

LES PINTURES MURALS ROMÀNIQUES DE SANT MARTÍ SESCORTS

per MONTSERRAT PAGÈS I PARETAS

RESUM

En aquest article s'estudia la decoració mural romànica de l'església de Sant Martí Sescorts,¹ tant els cinc fragments conservats al Museu Episcopal de Vic, dels quals destaquen els dos amb escenes del cicle d'Adam i Eva i, molt més malmesa, l'escena de la caritat de sant Martí, com un altre fragment, amb el Pecat Original, que es coneix només per una fotografia anterior al seu arrencament. A més, es ressalta que hi havia altres pintures del mateix conjunt, que tampoc ens han pervingut. És a dir, es ressegueix críticament la història dels frescos, que planteja molts interrogants. D'altra banda, la decoració mural es confronta amb l'edifici del qual prové i fins on és possible se situa en el seu lloc. També, s'examinen els dos cicles iconogràfics que decoraven l'absis, un veterotestamentari i un hagiogràfic, i, a partir del testimoni d'altres restes pictòriques, l'autora es pregunta si n'hi podria haver hagut un tercer, amb la història de la Salvació. Finalment, l'estil dels frescos s'analitza críticament.

Paraules clau: Pintura mural romànica, cicle d'Adam i Eva, Pecat Original, reprovació després del pecat, Expulsió del Paradís, Caritat de sant Martí, història de la pintura mural romànica a Catalunya.

ABSTRACT

This paper deals with the Romanesque frescoes of the church of Sant Martí Sescorts, not only with the five panels preserved in the Museu Episcopal de Vic, two of which with very remarkable scenes of the cycle of Adam and Eve and another one, much more damaged, with St. Martin's Charity, but also with a third mural

1. Vull donar les gràcies al doctor Miquel dels S. Gros per la confiança que m'ha demostrat en demanar-me i confiar-me l'estudi d'aquestes pintures que ell, que fou director del Museu Episcopal de Vic (MEV), tan s'estima. I també per la seva ajuda, que ha estat continuada i fonamental.

with the Original Sin that is only known by a photograph taken before its removal from the wall. It's been pointed out that other frescos from the church have disappeared. In this paper the history of the frescoes is checked all through and arouse many questions. Besides, the mural decoration is confronted with the building, and *placed* on it. The two iconographical cycles which decorated the apse, the Old Testament and the hagiographical, are examined, and because of some pictorial remains, the author arouses the question of the possibility of a third cycle with the history of Salvation. Finally, the style of the paintings is critically analysed.

Keywords: Romanesque mural painting, Adam and Eve cycle, the original Sin, Adam and Eve hiding before God (and God reproving Adam and Eve), the Expulsion of Adam and Eve from Paradise, Martin of Tours dividing cloack, history of the Romanesque mural painting in Catalonia.

L'església romànica de Sant Martí Sescorts, de la qual provenen les pintures, és situada dins l'antic comtat d'Osona, a la diòcesi del mateix nom. Correspon a l'edifici que hi fou consagrat el 1068, construït en substitució d'una primera església erigida després de la repoblació del territori pel comte Guifré entre el 878 i el 897, per bé que documentada el 934. Com Santa Maria de Manlleu, era una de les parròquies del terme del castell de Manlleu, en la qual el vicari comtal, Elderic d'Orís, tenia béns, que el 1033 empenyorà al seu fill, Amat Elderic d'Orís o de Manlleu, primer senescal dels comtes de Barcelona. Entre el 1025 i el 1050, és documentada en un registre de parròquies del bisbat de Vic (Sant Martí de *Cotis*).²

L'acta de consagració de l'església, del 30 de març de 1068, consigna que, a prec de Guillem Borrell, canonge de Sant Pere (de Vic), del capellà del lloc, Adalbert, i de tots els veïns habitants de la parròquia, l'església fou consagrada per Guillem de Balsareny, bisbe d'Osona, a honor de Sant Martí, sant Joan i sant Jaume.³ El prelat hi diposità (*tumulavit ac collocavit*) relíquies de molts sants, d'Hipòlit, de Feliu de Girona, de Felicitat i dels seus fills, i de les santes Masses de Saragossa. A l'entorn de l'església fixà les trenta passes que els cànons estableixen per a sagra i cementiri i li confirmà els delmes, primícies i ofrenes dels fidels, així com tots els altres béns, mobles i immobles, *ad opus ipsius ecclesie*. Signen l'acta, per aquest ordre, el bisbe consagrant Guillem, més Guillem sagristà, Bernat levita, Folc, Pere diaca, el vescomte Udaldard, que també ho aprovà (*hoc laudo et firmo*), Gombau de Besora, Gallart Sanç de Curull, el sotsdiaca Guillem,

2. Antoni PLADEVALL i Albert BENET, «Sant Martí Sescorts», *Catalunya romànica*, III, Osona, II, Barcelona, 1986, p. 563-565.

Bernat *hipodiaconus*, Eriball canonge i *portatur legum* i l'ardiaca Ermengol. I, encara, Adalbert, levita i canonge, Company levita, Guifré sotsdiaca, Llopard, Oliba, Dalmau Mir (*prolis Miro*), i el sacerdot Adalbert, que ho escriví.

Aquesta consagració solemne, a la qual assistiren no només el vescomte d'Osona, ans alguns nobles entre els quals Guillem de Besora, conseller i amic de la comtessa Ermessenda, que tingué gran influència en els afers polítics de l'època, ens indica la importància que hom atorgava a l'esdeveniment i, per consegüent, a l'església. Des del segle XII estigué vinculada al priorat canonical augustiniana de Santa Maria de Manlleu, on el bisbe Berenguer Sunifred, successor de Guillem de Balsareny, el 1086 havia introduït la reforma. Els priors de Manlleu proveïen els preveres de l'església de Sant Martí Sescorts.⁴

Segons l'acta de consagració, l'església primitiva fou destruïda des dels fonaments i substituïda per un nou edifici construït amb pedra polida (*quia invenit eam funditus distructam et solerter et nobilius et multo melius noviter aedificatam et de politis lapidibus adornatam*), que és el que ens ha pervingut. Aquesta és una església característica del primer romànic, o romànic llombard, que poc més tard fou decorada amb murals romànics.⁵ L'expressió *politis lapidibus adornatam*, s'ha d'entendre en el seu context, és a dir que no era, com les esglésies precedents, bastida amb pedra i fang,⁶ ans ornada amb pedres pulcres, sense imperfeccions.⁷

Aquest és un edifici d'una sola nau coberta amb volta de canó reforçada amb arcs torals, amb un transepte al qual s'obrien tres absis a llevant, dels quals es conserven el central i el septentrional. L'absis major, de gran entitat, té la mateixa amplada que la nau; en l'espessor del seu mur semicircular s'obren quatre fornícules entre les quals, i a la mateixa alçada que aquestes, s'intercalen tres finestres, la central al bell mig de l'eix absidal, per la qual cosa el model es diferencia del de l'església del Brull, que, amb cinc fornícules, en té una al bell mig de l'eix axial. Els absis són ornats exteriorment amb arcuacions i bandes llombardes, majors en el central. I

3. Les darreres edicions del document són les de Joan BUSQUETA I RIU, *Catalunya romànica*, III, Osona, II, Barcelona, 1986, p. 563, i Ramon ORDEIG I MATA, *Les Dotaries de les esglésies de Catalunya: segles IX-XII*, vol. II, Vic, 1993-2004, doc. 224.

4. *Catalunya romànica*, vol. III, Barcelona, 1986, p. 563-564 (text d'Antoni Pladevall i Albert Benet).

5. Josep PUIG I CADAVALCH, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, vol. II, Barcelona 1911, p. 239, 251, 252-255, 263, 346, 350, 351, 468, 470, 522, 556. Joan BUSQUETA I RIU, *Catalunya romànica*, vol. III, Barcelona, 1986, p. 565-566 (text de Joan Albert Adell i Dolors Arumí i Gómez).

6. Josep PUIG I CADAVALCH, *L'arquitectura romànica*, p. 470, s'hi refereix: «y en calificar lo llur picat de puliment (*politis lapidibus*)». D'altra banda, L'expressió «ben polit», en el sentit de ben bonic, encara és ben viva a Mallorca.

7. Vegeu la primera accepció del mot *polit* al Diccionari català-valencià-balear.

l'exterior de la paret meridional de la nau és ornat amb tot un seguit de finestres cegues. L'església ens ha pervingut en gran part, excepte el portal, a ponent, que fou substituït el 1561, i l'absis meridional, lloc en el qual el 1771 es bastí una sagristia per accedir a la qual, a més, es foradà el nínxol meridional de l'absis major.

Del conjunt de pintures que decoraven l'església, i que, com veurem, són posteriors a l'obra del 1068, se'n conserven cinc fragments al Museu Episcopal de Vic, on consta que ingressaren el 1935-1936.⁸ Els més notables i coneguts són els dos més grans, amb sengles episodis de la història d'Adam i Eva: amb la reprensió després del pecat i l'expulsió del Paradís, que provenen de les fornícules centrals de l'absis major. La seva situació no va ser establerta fins a 1951, al llibre pòstum de Walter E. Anthony, les proves de la part hispànica del qual revisà Josep Gudiol i Ricart, a qui hem d'atribuir la precisió, que es pot confirmar fàcilment si es contrasta la fotografia de l'escena perduda del Pecat Original amb l'arquitectura de l'edifici. El tercer fragment en ordre d'importància és la caritat de sant Martí, de l'emplaçament de la qual parlarem més endavant. Segurament a aquest mateix cicle correspon un altre dels fragments conservats, on es veuen restes de dos personatges. I el cinquè fragment és un tema ornamental de cercles amb un bestiar figurat a dins, que segurament prové del sòcol de l'absis.

SOBRE LES PINTURES CONSERVADES A PRIMERS DEL SEGLE XX, HISTÒRIA CRÍTICA I QÜESTIONS PRINCIPALS

La història de les pintures de Sant Martí Sescorts és molt confusa i embolicada, en part perquè la majoria d'autors que en parlen no degueren veure mai les pintures *in situ* i es refien de les fotografies i de referències d'altri, segurament no sempre clares, ni precises.

La primera notícia que es té de l'existència de pintura mural romànica a l'església és de mossèn Josep Gudiol i Cunill, de l'any 1909, quan, en un article dedicat a les pintures del Brull, s'hi refereix amb aquestes paraules:

És especial aquesta iconografia referent al Antic Testament per lo inusitada, però que potser no resultarà única en nostra terra el dia que s'hage pogut descobrir com mereix, un absis semblant al del Brull, el de Sant Martí Sescorts,

8. Tot i que *Catalunya romànica* diu que la data d'ingrés és el 1935, el Dr. Junyent no en parla a la memòria del MEV d'aquell any (llegida el 3 de maig de 1936). La de 1936 ja no es va publicar (informació que agraeixo a Marc Sureda). Però segons *Le Sauvetage du patrimoine historique et artistique de la Catalogne*, editat pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya (Barcelona 1937, s/p., p. 22), «On y a déjà apporté les peintures murales romanes de Sant Sadurn d'Osormort, Brull et Sant Marti Sescorts» al MEV.

del qual ara meteix acabem d'ensopegar restes en que hi apareixen dintre una hornacina les figures d'Adam i Eva menjant la fruita vedada.⁹

D'aquesta escena, que no ens ha pervingut, es coneix només una fotografia de l'Arxiu Mas (fig. 3) de datació imprecisa, que ens mostra les pintures encara *in situ*, dins una fornícula a la part inferior de la qual, que sembla cegada, es veuen les dovelles d'un arc i una porta de marc rectilini, practicada barroerament en el mur. A la part esquerra, defora la fornícula, al costat de l'escena del Pecat Original, es veuen les ales d'un àngel, figura a la qual després, en parlar del programa iconogràfic de l'església, ens tornarem a referir. El Pecat Original és una escena de gran bellesa i, en la part que havia pervingut fins a primers del segle xx, molt ben conservada. Amb l'arbre com a centre de la composició, Adam i Eva es troben a una banda i altra d'aquest, al tronc del qual hi ha enroscada la serp, que, temptant-la, dóna la poma a Eva. Aquesta, al seu torn, la dóna a Adam, i aquest l'acosta a la seva boca. És a dir que és una escena sintètica, que condensa tres moments consecutius de l'acció, de la temptació al pecat.

El 1927 mossèn Gudiol, en la seva obra sobre *Els Primitius*, parla novament de les pintures de Sescorts. Sense esmentar per res aquesta escena, diu:

El tester principal de l'actual església, darrera de un insignificant retaule barroc, deixa tot just visible un absis en el qual s'obrien una sèrie d'hornacines semicirculars. D'aquestes petites capelles [...] avui amb gran dificultat és possible contemplar-ne dues de la part de l'Epístola [...]. Les dues úniques escenes que avui són visibles expressen els darrers episodis d'aquell programa [...] en l'una els primers pares sota un arbre tapant-se i s'hi llegeix ...NUS AD ADABM UBI ES.. En l'altre l'àngel del senyor amb l'espasa els expulsa del Paradís. INSC.: DAM... DISSO.¹⁰

Ell mateix abans, en començar a parlar de pintura mural, en descriu força acuradament la tècnica.¹¹

9. Josep GUDIOL I CUNILL, L'església del Brull i les seves pintures, *Estudis Universitaris Catalans*, III, (juliol-agost 1909), p. 326-331, esp. p. 330. La citació de Mn. Gudiol és citada de manera gairebé idèntica a «Noves pintures murals catalanes», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1909-1910, p. 714-715.

10. Josep GUDIOL I CUNILL, *Els primitius*, Barcelona, 1927, p. 156.

11. GUDIOL I CUNILL, *Els primitius*, p. 115-116: «altra pintura mural, ja del segle XI [acabava de parlar de Campdevànol], podem prendre com a tipu mitjà per fer observacions. Serà aquesta pintura la que hi ha en les hornacines de l'absis de Sant Martí Cescorts, en la Plana de Vic. Sobre la paret arrebossada mb un morter compost de calç i sorre finíssima, formant una emblanquadura ben llisa i polida, hi foren traçats els dibuixos amb colors disolts a la calç, començant per colorir les masses, després d'haver-se dibuixat la composició donant-hi al demunt les superposicions de color que el pintor judicava necessàries; amb groc, vermell, negre, blanc, blau i vert. Es fan algunes barrejes de tons, però amb parsimònia. El procediment seguit fa que, entre el morter o allisat i el color que hi fou donat per superposició, quan aquell ja era sec, no hi hagi absoluta adherència. Amb la qual cosa la pintura s'escrosta i es descompon en fulles que són més groixudes i fàcilment separables com més s'hi ajunten les superposicions de tonalitats

I il·lustra les dues escenes, la de la reprovació divina i la de l'expulsió del Paradís, amb sengles fotografies (fig. 4 i 5), que són les mateixes que publicarà Charles Kuhn el 1930, i que, per la trama de la tela del traspàs que s'hi entreveu, evidencien que els frescos ja havien estat arrencats i traspassats. Però, tot i això, un i altre, com Chadler R. Post també el 1930, en parlaran com si encara es trobessin *in situ*. Aquest darrer autor, per exemple, els situa així:

*In the narrative zone of the left turret are Adam and Eve covering their nakedness beside the Tree of Life; in the right turret are expelled from Eden by the angel.*¹²

I Kuhn, al seu torn, també el 1930, ho fa d'aquesta altra manera:

*The frescoes are in the niches of the main apse but only the two on the outer edges are visible, as the others have been walled up. The apse has been blocked by a modern retable so that it is extremely difficult to see the frescos and almost impossible to photograph them.*¹³

Poc després d'aquesta obra, perquè és la més recent que s'hi cita, degué ser escrit el cinquè fascicle de *Les pintures murals catalanes* que ha restat inèdit fins ara.¹⁴ Dedicat a les pintures d'Osormort, el Brull i Sescorts, el text és en part mecanografiat i en part manuscrit, i corregit a mà, tot en la lletra de Josep Puig i Cadafalch, afirma que en la primera fornícula «hi havia Déu sorprenent la primera parella després del pecat»¹⁵ i que «l'escena de l'expulsió del Paradís «està representada en un altre fornàcul». Una de les seves correccions consigna que a la part superior, molt destruïda la pintura, hi havia «el Creador dintre la forma ametllada de la glòria». Com que cap més autor, ni dels citats ni dels que veurem tot seguit, es refereix a l'existència d'aquesta imatge de Crist en majestat, pensem que probablement sigui un error derivat d'una mala interpretació d'un paràgraf força confús del llibre de Kuhn en què aquest diu: «The strange method of rendering the feet is a conventionalization of sandals such as those... [...] In the Bible of St. Aubin of Angers of the tenth century, the bare feet of the seated Christ of the Majestat Domini are already rendered like those of the Sescorts fresco.»¹⁶

Chadler R. Post el 1941 torna a parlar de les pintures,¹⁷ però el que diu, que durant la guerra es trobaren noves pintures a l'església, és molt

i colors. Aquests semblen disolts en lletada de calç, resultant que, quan convé, el pintor usa de intensitats opaques i algunes vegades de transparències i coloracions pàl·lides. Els retocs hi són fets amb pinzell fi i amb una lleugeresa desaprensiva.»

12. Ch. R. POST, *A History of Spanish Painting*, I, Cambridge, 1930, p. 160.

13. Ch.L., KUHN, *Romanesque mural painting of Catalonia*, Cambridge, 1930, p. 44-45.

14. *Les pintures murals catalanes*, fascicle v, que inclou Sant Sadurn d'Osormort, Sant Martí del Brull i Sant Martí Sescorts (edició a cura de Xavier Barral), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2001, p. 97-98.

15. Puig emprà el verb en passat, com si sabés que les pintures ja havien estat arrencades.

16. KUHN, *Romanesque mural painting*, p. 45.

17. Ch. R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge, 1930, I, p. 160; 1941, IV, p. 544-545.

sorprenent perquè, com sabem, les pintures s'havien arrencat abans del 1927. Per tant, la informació que hom li proporcionava o no s'ajustava a la realitat o ell la mal interpretà:

I have received from Gudiol [Josep Gudiol i Ricart] also his account of the mural paintings that were found during the Spanish war in the church at San Martín Sescorts in addition to those in the two turrets projecting from the apse which were already visible. The two other turrets and the domes of all four turrets were relieved of the accretions hiding the frescoes, so that it is now fairly possible to describe the whole cycle. On the vertical walls of the turrets, besides the two formerly known episodes of the Creation, there have emerged in the niche at the extreme left the temptation of Adam and Eve and in that at the extreme right a scene in their story which Gudiol does not specify.

El 1948 Josep Pijoan i Josep Gudiol i Ricart, a *Les pintures murals romàniques de Catalunya*, les situen amb força més detall, fins i tot parlant d'altres pintures que ningú més mai no ha vist:

Els temes que decoraven el sector cilíndric de l'absis estaven continguts dintre quatre fornícules: la primera, amb sant Martí, a cavall, entre altres cavallers, sobre la representació d'Adam i Eva; la segona, amb sant Martí partint-se la capa amb un pobre, sobre l'escena de l'acusació de Déu a Adam i Eva, amb la llegenda: *...nus ad Adam ubi est*; de l'escena alta de la tercera fornícula en queda sols la figura vestida, amb túnica llarga, mentre que l'escena inferior, quasi sencera, representa l'expulsió d'Adam i Eva, portada a terme per un àngel, amb l'espasa alçada, sota la llegenda: *Adam ... disso*; de la fornícula quarta en queden sols restes de l'escena baixa, que feia també referència a la història dels primers pares.¹⁸

Ens preguntem, doncs, on és l'episodi de *Sant Martí a cavall entre altres cavallers* que, segons aquests autors, hi havia a la primera fornícula *sobre la representació d'Adam i Eva*? D'altra banda, "la figura vestida, amb túnica llarga" que situen a dalt de la tercera fornícula ha de referir-se al fragment del MEV amb dues figures. Sembla que l'opció més raonable seria pensar que abans de restaurar només s'hi veia un personatge. Respecte de la túnica, en parlarem en tractar de la iconografia. Finalment, les restes que diuen que hi havia a la quarta fornícula tampoc no les ha vist mai ningú més.

El 1951 es publicava el llibre pòstum d'Edgar W. Anthony (+1947), *Romanesque frescoes*,¹⁹ que en la part hispànica fou revisat per Josep Gudiol i Ricart. A part de dir que els frescos poden molt bé reflectir la influència de Ripoll (*S. Martín de Sescorts may well reflect the influence of Ripoll*), descriu la seva situació:

18. JOSEP PIJOAN I JOSEP GUDIOL I RICART, *Les pintures murals romàniques de Catalunya*, Barcelona 1948, col. I. Monumenta Cataloniæ, IV, p. 158-159, lám. 104 .

19. E.W. ANTHONY, *Romanesque frescoes*, Princeton, 1951, p. 176.

The frescoes are in the four niches of the main apse. Until recently only those of the two central niches were visible, as the others were walled up and the apse blocked by a modern retable. This has now been removed and all the niches uncovered. They contain parallel scenes of Creation (Fig. 427) in the cylindrical portion, and the Life of St. Martin in the small semidomes above. In the first niche is St. Martin as a warrior, on horseback with other horsemen, and below Adam and Eve with the serpent. In the upper part of the second niche is a female figure, and below, Adam and Eve and a fragment of a figure of Our Lord. The background is composed of three bands probably symbolizing the land, the waters, and the firmament [això, qui sigui qui ho escriví, Anthony o Gudiol i Ricart, ho manlleva de mossèn Gudiol, 1927]. In the third niche we find St. Martin dividing his cloak with the beggar, and a fragmentary Expulsion with the same banded background. There are vestiges of the Adam and Eve cycle in the fourth niche. The reveals of the window had floral designs with figures, and below were painted curtains. Fragments of other painting impossible to decipher remain on the adjacent walls.

Com veiem, a part d'insistir en el tema del retaule que bloquejava l'accés a l'absis, que diu que ja ha estat remogut, precisa que la vida de sant Martí és situada a les voltes de les fornícules, i torna a parlar de la representació de sant Martí com a guerrer a cavall, amb altres cavallers, que hi havia en la primera, sobre Adam i Eva amb la serp. És a dir que és interessant perquè ens confirma l'existència d'aquestes dues escenes desaparegudes. En canvi, situen la caritat de sant Martí a la tercera fornícula, i no a la segona com volien Pijoan i Gudiol, i, consegüentment, la figura, que aquí es diu que és femenina, a la segona. I, com aquests autors, el llibre d'Anthony parla dels vestigis del cicle d'Adam i Eva del quart nínxol. També enigmàtic és el «floral designs with figures» que diu que hi havia a l'intradós de la finestra i, això sí, les «painted curtains» han de correspondre al fragment del MEV 9701, amb un tema de cercles habitats per figuretes i animals.

El 1989, Joan Ainaud,²⁰ una mica més jove que Gudiol Ricart, en la seva darrera gran obra de síntesi sobre la pintura romànica catalana diu que, a més dels frescos conservats a Vic, «n'hi hagué d'altres, ara perduts».

El lector ja endevinarà quins duen ser els frescos *perduts*. En primer lloc l'escena del Pecat Original, documentada en la fotografia de l'Arxiu Mas anterior a l'arrencament i, en segon lloc, la del *Sant Martí a cavall entre altres cavallers*, de la qual només tenim el testimoni textual; de l'àngel que hi havia, sembla que mig conservat, al costat del Pecat Original (fig. 3), i de les altres restes que la bibliografia menciona (a la finestra i, de la història d'Adam i Eva, a la quarta fornícula), tampoc en sabem res.

Perquè, sigui com sigui, el que sí que podem dir és que a la Catalunya dels anys vint del segle passat, quan els frescos de Sescorts foren arrencats

20. Joan AINAUD DE LASARTE, *La fascinació del romànic*, volum 1 de *La pintura catalana*, Barcelona i Ginebra, 1989, p. 52.

del mur (abans de 1927), la tècnica de l'extracció de la pintura mural era prou ben coneguda. A part que els restauradors italians que a les ordres de Franco Steffanoni havien arrencat les pintures adquirides per la Junta de Museus de Barcelona (1919-1923) devien haver deixat escola al país, Arturo Cividini, que formava part d'aquell equip, hi restà. I, per bé que no sabem exactament qui féu l'arrencament de les pintures de Sescorts, com que Cividini, a més de treballar per a Lluís Plandiura, ho féu per a Josep Bardolet i per al Museu Episcopal de Vic, ens permet de contemplar aquesta possibilitat, que fos ell qui en fes l'arrencament i el traspàs.

Una altra cosa és com es *perderen* les pintures, fet en el qual el restaurador no tenia cap responsabilitat. La versió del llogaret de Sant Martí Sescorts és que durant la guerra es vengueren a uns americans.

EL PROGRAMA ICONOGRÀFIC

Sabem per les visites pastorals que l'absis major de l'església era dedicat a sant Martí.²¹ Això justifica plenament que una part del programa iconogràfic fos dedicat al sant, com, per exemple, a San Vincenzo a Galliano una part de la decoració pictòrica de l'absis és dedicada al titular. Efectivament, a la volta de les quatre fornícules absidals hi havia la història de sant Martí. En la primera el sant representat com a soldat, a cavall, amb altres cavallers. El dubte sorgeix respecte de si la caritat del sant ocupava la segona o la tercera fornícula.

Sota aquesta historia hagiogràfica, en la part semicilíndrica dels nínxols, hi havia el cicle d'Adam i Eva, desglossada en quatre episodis: el Pecat Original, la recriminació divina, l'expulsió del Paradís i, segurament, el treball d'Adam i Eva.

Quina relació específica hi havia entre aquests dos cicles és més difícil d'establir, havent-nos arribat incomplet el primer i, a més, sense saber si l'escena de la caritat del sant anava a la segona o a la tercera volta, és a dir, si anava sobre la recriminació o sobre l'expulsió del Paradís.

Però, és més, el mur semicilíndric on s'obrien les susdites fornícules o nínxols també era decorat amb figuració, és a dir que probablement hi havia un tercer cicle iconogràfic. N'és prova la fotografia de l'episodi del Pecat Original (fig. 3), en què a l'esquerra, en la part exterior, separat per unes franges de la cavitat i unitat iconogràfica de la fornícula, es veu una ala de gran magnitud, que havia de correspondre a la figura d'un àngel. Com que no pot correspondre a la història d'Adam i Eva, el més versemblant és que hagués format part d'un cicle referit a la història de la salvació que començaria amb l'Anunciació, a la qual podria pertànyer la figura de l'àngel susdit. No tenim cap altra evidència que aquest cicle neotestamentari

21. Agraïm la notícia a Marc Sureda, conservador del Museu Episcopal de Vic, que ha resseguit les Visites Pastorals de l'església i altres documents de l'arxiu del Museu Episcopal de Vic.

hagués existit, però la contraposició tipològica és molt freqüent en el romànic. A Barberà mateix, trobem contraposat l'Antic i el Nou Testament. I podríem adduir molts altres casos. Per la inscripció de la part superior sembla que l'escena de què l'àngel formava part era situada una mica més avall que la de la fornícula, la qual cosa podria haver estat un recurs per a diferenciar un cicle de l'altre. La coloració també hi hauria ajudat i, a més, l'espai on es desenvoluparia la història de la Salvació tindria més visibilitat, més protagonisme, que el de dins dels nínxols. És que tal volta les restes de la inscripció que hi ha sobre l'àngel i que són de tan mal llegir en la fotografia (...N..CV...?) podrien fer referència, ser una abreviació del verset bíblic *Ave, gratia plena, Dominus tecum* (Lc 1,28)?

Per tant, tot i que no ens hagi pervingut, és molt versemblant que en la part llisa del mur, entre fornícula i fornícula, hi hagués les primeres escenes de la història de Salvació.

En suma, el programa iconogràfic de l'absis de l'església de Sant Martí Sescorts era d'alta volada, molt elaborat i molt ric, i molt original en l'emplaçar la història del sant titular a les voltes de les fornícules. No en coneixem precedents, però això no invalida el fet. La pintura mural romànica a Catalunya, molt lligada als ideals i programes de Roma, tenia una gran capacitat d'inventar i de crear a partir de repertoris, imatges i programes de procedència diversa, tot combinant-los i adaptant-los, fins i tot forjant imatges de nova creació.

EL CICLE D'ADAM I EVA, ICONOGRAFIA I ESTIL

Com hem dit, aquest cicle es representava a les quatre fornícules de l'absis central i començava amb l'episodi perdut del Pecat Original. Era precedit per la figura d'un àngel, pintat sobre la superfície del mur adjacent, que es veu també a la citada fotografia anterior a l'arrencament de les pintures. La imatge en mostra només una de les ales, així com vestigis d'una inscripció que a la fotografia sembla situada més avall que la del Pecat Original. A les dues absidioles centrals hi havia Adam i Eva després del pecat i l'expulsió del Paradís. En la darrera, segons Gudiol i Ricart hi havia vestigis, però, de fet, no ens n'ha pervingut res. En aquesta hi hauria, segurament, el treball d'Adam i Eva, tal com suggereix la mateixa història bíblica en nombrosos altres exemples iconogràfics, entre els quals el proper de Sant Martí del Brull.

Primera fornícula: el Pecat Original

El Pecat Original, tal com es pot apreciar en aquesta fotografia antiga, és una escena de gran bellesa plàstica i compositiva i molt ben conservada. Al centre, enroscada a l'arbre, hi ha la serp amb la poma a la boca, que, amb el cap girat cap a l'esquerra, dóna a Eva, la qual amb l'altra mà la lliura a Adam, que, amb l'altra mà, és a dir, evidenciant també un moment

successiu, se l'endú a la boca. Els rostres d'un i altre són bells i ben conservats, i els cossos es mostren nus, excepte el sexe, tapat per unes grans fulles o pàmpols que, com la de l'escena de la reprensió, neixen de l'arbre i que en el cas d'Adam es conserva sencera. Mentre el cos d'aquest també està sencer, almenys la part conservada que és del sexe en amunt, el d'Eva té malmesa la part inferior, així com la part del pit, on hi ha un forat rodó, segurament l'encaix d'alguna biga d'algun moble o retaule que hi degué haver. En la part superior de l'escena, sobre el cap de la parella, hi ha sengles branques o gruixudes tiges acabades en flors, com la que amaga el sexe d'Adam. Tots dos són joves i bells, ell molt més esvelt que en les escenes conservades i, com que no hi ha aflicció, els rostres d'un i altre són més atractius. Al fons es veu un sol color en la part superior, com en les altres dues escenes, que no sabem si, com en aquestes, era vermell o ocre, i una zona inferior tota ornamentada amb el mateix dibuix, com de camp llaurat, que mostren les altres dues escenes, on el color de base, verd en una i vermell en l'altra, és solcat per tot un seguit de línies d'ondetes traçades en blanc i negre. Sota les natges d'Adam es veu que el fons és llis. Hi havia, doncs, el mateix sistema ornamental dels fons que en les altres escenes. A la part superior d'aquesta del Pecat Original, com en les altres, hi havia una faixa negra, vorejada per cintes vermelles, amb una inscripció en lletres blanques que, segurament, donava el significat de les imatges. En aquesta es llegeix: LIGNO, la qual cosa ha de respondre a una abreviació de la cita bíblica on es diu que la dona va menjar fruita de l'arbre prohibit i en va donar a Adam:

igitur mulier quod bonum esset lignum ad vescendum et pulchrum oculis aspectuque delectabile et tulit de fructu illius et comedit deditque viro suo qui comedit (Gn 3, 6).

Aquesta primera escena del Gènesi és d'una gràcia i una frescor que la fan altament atractiva, amb els rostres de tots dos ben conservats i, dels cossos, el d'Adam sencer i del d'Eva una bona part. No només el tema, sinó la manera en què és plasmat, és de gran eficàcia, de les més belles representacions del Pecat Original en la pintura romànica catalana de les que, en original o fotografia, ens n'hagi pervingut el testimoni. Per això, i perquè fóra molt estrany que justament la part millor del conjunt pictòric de l'església s'hagués perdut, pensem que l'escena ha de trobar-se en alguna col·lecció privada, catalana o de l'estranger. Un dia o altre esperem de poder-la localitzar.

Segona fornícula: l'admonició divina

En la segona fornícula, s'hi representava el moment en què Adam i Eva, descobrint-se nus, s'amaguen i amaguen la seva nuesa, mentre Déu els recrimina el seu pecat. La figuració és prou clara per a identificar l'episodi, però, és més, les restes d'una inscripció a dalt, en blanc sobre

una banda negra, permeten de ratificar-ho. Hi posa: (...)NS ADAM VBI E S, que en alguna obra fou transcrit com a [DICEN]NS ADAM VBI ES,²² i correspon efectivament a la cita del llibre del Gènesi

Vocavitque Dominus Deus Adam, et dixit ei : Ubi es ? (Gn 3,9),

és a dir, 'Adam, on ets?'. De la figura divina, que era situada a l'esquerra, només en resta la mà, que els assenyala, i un petit bocí dels plecs del mantell blau. L'arbre és situat entre Déu i les figures nues d'Adam i Eva, que, així disposades, ella rere d'ell, darrere l'arbre tots dos, es mostra amb molta eficàcia que intenten amagar-se. Ell està al davant, tapant-se el sexe amb una gran fulla i una altra arquejada sobre el seu ventre, i amb la mà dreta gesticula, és a dir, respon a la increpació divina. Els ulls d'ella, de qui es conserva només part del bust i les cames, dibuixats amb les cues cap avall, indiquen clarament l'aflicció, el penediment, amb molta eficàcia. D'acord amb el text bíblic, ell respon i ella s'amaga abans que Déu no la increpi també.

Els cossos d'un i altre són musculosos, pintats amb un sistema vigorós de traços negres, verd i sèpies, i grans taques i ratlles blanques de llum. El bust d'Adam amb el pit i les costelles ben marcades, les mans grans i de dits llargs, ben traçades, així com els peus, amb llums i ombres, clars i ben configurats, d'acord amb els models en vigor, però de notable contundència. Als rostres és on el pintor es mostra més maldestre. Malgrat l'eficàcia de l'expressió d'un i altre, són més *bàrbars* i poc naturalistes que els cossos als quals pertanyen. Mostren clarament un art romànic ja ben allunyat dels postulats d'arrel clàssica dels mestres llombards, hereus encara de la tradició antiga. Aquest art de Sescorts és, contràriament, expressionista i *fauve*, tant de línia com de color.

L'arbre, de tronc vermell, sembla en realitat un gran arbust, per la forma sinuosa del tronc i de les branques, subratllades per perlejats i línies blanques. La copa, si és la copa, és com un gran bulb, i les tiges onejants acaben en grans fulles o pàmols verds. El fons és dividit en tres zones, la de dalt llisa i vermella, la del mig com de terra llaurada, verda amb línies blanques i negres amb petites ondetes o solcs de traçat horitzontal. I la inferior és d'un marró rogenc, amb grups de tres punts. I a sota de tot hi ha tot un seguit de formes que suggereixen tant terrossos de terra, com les arrels nuoses de l'arbre, formes *convencionals* que, sembla, ajuden a marcar la separació entre el que hi ha a una banda de l'arbre i a l'altra, on són ells.

A la dreta de l'episodi figurada resten vestigis d'una cinta plegada que feia de marc i a sota hi ha cortinatges amb plecs de línies vermelles i ocres que se simulen penjats d'uns claus.

22. És la lectura del catàleg de l'exposició *El Arte Románico*, Barcelona i Santiago de Compostel·la, 1961, p. 172, núm. 237. Pijoan i Gudiol i Ricart el 1948 (vegeu nota 13) donaven la següent: *...nus ad Adam ubi est.*

Tercera fornícula: l'Expulsió del Paradís

La tercera fornícula contenia l'Expulsió del Paradís. També aquí la figuració és ben clara. En aquest cas, de la inscripció superior que s'hi referia, en resta ben poca cosa: (A)DAM ...EP... SO, suficient tanmateix per identificar la citació bíblica

Emisit eum Dominus Deus de paradiso (Gn 3,23).

Al damunt d'un sistema de fons similar al de l'escena anterior però amb els colors canviats (taronja a dalt, vermell el de la terra solcada i negre a baix, amb fines estrelletes blanques al damunt), s'hi disposen tres figures: un àngel, de gran entitat, que ocupa ja la meitat de la composició, més la figura d'Adam i Eva.

L'àngel, amb les ales desplegadas i espasa alçada en mà, agafa Adam per l'espatlla, l'empeny fora del Paradís. L'àngel, d'expressió compungida, executa l'ordre divina. El plegat dels seus vestits, amb cercles i línies ben convencionals i sense cap relació amb les formes del cos, és més decoratiu que naturalista. Les ales són grans i potents, d'un verd gris fosc. Adam i Eva, un rere l'altra, tenen el cos mig tombat cap a la dreta, ella agafant-li el braç amb una mà i l'altra, la dreta, estesa cap endavant, com assenyalant el camí que hauran de fer. També la mà dreta d'Adam està disposada així i l'esquerra, com el braç que li agafa Eva, també endavant, oberta i estesa, molt gran, com llarg és aquest braç, mostra així mateix el camí que hauran d'emprendre tots dos, fora del Paradís.

Els rostres d'Adam i Eva, girats enrere cap a l'àngel, també són de gran eficàcia expressiva. Mostren preocupació i acatament. Els cossos, bé que musculosos i extremament *fauves*, són més decoratius que els anteriors, amb llums que no tenen res a veure amb les formes anatòmiques i d'altres que són purament convencionals. Només les mans, alguna de les mans, com l'esquerra d'Adam, tenen encara certa entitat real. I tot i aquesta distorsió, el moviment d'espatlla d'Adam, la seva incomoditat o feblesa, és patent. Al marge esquerre, dues sanefes, la interior amb una altra cinta plegada i l'exterior amb unes flors sobre un fons del mateix to, que té molta semblança amb algunes sanefes de l'atri de Cardona. A sota, els cortinatges fingits i fingidament penjats de claus, amb les línies de plecs en vermell, ocre i blanc, com si una pesada tela en pengés.

Quarta i darrera fornícula: el treball d'Adam i Eva?

No ens ha pervingut res de la seva decoració pictòrica, tot i que Pijoan i Gudiol Ricart el 1948, i d'Anthony i Gudiol Ricart el 1951, diguin que s'han conservat restes o vestigis de la quarta escena del cicle, la qual cosa, si més no, tenint en compte l'obertura del nínxol i la refecció evident en la seva part alta, és força sorprenent, com hem dit més amunt.

Però, com a l'església de Sant Martí del Brull, en aquesta mateixa comarca d'Osona, i com en molts altres casos que podríem adduir, es pot

conjecturar que després del Pecat Original i de l'Expulsió del Paradís ve la condemna al treball, exemplificada en el Treball d'Adam i Eva; per tant, a Sescorts la darrera escena, la que cloïa el cicle del Gènesi, havia de ser aquesta.

UN CICLE HAGIOGRÀFIC REFERIT AL TITULAR, SANT MARTÍ

Com hem vist, aquest cicle s'ubicava a la volta de les fornícules de l'absis principal, lloc una mica insòlit, però no és estrany que els episodis més importants de la seva història i llegenda es representin a l'absis d'una església.

La Caritat de sant Martí

La Caritat del sant, l'episodi més popular de la seva llegenda, es troba representat en un dels fragments del MEV (núm. 9701C) que, com hem dit, no sabem si prové de la volta de la segona fornícula de l'absis (segons Pijoan i Gudiol Ricart el 1948) o de la tercera (segons el llibre pòstum d'Anthony del 1951, revisat en la part hispànica per Gudiol Ricart). S'identifica ben clarament gràcies a la capa estesa en primer pla entre els dos personatges, i a l'espasa que està a punt de tallar-la, de la qual es conserva quasi tota la fulla i una petita part del pom daurat amb què la sostenia el personatge que hi ha a l'esquerra, que ha de ser el sant titular de l'església, Martí, bisbe de Tours.

La història de sant Martí, bé que plena d'elements llegendaris, fou contada per Sulpici Sever a la seva *Vita Martini* i per Gregori de Tours en els seus llibres sobre *De Virtutibus S. Martini*.²³ Al segle XIII fou recollida a la *Llegenda àuria*, de la qual hi ha una versió catalana primerenca.²⁴ Fill d'un soldat romà originari del nord d'Itàlia, nasqué el 316 o 317 en una guarnició de la frontera de l'imperi d'Occident, en un centre important de la Panònia inferior. Molt aviat el pare fou destinat a Pavia, on degué tenir els primers contactes amb el cristianisme; molt aviat, però, ingressà a l'exèrcit. Un dia se li acostà un pobre seminu. Sense vacil·lar, Martí tallà la seva capa i n'hi donà la meitat. A la nit Crist se li aparegué en somnis, vestit amb el tros de mantell de Martí i proclamà als seus àngels que aquest l'hi havia donat. Molt probablement aquest acte de caritat tingué lloc el 338, mentre era a la guarnició d'Amiens. A la Pasqua del 339 rebé el Baptisme i acudí prop d'Hilari, a Poitiers. Més tard deixà l'exèrcit, es retirà al priorat de Ligugé, tornà al costat de sant Hilari quan aquest retornà a Poitiers, i molt més tard encara esdevingué bisbe de Tours per aclamació popular. Morí quan tornava d'una visita pastoral a Condate (Candes) i el seu cos fou portat pel Loira fins a Tours, on se celebraren les seves exèquies l'11 de novembre.

23. *Bibliotheca sanctorum*, Roma, 1983, vol. VIII, 1966, col. 1248-1291.

24. Vegeu *Vides de sants rosselloneses*, editades per Charlotte S. MANEIKIS KNIAZZEH i Edward J. NEUGAARD, vol. III, Barcelona, 1977, p. 408-414.

Al mural de Sescorts el prelat es representa imberbe, amb un vestit vermell ornamentat amb una tira perlejada, imitant l'orfebreria, entorn del coll i al davant del cos (molt erosionada), que recorda tant com que una casulla el vestit de noces les verges prudentes de Pedret i el que a la mateixa església duu la personificació de la Mare Església. És a dir, és una vestimenta amb una certa connotació eclesial; no és la d'un soldat. Que la seva faldilla es prolongui recte avall, al davant de la capa, vol dir que, contràriament al tipus iconogràfic més freqüent en aquesta escena, Martí es representa dret, com, per exemple, al frontal d'Ix (MNAC) o al sagramentari de Bamberg, obra de Fulda, d'època otoniana (997-1011). Una altra qüestió que reafirmaria que està dret, i molt interessant des del punt de vista iconogràfic com comentarem més avall, és que el cavall estigui girat envers ell quan, si el muntés, hauria de ser al revés. L'escena es representa sobre un fons de color ocre, per la qual cosa, i pel desgast i la restauració de la pintura, el color clar del cabell del sant quasi no s'aprecia, i tampoc es veu que porti nimbe de santedat. La capa, molt gran i de color platejat-grisós, ocupa una gran extensió, tota la part inferior de l'escena, i té la vora ornamentada amb un filet daurat, simulant or, i un perlejat.

El pobre, situat davant de Martí, es representa amb el tors mig nu, com al frontal de Puigbò (MEV), només mig tapat per la capa rosada que li cau sobre l'espatlla dreta. La mà, molt gran, amb el braç també nu, fa un gest ben eloqüent, que és més de comandament que d'acceptació. Amb l'altra mà subjecta l'altre extrem de la capa del sant. El nimbe de santedat reforça la seva assimilació amb la figura de Crist, però aquesta part està molt malmesa i, a més, el color, la seva delimitació i les restes d'una forma que suggeriria una ala però que no és clar que ho sigui, tot això queda una mica confús. Es veu un dels seus peus, nu, sota la capa, girat envers el prelat.

Que el cap del cavall, que apareix al damunt de la capa, estigui girat no pas envers el pobre, com hem dit, ans vers sant Martí (i també les seves potes, de les quals resta algun vestigi dessota la capa), indicaria, potser, una incomprensió en el sentit que no s'interpreti com la cavalcadura del sant, que es representa dret. Perquè en una part de la iconografia antiga, en plasmar la caritat del sant, el sant es presenta dret, sense cavall, com al Sagramentari de Bamberg, obra de l'abadia de Fulda (v. 997-1011). A Catalunya aquest model també es coneix i aquesta iconografia, del sant dret partint-se la capa amb el pobre, es troba al frontal d'Ix, obra del segon quart del segle XII. D'altra banda, en unes dames d'ivori de manufactura anglesa de la primera meitat del segle XII, el cavall no acaba de ser ben interpretat. En una el cap del cavall apareix darrere el sant i sense relació amb aquest, en una altra també d'Oxford el cap de l'animal és situat rere el de Martí, a la seva mateixa alçada, i en la de Sant Petersburg el sant li té posat el peu al coll, com si fos un trofeu o un pedestal i s'hi

enfilés.²⁵ Té alguna relació això amb la iconografia de Sant Martí Sescorts? No ho podem assegurar, però també en aquest cas sembla que s'ha interpretat malament la iconografia del que ha de ser la cavalcadura del sant.

Testimonis d'un altre episodi miraculós de la vida del sant?

De la ubicació d'aquest altre fragment pictòric conservat al MEV (núm. 9700), també, com hem dit, n'hi ha dues versions. Segons Pijoan i Gudiol i Ricart (1948) prové de la volta de la tercera fornícula i es trobaria, per tant, damunt de la recriminació divina. Però segons Anthony / Gudiol i Ricart (1951) prové de la tercera i es trobaria, per tant, damunt de l'expulsió del Paradís.

De la superfície pictòrica es conserva ben poc. Es veuen dues figures imberbes, vestides ricament i gesticulant, i totes dues, per bé que de manera diferent, assenyalant cap a la dreta, cap a on també tenen girats els caps, dels quals es conserva només la part inferior. Això, que els dos personatges estan girats cap a la dreta de qui ho mira, és important de ressaltar, tant perquè la fotografia apareix invertida a *Catalunya romànica*, com, sobretot, respecte del programa iconogràfic, per saber amb què els hem de relacionar.

El personatge de l'esquerra té l'oval del rostre més fi i afuat i el de la dreta, més ple i arrodonit. El fet que siguin imberbes i que portin el vestit molt cenyit, molt ajustat al cos i marcant bé l'engonal, ha fet que hom s'interrogués sobre el seu sexe i que, fins i tot, arribés a confondre'l amb el femení, com ara en l'obra d'Anthony (revisada per Gudiol el 1951). Això no obstant, per exemple, la túnica cenyida al cos, amb l'engonal dibuixat, es troba, per exemple, al Crist de l'Ascensió d'algunes esglésies, com la de la volta de Sant Pere de la Seu d'Urgell. Però, a més, la vestimenta que porten aquestes dues figures de Sescorts és clarament masculina. Són homes i nobles, a més, com evidencien les seves riques vestidures. El de més a l'esquerra té el cabell fosc i sembla que molt curt, però la pintura està molt desgastada per a assegurar-ho. Duu una capa vermella subjectada a l'espatlla, que li penja darrere el cos; el vestit que porta és de color blau verdós i té les vores ornades de pedreria, blanca al puny i daurada a la part inferior de la faldilla (just al punt on s'acaba la pintura conservada), que és curta, de la qual cosa es dedueix que porta la vestimenta masculina típica dels homes laics. En aquest sentit, la comparació amb les figures dels lapidadors i del falconer de Boí permeten esvaïr qualsevol dubte, perquè també en aquests casos el vestit s'ajusta al ventre i el subratlla. Un altre exemple, encara, és el del noble representat a l'arc triomfal de l'absis de Santa Eulàlia d'Estaon, també amb vestit curt i luxós. El seu company

25. John BECKWITH, *Ivory carvings in early Medieval England*, Londres, 1972, cat. 151-53.

duu un vestit ajustat a la cintura de color groc, entre ocre i ataronjat, la part inferior del qual no veiem i, per tant, no sabem si és llarg o curt. Entorn del coll, al pit, llueix una ampla franja verdosa, perlejada en la part inferior. La màniga estreta també és d'aquest color i rere el seu cos hi ha altres restes del mateix color que fan pensar que duia una capa com la del seu col·lega.

Al costat d'ells hi ha una forma vermella, ovalada apuntada cap avall, que podria ser, dit amb totes les precaucions, l'escut d'un soldat.

Entre tots dos homes hi ha el marc d'una porta. Com que se'n conserva tan poc, és del mateix color que la capa del primer personatge i, fins i tot, està construïda la pintura amb el mateix sistema de ratlles blanques de diferent amplada, es pot confondre fàcilment amb aquesta, perquè, a més, es perd darrere aquesta. Això no obstant, si s'observa bé, es veu que són dues coses diferents, que una és la capa i que l'altra és, probablement, part del llindar d'una porta, com la de la introducció de l'home en el paradís, de l'absis d'Osormort, però encara més com la de l'absis meridional de Santa Maria de Barberà en què hi ha un grup d'homes i dones al llindar d'una porta al costat de Pere i Pau, escena que Lily Arad identifica amb la plasmació dels sermons dels prínceps dels apòstols.²⁶ En aquest cas de Barberà els personatges són tant els que assisteixen als sermons, com els que donen testimoni de la predicació dels sants.

Creiem que és força clar, per tant, que tots dos homes, que com hem dit són nobles i laics, són representats al llindar d'una porta, un a dins i l'altre a fora. D'altra banda, el fet que estiguin girats cap a la nostra dreta indica que allò que contemplaven es trobava en aquest costat, si més no el que els cridava més l'atenció, perquè tots dos tenen el rostre girat cap ací i una de les mans també. El que porta el vestit verd, però, en una posició força complicada, amb els braços encreuats a l'alçada del pit, assenyala cap a la dreta amb el braç esquerre i el dret el té cap a l'esquerra de l'espectador, lloc on ell, el noble laic, no mira, però. Comprendre el significat de tot plegat, però, havent-nos restat tan poc de les figures i res del context en què s'inserien, és molt difícil, empresa impossible, si més no ara per ara, fins que no es trobin més elements de comparació que ajudin a reconèixer l'esdeveniment que aquests personatges presenciaven i a qui ho volien comunicar.

SOBRE L'ESTIL I LA DATACIÓ, REVISIÓ CRÍTICA

Tant Post com Kuhn, el 1930, mestre i deixeble, professors a Harvard, diuen que la datació de les pintures ha de ser posterior a la consagració (1068) i la situen al segle XII, el primer perquè li semblen massa

26. Lily ARAD, *Santa Maria de Barberà del Vallès*, Barberà del Vallès, 2011, p. 187-188.

s sofisticades,²⁷ i el segon per raó del seu dibuix rígid i dur (*stiff, hard drawing*). Per a Kuhn, Sescorts «is the first of a series of buildings near Vic which contain frescos showing the influence of Ripoll»;²⁸ els altres serien Osormort i el Brull, que inclou al mateix capítol. En ressalta els nus tan estilitzats, amb els músculs reduïts a dibuixos geomètrics (*geometric patterns*), fets a la manera, diu, dels de San Pietro a Spoleto. Hi veu també semblança amb els d'altres obres (Saint Jacques-des-Guérets, *beatus* de San Andrés del Arroyo, etc.).²⁹ Si aquestes comparacions són avui molt obsoletes, els nus de Sescorts han continuat impressionant els autors posteriors.³⁰

Anthony el 1051 repeteix que els frescos «may well reflect the influence of Ripoll» i, més prudent, però, hi afegeix: «The drawing is stiff and highly stylized and has analogies with various late twelfth-century frescoes and miniatures in France and Italy, and even England, but it is not closely enough related to any of these to suppose a direct connection.»³¹

Són dos altres autors, però, els que establiran els patrons de referència, dibuixaran les escoles i els tallers on encabir la producció pictòrica romànica catalana. Walter S. Cook (1888-1962), professor a la universitat de Nova York, i el ja mencionat Josep Gudiol i Ricart (1904-1985), director de l'Institut Amatller d'Art Hispànic, el qual, en una necrològica al seu mentor,³² li atribueix tot el mèrit. En la primera edició de l'obra que tots dos signaren (1950),³³ del mestre de Sescorts en diuen el següent:

27. Ch. R. POST, *A History of Spanish Painting*, 1930, p. 160.

28. Ch. L. KUHN, *Romanesque mural painting*, p. 44.

29. Ch. L. KUHN, *Romanesque mural painting*, p. 44: «The stiff, hard drawing shows a decadent art, although there is an interest shown in the tree, which is somewhat Gothic in character. The nudes are highly stylized, the high-lights and muscles being reduced to geometric patterns. The strange method of rendering the feet is a conventionalization of sandals such as those worn by the Evangelists in the Lorch Gospels and the Evangelistary of St.-Medard-de-Soissons, both manuscripts of the ninth century. In the bible of St. Aubin of Angers of the tenth century, the bare feet of the seated Christ of the *Majestas Domini* are already rendered like those of the Sescorts fresco. In the Sacramentary of Limoges of the twelfth century the stylization of the body of Christ somewhat recalls Sescorts but the miniaturist does not go to the extremes that are seen in the fresco. In the church of San Paolo, near Spoleto, the paintings of the end of the twelfth century contain nudes which are done in a manner very like those of Sescorts, and the method of rendering the draperies also recalls the rigid stylized folds of the angel of the Expulsion. Similar conventions appear in southern Italy in the Crucifixion of the tenth century in the Grotta dei Santi, near Calvi, and in the martyrdom of a saint or some hundred years later in the Badia, near Majori. In Spain the style again appears in the late twelfth century or early thirteenth century in the *Beatus* in Paris. The Adam and Eve in the fresco of Christ in Limbo at St.-Jacques-des-Guérets in France are startling like the figures of Sescorts, while at Maderuelo, in Castile, the fresco of the east wall, a work of the late twelfth or early thirteenth century, also contains many points of similarity in figure drawing if not in composition.»

30. Segons Otto DEMUS, *La peinture murale romane*, París, 1970, p. 29, 72, els nus de Sescorts i els de Maderuelo són els més *fantasques* de tota la pintura romànica.

31. Vegeu la nota 19.

32. Publicada a *Destino*, (1959), n. 1162, p. 39.

33. Walter S. COOK i José GUDIOL RICART, *Pintura e imageria románicas*, Madrid, 1950, col.-I. *Ars Hispaniae*, núm. vi, p. 87.

El nuevo pintor, de origen catalan probablemente, conocía el estilo de los maestros de Mur y de Urgel, o a lo menos obras producidas en el taller de pintores de tablas formado a la sombra del segundo. Ello se puede observar en ciertos detalles técnicos y en algunas fórmulas básicas de estilización. Esta dependencia con respecto al arte de mediados del siglo XII ha hecho que se le atribuya una mayor antigüedad y que no se intentara antes buscar su íntima relación de concepto y técnica con las pinturas de Polinyà.

És a dir, el fan coneixedor de l'art dels mestres de Mur i d'Urgell i de les taules vinculades a aquest [les d'Ix i la Seu d'Urgell], i el relacionen amb el mestre de Polinyà. D'aquest, al seu torn, afirmen que «representa, dentro del grup sujeto a la influencia francesa, una cierta tendencia hacia lo pirenaico fundamentalmente italobizantino» i li atribueixen, a més de les pintures de Sescorts i de Sant Salvador de Polinyà, les dels absis laterals de Santa Maria de Barberà. I, a més, conclouen que, pel seu caràcter arcaic i pel major parentiu amb l'obra de Mur, les de Sescorts han de ser les primeres.³⁴

Al cap d'un anys, el 1974, Gudiol Ricart adscriuí totes aquestes obres al mestre de Cardona,³⁵ i també en la revisió de l'obra escrita amb Cook (+ 1962) que Gudiol Ricart edità el 1980,³⁶ on diu: «El hallazgo y arranque de la decoración mural del atrio de la iglesia del castillo de Cardona, conservada ahora en el museo local, ha proporcionado los elementos complementarios para la reconstrucción hipotética de otro pintor del siglo XII al cual designaremos con el nombre de Maestro de Cardona, en honor a esta obra recientemente restaurada.» El fet que diguin *recientemente restaurada* fa pensar que aquesta correcció (invenció del mestre de Cardona), per bé que publicada el 1980, degué ser escrita no gaire després de la primera edició de l'obra, al moment en què es descobriren les pintures de Cardona, el 1958, o entre aquesta data i el 1961, en què, ja restaurades al taller de Ramon Gudiol, es mostraren per primer cop al públic a l'exposició *El arte románico*, al Museu d'Art de Catalunya.³⁷

El 1975, Joan Sureda i Santiago Alcolea³⁸ recullen les opinions de Gudiol respecte a aquesta qüestió i adscriuen les pintures al cercle de Cardona i assenyalen que la qualitat *auna* les de Sescorts i Cardona, que es mostren amb formes menys pesades i amb menys qualitat caligràfica les de Polinyà i Barberà. El primer autor pocs anys més tard es referma en les mateixes apreciacions.³⁹

34. Walter S. COOK i José GUDIOL RICART, *Pintura e imaginaria románicas*, p. 80 i 87.

35. José GUDIOL RICART, *Arte, a Cataluña*, vol. I de la col·lecció Tierras de España, Madrid, 1974, p. 181.

36. Walter S. COOK i José GUDIOL RICART, *Pintura e imaginaria románicas*, [2a ed. revisada], Madrid, 1980, Col·l. Ars Hispaniae, núm. VI, p. 66-67.

37. Montserrat PAGÈS i PARETAS, *Pintura mural sagrada i profana, del romànic al primer gòtic*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012, p. 154.

38. Joan SUREDA i Santiago ALCOLEA, *El romànic català: Pintura*, Barcelona, 1975, p. 191, n. 91, p. XXI.

39. Joan SUREDA, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, 1981, p. 236, 310-311.

El 1986, Josep Bracons, a *Catalunya romànica*,⁴⁰ es fa ressò de tota aquesta història d'adscripcions.

El 1989,⁴¹ Joan Ainaud, després de parlar del cercle d'Osormort, col·loca les nostres pintures sota aquest epígraf i el subtítol de «Grups afins». Segons aquest autor, «aquest corrent artístic [el d'Osormort, que relaciona amb les pintures del Poitou] sembla haver-se estès des del centre de Catalunya fins a zones centrals o meridionals». I hi inclou obres que reconeix que són «ja molt més heterogènies», com les de Pedrinyà, Sescorts, Cardona, Polinyà i Barberà. De les de Sescorts, es refereix al dibuix «esquemàtic, frontal, estilitzat de les extremitats d'Adam i Eva, que fa pensar en una escena fragmentària, molt notable, de les pintures que hi hagué a la Col·legiata de Serrabona, al Rosselló, amb la davallada de Crist als Inferns».⁴²

Ens trobem, per una banda, que les pintures s'han relacionat amb les del cercle d'Osormort i, per l'altra, que també es relacionen amb les del bloc de Cardona, Barberà i Polinyà. És a dir, amb dues tradicions pictòriques ben diferents entre si. Què tenen en comú les nostres pintures amb aquestes altres, amb els dos grups?

Amb les del cercle d'Osormort, que pertanyen totes a la mateixa diòcesi i que són geogràficament properes, des del punt de vista de l'estil hi ha res que permeti d'acostar-les? No sembla tan clar. Si es mira el tractament dels rostres, es veurà que és molt diferent. A Osormort, i les pintures del seu cercle, tenen l'oval acusadament rectilini i a Sescorts és ovalat, tant en les figures del cicle d'Adam i Eva, com en les dels nobles laics, on és més afuat. I les expressions facials són diferents. En el cas dels nus, però, és on la diferència és més clara entre els d'Osormort i els de Sescorts: no solament no tenen res a veure, ans són sistemes pictòrics diferents; basti comparar, per exemple, el dibuix del tòrax dels dos Adams. I, en general, els cossos són més naturalistes a Osormort i més esquematitzats a Sescorts. Amb els colors, havent patit les pintures d'Osormort els efectes del foc i de les altes temperatures, la comparació no és possible.

Amb Cardona, Polinyà i Barberà⁴³ les pintures de Sescorts comparteixen un sistema ornamental molt característic emprat en alguns fons, que és el traç de diverses línies d'ondetes paral·leles i molt juntes –ho trobem en totes les escenes veterotestamentàries d'aquest conjunt i a Cardona apareix en el tetramorf que envolta la *Maiestas Domini*, molt ben conservat rere el lleó de Marc–. A Polinyà apareix en la part inferior dels genets de

40. Josep BRACONS, *Catalunya romànica*, vol. III (gener 1986, p. 567-575) i XXII (desembre 1986, p. 124-128)

41. Joan AINAUD, *La fascinació del romànic*, p. 52.

42. De la baixada de Crist als inferns de Serrabona, no se'n coneix altra cosa que aquesta menció que en fa Joan Ainaud. *In situ* es conserven restes d'un Davallament, pintat al mur nord de l'església.

43. Lily ARAD, *Santa Maria de Barberà del Vallès*, p. 243-265.

l'Apocalipsi. I a Barberà apareix en les escenes de la invenció i exaltació de la creu, a l'absis nord. Amb Cardona, a més, Sescorts comparteix l'ús d'un repertori ornamental comú i molt singular, com el de la sanefa amb elements florals inclosos dins de cercles tangents en blau d'aerenita sobre fons negre,⁴⁴ que es veu al marge esquerre de l'escena de l'expulsió del Paradís de Sescorts i dins la màndorla de la *Maiestas Domini* de l'atri de Cardona. Pel que fa als rostres, tots els del cercle de Cardona, Polinyà, Barberà són molt diferents dels de Sescorts, si més no dels del cicle veterotestamentari. La dissemblança és major, tant en el disseny del rostre com en la manera de traçar els ulls.

Però, és més, a Sescorts, si més no en l'estat que ens han pervingut les pintures, sembla haver-hi dos estils diferents que es materialitzen respectivament en un i altre cicle. Això és molt clar si s'observa la manera de traçar els rostres o els plegats de les robes i com s'adapten o no als cossos. Si, per exemple, es comparen els plecs dels vestits dels dos testimonis amb els de l'àngel de l'expulsió del Paradís es veu de seguida que són conceptes pictòrics diferents. Això també és evident amb les mans, per bé que el sistema de construir-les és el mateix –genèric de la pintura romànica d'altra banda–, les d'Adam són més allargades i menys contundents, menys rotundes, i les ombres i les llums són diferents. És suficient això per pensar que un i altre són pintors diferents? És que, tal volta, al si d'un mateix taller o en tallers que col·laboraven, hi havia una certa especialització temàtica? No ho podem descartar del tot, o i més quan coneixem altres exemples, com Sorpe i Estaon, on en cada cas participaren pintors diferents, però on les dues crucifixions són de la mateixa mà. Això no obstant, és tan poc el que podem jutjar a partir del que conservem del cicle de sant Martí que potser, per ser més concloents, hauríem d'esperar a poder recuperar el susdit fragment *perdut* del sant representat com a soldat a cavall amb altres cavallers. I, d'altra banda, les pintures del MEV s'haurien d'analitzar al detall, amb moderna tecnologia, perquè sobretot en els rostres s'observen diferències notables entre l'estat que presentaven en les pintures en les fotografies del 1927 (que recorden més Cardona, Barberà i Polinyà) i l'estat actual. També seria desitjable que es pogués recuperar l'escena *perduda* del Pecat Original, seria un factor molt positiu i molt notable que ens ajudaria a definir més l'estil o estils de les pintures de Sescorts, per a les quals, almenys en l'estat en què ens han pervingut, reivindicariem la personalitat de dos mestres, tots dos molt notables, que hi treballaren en la segona meitat del segle XII, posseïdors de repertoris ornamentals i compositius d'un fons comú, tal volta de la mateixa tradició pictòrica que, això sí, uns anys més tard, reapareixeria a Polinyà, a Barberà i a Cardona, on tanmateix es manifesta de manera diferent.

44. Que no és exactament el tema 74 d'E. CARBONELL, *L'ornamentació en la pintura romànica catalana*, Barcelona, 1981, p. 86.



Fig. 1. L'església de Sant Martí Sescorts.

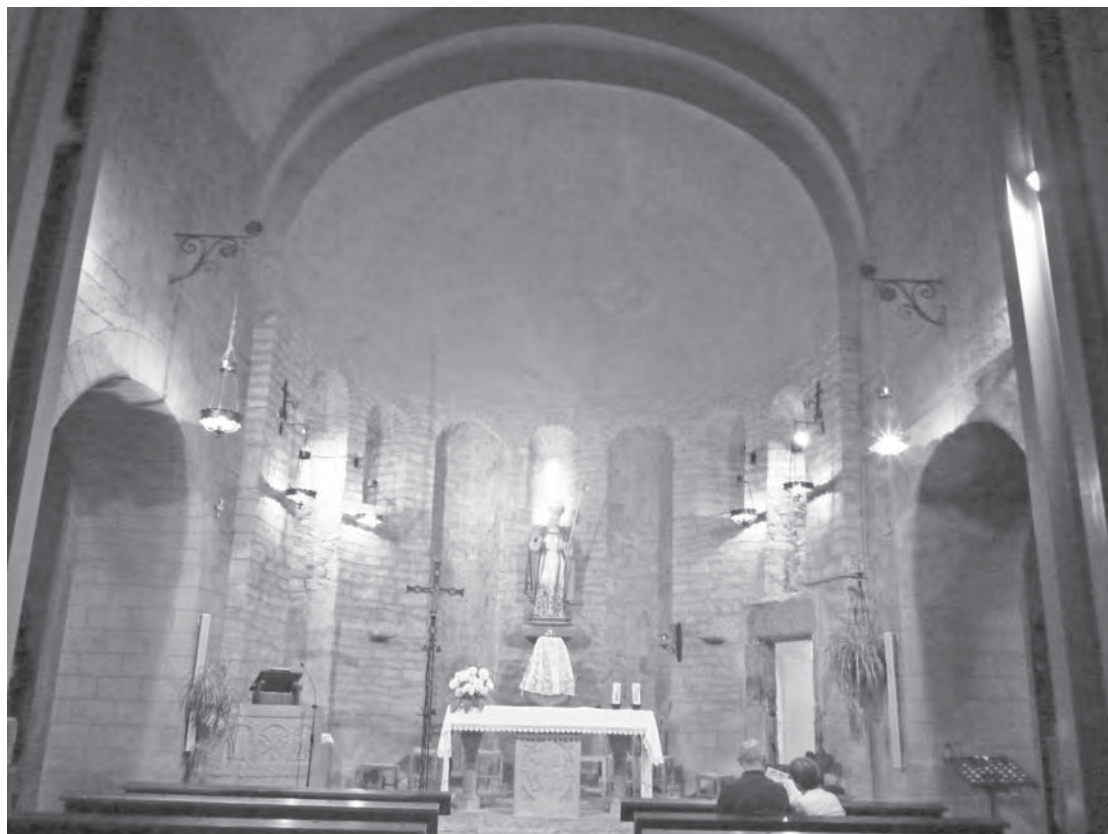


Fig. 2. Interior de l'església de Sant Martí Sescorts.



Fig. 3. L'escena del Pecat Original de Sant Martí Sescorts, sense arrencar (fotografia anterior al 1927).
© Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.



Fig. 4. Escena amb l'admonició de Déu a Adam i Eva, de Sant Martí Sescorts, en la il·lustració d'*Els Primitius*, de mossèn Josep Gudiol i Cunill (1927).

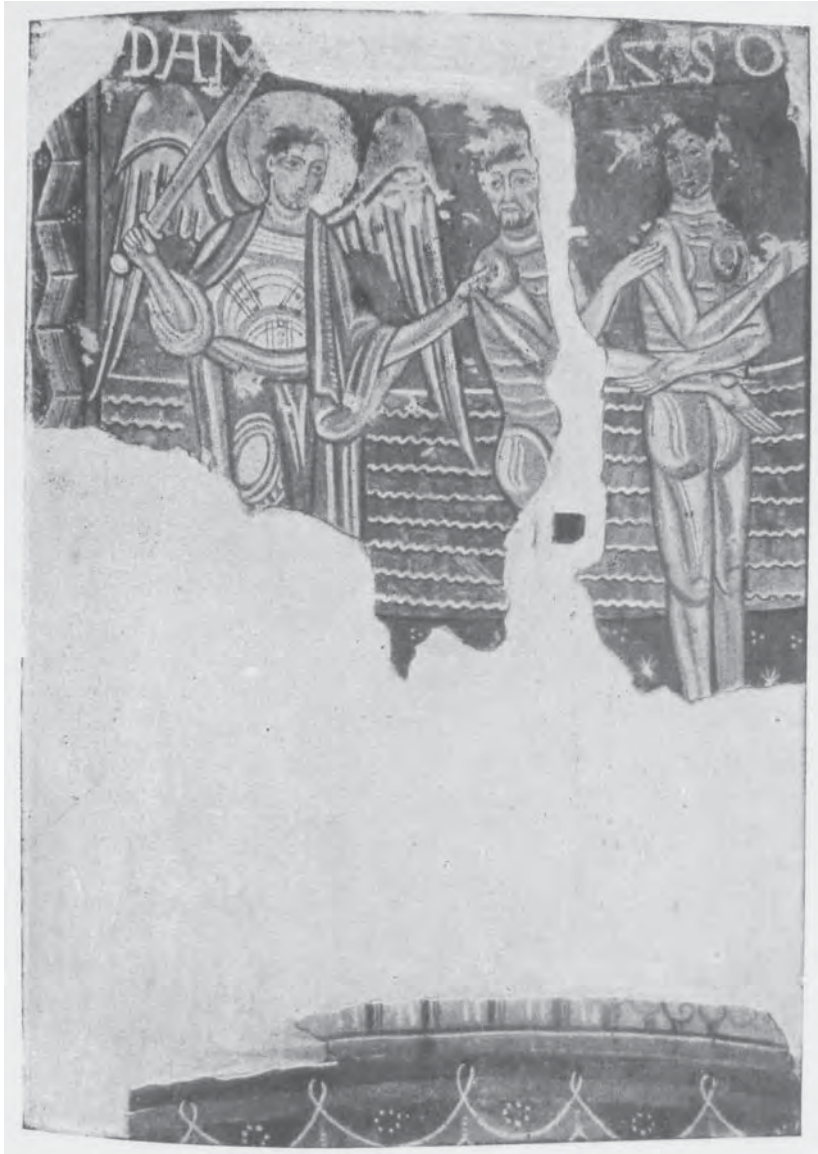


Fig. 5. Escena amb l'expulsió del Paradís, de Sant Martí Sescorts, en la il·lustració d'*Els Primitius*, de mossèn Josep Gudiol i Cunill (1927).



Fig. 6. L'Admonició de Déu a Adam i Eva, fragment de pintura mural de Sant Martí Sescorts del Museu Episcopal de Vic.

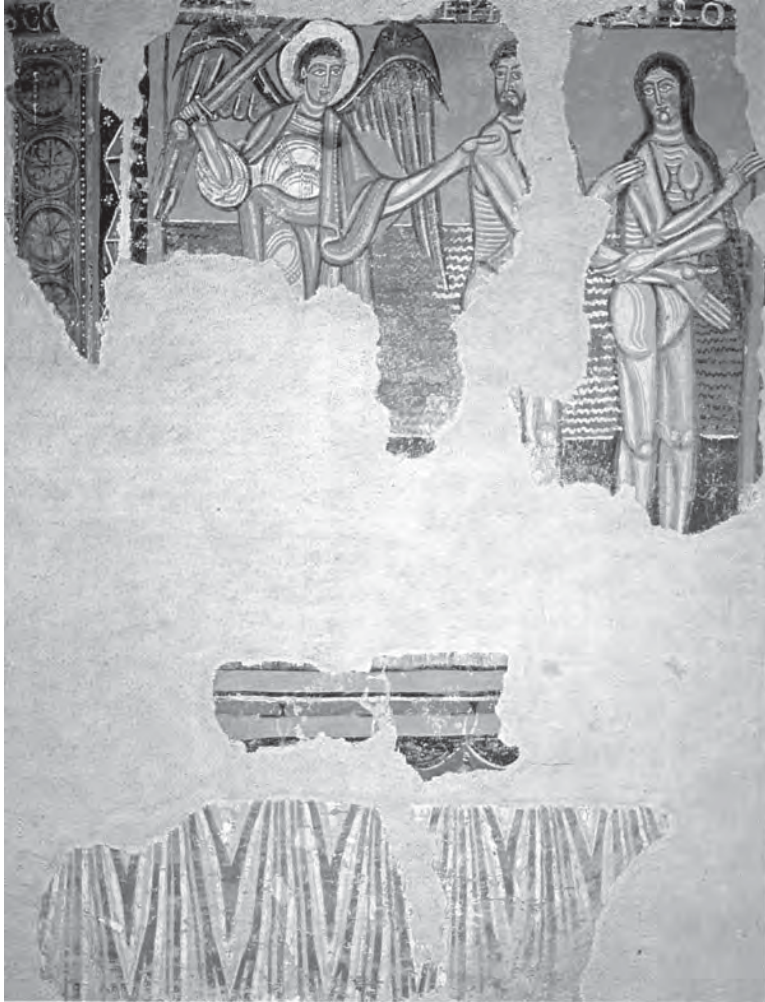


Fig. 7. L'Expulsió del Paradís, fragment de pintura mural de Sant Martí Sescorts del Museu Episcopal de Vic.



Fig. 8. La *Caritat de sant Martí*, fragment de pintura mural de Sant Martí Sescorts del Museu Episcopal de Vic.



Fig. 9. *Dues figures: testimonis?*, fragment de pintura mural de Sant Martí Sescorts del Museu Episcopal de Vic.



Fig. 10. Simulació de *sedes* (cortinatges), fragment de pintura mural de Sant Martí Sescorts, del Museu Episcopal de Vic.



Fig. 11. Eva, detall de l'Admonició de Déu a Adam i Eva de Sant Martí Sescorts, del Museu Episcopal de Vic. © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.



Fig. 12. L'àngel, detall de l' *L'Expulsió del Paradís* de Sant Martí Sescorts, del Museu Episcopal de Vic. © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas.