

La pintura mural romànica de Catalunya, avui

Montserrat Pagès*

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Rebut 15 febrer 2012 · Acceptat 20 març 2012

RESUM

La pintura mural romànica de Catalunya, que se salvà de l'espòli i la dispersió el 1919, quan la Junta de Museus de Barcelona endegà una magna campanya de compra, arrencament i trasllat al museu, és un patrimoni únic de valor universal, de gran qualitat i extensió. Tot i que no ens ha pervingut la de les catedrals romàniques, ni la de les grans abadies com Ripoll, el que es conserva és molt notable, tant estilísticament com des del punt de vista de la iconografia, inspirada sobretot en la de la Roma paleocristiana i de la reforma gregoriana, però amb altres aportacions del món bizantí, del món llombard i del món germànic, traduïdes en programes d'imatges molt originals. A les obres emblemàtiques conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), com l'absis de Sant Climent de Taüll, *capolavoro* de la pintura romànica europea, o el de Sant Pere de la Seu d'Urgell i el de Santa Maria d'Àneu, de notabilíssima qualitat tots dos, les pintures de Sant Joan de Boí, una part de les de Sant Quirze de Pedret i d'altres, s'hi han de sumar les del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, les del Museu Episcopal de Vic, les del Museu d'Art de Girona i les del Museu Diocesà d'Urgell i, a més, nombrosos murals i testimonis pictòrics conservats *in situ*, molts dels quals descoberts en la restauració de monuments efectuada als darrers anys. D'aquestes troballes, sobresurten les pintures de Sant Vicenç d'Estamariu i, també, noves imatges als arcs triomfals de Sant Climent de Taüll, amb les quals es pot completar millor la lectura del seu programa iconogràfic. En aquest article es recull el més important d'aquest patrimoni mural pictòric, així com les darreres aportacions de la crítica i la bibliografia més recent.

PARAULES CLAU: pintura romànica, iconografia, estil, absis, imatges, fresc

Per bé que la revaloració de la pintura romànica catalana començà amb la generació de la Renaixença a finals del segle XIX, el moment en què es decidí la seva sort fou l'estiu del 1919, quan la Junta de Museus de Barcelona endegà una magna campanya de salvament, amb la compra, arrencament i trasllat al museu de Barcelona de les pintures murals romàniques de Sant Quirze de Pedret, Sant Climent i Santa Maria de Taüll, Sant Joan de Boí, Santa Maria d'Àneu, Sant Miquel d'Engolasters, Sant Miquel de la Seu d'Urgell, Santa Maria de Ginestarre, Sant Pau d'Estèrri de Cardós i Santa Eulàlia d'Estaon. Aquesta col·lecció, amb exemplars de notable qualitat, és única en el seu gènere; enlloc no se'n conserva cap de semblant.¹

Tot havia començat quan la Junta de Museus de Barcelona, a través del pintor Joan Vallhonrat, enviat a Santa Maria de Mur a proposta de Josep Puig i Cadafalch, descobrí que hi havia uns restauradors italians, Franco Steffanoni i els seus ajudants, Arturo Dalmati i Arturo Cividini, que estaven arrencant les pintures. Havien estat contractats per Ignasi Pollak, un jueu austríac amb doble nacio-

nalitat.² El destinatari dels frescos era Lluís Plandiura, industrial, col·leccionista i comerciant d'antiguitats. El fet de no poder impedir la venda amb cap llei cominà la Junta de Museus a impulsar una magna campanya per al salvament de les altres pintures murals. Consistia a adquirir-les, fer-les arrencar pels mateixos restauradors italians que en dominaven la tècnica i portar-les al museu de Barcelona. La persona que ideà l'operació i hi estigué al capdavant tot el temps (1919-1923), ple de dificultats, fou Joaquim Folch i Torres, conservador d'art medieval i modern i director del museu, que actuà amb el suport de la Junta de Museus i de Puig i Cadafalch mateix, el seu mestre.³ El préstec per a la compra de les pintures sol·licitat a la Banca Fàbregas i Recasens fou informat favorablement per Pere Coromines. Plandiura s'avingué a mostrar les pintures de Mur traspassades per demostrar la qualitat del resultat i la Junta, al mateix temps, contractava Pollak, gestionava l'obtenció del crèdit per a la compra i en tramitava el permís dels bisbats respectius. Folch i Torres, per controlar de prop la feina dels italians, hi envià Emili Gandia, conservador dels museus de Barcelona. I fou aquest qui supervisà els arrencaments de Boí i de Santa Maria de Taüll i qui dugué les pintures a Barcelona.⁴ Les sales del Museu de la Ciutadella, amb la col·lecció de les pintures romàniques així adquirida, s'obriren al públic el

* **Adreça de contacte:** Montserrat Pagès. Col·lecció d'Art Romànic, MNAC – Museu d'Art de Catalunya. Palau Nacional, Parc de Montjuïc. 08038 Barcelona. Tel. +34 936 220 360 /ext. 1089. E-mail: montserrat.pages@mnac.cat

1924. El 1934 es traslladaren a l'emplaçament actual, el Palau Nacional, convertit en la seu del Museu d'Art de Catalunya, que s'havia d'inaugurar el 7 d'octubre, cosa que no fou possible a causa dels Fets d'Octubre. Al cap de poc, les dues exposicions fetes a París l'any de l'Exposició Internacional (1937), «L'Art Catalan du x^e au xv^e siècle» (Jeu de Paume) i «L'Art Catalan à Paris» (Maisons-Laffitte), foren la catapulta internacional definitiva de la pintura romànica catalana.

ELS CONJUNTS PICTÒRICS PRINCIPALS

Conservat entre el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) i el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, el conjunt de pintura mural romànica catalana més antic dels preservats és el de Sant Quirze de Pedret. En tant que està relacionat directament amb els mestres de San Vincenzo, a Galliano, constitueix un capítol o apèndix de la pintura romànica llombarda. No sabem si, com Berzé-la-Ville respecte de Cluny, Pedret podria informar de l'art pictòric de Ripoll, però, per bé que indemostrable, la hipòtesi no és gens forassenyada si hom té en compte que l'església de Sant Quirze, bastida en temps del comte Guifré I en terrenys tot just repoblats, sembla haver estat bastida com a *cella memoriae* d'un infant, just abans de la fundació de Ripoll, el panteó dels comtes, bressol del llinatge nacional. La cronologia dels murals romànics, que se superposaren als del presbiteri del segle x, se sol situar dins la segona meitat del segle xi, però tant per la relació amb Galliano (1007) com per qüestions històriques, és molt probable que s'hagi de situar abans.

La definició de l'estil de Pedret, de gran qualitat, es reconeix sobretot als rostres de les figures, amb ulls de mirada d'una gran intensitat, impregnats d'un bizantinisme pregon, potent i vigorós.

Però no és només l'estil allò que és extraordinari a Pedret; el programa iconogràfic també ho és.⁵ Es conserva la decoració dels tres absis i de la paret en què s'obre el central, repartida entre el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona i el MNAC. S'hi observa l'ús de models de la Roma paleocristiana, com el tron buit, ocupat només pel Llibre de la Revelació, imatge que es troba sobre la finestra absidal, a la paret frontal de l'absis (que és de planta rectangular), amb l'adoració dels ancians (la *Maiestas Domini* amb el tetramorf, tot molt esborrat, és a la volta). A la paret sud, en un escambell i amb el posat típic del pensador, s'hi representa sant Joan a Patmos,⁶ la presència del qual, habitual en la il·luminació de manuscrits, és molt infreqüent en pintura mural. Al seu costat hi ha els genets de l'Apocalipsi, amb tres de conservats, a la manera romana, magnífics, que corresponen a l'obertura dels quatre primers segells del llibre. I enfront, a la paret nord, hi apareixen les ànimes dels màrtirs preparades per al banquet celestial i l'àngel que encensa l'altar, corresponents a l'obertura del cinquè i el sisè segell. I, en una banda i en l'altra, els benaurats, aconduïts per àngels i serafins. A la paret oriental, on

s'obre l'absis a la nau, sota d'una greca amb bustos de sants i benaurats intercalats que recorre la part superior dels murs de la nau, es representa el sacrifici d'Abraham i el martiri dels sants Quirze i Julita.

A l'absidiola de l'epístola, hi ha la paràbola de les deu verges, les prudentes i les fàtues o folles (Mt 25,1-13), les prudentes coronades, amb les llànties enceses i assegurades a la taula dins la casa de l'Espòs, el qual barra el pas a les folles, que amb les llànties buides s'han quedat a fora. Al costat d'aquestes, hi ha la personificació de l'Església, com a dona coronada i assegurada sobre un temple. A la volta, dins un clipeus o medalló, el bust de Maria amb l'Infant i a l'intradós de l'arc l'evangelista Mateu assegut al seu escriptori. Als cortinatges fingits del sòcol, hi ha restes d'un cicle cinegètic. A l'absidiola de l'evangeli, hi havia representada la missió dels apòstols, reunits en assemblea entorn de Pere, assegut en càtedra enmig de tots ells; i als cortinatges pintats del sòcol, fets amb gran soltesa i domini del pinzell, es veu una pantera que s'abeura en una deu.

A Catalunya, l'estil de Pedret tingué una gran irradiació, com es demostra pel gran nombre d'obres en què es reconeix i, també, per la repercussió que tingué en els pintors de les generacions posteriors. A la Catalunya romànica, hi hagué altres estils pictòrics dels quals resten testimonis abundants, com el del mestre d'Osormort, però cap de tanta repercussió ni de tanta transcendència. D'altra banda, és un estil clarament llombard, que abans, durant i després es retroba a la Llombardia, el seu lloc d'origen, a Galliano i a Milà, la ciutat arquebisbal tan relacionada amb el papat i amb l'Imperi.⁷ Això no nega la influència de la iconografia romana a Pedret, que hi és, i molt antiga i rellevant, però l'estil de Pedret és clarament llombard.

A Catalunya, l'estil de Pedret reapareix en tot un seguit d'esglésies la decoració de les quals se situa molt a la fi del segle xi i a principis del xii. Són les de Santa Maria d'Àneu (MNAC), Santa Maria de Cap d'Aran (The Cloisters, dites erròniament de Tredòs), Sant Pere del Bungal (MNAC), Sant Serni de Baiasca (*in situ*), Sant Pere d'Àger (MNAC) i Sant Lisièr de Coserans (*in situ*), un total de sis conjunts pictòrics del Pirineu o de la seva proximitat, a un vessant i a l'altre. En tots ells, l'estil de les figures dogmàtiques és solemne i hieràtic, però quan el personatge representat no té connotacions de santedat o eclesials està mancat d'aquell *pathos* litúrgic i pot revestir molts altres matisos. I es pot parlar encara d'un altre exemple descobert recentment, el de les pintures de Sant Vicenç d'Estamariu, que són com una frontissa entre l'estil «clàssic» de Pedret i el més expressionista d'Orcau i Argollell.

El programa iconogràfic de Santa Maria d'Àneu,⁸ que era centre d'una de les demarcacions de la diòcesi d'Urgell, és singular i d'una gran envergadura. Sobretot perquè la imatge que sintetitza la visió d'Isaïes (Is 6,1-3,6-7), de la qual es presenta la purificació dels llavis dels profetes, amb la d'Ezequiel, de la qual es plasmen les rodes de foc incandescent de la carrossa de Jahvè (Ez 10,1-22), la de la promesa profètica, és presidida per l'acompliment de la profecia, que es representa a la volta absidal, on hi ha la Verge

Maria amb l'Infant, o *Maiestas Mariae*, com a centre de l'Epifania. Als marges, hi apareixen els arcàngels advocats Miquel i Gabriel, característics de la pintura llombarda i també de la romana. I a l'hemicicle hi ha un tercer arcàngel, Rafael, enfront de dos preveres representats com a donants, l'un sobre l'altre, a l'extrem oposat de la composició. Aquest conjunt pictòric s'ha de datar a partir del 1088, quan el temple, que havia estat usurpat pel comte Artau de Pallars, retornà a l'Església d'Urgell.

La teofania mariana de la volta d'Àneu té un paral·lel molt clar del mateix estil en les pintures de Santa Maria de Cap d'Aran,⁹ on al mur del semicilindre hi havia el col·legi apostòlic, del qual es conserva la figura de sant Pau, de la dreta de la finestra central. Aquesta figura, com el colom de l'Esperit Sant de la clau de l'arc triomfal i els màrtirs milanesos Gervasi i Protasi que hi havia a banda i banda, es conserven en col·leccions privades. A l'arc del presbiteri, hi havia la *Maiestas Domini*, de la qual es conserva la meitat inferior (Museu Maricel de Sitges). La història d'aquests frescos de Cap d'Aran il·lustra també la d'alguns altres conjunts de pintura mural que durant el franquisme foren venuts a bocins a diferents compradors.

Als frescos de Sant Pere del Burgal,¹⁰ de caràcter clarament invocatori, trobem de nou la referència a Galliano, en els profetes que, prop de la *Maiestas Domini* que presideix, es prostren en reverència, per implorar-ne la gràcia. A l'hemicicle absidal, hi ha representats els apòstols i, juntament amb ells, Joan el Baptista amb l'anyell i Maria amb el calze, en una iconografia pròpia i característica de la pintura romànica catalana, que assimila així la figura de la Verge a la de l'Església. Apareix en moltes altres esglésies del bisbat d'Urgell (Argolell, Ginestarre, Esterri de Cardós, Sant Climent de Taüll, Estaon, Sant Romà de les Bons, Santa Coloma d'Andorra i a l'altar de Martinet) i ha estat interpretada com una adhesió als ideals de Roma en la disputa entre Gregori VII i Berenguer de Tours sobre la presència real del cos de Crist en l'eucaristia.¹¹ La decoració del Burgal és notable sobretot pel retrat de diversos membres del llinatge dels fundadors, la família dels comtes de Pallars Jussà, com el de la comtessa Llúcia, identificada per les restes d'una inscripció («...IA ...NMITESA»), que amb una espelma encesa a la mà és representada sobre els cortinatges del sòcol. Dos retrats més, *in situ*, han estat descoberts recentment vora l'absis, situats sobre la pilastra del costat de l'evangeli. S'hi veu el rostre d'una dona jove i el d'un jove clergue, l'un al costat de l'altra i tots dos amb els cabells vermells, molt semblants a la comtessa. La presència d'aquests personatges que no són sants en un lloc tan destacat permet identificar-los amb els fills de Llúcia i, alhora, fa suposar que a l'absis, enfront del retrat de la comtessa, hi devia haver el del seu espòs, el comte Artau I. Les pintures del Burgal, un programa invocatiu de significat eucarístic, no poden deslligar-se de la voluntat de la família del comte (mort en excomunió per haver usurpat béns a l'Església d'Urgell), que volia retornar-lo a la comunió cristiana. Per aquesta raó han de situar-se just abans del

moment en què Ot, fill d'Artau i Llúcia (segurament el jove clergue representat al Burgal), assolí la mitra d'Urgell, entre el 1095 i el 1097.

Però al Burgal hi ha encara un altre retrat. A sobre dels dos que acabem d'examinar, *in situ*, en una mena de palimpsest, hi fou pintat el d'una dama en actitud oferent i expressió greu. Altre cop les fonts escrites i les pictòriques semblen afavorir la hipòtesi d'identificació del personatge i de datació. Podria tractar-se de la comtessa Eslonça, filla del comte Martí de Castella i esposa del comte Artau II de Pallars Sobirà, la qual, vers el 1111, féu donacions importants a l'Església per demanar que el seu fill Artau, que més tard seria Artau III de Pallars, fos alliberat del seu captiveri a Saragossa, on caigué pres quan, al costat d'Alfons el Bataller d'Aragó, intentava conquerir la ciutat als sarraïns. L'estil d'aquest retrat és més afí, fins i tot en coloració, a altres pintures urgelleses de principi del segle XII.

Del mateix estil de Pedret són les pintures més tardanes i molt similars de dues altres esglésies, la de Sant Pere d'Àger i la de Sant Lisièr de Coserans. Aquesta darrera,¹² una de les dues catedrals de l'antiga ciutat episcopal, fou consagrada el 1117 pel bisbe de Coserans i pel de Roda, Ramon de Durban, el mateix prelat que, com veurem, després consagrà les esglésies de Taüll, fill d'una de les famílies més prestigioses del Coserans i d'Occitània i tal volta mecenes de la decoració pictòrica de Sant Lisièr. Es conserva la pintura de l'hemicicle absidal (la volta fou repintada en època gòtica) on, sota uns arcs decorats amb sanefes i greques de tradició clàssica, entre columnes, es representa un col·legi d'apòstols i profetes. A sobre, als carcanyols entre els arcs, hi apareixen un seguit de testes, les dels màrtirs de l'Anyell, flanquejades per peixos en moviment, tema de significat eucarístic també present a Galliano. I per separar el registre dels apòstols de l'inferior hi ha una cornisa de mènsules en perspectiva amb testes femenines entremig, les quals, segons John Ottaway, serien virtuts teològiques o beatituds, filles de la Jerusalem del Càntic dels Càntics, en una mena de cort de noces de la fe. A sota encara hi ha un altre registre figurat, amb el cicle de la Nativitat, que hi figura no pas en ordre cronològic, ans en un sistema exegetí a partir dels evangelis de Mateu i de Lluc.¹³ Així, a l'esquerra, després d'una primera escena perduda que podria ser el viatge dels Mags, hi ha els Mags davant d'Herodes i l'Epifania, i a la dreta l'Anunciació, la Visitació i la Nativitat.

Sant Pere d'Àger, fundada per un dels cabdills més poderosos de la Reconquesta, Arnau Mir de Tost, fou el centre espiritual dels seus extensos dominis i subjectada directament a Roma. Al semicilindre de l'església d'Àger, com a Sant Lisièr, hi havia també parelles d'apòstols,¹⁴ tan semblants als de la catedral de Coserans que, per força, han de ser no solament d'una mateixa mà, sinó també d'una cronologia similar que, en ambdós casos, ens porta al segon decenni del segle XII, abans del 1117.

Les pintures de Sant Serni de Baiasca,¹⁵ situada en un lloc avui recòndit, una petita vall que afluïx a la Noguera Pallaresa a l'entrada de la vall d'Àneu, són descoberta dels

darrers decennis i relacionables amb l'estil bizantí i poderós de Pedret. A la volta, hi havia una teofania, parcialment conservada, amb àngels (que sembla que duïen els símbols dels evangelistes, com trobarem després a Engolasters), arcàngels i serafins. Notable és el cap de sant Joan, un dels apòstols representats al semicilindre absidal, on a més apareixen plasmats de forma molt notable alguns sants doctors i pares de l'Església com Ambrós i, probablement, Agustí.

Una descoberta encara més recent és la dels murals de Sant Vicenç d'Estamariu,¹⁶ també *in situ*, segurament la més important dels darrers anys. El seu art, que evidencia dos estils relacionats, representa una frontissa entre l'estil llobard de Pedret, molt clàssic, i el dels seus seguidors d'Orcau i Argolell, més expressionista. La cronologia de totes aquestes pintures se situa en el primer terç del segle XI. A Sant Vicenç de Rus, que també seria de la mà d'aquesta altra generació de pintors, s'hi destrien, a més, altres influències.

A la volta absidal d'Estamariu, hi havia el Crist en majestat, conservat de meitat en avall, voltat pel tetramorf i amb un àngel i un arcàngel als extrems, i al semicilindre els apòstols, centrats per les figures de la Verge *orans*, molt freqüent en iconografia paleocristiana i especialment romana, i de sant Pau, l'apòstol dels gentils. I, entre la teofania i els apòstols, hi ha un fris de gran envergadura i significació, format per una mena d'ones entre les quals apareixen alternats uns retrats o màscares sota els quals hi ha peixos afrontats i petits animals simbòlics. Representa el mar de cristall de l'Apocalipsi i les testes són les dels màrtirs de l'Anyell, ben identificats per la inscripció que hi ha desglossada prop de cadascuna de les testes: «EX / MAGNA / TRIBV / LACIO», que correspon a la citació «Isti sunt qui venerunt ex magna tribulatione et laverunt stolas suas et dealbaverunt eas in sanguine agni» (Ap 7,14). És a dir, són la multitud de salvats, els màrtirs de l'Anyell, els qui vénen de la gran tribulació i han blanquejat els seus vestits amb la sang de l'Anyell. Per això es troben davant el setial de Déu, que els conduirà a les fonts d'aigua viva i eixugarà totes les llàgrimes dels seus ulls (Ap 7,15-17). La significació d'aquest fris, que s'assimila al mar de vidre o de glaç que segons el llibre de l'Apocalipsi hi ha sota el tron del Senyor (Ap 4,6; 15,2), es relaciona amb el sentit escatològic de la visió teofànica de la Segona Vinguda de Crist.

Paral·lelament a tot aquest món pictòric, a la Catalunya romànica s'hi desenvolupaven també altres estils que representen altres influències artístiques i culturals. No tenen, però, ni l'homogeneïtat ni l'amplitud de l'estil de Pedret i de vegades, tot i la seva importància, són representats per una obra sola. Un dels exemples més monumentals i significatius, d'una gran envergadura artística, és el de Sant Pere de la Seu d'Urgell,¹⁷ una de les esglésies del conjunt catedralici d'Urgell, vora la catedral i el seu claustre. És un exemple molt notable i d'una gran vivacitat cromàtica, que evoca la pintura francesa, i s'hi han relacionat obres tan diverses com els frontals de Tavèrnoles, d'Ix i de

la Seu d'Urgell, també d'una gran qualitat. Tanmateix a la Seu d'Urgell la influència artística predominant és la de Roma. A la volta de l'església es representa una teofania la iconografia de la qual inclou i permet dues lectures de la imatge de la volta, perquè, en una síntesi de gran profunditat teològica i doctrinal basada en els Actes dels Apòstols (Ac 1,11), a més de l'Ascensió s'hi representa la Segona Parusia. La inscripció que hi ha a sota, la qual, bé que amb una certa dificultat, encara es pot llegir: «[...]DO QVAE SVMPSI MEMBRA VEHENDO / [I]NDE RECESSVRVS [I]VDEX S [...]», és a dir, «...la forma que he pres en ascendir / d'allà en tornaré com a jutge...»,¹⁸ referma aquesta identificació. Aquesta visió sintètica, que es retroba a les façanes de Notre-Dame de Poitiers i de la catedral d'Angulema, apareix també a Sant Julià d'Estavar (*in situ*, Alta Cerdanya, França) i al frontal de Martinet (Worcester Museum of Art), que sembla que prové de l'ermita de Llers, del seu terme.

Al semicilindre de l'església de Sant Pere de la Seu d'Urgell, hi apareix el col·legi apostòlic amb Maria. Els apòstols hi figuren de dos en dos i com si estiguessin en diàleg. La Verge és al costat de Joan, representada amb la mà velada i una corona a la mà, amb referència a Apocalipsi 2,10: «Sigues fidel fins a la mort i et donaré la corona de la vida.» Només en coneixem un altre exemple semblant que ha aportat Anke Wunderwald:¹⁹ el que apareix a l'altar portàtil de Begon, del tresor de Santa Fe de Conques, abadia a la qual fou donat el 1100 pel bisbe Ponç de Ribagorça, personatge molt influent a la seva època i molt vinculat a Roma i als papes Urbà II i Pasqual II. Les pintures de la Seu d'Urgell s'han de datar en el mateix moment històric, segurament en temps de l'episcopat de sant Ot (1095-1122), a qui ja ens hem referit en parlar del Burgal, personatge molt lligat al papat i a la reforma, sobretot a Urbà II, a qui acompanyà a Roma quan el pontífex retornava després de predicar la croada a Clarmont (1095).

Ben diferents són les pintures de l'església de Santa Maria de Mur,²⁰ panteó dels comtes de Pallars Jussà, a la història de les quals ens hem referit més amunt. També molt monumentals i de ric cromatisme, amb uns blaus i uns grocs molt vius, i la figuració destacada sobre un fons blanc de calç, s'han relacionat amb la pintura francesa i sobretot amb la rossellonesa, com els murals de la capella dels Àngels de Santa Maria d'Arles, al Vallespir (consagrada el 1157), no pas amb els de Sant Salvador de Casenoves,²¹ però també amb els de Sant Martí de Fonollar, que Pere Ponsich relacionà amb la vescomtessa Mahaud de Castellnou, per la qual cosa han de ser anteriors al 1131.²² Els de Mur, però, són més antics, dels primers decennis del segle XII. Els prototips estilístics d'aquests conjunts rossellonesos podrien ser Sant Policarp de Rasés i l'antiga abadia benedictina de Santa Maria d'Alet, a la regió de l'Aude, llocs on apareix un cert tipus d'àngel amb unes ales ben particulars que es troba tant a Mur com en tots aquests conjunts, amb els quals es relacionen també les pintures de Santa Maria de la Clusa, les de Sant Martí de Fonollar i les restes molt malmeses de Sant Quirze de Colera, a l'Alt Empordà, re-

centment descobertes i encara inèdites. Però, a part aquesta relació primordial, les pintures de Mur encara serien un *unicum* si no s'haguessin conservat, per bé que molt fragmentàriament, les de Sant Miquel de Moror,²³ església que depenia de la canònica de Mur.

Aquesta decoració pictòrica de Mur també respon a unes circumstàncies històriques i a unes expectatives molt concretes: la mort violenta del comte Ramon, probablement en un encontre amb els seus veïns i enemics, la host o exercit del comte Artau II de Pallars Sobirà, amb qui estava en guerra permanent. Ho suggereix el fet que, després d'aquesta mort, el bisbe Ot d'Urgell (repetidament citat en aquestes pàgines), que era fill dels comtes de Pallars Sobirà i, per tant, cosí del difunt, féu jurar la pau i treva al seu nebot, fill i hereu del finat, el nou comte Pere Ramon, i la féu jurar també als homes d'aquest i, a més, en català, la llengua parlada, possiblement per assegurar-se que ningú, adduint que no sabia el que jurava, pogués violar el jurament i emprendre la revenja pel seu compte.

La decoració pictòrica de l'absis de Mur insisteix en aquesta intenció: que la justícia s'ha de deixar en les mans de Déu totpoderós. I això es manifesta en la forma imponent en què es plasma la *Maiestas Domini*, senyor absolut del temps i de la història, amb les set torxes o lampadaris d'or que pengen del seu tron, que són les que cremen davant del de l'Anònim en la visió del llibre de l'Apocalipsi (Ap 1 i 4). Té els quatre vivents al seu entorn, amb sengles inscripcions del *Carmen Paschale* de Seduli. A sota, al semicilindre, el col·legi apostòlic és l'Església militant al servei de la història de la Redempció, amb el cicle de la Infància que es representa com a fonament d'aquest registre, com a Sant Lisièr de Coserans. I, molt important també en aquest context, a les finestres, després de les ofrenes de Caïn i Abel, hi ha plasmat el Fratricidi i la condemna de Caïn, el fraticida. És a dir, que la història recent dels comtes de Pallars Jussà s'inscrivien en la història universal, en la qual només Déu, jutge omnipotent, imparteix justícia. Aquesta decoració pictòrica de Mur sembla que ha de ser atribuïda, més que a Ot, a la influència del bisbe Ponç de Roda (1097-1104), rival de l'urgellenc per qüestions territorials, el qual, juntament amb el legat papal, obtingué que l'església de Mur depengués directament de Roma, tot sostraint-la així de la jurisdicció diocesana ordinària, que era la d'Urgell.

Entrarem ara en un altre bloc pictòric, el de les esglésies de la vall de Boí, en què es destriuen dues etapes.²⁴ La primera, de cronologia una mica anterior a les darreres pintures citades, però no pas a les de la Seu d'Urgell, i que se situa vers el 1100, és la dels murals de Sant Joan de Boí,²⁵ amb força parentiu amb la pintura d'Aquitània i de la cort de Poitiers. S'hi plasmà un programa iconogràfic molt interessant i molt original,²⁶ amb un bestiari monumental als intradossos dels arcs, insòlit en pintura mural, que inclou fins i tot un home pecador. Aquest registre sintàctic, que ocupava també la part baixa dels murs longitudinals i que representaria l'univers o món creat, es contraposava al de la ciutat santa, una mena de

Jerusalem celestial, a la part alta dels murs, on, a les naus laterals si més no, apareix tot un seguit de sants i d'apòstols representats o bé sols sobre les columnes o bé en parelles i conversant sobre els murs longitudinals, tots flanquejats per torres. Aquest registre encloïa també la imatge més destacada del conjunt i la més notable, la Lapidació de Sant Esteve, i, així mateix, una escena monumental de joglaria, clarament una celebració de joia i de lloança, amb tres personatges, que és inclosa en el mateix univers pictòric dels sants i, com aquests, pintada sobre un fons de bandes de color i delimitada a dalt per una sanefa floral magnífica i a baix per una cinta plegada en ziga-zaga. No conservem pintures ni dels absis, dos d'ells desapareguts, ni de la nau central, però a la paret occidental hi havia el Judici Final, del qual ens ha pervingut el drac apocalíptic de set caps, amb una menció a les deu banyes, així com restes del si d'Abraham, que representava el Paradís, i de l'Infern. També es conserva la decoració pictòrica de la façana de migdia d'aquesta església, amb policromia i estil diferents, obra posterior i clarament relacionable amb les altres pintures de la vall de Boí. Hi ha una teofania centrada en el crismó, portat per quatre àngels i a banda i banda del portal un sant ancià que ens mostra el llibre que inspira la visió i uns altres de més joves que s'hi apleguen a sota.

La segona etapa pictòrica de la vall se situa vers el 1123, data de la consagració de les esglésies de Sant Climent i de Santa Maria de Taüll pel bisbe Ramon de Ribagorça, perquè la primera, pintada a la columna,²⁷ remet a la pròpia decoració pictòrica de l'església i la de Santa Maria hi està relacionada.

La *Maiestas Domini* o Crist en majestat de Sant Climent és la imatge emblemàtica de la pintura romànica catalana, obra d'una gran qualitat plàstica, de policromia i de tècnica depurada d'execució, en la qual, amb un art magistral i molt original, se sintetitza amb una gran llibertat la tradició llombarda amb la de l'escultura tolosana, sense defugir ni el component bizantí ni l'expressionista, tot configurant un llenguatge molt potent. El color és d'una gran qualitat, tant pels pigments que s'hi empraren, algun d'importació com el cinabri per al vermell, derivat del mercuri, com per la tècnica d'aplicació molt sàvia, que correspon a la descrita en el tractat coetani *Diversis artibus* del monjo Teòfil, per exemple en l'aplicació del blau sobre una capa de gris fosc o *veneda*, quasi negre.

L'absis de Sant Climent de Taüll és el *capolavoro* de tota una escola pictòrica que reapareix, bé que atenuada la seva intensitat, no sols a l'església veïna de Santa Maria de Taüll, sinó també en altres llocs: a la capella de Sant Agustí de la catedral de Roda d'Isàvena, potser la versió més afí a Sant Climent estilísticament, i, més distorsionada, a Santa Eulàlia d'Unha, a la Vall d'Aran (diòcesi de Comenge). Al seu torn, l'estil de Santa Maria es retroba en distintes esglésies de la dreita del Duero, a Castella, a la zona conquerida per Alfons el Bataller d'Aragó (casat amb Urraca de Castella, raó per la qual dominava aquests territoris), on es devia sentir la influència del bisbe Ramon de Roda (que

consagrà les esglésies de Taüll): San Baudel de Berlanga,²⁸ Santa Cruz de Maderuelo i San Miguel de Gormaz.

A l'absis de Sant Climent de Taüll es representa una teofania basada en l'Apocalipsi i en altres fonts bíbliques, en què la *Maiestas Domini*, amb el llibre de la vida on la inscripció al·ludeix al seu caràcter diví —«EGO SVM LVX MVNDI»—, és envoltada pels símbols del tetramorf, que es representen amb una gran riquesa iconogràfica, de manera que sembla que el Senyor s'aparegui en la seva carrossa, a les rodes de la qual hi ha els símbols de Marc i de Lluc i els àngels que els acompanyen, com si s'atansessin en ple moviment. Als dos extrems de la volta hi ha un serafí i un querubí. Al semicilindre es presenta el col·legi apostòlic, centrat per la Verge amb el calze i per Joan l'Evangelista, el qual, amb un gran protagonisme, mostra el llibre que inspira la visió.

Altres imatges emblemàtiques de Taüll són la mà de Déu, que beneïa Abel (restes conservades *in situ*), i l'Anyell apocalíptic de set ulls, a les claus dels dos arcs triomfals. I també és notable el pobre Llätzer de la paràbola de Lluc (Lc 16,19-24), representat vora la porta ferrada de la casa del ric, amb un gos que li llepa les nafres, com al Còdex Aureus d'Echternach. *In situ* es conserva, just enfront d'aquesta escena, la del banquet del ric, amb una taula parada ostentament gran.²⁹ Al contrari del que passa a la portalada de Ripoll o als claustres de Sant Cugat i de la catedral de Girona, en què la paràbola es representa en quatre escenes, a Sant Climent hi apareixen només les dues primeres. El seu sentit escatològic s'ha de posar en relació amb el de les altres imatges que componien l'homília pictòrica absidal, de manera que amb elles confegien un sol discurs. Al costat del pobre Llätzer, hi havia el retrat d'un noble assegut, vestit ricament i en posat afligit, tot sol i girat d'esquena a la teofania. Aquesta figura, la del noble afligit girat d'esquena a la Revelació, es troba també a Santa Maria de Ginestarre (MNAC) i a Sant Andreu de Baltarga (Museu Diocesà d'Urgell, MDU). Descartada la seva identificació amb Jacob, Epuló i Job, entre d'altres motius per les restes d'una inscripció situada vora seu —«...RAIM»—, recentment s'ha proposat que sigui Efraïm,³⁰ el segon fill de Josep, nascut a Egipte, que en els profetes és citat com a sinònim d'Israel, i a qui es fa responsable de la mort de Crist (Os 12,14). Aquesta figura (actualment a la reserva del MNAC) estava situada enfront del Fratricidi, escena retrobada *in situ* recentment, on Caïn, amb una destal a la mà, està a punt d'occir el seu germà Abel, a qui té agafat pels cabells. L'estil, potent i vigorós i de molta qualitat, és el mateix de les altres pintures absidals descrites.

I, per acabar, al capcer o mur de sobre l'absis de Sant Climent, hi havia les figures d'uns homes tocant el corn o l'olifant. Es conserven l'una al MNAC i l'altra *in situ*. Són els *missi Dominici*, els missatgers del Senyor, destinats a proclamar la seva vinguda triomfal. Les pintures de l'absis lateral són obra d'un pintor secundari a qui coneixem com a mestre del Judici Final (identificat en aquesta escena de Santa Maria de Taüll), la qual cosa implicaria segu-

rament una elaboració posterior a la concòrdia de 1140 entre els bisbats d'Urgell i de Roda per la possessió de diversos llocs entre els quals Taüll, que aleshores pervingué definitivament a Urgell.

Les pintures de la capella de Sant Agustí de la catedral de Roda d'Isàvena, consagrada també pel bisbe Ramon de Roda el 1116, són, com hem dit, les que més estretament es relacionen amb les de Sant Climent, i també les de l'arc de l'absis meridional de Santa Maria de Taüll, amb el cap d'un profeta d'una notable qualitat.

En aquesta altra església del poble de Taüll, la parròquia de Santa Maria, consagrada també el 1123, tot i la influència pictòrica, d'escola, del mestre de Sant Climent, la majoria de les pintures que s'hi conserven són d'unes altres mans. Les de la capçalera, bé que en menor escala, són també notables. A la volta, hi ha una teofania amb la *Maiestas Mariae* que presenta el Nen a l'adoració dels Mags. Molt notable és la figura d'Abel, com les dels arcàngels i els serafins de l'arc triomfal, presentats al costat dels símbols antropozoomorfs dels evangelistes; en tots ells s'observa una certa influència clàssica de la pintura llombarda. A la nau, la decoració, pintada després de la consagració, és d'una altra mà, deslliurada del pes de l'herència bizantinollombarda i del seu naturalisme antic, la del mestre del Judici Final, que imita els grans mestres del lloc, tant el de Taüll o de Sant Climent de Taüll com el de Santa Maria, però a molta distància tècnica i d'ofici. Tanmateix és molt interessant des del punt de vista iconogràfic i l'extensió de pintura conservada és considerable.

Relacionable en un cert sentit amb Santa Maria de Taüll és una part del conjunt pictòric de Sant Pere de Sorpe (MNAC i MDU),³¹ de vers 1125-1150,³² on conflueixen tres estils diferents: un de llombard, ben diferent del de Pedret i tanmateix de gran qualitat; un de més expressiionista, i un de tercer força més rudimentari, fins i tot en la policromia. Són coetanis, cosa que indicaria que pintors de procedències diverses s'hi haurien aplegat per accomplir l'encàrrec. Una cosa semblant s'esdevé a Santa Eulàlia d'Estaon.³³ A Sorpe, el millor és el primer, autor de l'Anunciació i de la Crucifixió, amb un bellíssim Crist que respon al tipus mezzobizantí.³⁴ Aquest artista pintà també la Crucifixió de Santa Eulàlia d'Estaon (MDU i col·lecció privada),³⁵ quasi idèntica a la de Sorpe, la qual cosa ha permès constatar, per exemple, l'ús dels mateixos patrons. El segon mestre de Sorpe és autor dels sants Gervasi i Protasi i de les imatges al·legòriques dels arcs triomfals d'aquesta església, entre les quals la de Maria amb l'Infant entre l'Església i la Sinagoga, estudiada per Hélène Toubert,³⁶ molt semblant estilísticament a la *Maiestas Mariae* de Santa Maria de Taüll, i també la de la barca de l'Església i del banquet del ric de la paràbola de Llätzer, que prové d'una capella situada al pis de la torre campanar. Finalment, el tercer mestre de Sorpe, el més mediocre, pintà la figuració eucarística, teofànica i zodiacal dels arcs de separació de les naus, on tanmateix el signe de Sagitari és de la mà d'un dels altres pintors. Una altra imatge interessant de l'església és la d'uns joves que aboquen un doll d'aigua

d'unes gerres que, segons Joan Ainaud, serien els rius del Paradís, i segons una altra hipòtesi presentada recentment, les fonts del Jordà, la qual cosa implicaria que al pilar enfront de la Crucifixió hi hauria el Baptisme de Crist.³⁷ És d'esperar que la restauració de l'església prevista per a enguany pugui aportar nova llum sobre aquest conjunt pictòric tan destacat.

Si el reflex del mestre de Santa Maria de Taüll es retroba en una de les imatges de Sorpe, el del mestre del Judici Final, resò llunyà, com hem dit, de l'escola de Taüll, al seu torn es retroba, més estilitzat i simplificat, en les pintures de Sant Iscle i Santa Victòria de Surp (MNAC, MDU i Art Museum of Toledo, Ohio) i en les aragoneses de Santa Eulàlia de Susín i San Esteban de Almazorre.

Al costat d'aquests estils, tots els quals i en major o menor grau i intensitat es relacionen amb la tradició de la pintura llombarda (i Taüll també amb l'escola d'escultura tolosana, com s'ha dit), cal situar el del mestre d'Osormort, la cronologia del qual se sol centrar entre el segon i el tercer quart del segle XII. L'estil d'Osormort es caracteritza per la influència clara, directa, innegable de la pintura d'Aquitània, concretament de la de l'escola de Poitiers. L'estil en les obres catalanes es reconeix sobretot per la manera molt particular de configurar els rostres, presentats generalment de tres quarts i amb l'oval exageradament recte.

A més de les pintures de Sant Sadurní d'Osormort (Museu Episcopal de Vic, MEV), el catàleg de l'estil del seu nom inclou les de Sant Martí del Brull (MEV), Sant Joan de Bellcaire (Museu d'Art de Girona i col·lecció particular), Santa Maria de Cervià (*in situ*)³⁸ —descoberta recentment—, Sant Miquel de Cruïlles (*in situ*) —amb un tema de lleons afrontats que imita les *sedes* imperials bizantines—, Sant Esteve de Marenyà (*in situ*), Sant Esteve de Canapost (*in situ*)³⁹ i Sant Pere de Navata (*in situ*),⁴⁰ els darrers conjunts conservats d'una manera força precària. La introducció de l'estil de la cort de Poitiers a Catalunya hauria pogut produir-se o bé directament o bé per la relació amb el regne d'Aragó, això en el moment de la negociació que conduí a l'enllaç del comte Ramon Berenguer IV de Barcelona amb Peronella d'Aragó i a la unió dels dos estats, el principat de Catalunya i el regne d'Aragó (1137). Perquè a l'església inferior de Sant Joan de la Penya, panteó dels reis d'Aragó, hi apareix aquest estil, notabilíssim, amb la representació dels sants metges Cosme i Damià, encàrrec del rei Pere I d'Aragó i de Navarra, malalt i preocupat per la seva salut i la dels seus fills, pintures datables, segons Elena Alfani, entre el 1094 i el 1104.⁴¹ Els contactes haurien propiciat els intercanvis, així com el viatge i el contracte d'artistes.

Més difícils de definir, tant en l'estil, arcaic o arcaïtzant, com en la cronologia, són les pintures de l'església rodona del Sant Sepulcre d'Olèrdola, que encara s'han de restaurar i acabar d'alliberar. Hi ha un Sant Sopar i part d'un Judici Final amb els benaurats sota uns arcs i un infern també molt particular. Té certs paral·lelismes estilístics amb les pintures de Santa Creu del castell de Calafell.⁴²

A la segona meitat del XII, a la vall d'Andorra, hi deixà la seva empremta un pintor que, tot i mostrar-se hereu del llegat de Pedret, no mostra aquell *pathos* bizantí ni la seva rigidesa monumental i, contràriament, és molt dinàmic. El rostre de les seves figures, molt característic, es reconeix fàcilment. És el mestre de Santa Coloma, dit així a partir de la decoració d'aquesta església, l'obra més emblemàtica i característica de la seva producció que ens ha pervingut, conservada durant molts anys a Berlín i adquirida recentment per l'Estat andorrà (i restes *in situ*). La clau per a la datació és la data del 1164 en què es consagrà una de les esglésies del grup, la de Sant Romà de les Bons, al sòcol de l'absis de la qual hi ha el mateix tema decoratiu, i executat de manera idèntica, que el que recobreix la mesa de l'altar on hi havia el pergami de consagració. Altres murals de la mateixa mà són els de Sant Miquel d'Engolasters (MNAC) i Sant Cristòfol d'Anyós (de parador desconegut). A Andorra, cal esmentar encara el treball de dos altres mestres, el de la Cortinada⁴³ i el de Sant Joan de Caselles, que evidencien també la influència de l'estil llombard de Pedret.⁴⁴

Un altre bloc amb personalitat estilística pròpia i datable també a la segona meitat del segle XII, en terres dels comtats de Barcelona i d'Osona i del vescomtat de Cardona-Osona, és el de les pintures de Sant Salvador de Polinyà (Museu Diocesà de Barcelona i *in situ*), Santa Maria de Barberà (*in situ*), Sant Martí Sescorts i Sant Vicenç de Cardona (MNAC).⁴⁵ Identifica el seu estil la manera de presentar els personatges, de tres quarts i amb un encorbament de les espatlles a vegades molt exagerat, l'oval rodó de molts dels rostres, excepte els barbats, i mans amb dits anormalment llargs. Entre les obres, també hi ha paral·lels compositius i iconogràfics, com ara entre el Bateig de l'Infant de Polinyà i el de Barberà, però n'hi ha fins i tot si el tema representat és diferent, per exemple entre la *Maestas Mariae* de Polinyà i la *Traditio legis* de Barberà, flanquejades per una mena de palmeres a la manera romana. Un tema destacat i molt singular d'aquesta església, estudiat per Lily Arad,⁴⁶ és la representació de la llegenda de la invenció i exaltació de la creu per Constantí i santa Elena. La cronologia de tot aquest bloc se situa a la segona meitat del segle XII, amb alguna obra prop del canvi de centúria.⁴⁷ S'adscriuen al mateix grup els murals tan interessants de Sant Martí Sescorts.

A la segona meitat del segle XII es daten també les pintures de Santa Maria de Ginestarre i les de Sant Pau d'Esterrí de Cardós,⁴⁸ en les quals s'entreveu el resò, més o menys proper o llunyà, de la influència dels grans mestres llombards. I, encara, les de Sant Romà d'Aineto, molt malmeses, amb restes del si d'Abraham a l'arc triomfal.

La darrera fase de la pintura romànica catalana, que correspon al que s'anomena art o estil de l'any 1200 i que representa un nou humanisme, a Catalunya se situa entre els darrers anys del regnat d'Alfons el Cast i els de Pere el Catòlic (1196-1213). El més destacat d'aquest estil és la forta influència de la pintura bizantina dels darrers temps de la dinastia dels Comnè (1181-1185), que representa un

retorn al naturalisme antic. Tot i que els contactes amb la cort de Constantinoble eren directes i que Alfons I de Catalunya (II d'Aragó) hi envià una ambaixada el 1176 per negociar el matrimoni d'una princesa grega, sembla que aquest art arribà a Catalunya principalment a través dels contactes amb Sicília i Anglaterra i de dues obres fonamentals, l'anomenat saltiri anglocatalà o saltiri auri de París (BNP), de 1175-1190, i les pintures de la sala capitular de Sixena (MNAC), monestir fundat per Sança de Castella, filla d'Alfons VII l'Emperador i muller del rei Alfons el Cast de Catalunya, datades vers el 1196. A la manera dels mosaics de la catedral de Monreale, però en pintura mural, l'art de Sixena constitueix, com aquests, un nou humanisme, una nova manera de concebre i de representar la figura humana, d'una gran força plàstica, amb cossos i rostres modelats amb un naturalisme fortament bizantinitzant, de contrastos de llums i ombres i d'un gran interès. El ressò d'aquest art, que devia causar un gran impacte a la Catalunya de l'època, es troba tant en pintura sobre taula (frontals d'Orellà, *in situ*; d'Avià, MNAC; de Ribesaltes, Fundació Abbeg; de Baltarga, MNAC; de Rotgers, MEV) com en pintura mural. En són una mostra notable les pintures de Sant Martí de Puig-reig (*in situ*), les molt malmeses de Sant Pau de Fontclara i sobretot les de Sant Esteve d'Andorra la Vella (MNAC i col·leccions particulars). Aquestes, datables entre els anys 1216-1220, són molt monumentals i es relacionen també amb l'art de l'Alto Adige i de l'escola de Salzburg.⁴⁹ A més de les escenes de l'absidiol, sobretot el coper que, amb posat acrobàtic, omple tres gerres alhora, destaquen les escenes de l'absis principal, amb un cicle de la passió de Crist format per quatre grans escenes: el Lavatori, l'Arrest, la Flagel·lació i els Improperis o coronació d'espines. Representen un nou llenguatge artístic que posa èmfasi en la volumetria dels cossos, en l'expressió dels rostres i en la relació que s'estableix entre els personatges, d'una gran força dramàtica; un nou humanisme, en definitiva, de caràcter i origen bizantinitzant, que impregnà, bé que en diferents graus, una gran part, probablement la més significativa, de la producció pictòrica catalana del segle XIII.

NOTES I REFERÈNCIES

- [1] Josep PIJOAN. *Les pintures murals catalanes*. Barcelona 1907-1921; Josep GUDIOL I CUNILL. *Els primitius*. Primera part. *Els pintors i la pintura mural*. Barcelona 1927; Gertrude RICHERT. *La pintura medieval en España. Pinturas murales y tablas catalanas*. Barcelona 1926; Charles KUHN. *Romanesque mural painting of Catalonia*. Cambridge 1930; Rathfon Ch. POST. *A History of Spanish Painting*. Cambridge 1930-1966. 14 v.; Gertrude RICHERT. «Les fresques de Tahull». *Gazette des Beaux Arts*, núm. VI (abril-maig 1930), p. 65-79; Joaquim FOLCH I TORRES. *El tresor artístic de Catalunya. Les pintures murals romàniques de Santa Maria de Tahull*. Barcelona 1931; Joaquim FOLCH I TORRES. «La peinture murale». A: *La Catalogne à l'époque romane*. París 1932; Gertrude RICHERT. «La iconografia del Crist i de la Verge en les pintures murals romàniques del Museu d'Art de Catalunya». *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, núm. VII (gener 1937); Walter S. COOK i Josep GUDIOL RICART. *Pintura e imagerie románicas*. Madrid 1950, col·l. «Ars Hispania», núm. VI, 2a ed. 1980; Joaquim FOLCH I TORRES. *L'art català*. Barcelona 1957; Josep PIJOAN i Josep GUDIOL RICART. *Les pintures murals romàniques de Catalunya*. Barcelona 1948, col·l. «Monumenta Cataloniæ», núm. IV; Edgar W. ANTHONY. *Romanesque frescoes*. Princeton 1951; Joan AINAUD DE LASARTE. *Art romànic. Guia*. Barcelona 1973; Marcel DURLIAT. «L'iconographie d'abside en Catalogne à la fin du XI^e et dans la première moitié du XII^e siècle». *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. 5 (1974); Santiago ALCOLEA i Joan SUREDA. *El romànic català. Pintura*. Barcelona 1975; Eduard CARBONELL. *L'ornamentació en la pintura romànica catalana*. Barcelona 1981; Joan SUREDA. *La pintura romànica en Catalunya*. Madrid 1981; Antoni PLADEVALL (dir.). *Catalunya romànica*. Fundació Enciclopèdia Catalana, Barcelona 1985-1998. 17 v.; Núria de DALMASES i Antoni JOSÉ PITARCH. *Els inicis i l'art romànic. Segles IX-XII*. Barcelona 1986; Joan AINAUD DE LASARTE. *La pintura catalana. La fascinació del Romànic*. Ginebra i Barcelona 1989; John OTTAWAY. *Entre Adriatique et Atlantique. Saint-Lizier au premier âge féodal*. Sant Lisièr 1994; Eduard CARBONELL, Montserrat PAGÈS, Jordi CAMPS i Teresa MAROT. *Guia. Art romànic*. Barcelona 1997; Xavier BARRAL (dir.). *Pintura antiga i medieval*. Barcelona 1998, col·l. «Art de Catalunya», núm. VIII; Milagros GUARDIA, Jordi CAMPS i Immaculada LORÉS. *La descoberta de la pintura mural romànica catalana. La col·lecció de reproduccions del MNAC*. Barcelona 1993; Magister Sancta Columba. *La pintura romànica del Mestre de Santa Coloma i del seu cercle*. Andorra la Vella 2003; Gloria FERNÁNDEZ SOMOZA. *Pintura romànica en el Poitou, Aragón y Catalunya. La itinerancia de un estilo*. Múrcia 2004; Montserrat PAGÈS. *Sobre pintura romànica catalana*. Barcelona 2005; Milagros GUARDIA i Carles MANCHO (ed.). *Les fonts de la pintura romànica, Ars Picta. Temes 1*. Barcelona 2008; Montserrat PAGÈS. *La pintura mural romànica de les Valls d'Àneu*. Barcelona 2008; Montserrat PAGÈS. *Sobre pintura romànica catalana, noves aportacions*. Barcelona 2009; Anke WUNDERWALD. *Die katalanische Wandmalerei in der Diözese Urgell 11.-12. Jahrhundert*. Korb 2010.
- [2] Agreixo aquesta informació inèdita a Mireia Berenguer. Anke WUNDERWALD i Mireia BERENGUER. «Les circumstàncies sobre la venda de les pintures murals de Santa Maria de Mur». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 5 (2001), p. 121-129.
- [3] Montserrat PAGÈS. *Sobre pintura romànica...*, op. cit., p. 9-29.
- [4] Joaquim FOLCH I TORRES. «Les pintures murals romàniques al Museu de la Ciutadella. Com s'han arrencat i transportat els frescos romànics». *Gaset de les Arts*, any I, núm. 4 (1924), p. 1-3; Joaquim FOLCH I TORRES. «Las aventuras

- del arranque y traslado de los restos románicos de las iglesias pirenaicas catalanas (1922-1924)». *Destino*, núm 1246, 24 de juny de 1961, p. 37-39; Joan AINAUD DE LASARTE. «Les col·leccions de pintura romànica del Museu Nacional d'Art de Catalunya». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, vol. 1, núm. 1 (1993), p. 61-62; Joaquim FOLCH I TORRES, *Últims escrits*. Ed. a cura de Mercè Vidal. Fundació Folch i Torres, Palau de Plegamans 2009.
- [5] Betty W. AL-HAMDANI. «Los frescos del ábside principal de San Quirce de Pedret». A: *Anuario de Estudios Medievales*, Barcelona 1972-1973, p. 405-461; Agathe SCHMID-DUNSER. *Die Wandmalereien von St. Quirze de Pedret: das Ikonologische Programm und dessen Einbindung in das historische Umfeld*. Munic 1990; Yves CHRISTE. «La vision du trône». A: Yves CHRISTE. *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*. París 1996, col·l. «Bibliothèque des Cahiers Archéologiques», núm. xv, p. 66-71 i 143-144.
- [6] Montserrat PAGÈS, «Sobre els orígens de Pedret i sobre el suposat quart genet de les seves pintures romàniques». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 7 (2004), p. 83-90; Montserrat PAGÈS. *Sobre pintura romànica..., op. cit.*, p. 67-88.
- [7] Marco ROSSI. *Milano e le origini della pittura romanica lombarda*. Milà 2011.
- [8] Montserrat PAGÈS. *La pintura mural romànica..., op. cit.*, p. 35-61.
- [9] Montserrat PAGÈS. «Es pintures romàniques de Santa Maria de Cap d'Aran». A: *Miscellanèa en aumenatge a Melquíades Calzado de Castro «Damb eth còr Aranès»*. Institut d'Estudis Aranès, Arròs 2010, p. 319-335.
- [10] Montserrat PAGÈS. *La pintura mural romànica..., op. cit.*, p. 63-100.
- [11] Anke WUNDERWALD. *Die katalanische..., op. cit.*, p. 85-133.
- [12] John OTTAWAY. *Entre Adriatique et Atlantique. Saint-Lizier au premier âge féodal*. Sant Lisièr 1994; John OTTAWAY, «La Vierge, racine de l'Église: l'exemple de Saint-Lizier». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. 25 (1994), p. 129-162; John OTTAWAY, «Entre le Couserans et le Pallars Sobirà: peinture murale et réforme en moyen montagne. État d'une recherche sur les peintures de Saint-Lizier». A: *Vivre en moyen montagne*. París 1995, p. 325-379; Montserrat PAGÈS. «Sant Pere d'Àger i Saint-Lizier de Coserans en el marc de la pintura catalana d'influència llombarda». A: *Els Comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya*. Ajuntament de Girona i MNAC, Girona i Barcelona 2010, p. 151-166; Montserrat PAGÈS, *Sobre pintura romànica catalana, noves aportacions*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 2009, p. 167-197.
- [13] Segons John OTTAWAY, «La Vierge, racine de l'Église...», *op. cit.*, p. 133-134, que hi veu la influència de Raban Maur i de Bru de Segni.
- [14] Montserrat PAGÈS. «Sant Pere d'Àger i Saint-Lizier de Coserans...», *op. cit.*, p. 151-166; Montserrat PAGÈS, *Sobre pintura romànica catalana..., op. cit.*, p. 167-197.
- [15] Montserrat PAGÈS. *La pintura mural romànica..., op. cit.*, p. 101-114.
- [16] Montserrat PAGÈS. *Sobre pintura romànica catalana..., op. cit.*, p. 89-118; Montserrat PAGÈS i Teresa FONT I JUANATI. «Les pintures de l'antiga església de Sant Vicenç d'Estamariu, iconografia i estil». A: Albert VILLARÓ (ed.). *Sant Vicenç d'Estamariu. Tresor retrobat*. Estamariu (en premsa); Teresa FONT I JUANATI. «Descripció i aproximació a les pintures de Sant Vicenç d'Estamariu». *Urgellia*, núm. 17 (2008-2010), p. 817-833; Pere ROVIRA I PONS i Teresa FONT I JUANATI. «Las pinturas murales de Sant Vicenç d'Estamariu. Descubrimiento, conservación e interpretación». *Románico*, núm. 13 (2011), p. 22-31.
- [17] Anke WUNDERWALD. «Les peintures murales de Saint-Pierre de la Seu d'Urgell et leur environnement liturgique». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, núm. 34 (2003), p. 99-114; Anke WUNDERWALD. *Die katalanische..., op. cit.*, p. 85-133.
- [18] Anke WUNDERWALD. *Die katalanische..., op. cit.*, p. 104, transcriu la inscripció així: «/.../ DO QVAE SVMPSI / MEMBRA VEHENDO // [V]NDE RECR[E] /.../ [I]VDEX / [SAN] // /.../ ON / VS /.../», i proposa com a traducció: «welche Mitglieder ich durch Auffahrt auserwählt habe» i «woher der Richter neu erschaffen hat».
- [19] Anke WUNDERWALD. *Die katalanische..., op. cit.*, p. 118-124; Anke WUNDERWALD. «Les peintures murales...», *op. cit.*, p. 99-114.
- [20] Josep GODAY. «Una iglesia románica policromada. Notas para el estudio de nuestras pinturas murales». *Museum*, vol. IV, núm. 2 (1914), p. 45-53; Josep PIJOAN. *Les pintures murals catalanes*. Vol. IV. Barcelona 1921; Montserrat PAGÈS. «Les pintures de Santa Maria de Mur, seu d'una canònica fundada pels comtes de Pallars Jussà». A: Rosa ALCOY i Pere BESERAN (ed.). *El Romànic i el Gòtic desplaçats. Estudis sobre l'exportació i migracions de l'art català medieval*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona 2007, p. 19-54; Montserrat PAGÈS. *Sobre pintura romànica catalana..., op. cit.*, p. 201-237; Montserrat PAGÈS. «Estil, iconografia i datació de les pintures romàniques de Santa Maria de Mur». A: Rosa ALCOY i Pere BESERAN (ed.). *Imatges indiscretas. Art i devoció a l'edat mitjana* (abril del 2008). Universitat de Barcelona, Barcelona 2011, p. 15-28.
- [21] Janine WETTSTEIN. «Les fresques roussillonaises de Casenoves». *Genava: une revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, núm. 26 (1978), p. 171-186.
- [22] Joan-Auguste BRUTAILS. «L'église Saint-Martin de Fenouillan». *Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques*, núm. 4 (1886), p. 443-449; Pere PONSICH. «Le Maître de Sait-Martin de Fenollar». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. 5 (1974), p. 117-129.
- [23] Maria apareix dreta dins una màndorla de la qual pengen lampadaris d'or com els de Mur (Ap. 1-12,4,5), com a figura de l'Església, és a dir, com a Esposa de l'Anyell (Ap. 19,8); al seu voltant, hi ha restes que podrien ser d'un tetramorf. A sota, tot un seguit de petits personatges, potser els màrtirs sota l'altar, de l'obertura del cinquè segell (Ap. 6,9). Mont-

- serrat PAGÈS. *Sobre les pintures romàniques de la cripta de Moror i l'interès de la seva restauració*. Inèdit, 2003.
- [24] Montserrat PAGÈS. «Sobre la construcció i decoració de les esglésies romàniques de la Vall de Boí». A: Montserrat PAGÈS. *Sobre pintura romànica catalana...*, *op. cit.*, p. 159-173.
- [25] Milagros GUARDIA. «Pintures murals de Sant Joan de Boí. Lapidació de Sant Esteve». A: *Prefiguració del MNAC*. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 1992, p. 139-142, n. 9; Milagros GUARDIA. «Sant Joan de Boí». A: *Catalunya romànica*. Vol. I. Barcelona 1994, p. 318-323; Milagros GUARDIA. «Sant Joan de Boí». A: *Catalunya romànica*. Vol. XVI, Barcelona 1996, p. 216-220; Milagros GUARDIA. *Ioculatores et saltator. Las pinturas con escenas de juglaría de Sant Joan de Boí*. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona 2001, n. 5, p. 11-32; Milagros GUARDIA i Carles MANCHO. «Pedret, Boí, o dels orígens de la pintura mural romànica catalana». A: Milagros GUARDIA i Carles MANCHO (ed.). *Les fonts de la pintura...*, p. 117-159; Clara PAYÀS i Eduard RIU-BARRERA. «La reproducció de la pintura mural romànica de Sant Joan de Boí». A: *Boí, Burgal, Pedret, Taüll. Imitació o interpretació contemporània de la pintura mural romànica catalana*. Barcelona 2000, p. 31-51.
- [26] Montserrat PAGÈS. «A l'entorn del programa iconogràfic de Sant Joan de Boí, assaig d'interpretació». A: Montserrat PAGÈS. *Sobre pintura romànica catalana...*, *op. cit.*, p. 183-199.
- [27] Anke WUNDERWALD. «Les peintures murales...», *op. cit.*, p. 161-203.
- [28] Milagros GUARDIA. *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*. Barcelona, Girona, Lleida i Tarragona 2011.
- [29] Montserrat PAGÈS. «Noves pintures a Sant Climent de Taüll». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 5 (2001), p. 193-196; Montserrat PAGÈS. *Sobre pintura romànica catalana...*, *op. cit.*, p. 175-182; Mercè MARQUÈS. «Restauració de les pintures murals de Sant Climent de Taüll». A: *Romànic de muntanya: materials, tècniques i colors*. Barcelona 2010, p. 135-149.
- [30] Montserrat PAGÈS. «Sobre la identificació d'una figura aïllada de l'absis de Sant Climent de Taüll». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 4 (2000), p. 105-112; Montserrat PAGÈS. *Sobre pintura romànica catalana...*, *op. cit.*, p. 159-173.
- [31] Carles MANCHO. «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. Carles MANCHO. «Les peintures de Sant Pere de Sorpe: prèmices d'un ensemble presque ignoré». *Revue des Comminges et des Pyrénées Centrales*, núm. 116 (2000), p. 545-572.
- [32] Montserrat PAGÈS. *La pintura mural romànica...*, *op. cit.*, p. 115-142.
- [33] Montserrat PAGÈS. *Sobre pintura romànica catalana...*, *op. cit.*, p. 134-162.
- [34] Montserrat PAGÈS. «La problemàtica dels models en la pintura romànica catalana: la Crucifixió de Sorpe i la d'Esteaon». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 10 (2009-2010), p. 35-55.
- [35] Montserrat PAGÈS. «La problemàtica dels models...», *op. cit.*
- [36] Hélène TOUBERT. «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. La hipòtesi, discutida per Carles MANCHO. «Les peintures de Sant Pere de Sorpe...», *op. cit.*, p. 562, és defensada de nou per Montserrat PAGÈS. *La pintura mural romànica...*, *op. cit.*, p. 123.
- [37] Lily ARAD i Montserrat PAGÈS. «Sobre les pintures de Sant Pere de Sorpe, noves interpretacions». *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, núm. XIV (2006), p. 21-60.
- [38] M. Teresa MATAS, Josep M. PALAU i Pere ROVIRA. *Santa Maria de Cervià de Ter: estudi de les pintures murals del transsepte*. Barcelona 2008; Montserrat PAGÈS. «Les pintures romàniques de Santa Maria de Cervià en relació als senyors de Cervià i la pintura d'Aquitània». *Matèria*, núm. 6-7 (2008), p. 39-62.
- [39] M. Teresa MATAS, Josep M. PALAU i Pere ROVIRA. *El conjunt de pintures murals de l'església de Sant Esteve de Canapost: aproximació a l'estudi iconogràfic*. Barcelona 2008.
- [40] Gloria FERNÁNDEZ SOMOZA. *Pintura romànica en el Poitou...*, *op. cit.*, p. 85-192.
- [41] Elena ALFANI. «Gli affreschi della chiesa inferiore di San Juan de la Peña (Aragona): una testimonianza di devozione regale». *Arte Cristiana*, any XCIII, núm. 829 (juliol-agost 2005), p. 245-259.
- [42] Xavier BARRAL. *Les pintures murals romàniques d'Olèrdola, Calafell, Marmellar i Matadars*. Barcelona 1980, n'ha comparat una part amb les de Sant Pròcul de Naturns, a l'Alto Adige, i pensa que les altres són més tardanes.
- [43] Henri PRADALIER. «Un nouveau peintre romane en Andorre: Le Maître de La Cortinada». *Bulletin de la Société Ariégeoise Sciences, Lletres et Arts*, núm. XXVII (1972); Montserrat PAGÈS. *Sobre pintura romànica catalana...*, *op. cit.*, p. 261-285.
- [44] Henri PRADALIER. «Le décor roman de Sant Joan de Caselles». *Bulletin de la Société Ariégeoise Sciences, Lletres et Arts*, núm. XXX (1975).
- [45] Montserrat PAGÈS. «Les pintures de l'atri de Cardona. Les pintures romàniques i les de la defensa de Girona del setge del rei Felip l'Ardit, de França (1285)». *Urgellia*, núm. 17 (2011), p. 835-858.
- [46] Lily ARAD. *Santa Maria de Barberà del Vallès. Fe i poder darrere les imatges sacres*. Barberà del Vallès 2011.
- [47] Lily ARAD. *Santa Maria de Barberà...*, *op. cit.*, p. 272-277.
- [48] Yves CHRISTE. «À propos des peintures d'Estèrri de Cardós et de Sainte-Eulalie d'Esteaon». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. 14 (1983).
- [49] Rosa ALCOY. «Les pintures bizantinitzants de Sant Esteve d'Andorra la Vella en el món europeu del 1200». *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, núm. V (1989-1991), p. 23-47; Rosa ALCOY i Montserrat PAGÈS. «Les pintures murals de Sant Esteve d'Andorra: un cicle pasqual del 1200». *Quaderns d'Estudis Andorrans*, núm. 9 (2009-2011), p. 155-186.

NOTA BIOGRÀFICA

Montserrat Pagès i Paretas és conservadora de la col·lecció de Romànic del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) i com a tal, en 1994 i 1995, treballà en l'elaboració i execució de la nova instal·lació de la sala d'art romànic del MNAC inaugurada aquest darrer any, que comportà el trasllat i nou muntatge de tota la col·lecció, inclosos els absis, i la incorporació de noves pintures murals. Forma part de l'equip de recerca EMAC del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona. És membre numerari de la Societat Cultural Urgel·litana, de la Seu d'Urgell; de la Societat Catalana d'Estudis Litúrgics, filial de l'Institut d'Estudis Catalans, i «associée correspondante étrangère» de l'acadèmia Société Nationale des Antiquaires de France. Els seus primers estudis versen sobre l'art d'època carolíngia (*Les esglésies pre-romàniques a la comarca del Baix Llobregat*, Premi Fundació Güell 1980, Institut d'Estudis Catalans 1983) i els darrers s'han orientat sobretot a l'estudi de la pintura mural romànica, bé que sense oblidar la pintura sobre taula, els manuscrits i els teixits. Ha publicat, entre d'altres obres, *Art romànic i feudalisme al Baix Llobregat* (1992), *Sobre pintura romànica catalana* (2005), *La pintura mural romànica de les Valls d'Àneu* (2008), *Sobre pintura romànica catalana, noves aportacions* (2009) i *Pintura mural sagrada i profana, del Romànic al primer Gòtic* (2012), tots editats per les Publicacions de l'Abadia de Montserrat.