris ocupats pels musulmans i la religió serà garant de l'estabilitat política.

Es desenvolupa un art gens naturalista, despreocupat de tot allò que no és el contingut i subordinat als propòsits de les formes i de les figures. Per tant podem concloure que la pintura té una triple funció: l'ornamental, la moralitzant i la didàctica.

En la segona part i dins del treball de camp hem analitzat, seixenta dos fitxes, de les quals hem analitzat cinquanta sis i sis fitxes més de referència

Conclusions

que apareixen en la pintura romànica catalana entre els segles XI i XIII. Aquest corpus, catalogació i classificació de les inscripcions en la pintura romànica catalana és la contribució principal, en aportar un estudi comparat de les cinquanta sis imatges amb inscripcions d'aquesta tesi, ja que es pot considerar la primera vegada que es fa un estudi conjunt de totes elles. En l'apartat de *l'Escriptura exposada al públic i potestat de les imatges* hem vist la importància real del text per a les civilitzacions que han precedit la cultura del romànic, així com , per a les societats venidores. Hem de destacar tots els testimonis que asseguraven que les imatges eren per als il·letrats el que l'escriptura era per als qui sabien llegir, com l'abat Benet 670, el concili de Nicea 787, diferents bisbes i el mateix Carlemany al segle IX.

També com l'art des de l'Antiguitat fins al segle XVIII representa els temes extrets dels textos escrits de manera directa i transforma les paraules en imatges, encara que moltes vegades les il·lustracions porten a confusions. Encara és més concreta una imatge que les paraules, aquestes poden portar a confusions; ací on intervenen i aquest és un dels papers de les inscripcions.

En l'apartat de *Símbols i conceptes* veiem com l'art romànic és un art totalment simbòlic, caracteritzat pel hieratisme, esquematisme i amb menyspreu per la profunditat, on la realitat exterior no té cap interès. La importància dels símbols radica en el fet que fan aprofundir en la fe i permeten assolir un nivell inaccessible per a la raó. Les composicions estan

Conclusions

ordenades en bandes o franges, ja que quan més conceptual és més necessitat hi ha d'ornaments.

Les inscripcions pretenen aclarir i definir els programes iconogràfics representats en les imatges pictòriques, la principal intenció de les quals és transmetre el sentit exacte d'allò que es vol comunicar per tal d'explicar els continguts i orientar en les actituds. Alhora, les inscripcions permeten concretar i superar totes les possibles ambigüitats que puguen sorgir al respecte.

Amb el text dins la imatge, l'Església transmet una sèrie d'idees exemplaritzants per tal que els fidels segueixen el programa establert. Tots els programes iconogràfics desenvolupats a l'Església intenten influir en el fidel de manera moral. L'acompanyament de la inscripció en la imatge potencia l'efecte d'una i altra, es reforça la capacitat de difondre la informació correcta: és la funció pedagògica de la qual parla Favreau, la qual va percebre en aquest tipus d'inscripcions que es ratifica per la profusió d'inscripcions bíbliques, encara que la majoria permeten identificar el personatge representat.

Les inscripcions aspiren o desitgen aclarir i definir els programes iconogràfics representats en les imatges pictòriques i intenten transmetre el sentit exacte d'allò que es vol comunicar i és necessari explicar. Pretenen, per tant, orientar els continguts i els comportaments dels adeptes o devots mitjançant un text que permet superar les possibles confusions o ambigüitats que pot representar una imatge amb la qual l'Església transmet una sèrie d'idees allisonadores i tracta d'influir en els devots o fidels.

Conclusions

Els programes iconogràfics tenen una explicació ètica i moral que amb la integració de la inscripció es potencia alhora que es reforça la capacitat per a difondre la informació correcta. Una funció pedagògica que, no hem d'oblidar, no s'acompanya de sermons, un dels mitjans més efectius amb els quals contava l'Església per a difondre la seua doctrina. Com assenyalen Olaguer-Feliu, el temple romànic es convertia en un llibre petri on la població medieval aprenia a través dels relleus, pintures i inscripcions, les quals servien per adoctrinar als fidels.

La posició del coneixement es troba en els monestirs i des d'aquests es traspassa a la població civil. Els monjos, sacerdots i predicadors són els venedors de paraules, ja que tenen l'ofici de pensar i ensenyar el seu pensament dins d'un món ideologitzat per l'Església, la qual regeix tota la vida social, política i econòmica on l'oratòria és el principal mitjà per a lliurar el coneixement.

Encara que a causa de l'elevat nivell d'analfabetisme, es podria qüestionar l'impacte real de les inscripcions a l'hora d'alliçonar els fidels, cridarien l'atenció, si més no, i com es dedueix pels casos on les inscripcions no presenten una escriptura correcta, tant en factura com gramatical, podem assegurar que els personatges intermediaris entre l'Església i el públic, en aquest cas els clergues, capellans o celebrants, no sabien tampoc escriure ni llegir com tampoc una gran part dels pintors que realitzaven les inscripcions.

Hem de pensar que les inscripcions eren en llatí i, segurament, el poble il·letrat, a més de no saber llegir, tampoc el comprenia. Depenien, per tant,

Conclusions

de l'explicació de l'orador, en aquest cas, un sacerdot o monjo que faria intel·ligible els missatges. Un missatge escoltat i contat de memòria per l'eclesiàstic, transmés oralment i que dotaria d'una rellevància especial a les figures amb les inscripcions.

Deduïm doncs, que els models i dissenys de les pintures eren un important component per a explicar el significat a tots aquells que ho veien. Per això, cal imaginar-se l'impacte dels interiors brillants amb colors forts, amb el so dels càntics i l'olor a encens: l'efecte que faria sobre la gent de vida apagada i monòtona.

Pel que fa a l'anàlisi de les filactèries en la pintura romànica catalana, les hem analitzades seguint els criteris dels historiadors de l'art en els modes dominants amb les variants del mestre Pedret i l'italo-bizantí, el mode secundari, el marginal i l'eclèctic.

Totes les inscripcions ens ajuden a identificar la imatge representada, ara bé, mentre en el mode dominant les inscripcions presenten una factura clara, llegible, amb un grandària uniforme de les lletres i lligams entre elles regulars, veiem com a la resta de les pintures, és a dir, les que pertanyen al mode secundari, marginal o eclèctic, la majoria de les inscripcions no guarden cap uniformitat entre elles, ni en la grandària de les lletres, ni en els símbols de les abreviacions, ni en la disposició horitzontal de l'escriptura, la qual cosa ens indica el tipus de formació del pintor i com d'allunyat estava respecte als centres emissors com els monestirs.

En analitzar les inscripcions de la pintura marginal i eclèctica trobem nombroses errades: diferents grandàries de lletres, disposició irregular...

Conclusions

sembla que l'ordre, en l'escriptura, no tenia cap importància. S'aprofita el lloc sobrant entre les imatges representades, sense cap ordre horitzontal, la qual cosa ens indica que els pintors no coneixien l'escriptura i per tant tampoc tenien cap necessitat de llegir-la. Açò demostra, alhora que copien els models estipulats pels centres productors, que passaven de mà en mà, tot i que les interpretacions podrien ser diferents.

Però també trobem models com els de Sant Quirze de Pedret (1), Santa Maria Cap d'Aneu (3), Sant Pere Burgal (5), Sant Pere de la Seu d'Urgell (10) o el de Santa M^a de Mur (12) on es presenta una factura uniforme, una grandària de lletra regular, signes d'abreviació i de finalització regulars a l'igual que la disposició de les inscripcions, en contrast amb els casos del mode secundari, marginal i eclèctic que exemplificarien Sant Martí de Sescorts (15), Santa Eulàlia d'Estaó (16), Sant Miquel d'Engolasters (20) o Esterri de Cardòs(17), que presenten unes inscripcions sense cap tipus d'uniformitat, la disposició de les quals no guarda cap tipus de regularitat, on la grandària de les lletres varia en funció l'espai del qual disposen i presenten moltes errades i confusions tant a l'hora de realitzar les lletres, com posar-les a l'inrevés o també en la composició de les paraules.

En els dos casos concrets totalment oposats com els de Santa Maria de Mur (12) i el de Santa Eulàlia d'Estaon (16), podem veure en aquest últim cas com les inscripcions són de traç molt desigual, pel que fa a la mida, la grossària i fins i tot en les lletres de la mateixa paraula, també apareixen errades com la J girada que sembla una G de la paraula Jordanus o la paraula

Conclusions

ERX fent referència a la paraula REX. Els punts de finalització assoleixen la mateixa categoria gràfica que les lletres i sempre es presenten situades en posició vertical i els signes d'abreviació apareixen entre les lletres i mai damunt d'elles. de pintura mural.

En el primer cas es presenta una gran quantitat d'inscripcions abundant amb una factura uniforme de les lletres que desenvolupen un text del Carme Paschale, la qual cosa ens indica que el pintor estava molt a prop del centre productor, tenia un cert nivell del llenguatge i, alhora, significa que l'església estava dedicada per a un públic diferent, possiblement amb més nivell cultural.

Pel que respecta a la pintura sobre taula tenim els exemples del Baldaquí de Ribes (31) amb lletres uniformes i molt igualades tant en traçat com en distàncies, la qual cosa ens certifica que la mà executora estava prop del centre de producció i difusor, com és el monestir de Ripoll, un altre exemple similar el tindriem amb el Frontal d' Esquiús (33), que estaria prop del primer però amb algunes distorsions respecte al primer, sobretot amb la disposició i distància de les lletres.

El cas contrari és el frontal de Martinet (35), on la grafia, grandària i disposició de les lletres és tot el contrari. S'hi observen, a més, errades a l'hora de copiar el model, provinent d'un cartró originari del monestir de Ràbula (Síria) del segle VI, la qual cosa demostra que els models iconogràfics estaven estipulats i que circulaven entre els pintors i, a mesura que s'allunyen de la influència del centre emissor, es transformen i deriven, amb errades de lletres, parts del text eliminades i nexes que no corresponen.

Conclusions

A la pregunta de la hipòtesi sobre si les inscripcions són un aparell instructor per als fidels, ensenyar-los a escriure i llegir, segons hem analitzat, no ho podem confirmar. Sí que podem assegurar-ho dels centres importants i productors, però la majoria de filactèries analitzades, amb les errades i la poca uniformitat, donen a entendre que qui ho realitzava era analfabet. Es tractaria d'una mostra més de la transmissió oral dels sermons i episodis de la Bíblia que no sols era la narració d'una acció concreta, sinó que suposava una manera de comprendre els rols socials, els valors familiars, la missió de la vida, la moral i també els rols de gènere en la llar, en definitiva, instruïen en les relacions socials i de comportament.

En el quart capítol hem analitzat les fonts literàries i el poder de la imatge i la visió.

Veiem que les principals fonts corresponen al món eclesiàstic: la Bíblia en els seus diferents apartats, principalment la visió d'Isaïes, l'Apocalipsi, els evangelis de Mateu, Lluç, Joan i Marc, el *Carmen Paschale*, la *Biblia Vulgata* i la *Llegenda Àurea*.

En l'apartat *Reflexions sobre les imatges, inscripcions i les seues repercussions*, hem vist com Bryson considera que la imatge és polisèmica i depèn de la seua interacció amb el discurs per a la producció del significat, per al seu reconeixement. És a dir, la imatge interactua en el contínu social i n'és indestriable. Els significat, més que produït, és percibit per la qual cosa la pintura seria més un art de signes que de percepcions i tota la simbologia

Conclusions

que porta aparellada, en l'espai i en el temps, clau per a la seua interpretació.

Freedberg s'interessa pel que provoquen i desperten les imatges i aporta els testimonis de Sant Bonventura i Santo Tomàs d'Aquino, els quals les justificaven com una instrucció per als analfabets i com eren millor per a retenir en la memòria. Sant Gregori el Gran deia que les imatges eren més eficaces que les paraules per tal de despertar emocions, reforçar la memòria i provocar l'empatia. Pseudo-Dionís, que eren necessàries per a passar del que és visible al que és invisible. El crítics, sostenen que s'adoraven les imatges i no allò que representaven, per la qual cosa la filactèria, a més d'identificar-les, els confereix una sacralització que fixa l'atenció en el significat i no en el significant.

L'acte de consagració de les imatges realça les qualitats inherents i incorporades a la imatge i la dota d'uns poders que transcendeixen l'explicació racional perquè la imatge passe a ser allò que representa. Mitjançant un ritus, s'indueix a la deïtat perquè habite la matèria inanimada i insultar-la, serà insultar allò que representa. Posar-hi nom a una imatge és igual a consagrar-la i aquesta adquireix qualitats de divinitat, mitjançant el procediment d'ocultar símbols o senyals dins de la imatge o inscriure determinades paraules. Actualment les imatges d'estampetes de sants o altres reproduccions menors serveixen com a recordatori, però també s'espera que porten a les vides dels portadors part de la gràcia que posseeixen.

Conclusions

Compartim les conclusions de Freedberg sobre com la imatge permet meditar i fa ascendir les ments en contemplar-la amb intensitat creixent espiritual i emocional, alhora que les lletres encaminen l'atenció cap al que podria escapar-se i aparten de la ment la bellesa del signe per a conduir-la cap al significat ple. En conseqüència, podem concloure que la funció de les inscripcions és concreta i pretén donar significat al que es representa, al mateix temps que la consagra i li dóna importància sagrada. Ara bé, les inscripcions que han estat objecte del nostre estudi contenen tantes errades que ens porten a pensar en l'analfabetisme majoritari dels seus realitzadors, que les copiarien amb inexactituds i, alhora també, el dels interlocutors intermediaris, oradors com els monjos i els sacerdots.

És per això, que podem assegurar que en la majoria dels casos analitzats, les inscripcions no podien ensenyar els fidels ja que eren inconscients de les errades comeses i per tant, es realitzaven amb la intenció de sacralitzar les imatges, la qual cosa les dotava del punt de rellevància que requerien per tal de ser admirada i respectada com a tal. Així, doncs, si bé és cert que en un principi les inscripcions tenen una funció pedagògica, la d'alliçonar els fidels dirigit des dels centres de producció, els monestirs, en estendre's la producció pel territori i transcendir dels mestres als deixebles o artesans, una gran part de les filactèries exposades no s'adequen als criteris pedagògics.

En tot cas, també hem pogut comprovar com una imatge sense cap tipus d'inscripció s'arriscava a no ser entesa i no acomplir les seues funcions, ja que les inscripcions, les filactèries, els confereixen un caràcter enigmàtic

Conclusions

que servia per dotar-los d'un caràcter transcendent, fins i tot misteriós per als no iniciats. Un caràcter sagrat que mereixia un respecte excepcional i, per tant, no devia de ser blasfemat.

Encara que una gran part d'aquestes filactèries no podien tenir la funció allisonadora en el romànic català, eren el pretext per tal d'inculcar valors, comportaments, actituds i vincles entre els fidels i generar uns vincles socials i una nova forma de relacionar-se a partir de les homilies, discursos o sermons.

Índex i numeració d'imatges

VI. Índex i numeració de les imatges

Índex i numeració d'imatges

1. Sant Quirze de Pedret	146
2. Sant Joan de Tredós	151
3. Esterri d'Aneu	155
4. Sant Pere d'Àger	160
5. Sant Pere Burgal	163
6. BIASCA	168
7. Sant Climent de Taüll	172
8. Santa Maria de Taüll	178
9. Sant Joan de Boí	183
10. Sant Pere Seu d'Urgell	189
11. Sant Sadurní d'Osormort	194
12. Santa Maria de Mur	199
13. Sant Salvador de Polinyà	205
14. Santa Maria de Barberà	209
15. Sant Martí Sescorts	213

Índex i numeració d'imatges

16. Santa Eulàlia d'Estaon	216
17. Esterri de Cardós	223
18. La Cortinada	229
19. Santa Maria Ginesterre	232
20. Sant Miquel d'Engolasters	237
21. Sant Romà de les Bons	243
22. Sant Pere Sorpe	248
23. Castell d'Orcau	254
24. Argolell	258
25. Sant Joan de Caselles	261
26. Pedrinyà	264
27. Santa Maria de Terrassa	267
28. Frontal Sant Martí d'Ix	271
29. Frontal Sta. Margarida	274
30. Frontal de la Mare de Déu Coll	279
31. Baldaquí de Ribes	282

Índex i numeració d'imatges

32. Frontal d'Esquiús	286
33. Frontal de Llanars	290
34. Frontal de Durro	294
35. Frontal de Martinet	298
36. Frontal de Puigbó	302
37. Frontal St. Llorenç Dosmunts	306
38. Frontal de Sagàs	311
39. Frontal d'Espinelves	314
40. Frontal d'Alòs	318
41. Frontal de Cardet	321
42. Frontal Ginesterre de Cardós	324
43. Frontal de Planés	327
44. Frontal de St. Martí	330
45. Frontal de Tost	333
46. Baldaquí d'Oròs	336
47. Frontal de Grèixer	339

Índex i numeració d'imatges

48. Frontal St. Serní de Tavernoles	342
49. Frontal de Balltarga	345
50. Frontal de Lluçà	348
51. Frontal dels Àngels	353
52. Frontal d'Avià	356
53. Frontal d'Estet o Apòstols	359
54. Frontal de Sant Llorenç	362
55. Frontal Benavent de la Conca	364
56. Frontal Farrera de Pallars	367
57. Frontal de Mosoll	370
58. Crucifix Seu d'Urgell	373
59. Crucifix Majestat	376
60. Crucifix Majestat Batllò	378
61. Majestat Sta. Maria Lluçà	380
62. Tapís de la creació de Girona	382

Bibliografia

Bibliografia

VII. Bibliografia

Bibliografia

AINAUD de LASARTE, Joan (1973): *Art romànic. Guia*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

AINAUD de LASARTE, Joan (1962): *Pintura romànica catalana*. Madrid: Ed. Vergara.

AINAUD DE LASARTE Joan (1989): «*La fascinació del romànic*» en *La pintura catalana I*. Barcelona: Carroggio.

ALBERT I CORP, Esteve. (1999): *L'obra social i política de l'abat-bisbe Oliba*. Episodis de la Història. Barcelona: Rafael Dalmau editor.

ALBERTI, Leon Battista (1972): *On Painting and Sculpture: The Latin Texts of De Pictura and De Statua*, editat per C. Grayson, Londres.

ALTURO, Jesús (1985): «Fragment d'un epítom del «Glossarium Ansileubi» de la primera meitat del segle X» dins *Faventia. Revista de filologia clàssica*, 7/1. Barcelona: UAB.

ANGULO IÑÍGUEZ, Diego (1984): *Historia del arte*. Tomo I. Madrid: Anaya.

ARANGUREN, José Luís (1986): *La comunicación humana*. Madrid: Tecnos.

ARDÈVOL, Elisenda (2004): *Representación y cultura audiovisual en la Sociedad contemporània*. Barcelona. Editorial UOC.

Bibliografia

- BERGER, John (2000): *Modos de ver*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- BLASCO I BARDAS, Anna M. (1984): *La pintura romànica sobre fusta*. Barcelona: Els llibres de la frontera.
- BLOCH, Marc (2002): *La sociedad feudal*. Madrid: Akal.
- BONNASSIE, Pierre (1979): *Catalunya, mil anys enrere*. Barcelona: Edicions 62.
- BORRÀS GUALIS, Gonzalo (2001): *Cómo y qué investigar en Historia del Arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte española*. Cultura artística. Barcelona. Ediciones del Serbal.
- BRUSATIN, Manlio (1992): *Historia de las Imágenes*. Madrid. Julio Otero Editor.
- BRUYNE, Edgar de (1987): *La estética de la Edad Media*. Madrid: Ed. Visor, La balsa de la Medusa.
- BRYSON, Norman (1991): *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza Editorial.
- BUTOR, Michel (1969): *Les mots dans la peinture*. París: Ed. Albert Skira.
- CAMPÀS, Jordi , CROSAS, Joan (1994): *L'art romànic*. Barcelona: Disseny Editorial.
- CARBONELL, Eduard (1975): *L'art romànic a Catalunya. Segle XII, vol. II*. Barcelona: Edicions 62.
- CARBONELL, Eduard (1984): *La pintura mural romànica*. Barcelona: EUTS i La llar del llibre.

Bibliografia

CARDINI, Franco (1977): «Alfabetismo e cultura scritta nell'età comunale: Alcuni problemi.» en *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana. Att. I del seminario tenutosi a Perugia. Marzo.*

CARDONA, Giorgio Raimondo (1994): *Antropologia de la escritura.* Barcelona: Gedisa.

CLARK, Toby (2000): *Arte y propaganda en el siglo XX.* Madrid: Arte en contexto. Akal

COOK, Water William Spencer i GUDIOL RICART, José (1948) *Pintura e imagineria románicas (Ars Hispaniae IV).* Madrid: Plus Ultra.

DD.AA. (1987-1993) *Catalunya Romànica.* XV volumns. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana.

D'ABADAL, Ramon (1988): *Com Catalunya s'obrí al món mil anys enrere.* Episodis de la Història. Barcelona: Rafael Dalmau editor.

DALMASES, Núria i JOSE PITARCH, Antoni (1986): *Els inicis i l'art romànic.* Barcelona: Ed. 62

DAVY, Marie-Madeleine (1973): «La symbolique romane» en *Sources et clef de l'art,* París: Berg International.

DD.AA (1999): *Actes del Congrès Internacional Gerbert d'Orlhac i el seu temps : Catalunya i Europa a la fi del 1r. mil·leni : Vic-Ripoll, 10-13 de novembre de 1999* (Coor. IMMA OLLICH). Vic: Eumo.

Bibliografia

DD.AA (2004) *La Ciència en la història dels Països Catalans* (PARÉS, Ramon I VERNET, Joan dirs) (Vol. I) València: Universitat de València.

DELARUELLE, Étienne (1975): «Le problème du clocher au haut moyen âge et la religion populaire», dans *Études ligériennes d'histoire et d'archéologie médiévales*, Auxerre, p. 125-131.

DEMUS, Otto (1968): *La peinture murale romane*. Paris: Flammarion.

DIEGO, Jesús de (2000): *Graffiti: La palabra y la imagen*. Barcelona: Libros de la Frontera.

DONDIS, Donis A. (1990): *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

DURLIAT, Marcel (1992): *El arte románico*. Madrid: Akal.

ECO, Umberto (1985): *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Ed. Lumen.

ECO, Umberto (1997): *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Ed. Lumen.

FERNÁNDEZ ARENAS, José Antonio (1986): *Teoría y metodología de la Historia del Arte*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre.

FOLCH I TORRES, Joaquim (1956): *La pintura románica sobre fusta*. Barcelona: Ed. Alpha. (Monumenta Cataloniae IX)

FRANCASTEL, Pierre (1972): *Sociología del Arte*. Madrid: Alianza-Emecé.

Bibliografia

FAVREAU, Robert (1969): *L'Épigraphie médiévale*. Cahiers de civilisation médiévale, 48.

FREEDBERG, David (1989): *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.

GARCIA DE CORTÁZAR, José Ángel (1983): *La época Medieval*. Historia de España Alfaguara II. Madrid: Alianza Editorial.

GARCIA LOBO, Vicente (1991): *Los medios de comunicación social en la Edad Media: La comunicación publicitaria*. León. Lección inaugural curso académico 1991-1992.

GEERTZ, Clifford (1987): *Las interpretaciones de las culturas*. Barcelona:Ed. Gedisa.

GELB, Ignace. (1987): *Historia de la escritura*. Madrid: Alianza Editorial.

GIMENO BLAY, Francisco M^a. (1991): «*De Scripturis in Picturis*» en *Fragmentos, 17, 18, 19*. Madrid.

GIMENO BLAY, Francisco M^a. (1992): *Mensajes en catalán en las filacterias de la pintura bajomedieval*.

GIMENO BLAY, Francisco M^a. (1992): *Visibile parole. Le scritte esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*. Cassino-Montecassino: Università degli studi de Cassino.

GIRONELL, Martí (2015) *Strappo. La novel·la sobre l'espòli del romànic català*. Barcelona: Edición B.S.A.

Bibliografía

GOMBRICH, Ernst H. (1993): *El legado de Apeles*. Madrid: Alianza Forma.

GRABAR, André (1954): «Plotin et les origines de l'esthétique médiévale» en *Cahiers archéologiques*, 1. París.

GRABAR, André (1957): *Fresques romanes copiées sur les miniatures du Pentateuque de Tours*. París. Cahiers Archeologiques 9.

GUARDIA, Milagros (1993): *Full d'informatiu del MNAC, número 7*. Barcelona, pàg.9.

GUBERN Román (1999): *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Editorial Anagrama.

GUDIOL CONILL, Josep (1929): *Els primitius. Primera part: Els pintors: la pintura mural. Segona part: La pintura sobre fusta*. 2 vols. Barcelona: S. Babra.

GUDIOL, Josep (1965): *Arte románico catalán. Pinturas murales*. Barcelona: Gustavo Gili.

GUDIOL, Josep (1980): *La pintura medieval en Aragón*. Madrid: CSIC.

GUERRA GÓMEZ, Manuel (1979): *Simbología románica*. Madrid: Fundación Universitaria Española, Madrid.

HARTT, Frederik (1989): *Historia de la pintura, escultura y arquitectura*. Madrid: Akal.

HAUSER Arnold (1992): *Historia Social del Arte*. Madrid: Alianza

Bibliografia

HAWTHORNE, Nathaniel (1882): «The Prophetic Pictures» en *The Complete Works of Nathaniel Hawthorne 1: Twice Told Tales*, Wayside Edition, Boston i Nova York.

JUNYENT, Eduard (1975): *El monestir romànic de Santa Maria de Ripoll*. Barcelona. Rieusset.

KATAN, Naim / BAUDRILLARD, Jean / ORIN, Edgar (1969): *Análisis de Marshall McLuhan*. Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo.

KITZINGER, Ernst (1975): *The Role of Miniature Painting in Mural Decoration*. Princeton. Ed: Princeton University Press.

KRISS-RETTENBACK, Lenz (1972): *Ex Voto: Zeichen Bild und Abbild im christlichen Votivbrauch*, Zurich i Friburg a Brisgovia.

LASKO, Peter (1999): *Arte Sacro 800-1200*. Madrid: Ed. Cátedra

LARRAÑAGA ZULUETA, Miguel (2007): *Imagen, palabra y poder*. Ed: Oppidum: cuadernos de investigación, nº3.

LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas (2005): *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Orígenes Paidós.

Bibliografia

LE GOFF, Jacques (1986): *Los intelectuales en la Edad Media*.

Barcelona: Gedisa.

MANGUEL Alberto (2000): *Leer Imágenes*. Madrid: Alianza

Editorial

MARTIN GONZALEZ, Juan José (1978): *Historia del Arte*. Tomo I.

Madrid: Ed. Gredos.

MARAVALL, Juan Antonio (1990): *La literatura de emblemas en la sociedad barroca*. Barcelona: Ed. Crítica.

MARTORELL, Joanot (1990): *Tirant lo Blanc*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

MARTOS, Aitana i VIVAS, Agustín (2010): *Cultura escrita e Historia de la cultura*. Álabe, nº 2.

MCLUHAN, Marshall (2004): *La galaxia Gutemberg*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

MILLÁS VALLICROSA, José María (1931): *Assaig d'història de les idees físiques i matemàtiques a la Catalunya medieval*. Barcelona: Estudis universitaris catalans.

MORALES Y MARÍN, José Luís (1984): *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Ed. Taurus.

Bibliografia

MUÑOZ, Antonio (1907): «I paliotti dipinti dei Musei di Vich e di Barcelona» en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

NICOLAU, Miguel (1949): *Jerónimo Nadal, S. I. (1507-1580): sus obras y doctrinas espirituales*, Madrid.

OAKESHOFF, Walter (1972): *Romanesque paintings in Spain and the artists of the Winchester Bible*. London.

OLAGUER-FELIU Y ALONSO, Fernando (2003): *El arte romànic espanyol*. Madrid: Ediciones Encuentros.

D'OLWER, Nicolau (1920): *Del diàleg en la poesia medieval catalana* Barcelona: publicacions de l'escola catalana d'art dramàtic per la Mancomunitat de catalunya i l' Ajuntament de Barcelona.

PAGÈS I PARETAS, Montserrat (2005): *Sobre pintura romànica catalana*. Barcelona: Publicacions Abadia de Montserrat.

PAGÈS I ROVIRA, Josep (2003): *Com conèixer l'arquitectura romànica religiosa de Catalunya*. Girona: Universitat de Girona. Servei de Publicacions.

PALOL, Pere (1986): *El tapís de la creació de la catedral de Girona*. Barcelona: Artstudi.

PANOFSKY, Erwin (1973): *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.

Bibliografia

PARÉ, Ambroise (1987): *Monstruos y Prodigios*. Madrid: Ediciones Siruela.

PETRUCCI, Armando (1988): *La scrittura tra ideologia e rappresentazione*. Torino: Ed. Einaudi.

PIJOAN, Josep (1948): *Les pintures murals romàniques de Catalunya. Monumenta Calaloniae. Vol. IV. Materials per a la història de l'art a Catalunya*. Barcelona: Alpha.

PIRENNE, Henri (2015) *Mahoma y Carlomagno*. Madrid: Alianza Editorial.

PLADEVALL, Antoni (1974): *Els monestirs catalans*. Barcelona: Destino.

PRALADIER, Henri (1972): *Un nouveau peintre roman en Andorre: le maître de la Cortinada*. Foix: Société Ariégeoise des Sciences, Lettres et Arts.

PUIGVERT I PLANAGUMÀ, Gemma, & MUNDÓ, Anscari M. (2000): *Astronomia i astrologia al Monestir de Ripoll: edició i estudi dels manuscrits científics astronómicoastroològics del Monestir de Santa Maria de Ripoll*. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions.

RAMÍREZ, Juan Antonio (1994): *Ecosistema y explosión de las artes*. Barcelona: Anagrama.

Bibliografía

RAMÍREZ, Juan Antonio (1977): *Medios de masas de Historia del Arte*. Madrid: Cátedra.

RÉAU, Louis (1974): *Iconographie de l'Art Chrétien*. Tomo II. Volum II París: Kraus Reprint.

RICHÉ, Pierre (1979): *Les écoles et l'enseignement dans l'occident chrétien de la fin du V siècle au milieu du XI siècle*. París: Aubier Montaigne.

RUIZ GARCIA, Elisa (1992): *Hacia una semiología de la escritura*. Madrid: Pirámide.

RUSSELL, Bertrand (1988): *La educación y el orden social*. Cap 1. Barcelona: Edhasa.

SABATÉ CURULL, Flocel (2003): *El nacimiento de Catalunya: mito y realidad*. IX Congreso de Estudios Medievales. León: Fundación Sanchez Albornoz.

SCHAPIRO, Meyer (1973): *Words and pictures on the literal and the symbolic in the illustration of a text*. The Hague - Paris: Mouton.

SCHAPIRO, Meyer (1984): *Estudios sobre el románico*. Madrid: Alianza Editorial.

SCHAPIRO, Meyer (1998): *Palabras, escritos e imágenes. Semiotica del lenguaje*. Madrid: Ediciones Encuentro.

Bibliografía

SCHELLER, Robert Walter (1995): *Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (900-1450)*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

SEBASTIAN LÓPEZ, Santiago (1984): *Mensaje del Arte medieval*. Salamanca: Ed. El Almendro.

SEBASTIAN LÓPEZ, Santiago (1985): *Iconografía medieval*. Donostia: Etor.

SULLIVAN, Edward (1977): *Sobre una pintura mural catalana del siglo XII en el Museo de BB.AA. de Boston*. Madrid: Insula.

SUREDA, Joan (1981): *La pintura románica catalana*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

SUREDA, Joan (1985): *Historia del arte románico y gótico, t. IV*. Barcelona: Planeta.

TOMÁS, Facundo (1998): *Escrito, pintado*. Madrid: Ed. Visor, La Balsa de la Medusa.

TUSON Jesús (2001): *Una imatge no val més que mil paraules*. Barcelona: Editorial Empúries.

VILCHES, Lorenzo (1983): *La lectura de la imagen*. Barcelona. Paidós.

VORAGINE, Santiago de la (1992): *La leyenda aurea*. Madrid: Alianza Editorial.

WAISMAN, Marina (1990): *El interior de la historia*. Colombia: Editorial Escala.

Bibliografia

WETTSTEIM, Janine (1971): *La Fresque romane: Italie, France, Espagne*. Paris: Arts et métiers graphiques.

WOLFE, Tom (1999): *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*. Barcelona: Editorial Anagrama.

YARZA, Joaquin (1978): II. «La Edad Media» en *Historia del arte hispánico*. Madrid: Editorial Alhambra.

ZUMTHOR, Paul (1989): *La letra y la voz*. Madrid: Ed. Cátedra.

Biografia de les fonts

VV.AA. (2008): *Els evangelis apòcrifs. Volum I*. A cura d'Armand Puig i Tàrrach. Barcelona: Proa.

VV.AA. (2011): *La Bíblia. Bíblia catalana. Traducció interconfessional*. Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya, Centre de Pastoral Litúrgica de Barcelona, Ed. Claret, Happy Books / La Formiga d'Or, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Societats Bíbliques Unides.

Apèndix

APÈNDIX 1

Apèndix

1. «⁽²⁾ Immediatament, l'Esperit es va apoderar de mi, i vaig veure un tron posat en el cel. Al tron hi seia algú ⁽³⁾ que tenia un esclat semblant al jaspi i la cornalina, i el tron era nimbat per un cercle de llum que brillava com la maragda. ⁽⁴⁾ Al seu voltant hi havia vint-i-quatre trons, on seien vint-i-quatre ancians, que portaven vestits blancs i corones d'or al cap. ⁽⁵⁾ Del tron sortien llampecs, veus i tronades. Davant el tron cremaven set torxes enceses, que són els set esperits de Déu, ⁽⁶⁾ i per terra s'estenia com un mar de vidre semblant al glaç. En el tron, al seu voltant, hi havia quatre vivents plens d'ulls davant i darrer»

(Apocalipsi, 4)

2. «Mentre mirava, vaig veure quatre rodes a prop del querubins, una roda vora cada querubí»

(Ezequiel, 10, 9)

3. «⁽¹⁾ Després vaig veure a la mà dreta del qui seia al tron un document en forma de rotlle escrit per davant i per darrere i tancat amb set segells [...] ⁽⁶⁾ Aleshores vaig veure al mig, en el tron, envoltat dels quatre vivents i dels vint-i-quatre ancians, un anyell dret, com degollat; tenia set banyes i set ulls, que són els set esperits de Déu, enviats per tota la terra. ⁽⁷⁾ L'Anyell es va acostar a qui seia al tron i prengué de la seva mà dreta aquell llibre

(Apocalipsi, 5).

Apèndix

4. «⁽¹⁾ Després vaig veure com l'Anyell obria el primer dels set segells i vaig sentir el primer dels quatre vivents que deia amb veu de tro:

- Vine!

⁽²⁾ I vaig veure que hi havia un cavall blanc, i el seu genet duia un arc. Li van donar una corona i va sortir com a vencedor camí de la victòria.

⁽³⁾ Després, quan l'Anyell va obrir el segon segell, vaig sentir el segon dels vivents que cridava:

- Vine!

⁽⁴⁾ Llavors va sortir un altre cavall, de color roig. Al seu genet, li donaren poder d'arrencar la pau de la terra i fer que els homes es matessin els uns als altres. I li van donar una gran espasa.

⁽⁵⁾ Després, quan l'Anyell va obrir el tercer segell, vaig sentir el tercer dels vivents que cridava:

- Vine!

I vaig veure que hi havia un cavall negre, i el seu genet duia una balança a la mà. ⁽⁶⁾ Llavors vaig sentir enmig dels quatre vivents com una veu que deia:

- Una mesura de blat, un denari; tres mesures d'ordi, un denari; però, l'oli i el vi, respecta'ls.

⁽⁷⁾ Després, quan l'Anyell va obrir el quart segell, vaig sentir la veu del quart vivent que cridava:

- Vine!»

⁽⁸⁾ «I vaig veure que hi havia un cavall de color cendrós. El seu genet s'anomenava la Mort, i el seguia l'Hades, el seu reialme. Li van donar

Apèndix

potestat sobre la quarta part de la terra, perquè matés amb l'espasa, la fam, la pesta i les bèsties de la terra».

(*Apocalipsi*, 6)

5. «⁽¹⁾ Amb el regne del cel passarà com amb deu noies que van prendre les seves torxes per sortir a rebre l'espòs. ⁽²⁾ N'hi havia cinc que eren insensates i cinc que eren assenyades. ⁽³⁾ Les insensates van prendre les seves torxes, però no es van endur oli. ⁽⁴⁾ En canvi, les assenyades es van endur ampolles amb oli juntament amb les torxes.

⁽⁵⁾ Com que l'espòs tardava, els vingué son a totes i es van adormir. ⁽⁶⁾ A mitjanit es va sentir un clam:

- L'espòs és aquí. Sortiu a rebre'l!

⁽⁷⁾ Llavors totes aquelles noies es van despertar i començaren a preparar les seves torxes. ⁽⁸⁾ Les noies insensates van dir a les assenyades:

- Doneu-nos oli del vostre, que les nostres torxes s'apaguen.

⁽⁹⁾ Les assenyades respongueren:

- Potser no n'hi hauria prou per a nosaltres i per a vosaltres; val més que aney als qui en venen i us en compreu.

⁽¹⁰⁾ Mentre anaven a comprar-se'n, va arribar l'espòs, i les qui estaven a punt entraren amb ell a les noces. I la porta quedà tancada.

⁽¹¹⁾ Finalment arribaren també les altres noies i deien:

- Senyor, Senyor, obre'ns!

⁽¹²⁾ Però ell va respondre:

- En veritat us dic que no us conec.

Apèndix

⁽¹³⁾ Vetlleu, doncs, perquè no sabeu ni el dia ni l'hora.»

(Mateu, 25, 1-13)

6. «Invocant el seu nom, alçaré el calze per celebrar la salvació»

(*Salms*, 116, 13)

7. «⁽¹⁾ Després que Jesús va néixer a Betlem de Judea, en temps del rei Herodes, vingueren uns savis d'Orient i, en arribar a Jerusalem, ⁽²⁾ preguntaren:

- On és el rei dels jueus que ha nascut? Hem vist sortir a l'Orient la seva estrella i venim a adorar-lo.

⁽³⁾ Quan el rei Herodes ho va saber, es va contorbar, i amb ell tot Jerusalem [...] ⁽⁷⁾ Llavors Herodes cridà en secret els savis i va demanar-los el moment exacte en què se'ls havia aparegut l'estrella; ⁽⁸⁾ després els encaminà a Betlem dient-los:

- Aneu i informeu-vos amb exactitud d'aquest infant; i quan l'haureu trobat, feu-m'ho saber, perquè jo també pugui anar a adorar-lo.

⁽⁹⁾ Després de sentir aquestes paraules del rei, es posaren en camí. Llavors l'estrella que havien vist sortir a l'Orient comença a avançar davant d'ells, fins que s'aturà damunt el lloc on era l'infant [...] ⁽¹¹⁾ Van entrar a la casa, veieren el nen amb Maria, la seva mare, es postraren a terra i el van adorar. Després van obrir les seves arquetes i li van oferir presents: or, encens i mirra.

Apèndix

⁽¹²⁾ I, advertits en somnis que no anessin pas a veure Herodes, se'n tornaren al seu país per un altre camí.»

(Mateu, 2)

8. Com que segueix les pautes de Mateu, 2 (vegeu nota anterior), introduïm sols les diferències:

«⁽¹⁾ Al cap de dos anys, vingueren uns savis d'Orient a Jerusalem portant grans presents [...] ⁽²⁾ I, mentre feien camí, se'ls aparegué l'estrella. Els anava al davant com per fer-los de guia, fins que arribaren al lloc on era l'infant [...] Van entrar a la casa i trobaren el nen Jesús assegut a la falda de la mare. Llavors van obrir les seves arquetes i donaren magnífics presents a Maria i a Josep. I, al mateix infant, li oferiren cadascun d'ells una moneda d'or. Després un li va oferir or, un altre encens i un altre mirra. I, com que volien tornar a torbar el rei Herodes, un àngel del Senyor els va advertir en somnis que no hi anessin».

(Pseudo-Mateu, 16)

9. «⁽²⁾ Uns serafins l'assistien. Cada un tenia sis ales: dues per a cobrir-se la cara, dues per a cobrir-se els peus i dues per a volar. ⁽³⁾ Cridaven l'un a l'altre:

- Sant, sant, sant és el Senyor de l'univers, tota la terra és plena de la seva glòria»

⁽⁴⁾ El ressò d'aquell crit feia tremolar els brancals de les portes, i el santuari s'omplia de fum. ⁽⁵⁾ Jo vaig dir:

Apèndix

- Ai de mi! Estic perdut!

Jo, que sóc un home de llavis impurs

i visc enmig d'un poble de llavis impurs,

he vist amb els meus ulls el Rei, el Senyor de l'univers!

⁽⁶⁾ Aleshores volà cap a mi un dels serafins duent a la mà una brasa que havia pres amb uns molls de damunt l'altar. ⁽⁷⁾ Em va tocar la boca i digué:

- Ara que això ha tocat els teus llavis,

ha desaparegut la teva culpa, ha estat esborrat el teu pecat.

⁽⁸⁾ Després vaig sentir la veu del Senyor que deia:

- Qui hi enviaré?

Qui ens hi anirà?»

(Isaïes, 6)

10. ⁽¹⁸⁾ Llavors em digué: «Salve, plena de gràcia, vas escollit». Després va picar el costat dret del seu vestit i en sortí un pa molt gran. El diposità damunt l'altar del temple, i en va menjar primer ell i després me'n va donar a mi. ⁽¹⁹⁾ Després, va tornar a picar el seu vestit, ara al costat esquerra. Vaig mirar i vaig veure una copa plena de vi; la va dipositar damunt l'altar del temple, en begué primer ell i després me'n donà a beure a mi. Llavors em vaig adonar que el pa no havia disminuït i que la copa era plena com abans.

⁽²⁰⁾ Ell em digué: «Tres anys encara i enviaré la meua paraula: concebràs el meu Fill i per mitjà d'ell tot el món serà salvat. Tu, doncs, portaràs al món la salvació. Que la pau sigui amb tu, plena de gràcia, i la meva pau s'estarà amb tu per sempre» (Apòcrif Bartomeu, 2)

Apèndix

11. «Jesus els tornà a adreçar la paraula. Els digué:

- Jo sóc la llum del món. El qui em segueix no caminarà a les fosques, sinó que tindrà la llum de la vida»

(Joan, 8, 12)

12. «⁽¹⁹⁾ Hi havia un home ric que portava vestits de porpra i de lli i celebrava cada dia festes esplèndides. ⁽²⁰⁾ Un pobre que es deia Llätzer s'estava ajagut vora el seu portal amb tot el cos nafrat, ⁽²¹⁾ desitjant de satisfer la fam amb les engrunes que queien de la taula del ric; fins i tot venien els gossos a llepar-li les nafres».

(Lluc, 16)

13. «⁽¹²⁾ Llavors vaig veure els morts, tant els qui havien estat grans com els que havien estat petits, dret davant el tron, i foren oberts uns llibres. Van obrir també un altre llibre: el llibre de la vida. Els morts foren jutjats segons les seves obres, tal com es trobaven escrites en aquells llibres.»

(*Apocalipsi*, 20)

14. «⁽⁷⁾ Llavors el Senyor-Déu va modelar l'home amb ols de la terra. Li va infondre l'alè de la vida, i l'home es convertí en un ésser viu.» (*Gènesi*, 2)

15. «⁽⁸⁾ Quan l'home i la dona van sentir els passos del Senyor-Déu, que es passejava pel jardí a l'aire fresc de la tarda, es van amagar entremig dels

Apèndix

arbres del jardí, perquè el Senyor-Déu no els veiés. ⁽⁹⁾ Però el Senyor-Déu cridà l'home i li va dir:

- On ets? [...]

⁽²⁹⁾ Llavors el Senyor-Déu va expulsar l'home del jardí de l'Edèn, perquè treballés la terra d'on havia estat tret.»

(*Gènesi*, 3)

16. «⁽⁶⁾ Jo sóc el camí, la veritat i la vida. Ningú no arriba al Pare si no és per mi.»

(*Gènesi*, 14)

17. «⁽⁵⁾ Al centre hi havia la figura de quatre vivents d'aparença humana. ⁽⁶⁾ Cada un tenia quatre cares i quatre ales. ⁽⁷⁾ Les seves cames eren rectes i tenien els peus com les peülles d'un vedell. Els vivents brillaven com el bronze brunyit. ⁽⁸⁾ A més de les cares i de les ales, tots quatre tenien mans d'home sota les ales, pels quatre costats. ⁽⁹⁾ Les seves ales es tocaven l'una amb l'altra. Els vivents no es giraven quan avançaven; cada un avançava de dret endavant. ⁽¹⁰⁾ Les seves cares tenien, la del davant, aspecte d'home; la del costat dret, aspecte de lleó; la del costat esquerre, aspecte de toro, i la del darrere, aspecte d'àguila. ⁽¹¹⁾ Així eren les seves cares. Les seves ales estaven esteses cap dalt: dues es tocaven l'una amb l'altra, i dues els cobrien el cos. ⁽¹²⁾ Cada un avançava de dret endavant: avançaven, sense girar-se, cap on l'esperit els empenyia. ⁽¹³⁾ L'aspecte dels vivents s'assemblava al de brases ardents, eren com torxes cremant. El foc corria

Apèndix

fulgurant entre ells, i del foc en sortien llampecs. ⁽¹⁴⁾ Els vivents anaven i venien com un llamp.»

(Ezequiel, 1)

18. «⁽²¹⁾ Moisés va cridar els ancians d'Israel i els digué:

- Preneu per a cada família un anyell o un cabrit i immoleu-lo com a víctima pasqual [...] ⁽²⁶⁾ I quan els vostres fills us preguntin: «Què significa aquest ritus?», ⁽²⁷⁾ respondreu: «És el sacrifici de la Pasqua en honor del Senyor [...]»»

(Èxode, 12)

19. «⁽²¹⁾ Tot el poble es feia batejar, i Jesús també fou batejat. Mentre pregava, el cel s'obrí, ⁽²²⁾ i l'Esperit Sant baixà cap a ell en forma corporal, com un colom, i una veu digué des del cel:

- Tu ets el meu Fill, el meu estimat; en tu m'he complagut.»

(Lluc, 3)

20. «⁽²⁹⁾ L'endemà, Joan veié Jesús que venia cap a ell, i exclamà:

- Mireu l'anyell de Déu, el qui lleva el pecat del món! ⁽³⁰⁾ És aquell de qui vaig dir: «Després de mi ve un home que em passa al davant, perquè, abans que jo, ell ja existia». ⁽³¹⁾ Jo no el coneixia; però, si vaig venir a batejar amb aigua, va ser perquè ell es manifestés a Israel.

⁽³²⁾ Joan testimonià encara:

Apèndix

- He vist l'Esperit que baixava del cel com un colom i es posava damunt d'ell». (Joan, 1)

21. «⁽⁹⁾ Per aquells dies, Jesús vingué des de Natzaret de Galilea i fou batejat per Joan en el Jordà. ⁽¹⁰⁾ I tot seguit, mentre pujava de l'aigua, veié que el cel s'esquinçava i que l'Esperit, com un colom, baixava cap a ell. ⁽¹¹⁾ I una veu digué des del cel:

- Tu ets el meu Fill, el meu estimat; en tu m'he complagut.

⁽¹²⁾ Immediatament, l'Esperit empenyé Jesús cap al desert. ⁽¹³⁾ Hagué de passar quaranta dies, temptat per Satanàs; s'estava entre les feres, i els àngels l'assistien.»

(Marc, 1)

22. «⁽¹³⁾ Llavors Jesús vingué de Galilea i es va presentar a Joan, vora el Jordà, a fer-se batejar per ell. ⁽¹⁴⁾ Però Joan s'hi oposava, dient:

- Sóc jo el qui necessita ser batejat per tu, i tu véns a mi!

⁽¹⁵⁾ Jesús li respongué:

- Deixa'm fer, ara. Convé que complim d'aquesta manera tota justícia.

Aleshores Joan el deixà fer.

⁽¹⁶⁾ Un cop batejat, Jesús va pujar de l'aigua. Llavors davant d'ell el cel s'obrí i Jesús veié l'Esperit de Déu que baixava com un colom i venia damunt d'ell. ⁽¹⁷⁾ I una veu digué des del cel:

- Aquest és el meu Fill, el meu estimat, en qui m'he complagut»

(Mateu, 3)

23. «⁽²⁶⁾ El sisè més, Déu envià l'àngel Gabriel en un poble de Galilea anomenat Natzaret, ⁽²⁷⁾ a una noia verge, compromesa en matrimoni amb un home de la casa de David que es deia Josep. El nom de la noia era Maria.

⁽²⁸⁾ L'àngel entrà a trobar-la i li digué:

- Déu te guard, plena de la gràcia del Senyor! Ell és amb tu.

⁽²⁹⁾ Ella es va torbar en sentir aquestes paraules i pensava per què la saludava així. ⁽³⁰⁾ L'àngel li digué:

- No tingues por, Maria. Has trobat gràcia davant de Déu. ⁽³¹⁾ Concebràs i tindràs un fill, i li posaràs el nom de Jesús. ⁽³²⁾ Serà gran i l'anomenaran Fill de l'Altíssim. El Senyor Déu li donarà el tron de David, el seu pare. ⁽³³⁾ Regnarà per sempre sobre el poble de Jacob, i el regnat no tindrà fi.

⁽³⁴⁾ Maria preguntà a l'àngel:

- Com podrà ser això, si sóc jo verge?

⁽³⁵⁾ L'àngel li respongué:

- L'Esperit Sant vindrà sobre teu i el poder de l'Altíssim et cobrirà amb la seva ombra; per això el fruit que naixerà serà sant i l'anomenaran Fill de Déu. ⁽³⁶⁾ També Elisabet, la teva parenta, ha concebut un fill a les seves velleses; ella, que era tinguda per estèril, ja es troba al sisè mes, ⁽³⁷⁾ perquè per a Déu no hi ha res impossible.

⁽³⁸⁾ Maria va dir:

- Sóc la serventa del Senyor: que es compleixi en mi la teva paraula.

I l'àngel es va retirar.»

Apèndix

«⁽³⁹⁾ Per aquells dies, Maria se n'anà de pressa a la Muntanya, en un poble de Judà, ⁽⁴⁰⁾ va entrar en casa de Zacaries i saludà Elisabet. ⁽⁴¹⁾ Tan bon punt Elisabet va sentir la salutació de Maria, l'infant va saltar dins les seves entranyes, i Elisabet quedà plena de l'Esperit Sant. ⁽⁴²⁾ Llavors va exclamar amb totes les forces:

- Ets beneïda entre totes les dones i és beneït el fruit de les teves entranyes!

⁽⁴³⁾ Qui sóc jo perquè la mare del meu Senyor em vingui a visitar? ⁽³⁴⁾ Tan on punt he sentit la teva salutació, l'infant ha saltat de goig dins de les meves entranyes. ⁽⁴⁵⁾ Feliç tu que has cregut: allò que el Senyor t'ha anunciat es complirà.

[...]

⁽⁵⁶⁾ Maria es va quedar uns tres mesos amb ella, i després se'n tornà a casa seva.»

(Lluc, 1)

24. «⁽²⁵⁾ No hi havia tingut relacions conjugals quan ella tingué el fill. I Josep li va posar el nom de Jesús»

(Mateu, 1)

25. «⁽⁶⁾ Mentre era allà, se li van complir els dies ⁽⁷⁾ i va infantar el seu fill primogènit; el va faixar amb bolquers i el posà en una menjadora, perquè no hi havia lloc per a ells a la sala de l'hostal.»

(Lluc, 2)

Apèndix

26. «⁽²¹⁾ Serà només un cau de gats mesquers; els mussols ompliran les cases. Allí viuran els estruços, i els sàtirs i descansaran».

(Isaïes, 13)

27. «⁽⁴⁵⁾ Des del migdia fins a les tres de la tarda es va estendre una foscor per tota la terra»

(Mateu, 27)

28. «⁽³³⁾ Arribat el migdia, es va estendre per tota la terra una foscor que va durar fins a les tres de la tarda.»

(Marc, 15)

29. «⁽⁴⁴⁾ Era ja cap al migdia quan es va estendre per tota la terra una foscor que va durar fins a les tres de la tarda» (Lluc, 23)

30. «⁽⁹⁾ Aquell dia,
apagaré el sol al mig del cel,
en ple dia s'enfosquirà la terra [...]»

(Amos, 8)

31. «⁽¹¹⁾ i els digueren:

Homes de Galilea, per què us esteu mirant al cel? Aquest Jesús que ha estat endut d'entre vosaltres al cel, vindrà tal com heu vist que se n'hi anava».

(Fets dels apòstols, 1)