

LES PINTURES ROMÀNIQUES DE SORPE, NOVES INTERPRETACIONS

per LILY ARAD i MONTSERRAT PAGÈS

En aquest article proposem la nova lectura d'una de les escenes que decoraven la paret sud de la nau de l'església de Sant Pere de Sorpe (Alt Àneu, Pallars Sobirà). L'escena (parcialment conservada) que és objecte de la nostra hipòtesi i, alhora, potenciadora d'una nova lectura i interpretació global del programa iconogràfic, situada sota el pecat original, és aquella en què dos joves aboquen aigua amb unes gerres, que Joan Ainaud identificava amb els rius del paradís.¹ Tot i que fins ara no s'havia qüestionat mai aquesta interpretació, no és tan clar que sigui correcta, tant perquè entraria en conflicte amb l'ordre de lectura i de significació de les imatges d'aquesta paret com per aspectes tipològics i de significació.

El pecat original té el seu paral·lel tipològic en l'escena de l'anunciació, que és la primera de les escenes representades a la paret septentrional, la primera també amb què comença la història de la redempció. Més enllà hi havia una escena perduda, que devia ser la visitació, i després ve el naixement. A sota, sobre el pilar, hi ha la crucifixió. En la paret meridional, les escenes que hi havia a continuació del pecat original no s'han conservat. A sota del pecat hi ha les restes d'aquesta escena que estudiem, la qual, pel lloc que ocupa —just davant mateix de l'àngel del Senyor (ANGELVS DNI) que encensa el cos de Crist de la Crucifixió—, hauria de formar part d'una escena la part principal de la qual es desenvolupés sobre el pilar i, a més, hauria de ser posterior, no anterior, al pecat. Així, doncs, no pot ser que siguin els rius del paradís. A partir d'aquesta evidència, s'han de buscar noves opcions interpretatives, que siguin versemblants i coherents, i analitzar-les en el context de les altres imatges del programa iconogràfic i del seu significat. És el que intentarem de fer en aquest article.

1. J. AINAUD DE LASARTE, *Art romànic guia*, Barcelona, 1973, p. 138: «es veuen dues figures masculines, vestides, amb sengles brocals dels que brolla aigua, que sens dubte representen els rius del paradís.»

SOBRE L'ESGLÉSIA DE SORPE

De l'església parroquial de Sant Pere de Sorpe, que pertany a la diòcesi d'Urgell, al deganat de la Vall d'Àneu, no es conserva documentació antiga. No sabem, per exemple, quan va ser creada la parròquia, ni tampoc quan va ser consagrada, la qual cosa hauria estat important, perquè la part conservada de l'església romànica i de les seves pintures ens indica que molt probablement la construcció de l'edifici i la seva decoració devien seguir un procés paral·lel o molt pròxim. L'església és una bella construcció romànica de granit.² Aquesta ja és una dada important, perquè, havent-hi només licorella a l'indret, implica una inversió econòmica suplementària, que evidencia la voluntat dels constructors d'erigir-hi un edifici remarcable. Té una planta de tres naus, separades per pilastres de secció rectangular, que eren capçades a llevant per tres absis, dels que només es conserva el septentrional. Aquest presenta la característica ornamentació llombarda d'arquets cecs entre lesenes i, en la part superior, un fris de dents de serra. Aquestes, els arquets i l'arc de la seva finestra, són de pedra tosca. Sobre el tram que precedia l'absis meridional se sustenta la torre prismàtica del campanar, llombard, que va ser modificat en la part superior el 1726. Joan Albert Adell creu que l'edifici devia ser construït ja en el segle XII, per bé que remarca el seu caràcter arcaïtzant. En tot cas i com a molt tardana, la construcció no pot situar-se més enllà del primer quart o el primer terç del segle XII.³ Pel gruix dels murs i per l'absència d'arcs torals, sembla que la coberta de les naus havia de ser de fusta, mentre que els absis es cobrien amb volta pètria. Tanmateix, no caldria descartar del tot unes antigues voltes de pedra que, precisament per la manca de sustentació, s'haguessin enderrocades en els terçers dècades del segle XV. D'altra banda, caldria esbrinar si la volta d'arestes sobre la que s'aixeca el campanar és antiga o si substituï una altra volta semblant.⁴

L'edifici romànic ha estat molt transformat. La porta actual d'accés es troba sota l'embocadura dels arcs triomfals de l'antic absis central, és a dir, a llevant (fig. 1). A migdia, la porta romànica amb un senzill arc de

2. Agraeixo aquesta observació a Cristina Simí i a Josep Tugues, de l'Ecomuseu de les Valls d'Àneu.
3. J. A. Adell, a *Catalunya romànica*, vol. xv, *El Pallars*, Barcelona, 1993, p. 155-156, sosté que l'església, «construïda amb importants dubtes i manca de domini», té una capçalera anòmala per la presència del campanar i assenyala la similitud de la seva planta amb la de Sant Joan Aurós, que des del nostre punt de vista és més senzilla. Tanmateix, estem d'acord amb Adell quan remarca el caràcter arcaïtzant de l'església de Sorpe si amb això es refereix no només a les pilastres de secció rectangular, ans a l'emplaçament del campanar, que recorda els de Santa Coloma de Cervelló o Sant Vicenç d'Aladernet, relacionable aquest últim amb una deïxa del 1039. Vegeu M. Pagès i Paretas, *Art romànic i feudalisme al Baix Llobregat*, Barcelona, 1992, p. 412-418.
4. La de Santa Coloma de Cervelló és de canó, com la de Sant Vicenç d'Aladernet, però les voltes per aresta són conegudes des del principi del segle XI (Cuixà, Cardona) i la planta en la que s'inscriu la del campanar de Sorpe és molt regular.

mig punt que donava al cementiri, aquest encara en ús a la manera antiga, va ser tapiada al moment en què les naus laterals es compartimentaren en capelles i es cobriren amb volta d'arestes de tradició gòtica, no sabem si al mateix moment en què s'obrí la porta a l'antic lloc de l'absis central. També la nau central es cobrí amb voltes per arestes. Ens preguntem si això podria haver-se realitzat després dels terratrèmols del segle xv i si aquests foren la causa de l'enderrocament dels absis no conservats. La modificació de la torre del campanar és posterior, del 1726, com indica una inscripció. I probablement va ser aleshores, o encara posteriorment, que l'interior de l'església es decorà amb unes senzilles pintures decoratives de tradició barroca, encara a la vista en alguns llocs.

LES PINTURES DE SORPE⁵

El Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) posseeix la part més important de la decoració mural romànica de l'església de Sorpe,⁶ les

5. GUDIOL I CUNILL, J., *Els primitius. Els pintors: La pintura mural*, 1a. part, Barcelona, 1927, p. 493. KUHN, Ch. L., *Romanesque mural painting of Catalonia*, Cambridge, 1930, p. 63. POST, Ch. R., *A History of Spanish Painting*, vol. I, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1930, p. 144. Post, *op.cit.*, vol. IV-II, 1933, p. 487-491. RICHERT, G., *La pintura medieval en España. Pinturas murales y tablas catalanas*, Barcelona 1926, p. 6-7. PIJOAN, J. i GUDIOL I RICART, J., *Les pintures murals romàniques de Catalunya*, Barcelona, 1948, vol. IV de *Monumenta Cataloniae*, 1948, p. 147, n. 86-89. COOK, W.W.S. i GUDIOL I RICART, J., *Pintura e imageria romànica*, 1950, vol. IV d'*Ars Hispaniae*, p. 48. ESCUDERO, A., *El arte románico*, Barcelona-Santiago de Compostela, 1961, p. 59. TOUBERT, H., «Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'Arbor Bona-Ecclesia, Arbor Mala-Synagoga», *Cahiers Archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, núm. XIX (1969), p. 167-189. DEMUS, O., *La peinture murale romane*, Paris, 1970. AINAUD, *op. cit.*, 1973, p. 130-139. DURLIAT, M., «L'Iconographie d'abside en Catalogne», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. 5 (1974), p. 113-114. ALCOLEA, S. i SUREDA, J., *El romànic català. Pintura*, Barcelona, 1975, cat. 104. COOK, W.W.S. i GUDIOL I RICART, J., *Pintura e imageria romànica*, (Ars Hispaniae, VI), p. 43, 45-47. SUREDA, J., *La pintura romànica en Cataluña*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 319-320, cat. 58. PAGES, M., «Les pintures murals romàniques de Sant Pere de Sorpe» a *Museu Nacional d'Art de Catalunya. Full Informatiu*, Barcelona, MNAC, núm 12 (gener-març 1994), p. 96[8]. AINAUD DE LASARTE, J., *La fascinació del Romànic*, Ginebra-Barcelona, 1989, p. 83. TOUBERT, H., «Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'Arbor Mala-Synagoga», a *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris, 1990, p. 65-89. AINAUD, J., «Sant Pere de Sorpe», a *El Pallars Sobirà. El Pallars Jussà, Catalunya Romànica*, vol. XV, Barcelona, 1993, p. 157-159. AINAUD, J., «Sorpe», a *Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Catalunya Romànica*, vol. I, Barcelona, 1994, p. 357-360. MANCHO, C., «La Anunciación de San Pere de Sorpe, un ejemplo matizado de continuidad», a *Actas del X Congreso del CEHA: Los clasicismos en el arte español*, Madrid, 1994, p. 59-66. MANCHO, C., «Les peintures de Sant Pere de Sorpe: prémices d'un ensemble presque ignoré», *Revue des Comminges et des Pyrénées Centrales* (Saint-Gaudens, Société des Études du Comminges), núm. 116 (2000), p. 545-572. MANCHO, C., *Les pintures de Sant Pere de Sorpe*, tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, 1996.
6. Aquesta decoració ingressà en dues campanyes diferents: la del 1929, amb les pintures que figuraren a l'exposició «El arte en España», muntades en plafons plans. Eren els fragments amb els sants Gervasi (antic número d'inventari 15815) i Protasi (a. n. inv. 15813), la barca de l'Església (a. n. inv. 15811), sant Ambròs (a. n. inv. 22990), la cruci-

pintures dels arcs triomfals i de la nau (fig. 2 i 3), mentre que al Museu Diocesà d'Urgell se'n conserven dos fragments: un que és un segon arrencament i l'altre, amb restes de la paràbola del pobre Llàtzer i del ric Epuló, procedent d'un arcosoli de la paret nord de la nau sud, vora el campanar; en tot aquest espai hi ha vestigis de pintura, que ens indiquen que tota l'església era decorada. Essent, però, aquestes restes tan minses, en aquest article ens centrarem a estudiar principalment les altres pintures, les de la nau, perquè la hipòtesi que desenvolupem s'hi refereix. Tampoc no entrarem més que de passada a comentar les pintures que decoren els dos arcs pròxims a la capçalera, perquè són un aspecte secundari de la qüestió que tractem.

ALS ARCS TRIOMFALS: SANTIS I IMATGES AL·LEGÒRIQUES

Abans d'exposar la nostra hipòtesi, descriurem breument les altres pintures de l'església, aquelles la identificació de les quals és clara. Només ens hi detindrem quan es puguin prestar a confusió, per tal d'aportar detalls a la seva lectura, o bé quan hi hagi aspectes interessants que ens sembli que convé de fer ressaltar perquè altrament podrien passar desapercebuts.

Als arcs triomfals de Sorpe, a la banda de l'Evangeli, és a dir a septentrió (fig. 4), s'hi representen sants i un parell d'imatges al·legòriques: la Mare de Déu entre l'Església i la Sinagoga, tal com la va identificar Hélène Toubert,⁷ i la barca de l'Església. Si respecte d'aquesta darrera imatge no hi ha polèmica, respecte de la primera s'ha alçat recentment la veu de Carles Mancho.⁸ Hi veiem la Mare de Déu (SCA MARIA), amb l'Infant a la seva falda, asseguda entre dos arbres, el de la seva esquerra semblant a un canelobre de set braços i el de la seva dreta ben florit i amb grans arrels. Mancho ressalta que en lloc de llegir EX sobre l'arbre florit, com fa Toubert (que aquesta autora compara amb la inscripció d'ECREXIA, referit a *Església*, de l'absis meridional de Pedret), s'hi ha de llegir REX. D'ací que Maria sigui el tron de Crist, el *solum regis* o *sedis regis*.⁹

fixió (a. n. inv. 15854), la Mare de Déu entre l'Església i la sinagoga (a. n. inv. 15830) i l'anunciació (a. n. inv. 15828). Les altres pintures procedeixen d'una segona campanya realitzada per Josep Gudiol el 1964; les pintures aleshores arrencades completaven la decoració de les que ja posseïa el museu, menys dos fragments que es troben al Museu Diocesà d'Urgell, que són el banquet del ric Epuló i el segon arrencament de la Mare de Déu entre l'Església i la sinagoga. El 1973, tant els fragments antics com els adquirits darrerament van ser muntats en una estructura que reproduïa parcialment la de l'església d'on procedeixen.

7. Toubert 1969, *op. cit.*, p. 167-189. La seva tesi ha estat acceptada per la historiografia posterior, com assenyala J. Vivanco en estudiar la sinòpia de la imatge, que es conserva al Museu Diocesà d'Urgell, al vol. XXIII de *Catalunya romànica*, 1988, p. 229-230. També, A. Vives, «Les pintures murals del Museu Diocesà de la Seu d'Urgell», *Urgellia*, núm. 1 (1978), p. 429-438.
8. Mancho, 1996. Mancho, 2000, p. 558-562.
9. Mancho, 2000, esp. p. 562.

Aquest raonament no invalida, però, la tesi de Toubert, ans la reforça, perquè fa més clar el seu raonament. Les inscripcions, així, SCA MARIA, sobre la copa de l'arbre que sembla un canelobre, i REX, sobre les arrels de l'arbre florit, transcriuen la significació de la imatge: Maria és el fruit de la Sinagoga en què s'encarnarà l'Església, que es fonamenta en Crist. En una clara al·legoria, la Mare Verge en què s'ha encarnat el Mesies, el rei de reis, hi apareix com a nexa entre l'antiga i la nova llei, el judaisme i el cristianisme, la Sinagoga i l'Església. Les altres imatges d'aquests arcs, amb la Barca de l'Església i tot un programa de sants màrtirs i prelats, accentuen el significat de l'al·legoria mariana, el paper crucial de la Verge en la història de la redempció.¹⁰

Pel que fa a la barca de l'Església, la imatge al·legòrica, basada en les ensenyances dels evangelis (especialment la paràbola de la xarxa: Mt 13, 47-50, però també Mt 4, 18 i 19; Lc 5, 1-11, etc.), és clara i incontrovertida. La barca porta com a penó el crismó, amb l'alfa i l'omega. Hi apareixen dos apòstols que remen, que deuen ser Andreu i Pere (ANDREAS, PETRV), mentre que un tercer, probablement Joan (la inscripció no s'ha conservat) recull les xarxes plenes de peixos.

No sabem exactament si a la part superior d'aquest arc, a banda i banda de la clau, hi havia o no les ofrenes de Caïm i Abel, perquè hi ha restes de dues figures a banda i banda de l'arc, però la lectura no és gens segura per les pèrdues pictòriques (fig. 5). No sabem si el personatge, parcialment perdut, de la part nord de l'arc podria ser Caïm, el qual, com a Ginestarre i a Pedret, duria un pot amb quatre espigues de blat. Una altra interpretació recent és que es tracti de Lèmec, descendent de Caïm a qui el Gènesi atribueix un cant que proclama una venjança sense límits, però el propi autor que ho proposa, Mancho, no troba cap explicació plausible per a la presència de Lèmec en aquest lloc.¹¹

Pel que fa als arcs absidals, el més pròxim a l'absis té l'Esperit Sant a la clau i, a banda i banda d'aquest, els sants milanesos Gervasi i Protasi (SCS GERVASIVS, SCS PROTASIVS). Sota el primer, en la part nord de l'arc, hi ha representat sant Ambròs (SCS AMBROSIVS), el sant bisbe de Milà que descobrí les seves relíquies. Mentre que els primers es representen drets, amb unes riques casulles o capes brodades i amb vores feixugues de pedreria, Ambròs, que sosté una creu, vesteix túnica i pal·li i està assegut. Al seu davant, a l'intradós meridional de l'arc, hi ha un al-

10. Cap de les possibilitats alternatives que planteja aquest autor (Mancho, 2000, p. 562) té prou consistència: que la Verge amb l'Infant formés part d'una epifania (la imatge està aïllada, això per una banda; per l'altra, si el cicle de la infància es desenvolupa a la paret meridional de la nau, l'epifania, cas de ser-hi, hauria de situar-se més a ponent); o bé que els dos arbres fossin purament decoratius o que fossin atributs, com el cedre i el xiprer, que flanquegen sovint la creu.

11. Mancho, 2000, p. 552 i 557, basa la seva interpretació en el fet que creu que el personatge porta un arc. Tot i l'estat de la pinturaensem que es tracta d'una lectura errònia del plec del seu mantell vermell, que sembla que prolongui allò que el personatge duu a les mans (el pot del blat de Caïm?). Per a Lèmec, vegeu Gn 4, 17-24, i 5, 25-3; i Cr 1, 3.

tre sant personatge, que no podem identificar perquè de la inscripció que l'identificava només en queden vestigis. La seva figura també està molt perduda. Això no obstant, la manera de representar-lo és idèntica a la d'Ambròs, bé que en lloc de creu sembla que portava un rotlle o volum. És que com a Baiasca, podria tractar-se de sant Agustí? La possibilitat suggerida per Sureda que sigui sant Sàtir, germà d'Ambròs, sembla la més remota però no s'ha de descartar.¹² Sota aquest sant i sota Ambròs hi ha dos altres sants, també amb túnica i pal·li i asseguts, que porten rotlles. Podria tractar-se tal volta dels apòstols, com a continuació dels que devia haver-hi al semicilindre de l'absis. I sota l'un i l'altre, entre els seus peus, apareixen sengles bustos o efígies que semblen femenines, amb una mena de toca o vel de monja que els cobreix el cabell. La raresa del seu emplaçament irregular, sobreposant-se en part al requadre, indicaria que poden correspondre a un *after thought* o correcció. Ens preguntem si podria tractar-se de les virtuts, representades sovint amb aspecte femení. A sota hi ha cortinatges. Sota la barca de l'Església, hi apareix un altre bust, també sobreposat a l'emmarcament i també força rudimentari bé que diferent, i és possible que n'hi hagués un altre sota un dels dos sants asseguts que hi ha enfront de la barca de l'Església, al cantó sud de l'arc.

A LA NAU CENTRAL: ESCENES BÍBLIQUES DEL PECAT I LA REDEMPCIÓ

De la nau de Sorpe, les pintures millor conservades són les del costat septentrional; del meridional (fig. 6), tot just es pot distingir, en la part superior, tocant a l'absis, l'escena del pecat original gràcies a la figura d'Eva, nua i al costat de l'arbre, mirant de tapar-se, però les pintures estan molt malmeses. Al seu costat hi devia haver altres escenes de l'Antic Testament, que no s'han conservat, en part perquè en època tardana hom hi obrí una porta per accedir, per sobre de la volta, al campanar. Si hi havia el mateix nombre d'escenes que en la paret d'enfront, n'hi faltarien dues més, que, si prenem per model altres monuments romànics com les pintures del Brull, les d'Osormort o els claustres de Sant Cugat del Vallès o de Santa Maria de l'Estany, podrien haver estat la reprovació o bé l'expulsió del paradís i el treball d'Adam i Eva. Aquestes escenes estarien situades al davant de les primeres escenes de la història de la redempció, situades a la paret del davant com veurem. I a sota de la malmesa escena del pecat original, en un altre registre, a sobre l'arcada, hi ha dos personatges abocant aigua amb unes gerres. Seran objecte de la hipòtesi que desenvoluparem més avall. Ens centrarem primer a estudiar les pintures més ben conservades del costat nord.

12. M. Pagès i Paretas, *Sobre pintura romànica catalana*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, p. 131-147; Sureda, *op. cit.*, p. 320.

En aquest, contraposada al pecat hi ha l'anunciació de l'àngel a Maria (Lc 1, 26-38),¹³ a la part superior del mur (fig. 7), amb la Verge (SAN[CTA] [MA]RIA) i l'arcàngel Gabriel (GABRI[EL]) situats prop de la imatge de l'arc triomfal amb la Mare de Déu entre la Sinagoga i l'Església. La riquesa de la iconografia de l'anunciació s'explica per la seva importància doctrinal en la història de la redempció, en tant que és l'origen de la vida humana de Crist, és a dir, que l'anunci de l'àngel a Maria coincideix amb l'encarnació del Redemptor. Per això és el primer acte o preludi de l'obra de redempció, com escriu Beda el Venerable, que la va qualificar d'*exordium nostrae redemptionis*.¹⁴

Amb l'anunciació comença també a Sorpe la història de la redempció, la lectura de la qual parteix de vora l'absis. La festivitat de l'Anunciació, com altres festes marianes,¹⁵ va ser introduïda en la litúrgia romana a la fi del segle VII pel papa Sergi I, que era d'origen siríac. En l'anunciació de Sorpe, a més dels elements canònics (l'àngel Gabriel, amb restes de la inscripció que l'identifica, la Verge i l'Esperit Sant posant-se sobre aquesta), n'hi ha dos d'apòcrifs: el fus de filar de la Verge (la Verge filant és una de les dues maneres de representar l'escena en l'art bizantí; l'altra seria la Verge del pou) i la noia jove que contempla l'escena mig amagada. En l'art bizantí, l'àngel sorprèn la Verge de l'anunciació de dues maneres: o prop del pou, d'on acaba de treure aigua, o en el moment de filar, se'ns diu en els documents apòcrifs, el vel del temple. Per tant, els orígens remots d'aquesta iconografia es trobarien a Orient. Les fonts serien el protoevangeli de Jaume (11, 1-3), el Pseudo-Mateu (9, 1-2), l'Evangeli armeni de la Infància (5, 8-11) i el Llibre de la Nativitat de Maria (9, 1-4). Un text litúrgic antic, a més, una anàfora eucarística procedent d'Etiòpia, de la que hem tingut coneixement gràcies al pare Ignasi Fossas de Montserrat, expert en litúrgia antiga, menciona que en la Verge es filen les dues natu-

13. Vegeu L. Arad, «Liturgical aspects in the depiction of the Sin and the Annunciation in Santa Maria de Barberà del Vallès», *Miscel·lània Litúrgica*, núm. 10 (2001), esp. p. 128-131.
14. Opera Paraenetica, sive Omnium ejus operum pars tertia, Homilia prima: In festo Anuntiationis Beatae Mariae (Lucae 1) (PL 94/9): «Exordium nostrae redemptionis, fratres charissimi, hodierna nobis sancti Evangelii lectio commendat, quae angelum a Deo de coelis missum narrat ad Virginem, ut novam in carne nativitatem Filii Dei praedicaret...». Agraïm al Dr. Mn. Miquel S. Gros que ens hagi facilitat aquest text patristic.
15. El culte de la Verge comença a la primera del segle V a Orient, quan al Concili d'Efes (431) va ser proclamada Mare de Déu. En foren divulgadors a Occident monjos orientals que fugien de la invasió musulmana. El papa Sergi I (681-701) introduí les festivitats de l'Anunciació, la Purificació, l'Assumpció i la Nativitat de Maria en la litúrgia romana. I Carlemany consagrà a la Verge la capella d'Aquisgrà i Alcuí de York, principal inspirador del renaixement carolingi, també ajudà a la propagació del culte, així com Hincmar de Reims, conseller de Carles el Calb. La divulgació major de la llegenda de la Verge es produí a partir de Fulbert de Chartres (+ 1028) i de Pere Damià (1007-1072). Una gran expansió del seu culte es deu a l'abat de Cluny, Pere el Venerable, als escolàstics Anselm de Canterbury i Honoré d'Autun i al reformador cistercenc Bernat de Claravall. Aquesta devoció, que es propagà amb la incorporació d'himnes, antifones, lletanies i homilies en llengua vulgar, es traduí de manera lògica en una multiplicació d'imatges que la representaven.

raleses de Crist, la humana i la divina. La noia indiscreta, que recordaria la Sara de l'Antic Testament, qui des del lllindar de la seva tenda escolta les paraules dels àngels a qui el seu espòs Abraham ofereix hospitalitat,¹⁶ s'explicaria en el sentit que és el testimoni del misteri de l'encarnació. La seva presència també remet a una influència bizantina, tot i que en l'art bizantí apareix més aviat en la visitació.¹⁷ La noia indiscreta la trobem, per exemple, a les pintures de Castelseprio, probablement del segle VIII, que presenten una gran influència bizantina,¹⁸ i en un ivori carolingi de l'escola d'Ada (Bodleian Library d'Oxford). La noia apareix també tant en l'anunciació com en la visitació al díptic d'ivori de Genoels-Elderen, de la fi del segle VIII, d'Anglaterra o del continent, en la caixeta de plata del papa Pasqual I (817-824), possiblement feta a Roma,¹⁹ i en l'arca santa de la catedral d'Oviedo.

A Sorpe, al costat de l'anunciació, hi devia haver la visitació (Lluc 1, 39-56), escena a la que correspondria el fragment de vestit que es veu, que indicaria moviment de la figura que el duia. Tanmateix, hi ha un buit notable de pintura, buit que es correspon amb l'afegitó del nivell de la volta per aresta, per la qual cosa rere aquest podrien haver-se conservat restes de pintura que completarien les del MNAC. La visitació, bé que no del tot centrada, estaria situada sobre de la crucifixió, que es desplaça al nivell inferior, sobre el pilar.²⁰

La darrera escena conservada al registre superior d'aquesta paret septentrional és la del naixement i el bany de l'Infant. A sobre hi ha Maria, ajeguda en una màrfega de tradició bizantina. El naixement de Jesús ens és contat amb extrema concisió a l'Evangeli de Lluc (2, 7).²¹ Els evange-

16. Trobem Sara, per exemple, a Sant Vital de Ravenna i a l'Octateuc d'Esmirna (Evangelical School, MS.A.1., fol. 30), que tot i que és del segle XII deriva de fonts més antigues. Vegeu D. C. Hesseling, *Miniatures de l'octateuque grec de Smyrne*, Leiden, 1909, fig. 61. Aquesta imatge de Sara sembla ser l'origen de la minyona de les representacions de l'anunciació i de la visitació. Vegeu K. Weitzmann, «The Illustration of the Septuagint», a *Studies in Classical and Byzantine Illumination*, ed. H. Kessler, Chicago University Press, 1971, p. 53 i seg., p. 72 i seg.
17. Sobre l'origen bizantí de la noia indiscreta o minyona que escolta vegeu J. K. Eberlein, *Apparitio Regis – Revelatio Veritatis: Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden, 1982, p. 44 i seg., p. 146 i seg., i R. Deshman, «Servants of the Mother of God in Byzantine and Medieval Art», *Word and Image*, núm. 5:1 (1989), p. 50. Un exemple bizantí de la minyona present en l'anunciació apareix a les homilies de Jaume Kokkinobaphos (Bibl. Vat., ms. gr. 1162, fol. 115v), del segle XII. Vegeu R. Deshman, *op. cit.*, fig. 28.
18. K. Weitzmann, *Santa Maria de Castelseprio*, Princeton, 1951 (Monographs on Art and Archaeology, 26).
19. Sobre el díptic de Genoels-Elderen, al Museu Real d'Art i d'Història de Brussel·les, A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, Berlin, 1919-1926 (repr. 1969-1975), vol. I, p. 9, núm. 2, pl. 2, i L. Neumann de Vegvar, «The Origin of the Genoels-Elderen Ivories», *Gesta*, núm. 29/1 (1990), p. 8-24, fig. 2. L'arqueta de Pasqual I es troba al Museu Sacre del Vaticà. Vegeu R. Deshman, *op. cit.*, fig. 5.
20. El plec voladís que es veu darrere l'arcàngel de l'anunciació ha de correspondre a l'escena de la Visitació, la qual podria ser que es conservés rere el nivell de la volta tardana.
21. «Mentre eren allà [a Betlem] se li van complir els dies, i va néixer el seu fill primogènit: ella el va faixar amb bolquers i el posà en una menjadora, perquè no havien trobat lloc on hostatjar-se.»

lis apòcrifs hi introduïren altres elements, com el bou i la mula i les dues llevadores, la crèdula i la incrèdula, que tenim representades ací, en el bany de l'Infant. La figura asseguda del costat seria Josep. De les dues llevadores o obstètriques en parla l'evangeli apòcrif del Pseudo-Mateu (cap. XIII), segons el qual Josep anà a buscar les dues llevadores perquè l'ajudessin en el part de Maria, Zelomi i Salomé, que arribaren quan Maria ja havia infantat. Mentre la primera proclamà que Maria era encara verge després del part, la segona incrèdula, ho volgué comprovar, però la mà li quedà seca. La història de la partera incrèdula va ser popularitzada després per la *Llegenda daurada*.

El bany de l'Infant, que no apareix ni als evangelis canònics i que és molt discutible des del punt de vista de l'ortodòxia, s'entén com a prefiguració del baptisme.²² És molt freqüent des del segle VI en l'art bizantí, a través del qual passà a Occident, on es coneix ja a partir del segle següent, com en un ivori de Bolonya, dels segles VII-VIII,²³ o a l'oratori de Joan VII a Roma (705-705).²⁴ El nom de Salomé per identificar la llevadora incrèdula apareix a la catacumba de San Valentino a Roma, dels segles VII-VIII,²⁵ i en una icona de Santa Caterina del Sinai, del segle VIII o la primeria del IX.²⁶ El bany de l'Infant es troba representat també a la cripta carolíngia de San Lorenzo al Volturmo i apareix en la il·lustració de la Bíblia de Ripoll, dels primers decennis del segle XI.²⁷

Sota aquestes primeres escenes de la història de la redempció, al pilar septentrional, es representa la crucifixió, tema essencial i culminació de l'obra redemptora de Crist. Tot en el tractament de l'escena revela una cura especial. La inscripció que hi havia sobre la franja negra de separació amb el registre superior sembla que hi feia referència.²⁸ Ocupa tot el pilar i l'espai de sobre l'arc, on hi ha l'àngel del Senyor (ANGELVS DNI), amb un encenser, tot encensant el cos de Crist a la creu, gest de profund significat eucarístic. Crist, clavat a la creu, ocupa el centre de la

22. Entre d'altres qüestions, anotarem que si Crist va néixer d'una verge el seu naixement és tan pur com la seva concepció. Per a una selecció de les fonts teològiques, vegeu L. Arad, «The Bathing of the Infant Jesus in the Jordan River and his Baptism in a Font: a Mutual Iconographic Borrowing in Medieval Art», *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, núm. 11 (2003), esp. p. 22, 28-30.
23. V. Juhel, «Le bain de l'Enfant-Jésus. Des origines à la fin du deuxième siècle», *Cahiers Archéologiques*, núm. 39 (1991), p. 113 i fig. 3.
24. J. Wilpert, *Die Römischen Mosaiken und Malereien*, Friburg, 1916, vol. I, fig. 128; V. Juhel, *op. cit.*, fig. 5, 6.
25. V. Juhel, *op. cit.*, fig. 4, i R. Deshman, *op. cit.*, fig. 3.
26. K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*, Princeton, Princeton University Press, 1976, vol. I, núm. B.41, p. 68, pl. 27, 95.
27. R. Deshman, *op. cit.*, fig. 17; pel que fa a la Bíblia de Ripoll, anomenada antigament de Farfa, que es conserva a la Biblioteca Vaticana (lat. 5729, f. 366v), vegeu-ne el facsimil publicat en coedició de la Vaticana i del Bisbat de Vic (Vic 2002). Sobre la datació de les biblias, vegeu el volum III d'aquesta coedició: A. M. Mundó, *Estudi dels manuscrits*, Vic, 2002.
28. Les lletres estan força esborrades. Segons Post (1933, p. 489) posaria: «-EPENSUS [?] SI [?] ISTA COHORS FLORATO[RUM]». Segons Mancho, «...[E PENSVS ISTA COHORS FLORATQ[V]E TRISTRIS ARO[A].»

composició i és més gran que els altres personatges, en marcada perspectiva jeràrquica. S'observa una gran cura en el tractament del seu cos, especialment del tors, d'una gran bellesa, tractat amb llums i ombres i una certa voluntat de naturalisme, i també del perizoni, el blau del qual es féu amb lapislàtzuli, un pigment rar i car, d'importació. A banda i banda del Crucificat hi ha el portallança i el portaesponja, Longinos i Estefanon, identificats a més per sengles inscripcions. I, a més, a la dreta de Crist, hi ha la Verge afligida. Al costat oposat se suposa que hi hauria d'haver sant Joan, l'apòstol escollit, però no hi és.²⁹ Als peus de la creu, hi ha el crani d'Adam, tractat de manera profundament esquemàtica, a banda i banda del qual corre una magnífica greca, i es conserven restes d'una inscripció (...NI ME ...), la qual segons Ainaud podria haver estat una signatura.³⁰

Molt semblant a aquesta crucifixió de Sorpe és la que procedeix de l'església de Santa Eulàlia d'Estaon i que es conserva al Museu Diocesà d'Urgell, de manera que és innegable que la seva autoria ha de ser la mateixa i que una i altra devien ser pintades amb molt poc temps de diferència; tan similars són que més d'un cop han estat confoses l'una amb l'altra.³¹ Les diferències essencials són que la crucifixió d'Estaon formava part d'un cicle dedicat a la passió, com evidencien les restes de l'escena del camí del Calvari que la precedeix, i que sobre la creu hi havia el sol i la lluna. D'altra banda, a més de Longinos i Estefanon, contenia en origen les figures de la Verge i sant Joan.³²

Un cop examinades les escenes de la paret septentrional i abans d'analitzar l'escena objecte d'aquest estudi (situada davant la crucifixió) i de desenvolupar la nostra hipòtesi d'interpretació, ens referirem a la resta de pintures de l'església.

A L'INTRADÓS DELS ARCS DE SEPARACIÓ DE LES NAUS: FIGURACIÓ EUCARÍSTICA, TEOFÀNICA I ZODIACAL

A l'intradós dels arcs que separen la nau central de les laterals hi havia també decoració mural. Ens ha pervingut la dels dos més pròxims a

29. Tot i que sigui estrany i que Ainaud (1989, p. 83) digui que en la crucifixió de Sorpe hi ha la Verge i sant Joan, aquest no hi figura. Hauria d'haver estat situat entre Estefanon i l'obertura de l'arc, però ni se'n veu cap vestigi, ni hi ha espai disponible perquè hi hagués pogut figurar.
30. Ainaud (1973, p. 136): «El seu estat fragmentari dificulta la interpretació, però podem suposar que són d'una signatura, ja que les sil·labes NI i ME i la lletra que segueix podrien ser respectivament les darreres lletres d'un nom, el prenom ME i la inicial de *pinxit* (pintà) o qualsevol paraula equivalent.» Mancho (2000, p. 556) transcriu la darrera lletra com una R, la qual cosa ha de tractar-se d'un error.
31. La fotografia que publica J. M. Xarrié (*Restauració d'obres d'art a Catalunya*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002) no correspon a la crucifixió de Sorpe, ans a la d'Estaon.
32. M. Pagès i Paretas, «Les pintures romàniques de l'antiga església de Santa Eulàlia d'Estaon. La seva història i la seva iconografia», *Urgellia*, 2005, p. 657-683.

la capçalera. Al del costat septentrional (fig. 8), a banda i banda de l'element decoratiu de la clau, hi ha els sants Feliu (SCS [F]ELIX) i Pastor (PASTO), màrtirs hispànics (el primer, nordafricà), el primer i el darrer de ser commemorats, segons assenyala Ainaud,³³ en la primera part d'una peça de la litúrgia hispànica dedicada als màrtirs de la persecució de Dacià. La seva presència ací probablement tindria un significat eucarístic, per la seva proximitat a la crucifixió. Aquest significat estaria subratllat pels dos calzes amb la creu al nus que hi ha sota Pastor; al sector occidental de l'arc (sota, materialment, de la crucifixió), a banda i banda d'un armariet que estaria destinat a guardar objectes litúrgics.³⁴ I a sota, encara, hi ha el signe zodiacal de càncer (CRANC).³⁵ Sota Feliu hi ha els bessons de gèminis.

En l'arc del costat meridional (fig. 9) hi ha l'Esperit Sant a la clau (SPE...), al mig d'una creu daurada i gemmada que hi ha dins un clipeus, a banda i banda del qual es drecen dos arcàngels, un dels quals molt esborrat; de l'altre es pot veure que duia una creu. Aquestes imatges ací tenen un sentit clar de teofania. Sota els arcàngels, al costat occidental, figura el signe de Sagitari (.R...) i a l'oriental, un elefant amb una torre.

ARCOSOLI AMB UNA PARÀBOLA ESCATOLÒGICA

Al Museu Diocesà d'Urgell es conserva un fragment pictòric amb el banquet del ric Epuló, que forma part de la paràbola del ric i Llätzer (Lc 16, 19-31).³⁶ Decorava un arcosoli (fig. 10) situat en un lloc elevat, actualment sobre la volta per aresta tardana que cobreix el tram més pròxim a l'absis de la nau meridional. És ben probable, tot i que la hipòtesi no es podrà afermar del tot fins que es restauri l'edifici, que en origen aquest espai formés una capella al primer pis del campanar, tal com ha suggerit Mancho.³⁷

Bé que l'escena està mig perduda, la part que ens n'ha pervingut és prou clara per a la seva identificació amb el banquet del ric. Es veu una taula parada i uns comensals al darrere, el que presumiblement hi havia al centre més gran, si s'ha de jutjar pels pocs vestigis que en resten. A l'esquerra d'aquest hi ha una noia identificada amb una inscripció: PVE[L]LA. Al costat seu i de la taula hi ha un home que per la posició devia estar o bé assegut al terra o bé mig ajagut, el qual amb la mà sembla implorar als comensals. La inscripció, a més, no permet el dubte: LAZARVS. Els vestigis de pintures a les altres parets d'aquest àmbit són

33. Ainaud, 1973, p. 136.

34. Ídem.

35. Escrit no pas en llatí, ans en català, com fa notar Mancho (2000, p. 557).

36. Vives, *op.cit.*, p. 429-438. Vivancos, *op.cit.*, p. 230-232. Mancho, 2000, p. 562-571.

37. Mancho, 2000, p. 568-569.

tan mínims que només tenen el valor de testimoni de la seva perduda decoració pictòrica. És probable que, tal com s'esdevenia a l'absis principal de Sant Climent de Taüll, segons han demostrat les noves pintures descobertes recentment,³⁸ o en un dels marges laterals de la portalada romànica de Ripoll, aquesta paràbola del ric i el pobre Llätzer a Sorpe es desenvolupés també en altres imatges, que estarien disposades just al davant, a l'altre costat de la nau. A Taüll, concretament, l'escena del banquet es desplega en dues imatges, que tenen un paral·lel pròxim al còdex auri d'Echternach i, també, al pòrtic de Moissac, la de l'àpat pròpiament dit i la de Llätzer ajagut a la porta del ric. En època romànica aquesta paràbola s'escollia sovint per figurar els llocs del més enllà, perquè el seu significat és essencialment escatològic, referit a la fi darrera.³⁹ En la il·lustració de manuscrits o en la figuració de capitells, com els dels claustres de Girona i de Sant Cugat, hi apareix també el destí d'ambdós, després de morts: el pobre Llätzer al si d'Abraham, i el ric portat a l'infern.

L'ESCENA DE NOVA LECTURA

Les restes de pintura corresponents a la imatge que ens ocupa (fig. 11), com hem dit, es troben situades a la paret meridional de la nau, sobre l'arcada més propera a l'absis, enfront mateix de l'àngel turiferari que formava part de l'escena de la crucifixió de la paret septentrional, de la qual cosa cal deduir que el punt central de l'escena de què devien formar part es devia trobar, igualment, sobre el pilar.

El que es conserva d'aquesta escena són dos homes joves situats sobre mateix de l'arcada. Segons es pot deduir del que s'ha conservat i del posat i la col·locació idèntica del cos, portaven tots dos faldilla curta i feien la mateixa acció: abocar aigua amb unes gerres, el doll de les quals, com es pot deduir de la que es veu sencera, brollava amb força. El cos d'aquesta gerra té unes gerretes petites pintades, com per fer més redundant el seu significat de deu o font. Perquè tant l'objecte que porten els dos joves, les gerres, com l'acció que estan duent a terme, abocar l'aigua que en brolla, ens menen inevitablement a identificar-los com a fonts o personificacions fluvials. La part de la pintura conservada ocupa només la meitat de l'arcada, la qual cosa ens permet suposar que podia haver-hi hagut, encara, un tercer jove abocant aigua, o, el que és el

38. M. Pagès i Paretas, «Noves pintures a Sant Climent de Taüll», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 5 (2002), p. 193-196.

39. Vegeu U. Wolf, *Die Parabel vom reichen Prasser und armen Lazarus in der mittelalterlichen Buchmalerei* (Munic, 1989), citat per Jérôme Baschet, *Le sein du père: Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval* (París, 2000, p. 112 i seg.). Mancho (2000, p. 562-569), que és el primer de posar en relació la imatge amb el seu emplaçament, també fa referència a un programa escatològic.

mateix, una tercera font o personificació fluvial. I l'aigua vessada s'hauria d'escolar cap al pilar. És a dir que probablement els joves haurien estat tres i que abocarien el doll potent de les seves aigües cap al centre d'una escena que hauria estat situada sobre el pilar.

Com que l'escena de què formaven part ha de ser posterior al pecat original que hi ha representat al registre superior, no se'ls pot identificar amb els rius del paradís. A més, aquests es representen sempre en sentit al·legòric, no com a part d'un cicle narratiu, com hauria de ser aquí.

Si aquestes personificacions fluvials de Sorpe no són els rius del paradís, l'única alternativa possible és que es tracti de les fonts del Jordà, perquè l'atribut permanent del riu i de les seves fonts o deus és la gerra de la qual brolla l'aigua que hi flueix. Aquestes fonts o personificacions fluvials, aleshores, formarien part de l'escena del baptisme de Crist, que hauria estat situada sobre el pilar, el significat salvífic de la qual, com veurem per les fonts literàries, s'interrelaciona amb la crucifixió i amb els altres temes centrals de la iconografia.

Mateu i Marc especifiquen que el lloc del baptisme de Crist és el Jordà, mentre que en Joan i Lluc està implícit.⁴⁰ Les fonts del Jordà, dues, són mencionades per Josep Flavi a les seves *Antiquitates Iudaicae*⁴¹ i per diversos teòlegs cristians, entre els quals Jeroni.⁴² Sant Isidor a les *Etymologies* explica que «el Jordà, riu de Judea, [és] anomenat així per les dues fonts que el formen: Jor i Dan. Separades al principi, s'uneixen després i prenen el nom de Jordà...».⁴³ En la seva descripció del pelegrinatge d'Arculf a Terra Santa, *De locis sanctis*, de vers el 670, Adamnan de Iona (679-704) explica que Arculf visità el lloc al peu de la muntanya del Líban on el Jordà es forma a partir de les seves dues fonts, que s'anomenen Jor i Dan. Arculf explicà que les aigües dels dos rierols s'ajunten i prenen el nom de Jordà.⁴⁴

La font teològica de la personificació del Jordà en el bateig de Crist i en escenes de baptisme en general, així com en escenes bíbliques, és el salm 114 (113 A), 3: «El mar, en veure'ls, va fugir i el Jordà se'n tornà riu amunt.» Aquest vers es refereix als miracles esdevinguts durant la sortida dels israelites d'Egipte, essent «el mar» una al·lusió poètica a la travessa miraculosa del mar Roig i del Jordà. El pas del mar Roig pels israelites (Ex 14) posà fi al seu esclavatge a Egipte (Isa 51, 10); representa el començament d'una vida nova i se li atribuïu un significat escatològic en

40. Mt 3, 13-17; Mc 1, 9-11; Lc 3, 21-22; Jn 1, 32-34.

41. *The New Complete Works of Josephus / by Flavius Josephus*, trad. W. Whiston amb comentaris de P. L. Maier (ed. rev.), Grand Rapids (MI), 1999, *Antiquitates Iudaicae*, llibre I, cap. 21; llibre II, cap. 9; llibre III, cap. 4; llibre IV, cap. 1.

42. *Commentariorum in Evangelium Matthaei, liber tertius*: «... ubi Jordanis oritur ad radices Libani, et habet duos fontes, unum nomine *Jor*, et alterum *Dan*, qui simul mixti, Jordanis nomen efficiunt.» (PL 26/121-122). Agraïm al Dr. Mn. Miquel S. Gros el text patristic.

43. Llibre XIII, a: *Biblioteca de Autores Cristianos*, Madrid, 1955, p. 333.

44. T. Wright (ed.), *Early Travels in Palestine*, Londres, 1948, p. 8.

la teologia jueva. Sant Pau deixa entendre que és un prototipus del baptisme (1 Co 10, 1-4). Seguint-lo, sant Augustí digué: «Per mare transitum Baptismus est.»⁴⁵ Que aquest simbolisme era encara viu als segles XII i XIII ho prova la inscripció col·locada sobre l'escena del pas del mar Roig a la famosa font baptismal de Hildesheim: «Per mare par Moysen fugit Egyptum genus horum per christum lavacro fugimus tenebras viciorum.»⁴⁶ A més, a la font baptismal de Hildesheim el pas del mar Roig es relaciona amb escenes que representen el baptisme de Crist i el pas del Jordà pels israelites. Les dues descripcions bíbliques del pas del Jordà són vistes com a prefiguracions del baptisme: quan els israelites arriben al Jordà, les seves aigües se separen i permeten que portin l'arca de l'aliança a la terra promesa (Js 3, 11-17) i les aigües del Jordà se separaren de nou per permetre a Elies i Eliseu de passar el riu, abans de l'ascensió d'Elies (2 Re 2, 8-11).⁴⁷ Aquests esdeveniments pertanyen a la tipologia del baptisme, perquè en tots ells el fidel travessa l'aigua il·lès, perquè el destructiu poder de l'aigua ha estat domesticat perquè esdevinguí una força de salvació. A Orient, el salm va ser associat molt aviat a la litúrgia del baptisme de Crist, que s'hi celebra el 6 de gener, dia que es beneeixen solemnement les aigües i s'administra el baptisme.⁴⁸ En el context del baptisme de Jesús, l'èmfasi de l'exègesi del salm 114 (113 A), bascula entre la salvació i l'obediència de les forces de la natura i el temor del poder del Senyor.

Pel que fa a la iconografia, en la majoria d'escenes del baptisme de Crist, el riu i les seves fonts, si hi són, es representen de manera «naturalista», com va analitzar J. Squilbeck.⁴⁹

La representació d'un riu com a home abocant aigua amb una gerra prové de l'antiguitat grecoromana i va ser desenvolupada sobretot al món bizantí o en rebé la influència, com l'art carolingi. El Jordà es representa com a home madur o jove, quasi nu, que aboca aigua amb una gerra, «a distant reminiscence of Poseidon».⁵⁰ Apareix, per exemple, en

45. Sermo 352 (PL 39/1551). Vegeu també Orígenes, *In Exodum Homilia* V, 5. Sobre aquest tema vegeu F. J. Dölger, «Der Durchzug durch das Rote Meer als Sinnbild der christlichen Taufe», a *Antike und Christentum*, vol. II, Münster a Westfalen, 1930, p. 63-69.

46. Segons F. Nordström, *Mediaeval Baptismal Fonts. An Iconographic Study*, Umea, Estocolm, 1984, p. 105.

47. Vegeu, per exemple, Orígenes, *In liber Jesu Nave Homilia*, V, 1, segons F. J. Dölger, *op. cit.*, p. 70 i seg.

48. E. Mercenier i G. Bainbridge, *La prière des églises de rite byzantin*. II.1. *Fêtes fixes*, Chevetogne, 1953, p. 281. A Occident, la commemoració del baptisme del Senyor se celebra el 13 de gener i la litúrgia inclou una lectura de Joan (Jo 1, 29-34).

49. J. Squilbeck, «Jourdain dans l'iconographie médiévale du Baptême du Christ», *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, ser. 4, núm. 38-39 (1966-1967), p. 69-116, tracta sobretot la manera com es representen les aigües del riu, la seva figuració des del món carolingi fins al segle XIII, a més d'altres aspectes com, per exemple, l'Esperit Sant i l'actitud de Joan respecte de Jesús. D'altra banda, el tema de l'article de Lily Arad («The Bathing of the Infant Jesus in the Jordan River», *op. cit.*, esp. p. 28-29) és prou explícit.

50. D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Atenes, 1985, p. 123.

un ivori del Museu de Lió, del segle VI, i al tron de Maximia a Ravenna, també del segle VI. Altres exemples, aquests aportats per Squilbeck, són l'ivori de la relligadura del Sacramentari de Drogo, bisbe de Metz (826-855) (fig. 12), el cofret de Gandersheim, de la mateixa època i també de l'escola de Metz, el benediccionari d'Aethelwold, de 963-964, un ivori del Museu Mayer van den Bergh a Anvers, i l'evangeliari de la coronació del rei Vratislava, del 1086 (fig. 13).⁵¹ Apareix encara a les pintures murals de la nova Tokali Kilise de la Capadòcia, del segle X, als mosaics de Daphni, de vers el 1100, a la capella palatina de Palerm, de mitjan segle XII, en un evangeliari del mont Athos, del XIII, etc.⁵² També des de molt antic es representa de vegades la personificació de les dues fonts o rius que formen el Jordà, Jor i Dan,⁵³ sigui de manera «naturalista», com als Beatus de Girona i de Torí,⁵⁴ sigui per mitjà de les personificacions del riu, com en un ivori de l'escola del Rin-Palatinat, de vers el 1100, amb una inscripció que diu: ABSTERSIT XPI BAPTISMUS CRIMINA MUNDI (fig. 14),⁵⁵ en un sacramentari de Llemotges, també de vers el 1100 (fig. 15),⁵⁶ i al saltiri de Hamilton, de l'escola de Xipre, de la fi del segle XIII o de la primeria del XIV.⁵⁷ Fins i tot hi poden aparèixer tres personificacions fluvials, que sembla que representarien les fonts i el propi riu, ja format. Apareixen així al revers d'un medalló d'or de l'escola de Constantinoble, del segle VI (fig. 16).⁵⁸ Les tres personificacions del Jordà apareixen també en el baptisme de les multituds, al costat d'una escena bíblica

51. J. Squilbeck, *op. cit.*, fig. 1-4 i 10.

52. D. Mouriki, *op. cit.*, p. 123 i seg.

53. Les dues fonts apareixen sovint en l'art medieval d'Irlanda, per exemple a la creu de Kells (Meath), com a dos discos dels quals surten diverses cintes col·locades horitzontalment, per representar el riu. Vegeu F. Henry, *Irish Art during the Viking Invasions (800-1020 A.D.)*, Nova York, 1967, p. 179-180.

54. Però són incomparablement molt menys freqüents les representacions «naturalistes» dels dos rierols que formen el riu, com apareixen al Beatus de Girona, del 975 (Museu de la Catedral de Girona, ms. lat. 7, fol. 189), o en la seva còpia del segle XI conservada a Torí (Biblioteca Nacional de Torí, ms. I, II.1, fol. 136). Vegeu C. Cid i I. Vigil, «El Beato de la Biblioteca Nacional de Turín, copia romànica catalana del Beato mozàrabe leonés de la Catedral de Girona», *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, núm. 17 (1964-1965), esp. p. 273 i 276, pl. XVII, fig. 30 i 31.

55. Ara al tresor de la catedral de Tréveris. La placa d'ivori era probablement la coberta del leccionari grec de Sant Simeó de Tréveris, del segle IX (ms. 72, Tresor de la Catedral de Tréveris). Vegeu A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen*, vol. III, Berlin, 1923, repr. 1969, p. 16, pl. VIII (35).

56. París, BN, lat. 9438. Vegeu J. Porcher, *Le sacramentaire de Saint Etienne de Limoges*, s. d., pl. III; G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, Londres, 1971-1972, vol. I, fig. 372.

57. Ara conservat als Museus Estatsals de Berlín, Kupferstichkabinett, 78.A.9, fol. 147v. Veg. Princeton Index of Christian Art, s. n. 0104153.

58. Les fonts, que han estat identificades com els rius Jor i Dan i el mar (però que podrien ser Jor, Dan i el propi Jordà), emergeixen de petxines al costat d'una gerra de la que brolla aigua. En l'anvers hi ha la Verge i el Nen flanquejats per àngels, la nativitat i l'adoració dels Mags. El medalló va ser trobat a Kyrenia, Xipre, muntat com un encolpi que formava part del tresor de Lamboussa, i ara pertany a la Dumbarton Oaks Collection. Probablement va ser encunyat amb motiu del baptisme de Teodosi el 6 de gener del 584. Vegeu M. C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, vol. II, Washington D. C., 1965, p. 33, pl. A i xxviii, i Museu Metropolitan, *Age of Spirituality*, Nova York, 1979, cat. núm. 287, p. 312-313.

que il·lustra el salm 114 (113A), en un saltiri bizantí de la Biblioteca Vaticana, del segle XII.⁵⁹ Finalment, en un dels exemples més tardans que hem trobat, que és una icona de Sèrbia, de vers el 1300,⁶⁰ hi apareixen quatre personificacions, dues que serien les fonts del riu, Jor i Dan, assegudes sobre les roques altes a un costat i l'altre de la composició, per sobre del mateix baptisme. Vessen l'aigua amb unes grans gerres. Les altres dues, que figuren en les profunditats del riu, a la part baixa de l'escena, han estat identificades com a personificacions del riu i del mar.

Sembla, doncs, que no hi ha una sistemàtica fixa a l'hora de representar el nombre de fonts o personificacions fluvials en l'escena del baptisme, per bé que el nombre més freqüent sigui d'una o dues, però n'hi poden aparèixer també tres o, fins i tot, en un dels exemples que hem citat, n'hi apareixen quatre. Sembla que el seu nombre i la seva posició variïn no només respecte de la tradició literària o iconogràfica d'origen, ans també en funció de la composició, de la simetria i de l'espai disponible. Segons aquesta nostra hipòtesi, les personificacions fluvials de Sorpe serien probablement tres i representarien les dues fonts del Jordà, Jor i Dan, i el propi riu, ja format.

EL BAPTISME DE CRIST EN RELACIÓ AL PROGRAMA TIPOLÒGIC

A partir del que hem exposat, creiem que podem afirmar amb força versemblança que els dos joves de Sorpe que aboquen aigua amb unes gerres podrien ser les fonts del Jordà, que formarien part de l'escena del baptisme de Crist, que estaria representat sobre el pilar, davant de la crucifixió. Amb Joan el Baptista i l'àngel situats a banda i banda de Crist, talment com són representats a l'absis d'Estaon i en molts altres exemples, això és, amb tres figures centrals (o més de tres, si com passa de vegades hi ha més d'un àngel), es formaria una escena la composició pictòrica i espacial de la qual faria *pendant* amb la crucifixió, situada al davant mateix, en el pilar del costat septentrional. Les figures abocant aigua a Sorpe, que podrien ser tres, perquè, com hem dit, sobre l'arcada hi ha lloc per a un tercer personatge, serien les personificacions del Jordà i de les seves fonts, Jor i Dan, situades en paral·lel a l'àngel que encensa la crucifixió, en la paret de davant.⁶¹ En el sentit doctrinal, teològic i simbòlic aquesta contraposició cobra relleu, com veurem, perquè si

59. Vat. gr. 1927, fol. 210v. Vegeu E. T. Dewald, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint*, vol. III: *Psalms and Odes*. Part I: *Vaticanus Graecus 1927*, Princeton, 1941, p. 34-35, pl. XLVIII.

60. La icona es troba avui al Museu Nacional de Belgrad. Veg. K. Weitzmann *et altri*, *The Icon*, Londres, 1982, p. 141, fig. p. 173.

61. En aquest sentit, la significació de les personificacions és similar a la de les divinitats de la terra i de l'aigua, o dels elements, en les imatges carolíngies i otònies de la crucifixió.

pel bateig es neix a la vida, amb la crucifixió, culminació de l'obra de redempció, Crist allibera l'home del pecat.

Sobre la base de Mateu (3, 13-17) i l'al·lusió al baptisme de Joan (3, 5), la tradició cristiana admet que va ser Crist mateix qui instituí el sagrament del baptisme.⁶² D'acord amb els Evangelis, Crist es veu com l'enviat de Déu per a la salvació de l'home, s'identifica amb la condició humana en acceptar el baptisme de Joan el Baptista i parla de la seva passió i mort com a baptisme (Mt 20, 22; Mc 10, 38-39; Lc 12, 50). En rebre el baptisme, Jesús consagrà aquest sagrament com a començament de la regeneració espiritual i també com a mitjà essencial d'esdevenir membre del regne de Déu i ser consagrat a Déu.⁶³ En la seva resposta a Nicodem (Jn 3, 1-7), Jesús menciona els dos elements indispensables per entrar en aquest regne, que ja van ser presents en el seu propi baptisme: l'aigua i l'Esperit Sant. Però no menys important, aigua i sang sortiren del costat de Crist quan un dels soldats de la crucifixió li traspassà amb una llança (Jn 19, 34). És només pel baptisme i la sang de Crist que el cristià, netejat dels seus pecats, torna a néixer. La mateixa idea de mort de la persona antiga i el seu renaixement com a cristià s'expressa en el ritual del baptisme.⁶⁴ Aquest concepte essencial es basa en Pau, que posa èmfasi en el paral·lelisme entre el sagrament del baptisme, que simbolitza la mort mística del catecumen i la seva regeneració espiritual, i la mort i resurrecció de Crist.⁶⁵ En la seva Epístola als Romans (6, 3-4) Pau diu: «Pel baptisme hem mort i hem estat sepultats amb ell, perquè així com Crist, per l'acció poderosa del Pare, va ressuscitar d'entre els morts, també nosaltres emprenguem una nova vida.» La idea que a través del baptisme es participa en la mort i resurrecció de Crist també s'expressa en la Carta als Colossencs (2, 12). Pau, en la seva Epístola als Romans, torna a expressar la mateixa idea i hi afegeix que pel baptisme allò que érem abans ha estat crucificat amb Crist, perquè mai més siguem esclaus del pecat (Rm 6, 3-6).⁶⁶ Així, en sentit escatològic, el baptisme és el moment de nova creació per al creient. Els pares de l'Església que desenvoluparen aquesta doctrina són, entre d'altres, sant Ambrós,⁶⁷ sant Augustí⁶⁸ i el papa Lleó el

62. Entre els autors patristics que entenen el baptisme de Crist com a institució del baptisme cristià figuren sant Ambrós (*In Lucam* 2, 83), representat justament a Sorpe, i sant Joan Crisostom (Homilia sobre Mateu, 12, 2). Vegeu també F. L. Cross i E. A. Livingstone [ed.], *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, Oxford University Press, 1977, s. v.: «Baptism.»

63. M. Righetti, *Historia de la Liturgia*, vol. II, Madrid, 1956, p. 625 i seg.

64. Ídem.

65. Ídem, p. 644-645, 647; R. Schnackenburg, *Baptism in the Thought of St. Paul*, Oxford, 1964, p. 196-203, que dirigeix la seva atenció a la significació escatològica de la teologia sacramental en el pensament paulí.

66. Vegeu G. M. Lukken, *Original Sin in the Roman Liturgy*, Leiden, 1973, p. 353 i seg.

67. Ambrosius, *De sacramentis*, 2, 7, 20, a J. Quasten, «Baptismal Creed and Baptismal Act in St. Ambrose's De mysteriis and De sacramentis», *Melanges Joseph de Ghellinck*, S. J., vol. I, Gembloux, 1951, p. 223-234.

68. *Augustini Opera Omnia*, x:1 (PL 44/858), i més avall.

Gran.⁶⁹ En la seva segona catequesi del sagrament del baptisme, sant Ambròs diu: «Vegeu on sou batejats, d'on ve el baptisme sinó de la creu de Crist, de la mort de Crist...»,⁷⁰ i «Qualsevulla que sigui batejat, és batejat en la mort de Jesús»,⁷¹ i per l'aigua i l'Esperit Sant neix a la vida eterna.⁷² Sant Ambròs també es referí a la font baptismal com a sepulcre i com a font de regeneració i resurrecció, essent l'aigua baptismal santificada per la creu de Crist.⁷³ Sant Gregori Nacianzè, en una homilia sobre el baptisme, expressava un concepte similar, de tornar a néixer en el baptisme, al dir que per a l'home hi havia tres naixements: «el natural, el del baptisme i el de la resurrecció».⁷⁴

Sant Ciril, bisbe de Jerusalem al segle IV, descrivia i explicava la cerimònia del baptisme a la ciutat santa: «Després d'això eres conduït a la piscina santa del baptisme diví, com Crist de la creu al sepulchre. I a cadascun de vosaltres se li preguntava si creia en el nom del Pare, del Fill i de l'Esperit Sant, i feies la confessió de salvació i et submergies tres cops a l'aigua i sorties de nou, com indicant per un símbol la mort i els tres dies d'enterrament de Crist.»⁷⁵

La connexió més estreta entre el baptisme de Crist, la seva passió i resurrecció i el sagrament del baptisme s'expressa clarament en el fet que, tot i que l'aigua per al baptisme dels fidels es consagrava el dia del bateig de Crist (el 6 de gener a Orient i el 13 a Occident),⁷⁶ el principal dia per batejar era el Diumenge de Pasqua. Per això hi havia dues misses, una «per als Batejats» i l'altra *de Solemnitate*. La mateixa associació teològica de la mort i resurrecció de Crist, amb la «mort» de la persona antiga i el seu renaixement com a cristià pel baptisme, explica la forma de creu de moltes fonts baptismals quadrifoliades, com en el cristianisme primitiu. Una altra expressió de la forta connexió teològica és que hi

69. Sermó 63, 6 (PL 54/357 A).

70. *De sacramentis*, II, 6: «Vide ubi baptizaris, unde sit baptismus nisi de croce Christi, de morte Christi...», a Ambroise de Milan, *Des sacrements des mystères*. Nouvelle édition revue et augmentée de *L'explication du symbole*, ed. trad. Dom B. Botte, París, 1961, p. 76 (la traducció és nostra).

71. *De sacramentis*, II, 23: «Quicumque baptizatur, in morte Iesus baptizatur... cum enim mergis, mortis suscipis et sepulturae similitudinem, crucis illius accipis sacramentum, quod in cruce Christus pependit et clavis confixum est corpus. Tu ergo conruciferis, Cristo adhaeres, clavis domini nostri Iesu Christi adhaeres, ne te diabolus inde possit abstrahere», a ídem, p. 86.

72. *De sacramentis*, II, 24: «Ergo mersisti, uenisti ad sacerdotem. Quid tibi dixit? "Deus", inquit, "Pater omnipotens, qui te regeneravit ex aqua et spiritu concessitque tibi peccata tua, ipse te unguet in vitam aeternam"», a ídem, p. 88.

73. *De sacramentis*, II, 19, a ídem, p. 84.

74. *Oratio XL* (PG 36/360 i seg.). Vegeu P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, vol. IV, Nova York, 1966 (Bollingen Series, 70), p. 276.

75. *Sancti Cyrilli Catecheses Mystagogicae*, 2, 4, a J. Quasten, *op. cit.*, p. 231.

76. M. Righetti, *op. cit.*, p. 684 i seg., i *Missale Ambrosianum duplex* (proprium de tempore) editt. puteobonellianae typicae (1751-1902) cum critico commentario continuo ex manuscriptis schedis Ant. M. Ceriani ediderunt A. Ratti - M. Magistretti, Mediolani, 1913 (*Bibliotheca Ambrosiana. Monumenta sacra et profana*, IV), p. 249 i seg. També F. Nordström, *op. cit.*, p. 45.

ha moltes fonts en forma de calze eucarístic.⁷⁷ El ritual del baptisme també incideix en aquesta idea. Després d'abandonar la pràctica del bapteig en «aigua viva», és a dir, en els rius i les fonts, els cristians introduïren el costum de beneir l'aigua baptismal, perquè estigués imbuïda de l'Esperit Sant per purificar els catecúmens. Més tard, el ritual del sagrament inclogué la immersió en l'aigua del ciri pasqual, que se situa prop de la font baptismal, així com la infusió del crisma dins l'aigua, per fer més evident el poder rebut de l'Esperit Sant. Algunes esglésies, com la de Toledo, la de Milà o el monestir de Bobbio, incloïen també l'*Intinctio crucis*, en què, per santificar-la, s'introdueix la creu dins l'aigua baptismal, tot rememorant en tirar-hi un tros de fusta la partició del mar Roig feta per Moisès amb la seva vara i la conversió de l'aigua de Marà en aigua dolça, en un ritual que encara avui forma part de la litúrgia pasqual de l'Església bizantina. Aquest costum pot haver tingut l'origen en un antic ritus milanès. Sant Ambròs de Milà s'hi refereix en el seu segon catecisme, o segona catequesi mistagògica; es menciona també al *Liber de cognitione baptismi* d'Ildefons de Toledo i, així mateix, al ritual de Bobbio.⁷⁸ No és endebades, doncs, ni tampoc pot ésser atribuït únicament a la suposada procedència de la Llombardia d'algun dels pintors, que a Sorpe hi sigui representat el sant bisbe de Milà, un dels pares de l'Església occidental. Contràriament, la seva presència obeeiria a exigències del propi programa iconogràfic de l'església.

En el paral·lelisme entre el baptisme i la crucifixió que es fa a Sorpe, hi incideixen a més aspectes iconogràfics que reforcen el caràcter sacramental i eucarístic interrelacionat d'ambdues representacions. En aquest sentit, per exemple, la presència dels centurions Longinus i Estefanon (STEPHANON), aquell a punt de ferir el costat de Crist, mentre Estefanon li ofereix l'esponja. D'acord amb la llegenda, Longinus era el legionari romà que amb la seva llança perforà el costat de Crist, del qual brollà sang i aigua. Quan Longinus, que era cec, inconscientment hi posà la mà, que se li humitejà amb el líquid que sortí dels ulls de Jesús, recobrà instantàniament la vista.⁷⁹ Aquesta llegenda es formà per il·lustrar com la sang i l'aigua —la sagrada comunió i el baptisme— si vénen de Déu obren els ulls dels qui espiritualment són cecs. La creu sobre el crani d'Adam, qui portà el pecat al món, el qual, segons una antiga tradició cristiana, va ser enterrat al Gòlgota,⁸⁰ és símbol de la seva resurrecció

77. Així a Palestina, Àfrica, Mallorca, la península Ibèrica, la Gàl·lia i Dalmàcia. Vegeu F. Nordström, *op. cit.*, p. 23.

78. Agraïm al Dr. Miquel dels S. Gros la seva ajuda respecte d'aquest ritual litúrgic. Sant Ambròs, *De sacramentis*, II, 6; Ildefons de Toledo, *Liber de cognitione baptismi* (PL 96/157); *Ritual de Bobbio*, Vat. Lat. 5768, f. 8-12v. Citats i analitzats per M. Gros i Pujol, «El ritu de la 'Intinctio crucis' en la benedicció de l'aigua baptismal», *Revista Catalana de Teologia*, núm. 27:2 (2002), p. 353-359, esp. p. 354.

79. *The Golden Legend of Jacobus de Voragine*, trad. G. Ryan i H. Ripperger, Nova York, 1969, p. 191.

80. La tradició es fonamenta en la doctrina paulina, per exemple, 1 Co 15, 21-22. Trobem traces d'aquesta tradició en Orígenes, en la seva exègesi de Mt 27, de la primera meitat

ció gràcies al sacrifici redemptor de Crist, el nou Adam, a la creu. Però el seu ministeri, que culminara amb l'oferiment de la pròpia vida, s'inicià amb el baptisme, el naixement a la vida per al creient.

Molts passatges del Nou Testament diuen que Joan el Baptista batejava predicant el baptisme del penediment «per al perdó dels pecats» (Mr 1, 4),⁸¹ que el sagrament del baptisme renta els pecats i que és un requeriment essencial per entrar al regne dels cels.⁸² Mentre batejava al Jordà, Joan el Baptista veié com Jesús se li acostava i digué: «Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi» (Jn 1, 29, i 1, 36). Els Evangelis presenten el baptisme de Crist com un acte d'obediència de Jesús, que sense haver pecat és batejat i carrega sobre les seves espatlles el pecat del món, tot acomplint la profecia d'Isaïes (42 i 53). El Llibre del Gènesi (3, 1-6) descriu com va pecar la humanitat. El pecat d'Adam i Eva, el primer pecat de l'home, comporta l'expulsió del paradís i el càstig de la mort, que pot ser no només física ans també espiritual-escatològica. La filosofia escolàstica contempla la caiguda de la humanitat pel pecat d'Adam a la llum de la salvació de Crist. Crist, el nou Adam, ha renovat la humanitat d'acord amb el pla de salvació de Déu.⁸³ La doctrina cristiana, de Pau als teòlegs medievals, relaciona estretament la creació d'Adam i Eva i la caiguda de l'home amb el baptisme de Crist i el sagrament del baptisme. Els pares de l'església, per exemple sant Agustí, subratllen que els éssers humans, pel seu naixement terrenal, descendeixen d'Adam i per això són condemnats a morir.⁸⁴ Però a través del sant baptisme neixen de nou en Crist i a la vida eterna. Per mitjà d'Adam, tothom porta una maledicció,

tat del segle III, i també en el *Panarion* d'Epifani, I, 46, 5 (Epifani, 315-403, nascut i actiu a Palestina, esdevingué metropolità de Salamis); Jeroni, en la seva exègesi de Mt 27, 33 (PL 26/209) i d'Ef 5, 14 (PL 26/526), explica que el Gòlgota és anomenat així perquè és el lloc on fou enterrat el crani (*gulgolet* en hebreu) d'Adam, l'home antic, tot negant-ho. La tradició era molt coneguda i figura, per exemple, al *Breviarium de Hierosolyma*, escrit per un pelegrí del primer o segon quart del segle VI, conegut per una còpia carolíngia i una del segle XII, ambdues traduïdes i estudiades per O. Limor, *Holy Land Travels: Christian Pilgrims in Late Antiquity*, Jerusalem, 1998, p. 199-205 (hebreu). Vegeu també L. H. Vincent i F.-M. Abel, *Jérusalem - Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*, vol. II: *Jérusalem nouvelle*, Paris, 1914, p. 186-187.

81. «In remissionem peccatorum». També Lc 3, 3; Ac 2, 38; 10, 43; 22, 16; 1 Co 6, 11; Ef 5, 26; He 10, 2-22; 1 Pe 3, 21.
82. Els textos teològics i litúrgics medievals sovint expressen aquest concepte bàsic. Vegeu G. M. Lukken, *op. cit.*, p. 292-293, nota 115, on addueix exemples del Sacramentari Gelasià *Vetus*, del Sacramentari Gregorià Cameracense, del Missal Romà i d'altres. També ídem, p. 382-384, p. 294-295, i M. Righetti, *op. cit.*, p. 639 i seg., 643 i seg.
83. Sobre l'anàlisi del *peccatum originale originatum* en la teologia escolàstica vegeu G. M. Lukken, *op. cit.*, esp. cap. 1 i 4.
84. S'hauria d'assenyalar que en el pensament de Pau, el pecat d'Adam, la seva desobediència, no passà de generació en generació d'una manera hereditària. És a dir, Adam no va ser el pare biològic del pecat. Escriu Pau: «Per obra d'un sol home va entrar el pecat al món, i amb el pecat hi entrà també la mort; i així la mort s'ha estès a tots els homes, ja que tots han pecat.» (Rm 5, 12). Sant Agustí ho interpretà en el sentit que tots els homes pecaren en Adam. Vegeu D. F. Sawyer, «The New Adam in the Theology of St. Paul», a P. Morris i D. F. Sawyer, ed., *A Walk in the Garden. Biblical, Iconographical and Literary Images of Eden*, The University of Sheffield, 1992 (*Journal for the Study of the Old Testament*, supplement series 136), p. 109.

però per Jesucrist n'és alliberat en el baptisme: «O fili male ex Adam nate, sed bene in Cristo renate.»⁸⁵ Isidor de Sevilla expressà un concepte similar del baptisme i el comparà amb la neteja externa del cos durant el ritus de purificació de l'ànima, tot dient que ens acostem al baptisme «culpables amb la lletjor del pecat, per a ser purificats amb les aigües baptismals».⁸⁶ La interpretació del sagrament del baptisme com a neteja de l'ànima i com a renaixement espiritual es basa en Joan 1, 12-13, i especialment 3, 3-7, que cita les paraules de Jesús: «ningú no pot entrar al Regne de Déu si no neix de l'aigua i de l'Esperit». El baptisme era essencial per entrar a la Jerusalem celestial a la fi del temps.

La nova lectura de l'escena com a bateig de Crist es relaciona també tipològicament amb les del pecat i l'anunciació. La doctrina cristiana fa una equació teològica entre la font baptismal i el Jordà, així com amb el ventre de la Verge Maria.⁸⁷ El naixement virginal de Crist es considera un tipus de baptisme litúrgic que neteja l'home de tots els seus pecats. La Verge, plena de l'Esperit Sant, engendrà Crist en el seu ventre. De la mateixa manera, el ventre de la *mater Ecclesia*, la font baptismal, és imbuïda de l'Esperit Sant per crear un nou membre del cos místic de Crist, el nou cristià. D'aquesta manera el cristià neix de nou no en «Adam» sinó en Déu, a través de l'Església. Aquesta doctrina segueix sobretot sant Agustí, que va dir que el cristià neix de nou pel baptisme a través de l'Església, tot comparant l'aigua de la font baptismal amb el ventre de la Verge Maria: «Vulva matris, aqua Baptistatis.»⁸⁸ El papa Lleó el Gran, que com Agustí tingué molta influència en el pensament teològic medieval, explica sovint el naixement de Crist d'una verge en relació amb el renaixement o la renovació moral a través del baptisme. En la seva homília per a la Nativitat, Lleó el Gran digué que «l'aigua del baptisme és una imatge del ventre virginal, perquè de la mateixa manera que l'Esperit Sant fecundà la Verge impregnà la font. Així com la sagrada concepció elimina el pecat, l'ablució mística el foragita».⁸⁹ Lleó hi afegí: «El mateix origen que prengué en el ventre de la Verge, l'ha posat a la font del baptisme. Va donar a l'aigua el que donà a la Mare; el poder veritable del

85. «Contra Julianum Pelagianum. Liber primus», *Augustini Opera Omnia*, x:1 (PL 44/649). Segons F. Nordström, *op. cit.*, p. 129.

86. «Nam sicut aqua purgatur exterius corpus, ita latenter eius mysterio per Spiritum sanctum purificatur et animus. Cuius sanctificatio ita est» (*Etymologiae*, VI, 19, 48), i: «Prius enim foedi eramus deformitate peccatorum, in ipsa tinctione reddimur pulchri dealbatione virtutum...» (*Etymologiae*, VI, 19, 44).

87. L. Arad, «The Bathing of the Infant Jesus in the Jordan River», *op. cit.*, p. 32.

88. *Augustini Opera omnia*, v (PL 38/674).

89. «Terra enim carnis humanae, quae in primo fuerat praevaricatore maledicta, in hoc solo beatae virginis partu germen edidit benedictum, et a vitio suae stirpis alienum. Cujus spiritalem originem in regeneratione quisque consequitur; et omni homini renascenti aqua baptismatis instar est uteri virginalis, eodem Spiritu sancto replente fontem, qui replevit et virginem; ut peccatum quod ibi vacuavit sacra conceptio, hic mystica tollat ablutio.» *In Nativitate Domini*, IV, sermó 24,3 (PL 54/206 A). Vegeu G. M. Lukken, *op. cit.*, p. 290-291.

Senyor Altíssim i de l'Esperit Sant que en la Verge Maria donaria naixement al Salvador, de la mateixa manera el porta a l'aigua que regenera el creient.»⁹⁰ El renaixement en el baptisme, com el naixement del Salvador, s'aconsegueix a través del poder del Senyor i de l'Esperit Sant; «l'ablució mística» és comparada amb la «sagrada concepció.» La doctrina de Lleó el Gran influencià el pensament teològic durant el segle XII. Un dels teòlegs principals de l'època, Rupert de Deutz, en la seva dissertació sobre el poder de l'Esperit Sant en el sagrament del baptisme, digué: «Amb aquest sagrament, [*the Holy Spirit*] comença l'aliança que som fills de Déu; i amb aquest sagrament, [*the Holy Spirit*] obre pas al nostre nou naixement com a fills de Déu. Que l'Esperit que vingué sobre Maria amb la seva divina omnipotència i la cobrí (Lc 1, 35), perquè concebis el Fill unigènit de Déu, [el mateix Esperit] vingué també sobre les aiguës amb la seva mateixa omnipotència i els garantí fecunditat de manera que en naixerien fills de Déu. La font d'aigua elemental, feta vida per la intervenció de l'Esperit, ha fet el ventre de l'Església, la font de la gràcia.»⁹¹ És a dir, a través de la seva encarnació en el ventre immaculat de la Verge, Jesús volgué donar un nou origen a l'existència dels creients, i a través del baptisme, el fidel comparteix la nova existència que començà en Crist. El baptisme produeix la mort del pecador i el renaixement de l'iniat en Crist.⁹²

ADDENDA: SOBRE EL PROGRAMA I LA SEVA REALITZACIÓ PICTÒRICA

El programa d'imatges de Sorpe, pel que podem jutjar a partir del que s'ha conservat, era molt coherent i de gran significació teològica i doctrinal. Al seu darrere devia haver-hi un mentor de gran formació bíblica, teològica i patristica, com l'anàlisi iconogràfica i els textos literaris adduïts fan palès, ben probablement vinculat a l'Església d'Urgell, de la qual depenia la parròquia de Sorpe. El programa, pel que en sabem, es presentava com un tot, concebut globalment i específicament per a aquesta església. No sabem quina circumstància especial propicià l'erecció o renovació de l'església abans de la fi del primer terç del segle XII i,

90. «Originem quam sumpsit in utero virginis, posuit in fonte baptismatis: dedit aquae, quod dedit matri; virtus enim Altissimi et obumbratio Spiritus sancti, quae fecit ut Maria pareret Salvatorem, eadem facit, ut regeneret unda credentem.» *In Nativitate Domini*, IV, sermó 25,5 (PL 54/211 C). També sermó 63, 6 (PL 54/356 B); sermó 29, 1 (PL 54/227 B); ep. 31,3 (PL 54/792 B). Vegeu G. M. Lukken, *op. cit.*, p. 291, i P. A. Underwood, «The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels», *Dumbarton Oaks Papers*, núm. 5 (1950), p. 63.

91. *De Trinitate et operibus eius. De S. Spiritu*, III, 9 (PL 167/1648 B), segons P. A. Underwood, «The Fountain of Life», *op. cit.*, p. 75.

92. El Nou Testament i els escrits patristics comparen el baptisme del fidel amb la mort i resurrecció de Crist. Per exemple Rom 6, 3-4; Col 2, 10-12. També Augustine, *Opera omnia*, VI (PL 40/256), VIII (PL 42/744), i Leo the Great, sermó 63,6 (PL 54/357 A). Vegeu també G. M. Lukken, *op. cit.*, p. 290, i M. Righetti, *op. cit.*, p. 633-634, p. 643-645.

seguidament, la seva decoració pictòrica, que s'hauria de datar no més enllà de mitjan segle XII, com suggereix la semblança de la Mare de Déu de la imatge en què apareix entre l'Església i la Sinagoga amb la de l'absis de Santa Maria de Taüll, del 1123, però que l'estil de les pintures, i especialment el de la part més extensa, confirma.

Perquè com es pot comprovar en les imatges que il·lustren aquest article, és notori que a Sorpe s'hi destrien tres estils diferents, el millor dels quals, de filiació llombarda, es retroba en totes les escenes conservades de la paret septentrional, des de l'anunciació fins a la crucifixió. El dels arcs triomfals, com es pot comprovar per la manera de confegir la figura humana, és de factura molt menys clàssica, més negligent i més desentesa de les convencions d'un art «naturalista». Finalment, l'estil de les pintures dels arcs de separació de les naus està a molta distància qualitativa dels altres dos estils; és un art més pobre, que fins i tot colorísticament no hi té res a veure. Això no obstant, la coherència del programa iconogràfic permet d'inferir que, tot i la diversitat d'estils, les pintures es confeccionaren dins un mateix període o campanya decorativa, tot plasmant un programa d'imatges concebut prèviament. No sabem si és que foren contractats pintors diversos o, més probablement, si aquests s'associaren per donar compliment a l'encàrrec. Altrament, que pintors d'estils tan diversos formessin part d'un sol taller, el qual, doncs, no tindria un estil homogeni, és una possibilitat que neguen els mateixos fets, perquè un dels pintors que treballaren a Sorpe, el de la crucifixió, plasmà aquest mateix tema a Santa Eulàlia d'Estaon, però els altres pintors de Sorpe no apareixen a Estaon, ni viceversa.

En suma, la diversitat d'estils a Sorpe hi confirma la presència de diversos pintors, però aquests indubtablement hi devien treballar alhora o amb molt poc temps de diferència. Ho prova, no només l'existència d'un programa iconogràfic global i coherent en la seva plasmació, ans la convivència de dos d'aquests estils pictòrics, els més oposats, en la decoració d'un dels arcs de separació de les naus, el de migdia, on el pintor més mediocre plasmà totes les imatges menys la del signe de sagitari, l'estil més clàssic de la qual, i la pròpia gamma de colors emprada, evidencia la probable presència del pintor de la crucifixió o d'algun membre del seu taller. En definitiva, la decoració entera de l'interior de l'edifici devia ser fruit d'una sola etapa o campanya pictòrica, realitzada en un interval bastant curt de temps.

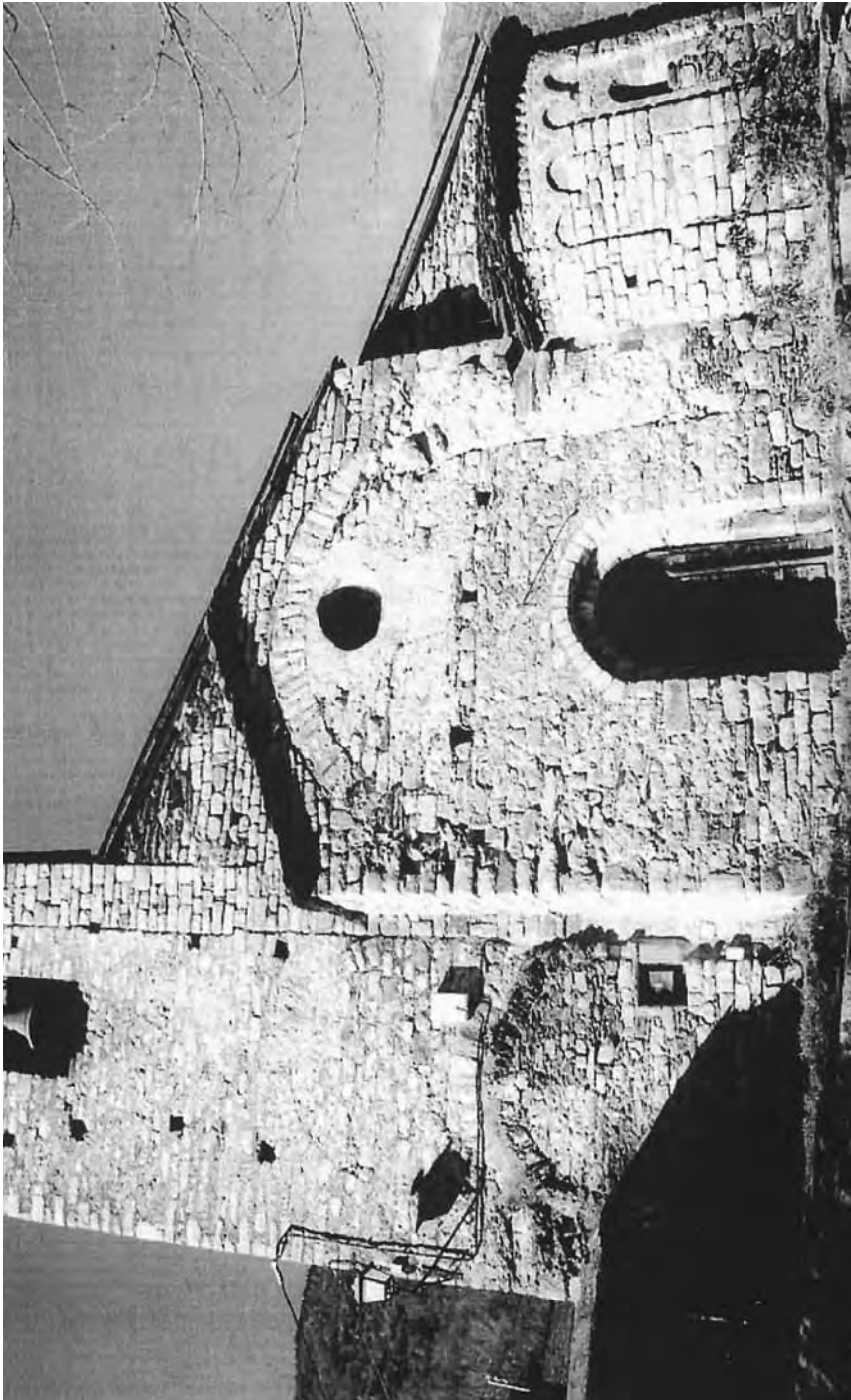


Fig. 1. Exterior de l'església de Sorpe des de l'est

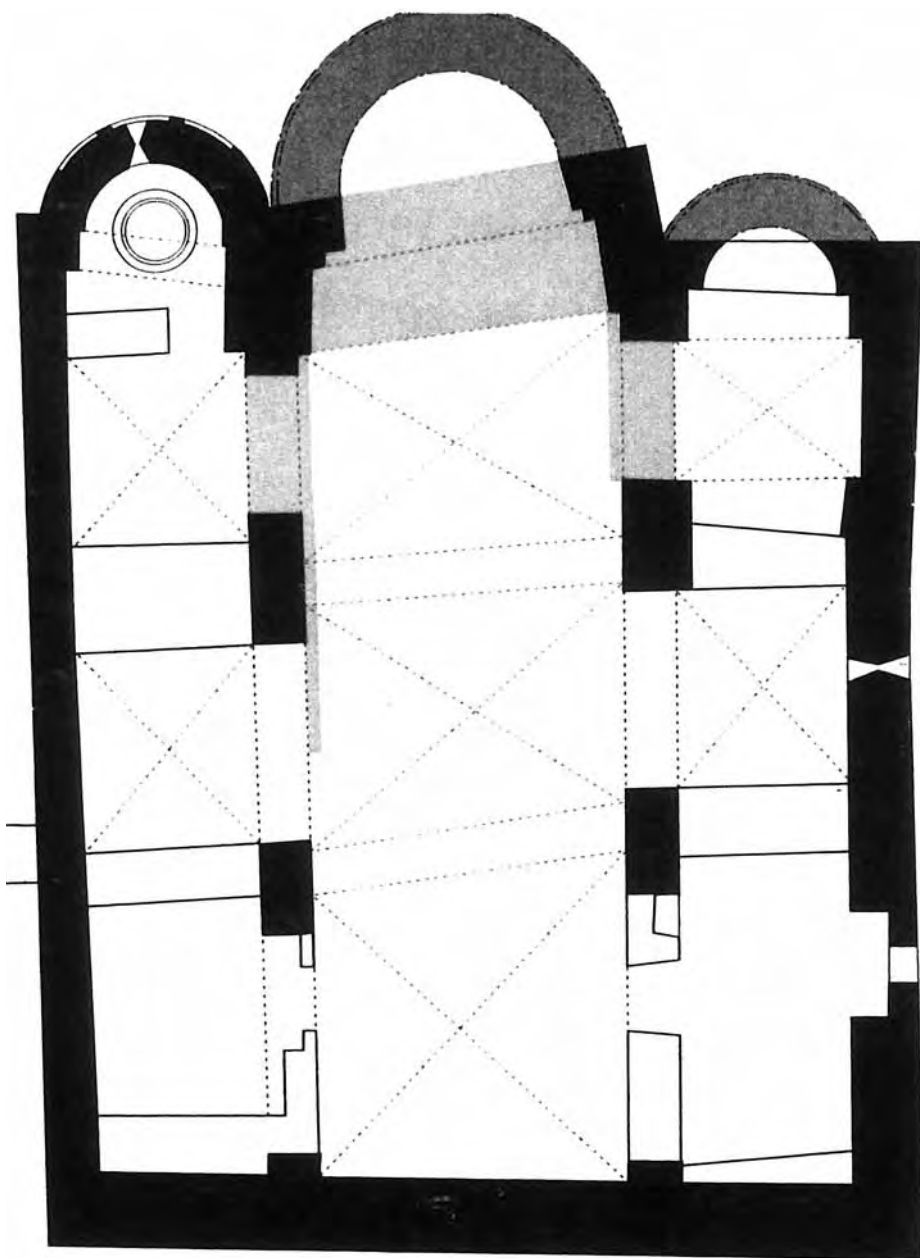


Fig. 2. Planta de l'església de Sorpe



Fig. 3. Vista general de les pintures de la nau de Sorpe (la de la guia)



Fig. 4. Maria entre l'Església i la Sinagoga, la barca de l'Església, sant Ambrós i altres imatges del costat nord dels arcs absidals de Sorpe (cl. 148182)



Fig. 5. Pintures dels arcs absidals de Sorpe



Fig. 6. Pintures dels arcs absidals i paret sud de Sorpe

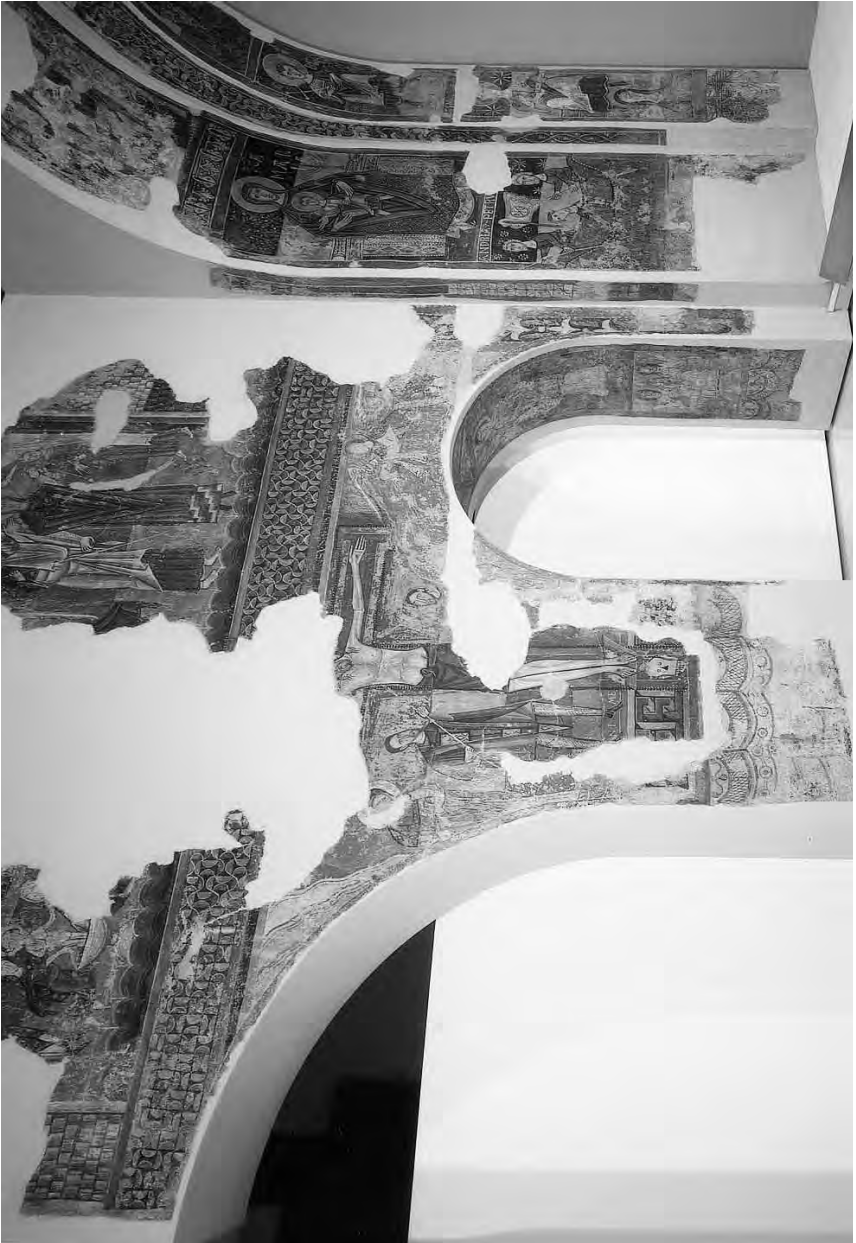


Fig. 7. Pintures del mur nord de Sorpe



Fig. 8. El sant màrtir Pastor i el signe de càncer (arc nord)



Fig. 9. Un arcàngel i el signe de sagitari (arc surd)



Fig. 10. Banquet d'Epuló de Sorpe



Fig. 11. Les fonts del Jordà, segons la nostra hipòtesi, de Sorpe (cl. 140700)



Fig. 12. Placa d'ivori del Sacramentari de Drogó de Metz (826-855)



Fig. 13. Evangeliari de la coronació del rei Vratislava (1086), Biblioteca de Praga

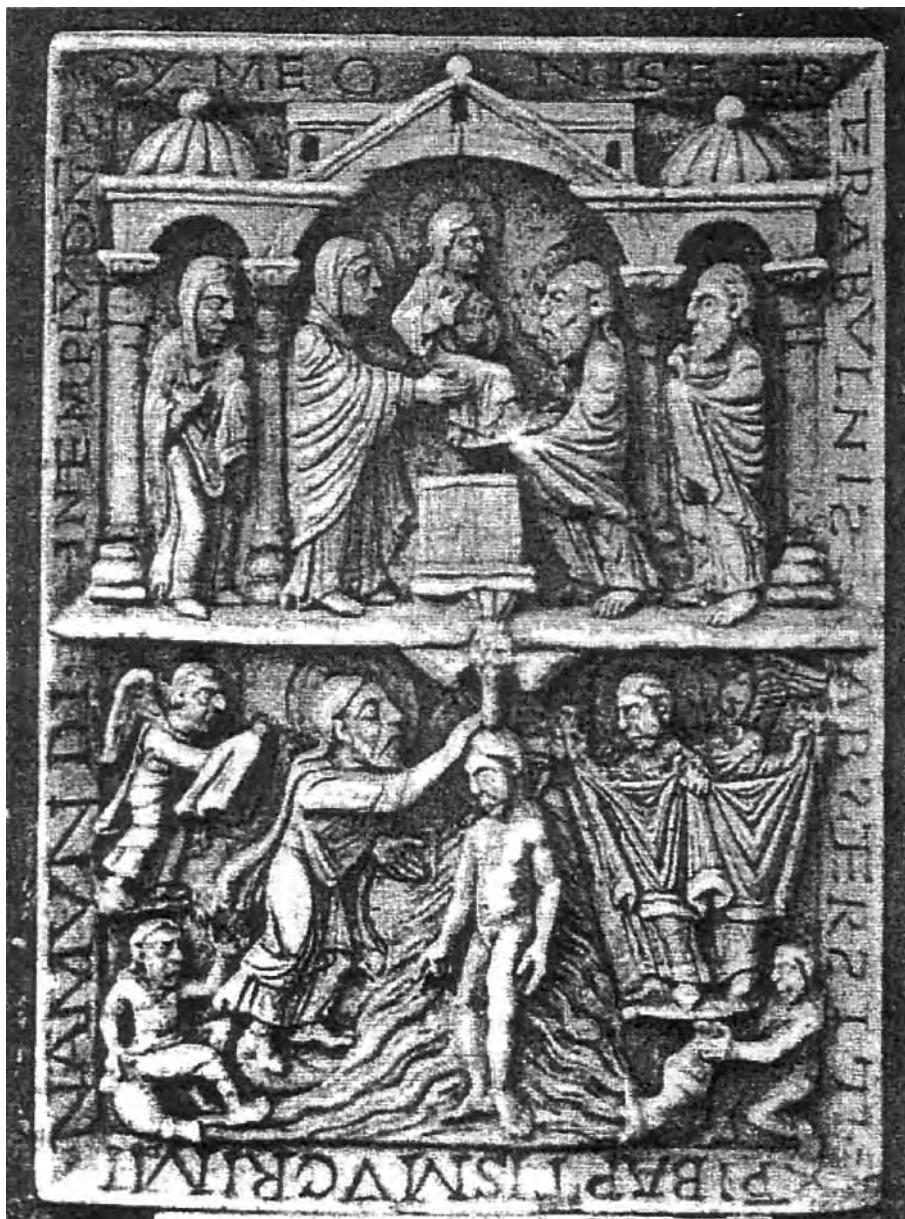


Fig. 14. Ivori de Tréveris, tresor de la catedral



Fig. 15. Sacramentari de Lletotges, cap. 1100, BN lat 9438



Fig. 16. Medalló de l'escola de Constantinoble, trobat a Xipre (Dumbarton Oaks Collection, Washinton)

RESUM

L'article proposa una nova interpretació d'una escena parcialment conservada de Sant Pere de Sorpe, que es basa en l'anàlisi iconogràfica, així com en la del seu lloc i funció en el programa decoratiu. Els dos joves que aboquen aigua d'unes gerres són personificacions del Jordà en l'escena del Bateig de Crist, que estaria situat enfront de la Crucifixió. Fonts bíbliques, patristiques i litúrgiques fonamenten la identificació, la qual porta a una lectura més coherent del programa iconogràfic de l'església.

ABSTRACT

This paper proposes a new interpretation of a partly preserved scene in Sant Pere de Sorpe, based on an iconographical analysis of the scene, as well as its place and function in the decoration program. The two young men holding jars are personifications of the Jordan River in the scene of the Baptism of Christ, placed opposite the Crucifixion. Biblical, patristical and liturgical sources support this identification, which leads to a new and more coherent reading of the decoration program.