

## L'ESGLÉSIA I LA SINAGOGA ALS MURALS ROMÀNICS D'ABU GOSH (EMMAÚS) I DE SIXENA

per MONTSERRAT PAGÈS I PARETAS

La représentation de la mort du Christ, marquant la fin de l'ancienne Alliance et l'inauguration de la nouvelle par l'effusion de son sang, offrait aux artistes un schéma propre à expliciter le symbolisme des deux figures. Entre l'image de la croix et celle de la Vierge, l'Église recueille dans un calice ce sang de la nouvelle Alliance, tandis qu'à la gauche du Crucifié, la Synagogue s'éloigne en refusant de croire au Fils de Dieu.

M.-L. THÉREL, «L'origine du thème de la "synagogue répudiée"», *Scriptorium*, 1971.

### RESUM

Als frescos romànics d'Abu Gosh (Emmaús), a Palestina, i de Sixena, en terres de la Corona catalanoaragonesa, hi apareix un model iconogràfic extraordinari per representar l'Església i la Sinagoga devora el Crucificat. Tots dos monestirs, Abu Gosh i Sixena, estaven vinculats a l'orde de l'Hospital de Sant Joan de Jerusalem, i foren erigits en un i altre territori en moments d'esplendor. Molt pròximes estilísticament, unes i altres pintures són del darrer quart del segle XII. Les d'Abu Gosh anteriors al 1187 i les de Sixena plasmades vers el 1196. En aquest estudi aprofundirem en els

orígens, ús i expansió del tema i en la singular i idèntica versió representada en aquests dos llocs.

*Paraules clau:* frescos romànics, Església i Sinagoga, crucifixió, models iconogràfics, estil de l'any 1200.

THE CHURCH AND THE SYNAGOGUE IN THE ROMANESQUE MURALS OF ABU GOSH (EMMAUS) AND SIGENA

ABSTRACT

In the Romanesque frescoes at Abu Gosh (Emmaus) in Palestine and at Sigena in the territory of the Crown of Aragon, there appears an extraordinary iconographic model, since it represents the church and the synagogue next to the crucified Christ. Both Abu Gosh and Sigena were monastic communities of the Order of Knights of the Hospital of Saint John of Jerusalem, built at the apogee of the order's power. These two paintings, which are stylistically quite similar, date from the last quarter of the 12th century – those of Abu Gosh from before 1187 and those of Sigena from around 1196. This study focuses on the origins, use and expansion of the subject, and on its singular but identical depiction in the two monastic houses.

*Keywords:* Romanesque frescoes, the church and the synagogue, Crucifixion, iconographical models, style of the year 1200.

De dos antics monestirs de l'orde de l'Hospital de Sant Joan, Abu Gosh (Palestina) i Sixena (Osca),<sup>1</sup> fundats a mitjans i finals del segle XII, prové una decoració mural pictòrica notabilíssima, amb un tema en comú idèntic en un lloc i l'altre i fins aleshores força excepcional en la manera en què hi és representat. És el de l'Església i la Sinagoga en

1. Vull agrair l'ajuda de Lily Arad, que, el 13 de desembre de 2018, m'acompanyà a Abu Gosh i després m'acollí a casa seva, així com la seva amistat i suport incondicional des de sempre. I vull agrair, també molt especialment, l'ajuda del germà Olivier, de l'abadia benedictina de Santa Maria de la Resurrecció d'Abu Gosh, imprescindibles l'una i l'altra per a la redacció d'aquest treball. I al doctor Miquel dels S. Gros, vull agrair-li la confiança que sempre m'ha demostrat. I a Dulce Ocón, la primera a assenyalar per escrit la semblança de les imatges que ací s'estudiaran, la seva ajuda en la bibliografia.

l'escena de la crucifixió, personificades en figures femenines, però no pas soles i dretes al costat del Crucificat, com en l'art carolingi i otònic, sinó de mig cos i cadascuna acompanyada per un àngel el qual, en el cas de l'Església l'ajuda a atansar-se a la ferida del costat dret de Crist, imatge de profunda significació eucarística. El de la Sinagoga la foragita del seu costat, empenyent-la amb totes dues mans, a Sixena més subtilment que a Abu Gosh. Aquest tema ja era conegut de l'art bizantí, com ho testimonia la miniatura d'un evangeliari grec del segle XI de la Biblioteca Nacional de França.<sup>2</sup> Justament, la diferència principal entre la iconografia occidental (carolíngia i otònica) del tema i la bizantina és la presència dels dos emissaris divins, dels dos àngels, creació d'aquesta en el segle XI.<sup>3</sup>

A Abu Gosh i Sixena, però, l'Església i la Sinagoga només hi apareixen de mig cos, però, com els àngels respectius, i justament sota els braços de la creu. A més, la semblança estilística molt estreta accentua el seu parentiu. La diferència principal és l'estat de conservació del color. Mentre l'incendi de Sixena de 1936 alterà els blaus i verds resplendents i els convertí en gradacions de marrons, a Abu Gosh, tot i els segles d'incúria i de destrucció, es conserva força bé i hom pot admirar-hi uns blaus resplendents i uns grocs daurats intensos.

Totes quatre figures es representen de mig cos, sota el braç horitzontal de la creu, l'Església a la dreta de Crist i la Sinagoga a l'esquerra, com una visió simbòlica a l'esdeveniment, els testimonis històrics del qual són els homes i dones que hi assistiren i que es representen a sota, al peu de la creu. En totes dues crucifixions apareixen, a més, altres temes, com els lladres i un profeta a Abu Gosh. A Sixena, s'hi representen arquitectures que evocuen la ciutat de Jerusalem, com el temple de la Roca, sota la Sinagoga, on ella posa la mà dreta, com si s'hi sustentés, i una torre al costat dret de Crist. I a banda i banda, com sol ser habitual, les santes dones i el deixeble estimat, tots junts a la dreta de Jesús, i a la seva esquerra un grup de jueus i soldats.

A Abu Gosh, la Crucifixió es troba al mur meridional de l'església, en un lloc destacat del tram més ample que equivaldria al transsepte, contraposada a la *Koimesi* o Dormició de la Verge, representada també amb gran notorietat a la paret septentrional. La Crucifixió de Sixena, que avui es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), prové de la

2. BnF gr. n. 74, foli 59.

3. Gustav KÜHNEL, *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Berlín, 1988, p. 170.

decoració de la sala capitular, on ocupava ben destacadament el centre de la paret meridional, a l'extrem oposat de la qual i en un lloc igualment rellevant hi havia el Naixement, que es perdé amb el foc de 1936.

El que és excepcional a Abu Gosh i a Sixena és la iconografia particular en què apareixen, representades de mig cos, amb sengles àngels també de mig cos, en el cas de l'Església per ajudar-la a acostar-se al costat de Crist i, en el cas de la Sinagoga, per allunyar-la d'aquest. Que l'art pictòric d'un lloc i l'altre correspongui a la darrera fase de l'estil dels Comnens fa que, a més, siguin molt pròximes estilísticament. Aquest model particular, que es repeteix a tots dos indrets, probablement, devia haver-se originat als tallers de Constantinoble, ja que l'art pictòric dels dos llocs té una gran influència bizantina: en el cas de Sixena, amb fortes connexions amb l'art de Sicília, especialment amb els mosaics de la catedral de Monreale, i en el d'Abu Gosh, com ha posat en relleu Gustav Kühnel, amb el de Nerezi.<sup>4</sup> Tanmateix, hi devia haver molts altres exemples a la mateixa Bizanci que no ens han pervingut.

#### *L'església de l'Hospital de Sant Joan a Abu Gosh (Abu Gosh)*

L'església, dedicada a Santa Maria de la Resurrecció i seu d'una abadia benedictina, és una de les més conservades de les erigides pels croats a Terra Santa. Ho fou pels hospitalers de l'orde de Sant Joan de Jerusalem,<sup>5</sup> que des del 1141 posseïen el lloc, identificat amb l'Emmaús bíblic, on, segons el Nou Testament, Jesús ressuscitat s'aparegué als seus deixebles (Lc 24,13-33).<sup>6</sup> És

4. Gustav KÜHNEL, *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Berlín, 1988, p. 149-180.
5. J. DELAVILLE LE ROULX (ed.), *Cartulaire général de l'Ordre des Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem (1100-1310)*, París, 1894-19056, I, núm. 309, p. 222-233; (i després del 1141): núm. 39 i 174, p. 113-114 i p. 135-136, «s'il ne s'agit pas là d'Emmaüs à Nicopolis, également un domaine des Hospitaliers». (Esther GRABINER, «L'iconographie du faux marbre, le cas de l'église franque à Abou Gosh», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, xxxviii (2007), p. 137-142, n. 3).
6. El nom àrab antic del lloc, Qaryat al-'Inab, 'la vila de la vinya', ha incentivat que s'identifiqués amb Quiriart-Jearim, el lloc on David prengué l'arca de l'aliança per dur-la a Jerusalem (2Sa 6,1-11; 1Cr 13,1-13). Un altre lloc identificat amb l'Emmaús bíblic és el que el 634, al temps que els àrabs ocuparen la plana occidental de Palestina, es coneixia per Anwàs, assolat per la pesta el 639 i després abandonat, a favor del pròxim lloc d'el-Atroun. A la *Historia Hierosolymitanae expeditionis*, Albert d'Aix, que escrivia des d'Aquisgrà, tot i que es basa en els textos de Willibal del 723 i de Bernat el Monjo el 870, en referir-se a Emmaús parla d'un lloc amb abundància d'aigua, la qual cosa s'esdevé a Abu Gosh. En qualsevol cas, els templers edificaren una nova església sobre les ruïnes de l'antiga d'Anwàs (L.-H. VINCENT i F.M. ABEL, *Emmatü: Sa basilique et son histoire*, París, 1932, p. 357-374).

situada a uns quinze quilòmetres de Jerusalem, al lloc on hi ha testimonis d'un hàbitat molt antic, atret sens dubte per l'existència d'una surgència d'aigua, sobre la qual es construí l'església. Entre altres restes d'època romana, al mur nord del temple es conserva una inscripció de la *V Legio*, la que atacà Jerusalem el 70 dC, que estigué allotjada aquí.

Amb aspecte de fortalesa i parets ben gruixudes (de 2,80 m a 3,70 m), l'església d'Abu Gosh s'inscriu dins un rectangle, els tres absis inclosos, buidats en l'espessor del mur. És de tres naus, la central més ampla i més alta que les laterals. Pilars rectangulars divideixen les naus en quatre trams, cobertes per voltes per aresta, subratllades per arcs lleument apuntats. Sota els dos primers trams s'estén la cripta, també de tres naus i tres absis, construïda entorn d'una deu o surgència d'aigua.

L'església no té transsepte, però el segon tram, més ample que els altres, en faria la funció. És al mur meridional d'aquest, més destacat, on es representa la Crucifixió, que forma part d'un cicle decoratiu complex, original i molt interessant del darrer quart del segle XII, que s'estén només als dos trams orientals de les naus i als absis, és a dir que els dos trams occidentals no s'arribaren a decorar. L'explicació més versemblant ho atribueix a la caiguda del regne llatí de Jerusalem el 1187, després de la qual el lloc fou abandonat.<sup>7</sup>

Les pintures estan força deteriorades, tant per l'abandonament de tants segles com pel vandalisme i l'iconoclasme islàmic, que malmeteren els caps de gairebé totes les figures. No obstant això i les pèrdues i erosió dels murals, el color està força ben conservat i el conjunt, restaurat recentment, permet de copsar la seva antiga esplendor. Com a documentació, es conserven una sèrie d'aquarel·les realitzades per un benefactor francès de Palestina, el comte de Piellat, el 1901, publicades per Kühnel i conservades al monestir.

El programa pictòric s'estén només als dos primers trams, ja que, com hem dit, restà inacabat. Les cinc escenes historiades ocupen llocs privilegiats: les voltes dels tres absis i els murs perimetrals del segon tram, o sigui del *pseudo* transsepte. Entremig, als murs nord i sud del primer tram, com si fossin tríptics, s'hi representa com a figura central en cadascun un sant genet cavalcant cap als absis. El del mur nord és sant Jordi, que mata el drac; el de migdia segurament és sant Teodor. Un i altre

7. El 1873, el soldà otomà Abed el Aziz donà el lloc al Govern francès, al qual encara pertany actualment. Els monjos benedictins hi habiten des del 1901.

són flanquejats per figures dempeus estàtiques, devora el primer podria ser santa Àgata (S AGA...), tot i que la inscripció no és del tot clara perquè la quarta lletra mig esborrada, que sembla una *n* minúscula, podria ser una *Z*, amb la qual cosa ja no hi hauria cap dubte per identificar-la. La més pròxima a l'altar, que és una emperadriu amb una creu, ha de ser santa Helena. Enfront seu, a migdia i devora els absis, flanquejant sant Teodor, hi ha mig esborrat un sant emperador, que pensem que ha de ser Constantí.<sup>8</sup> I la santa de l'altre costat, també amb una creu, ha de ser, com Agnès, una altra verge i màrtir. En la cara frontal de les pilastres (en les laterals, imitació de marbres de luxe), es representen grans figures de profetes, el Baptista a la nord i, potser, l'Evangelista a la de migdia. A les llunetes de la part superior dels murs, sota la volta i a banda i banda de la finestra central, es representen sengles figures hagiogràfiques, com sobre la Crucifixió, un àngel i un profeta. I en els arcs, els torals, els esplandits de les finestres i les cares laterals de les pilastres, tota superfície útil per menor que sigui és decorada amb una simulació de marbres de colors i aigües diversos, com si fossin rics materials constructius.<sup>9</sup>

A l'absis principal es representa l'Anàstasi, o baixada als inferns, és a dir, l'alliberament de les portes de la mort, que prefigura la resurrecció dels morts en el dia del judici, força mal conservada; al dessota, al semicilindre hi havia diversos registres de sants superposats, dels quals resten només vestigis. A l'absis septentrional es representa la Dèesi, amb el Crist entronitzat flanquejat per Maria i Joan el Baptista, en una clara escena d'intercessió, bé que força esborrada. I a la volta de l'absis meridional hi ha les ànimes al si d'Abraham, amb el patriarca Abraham, al mig, flanquejat per Isaac i Jacob, ostentant una multitud d'ànimes al seu si, iconografia del paradís.

Als murs perimetrals del pseudotranssepte hi ha, al nord, la *Koimesi*, és a dir, la mort de la Verge desplegada amb una gran envergadura i tota la magnificència de l'art bizantí. A la part superior, en rengle, els apòstols vinguts sobre els núvols per assistir a la mort de Maria i, a sota, amb una fina i elegant rastellera d'arcades com a marc arquitectònic, els apòstols

8. La identificació d'aquests sants la fem a partir de la susdita inscripció i la seva iconografia. Només sant Jordi i sant Teodor havien estat identificats abans per Gustav Kühnel.
9. Esther GRABINER, «L'iconographie du faux marbre, le cas de l'église franque à Abou Gosh», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, xxxviii (2007), p. 137-142.

aplegats a banda i banda i, com és habitual en iconografia bizantina, els sants bisbes vinguts, que també assisteixen a l'esdeveniment. Al centre hi havia la figura majestàtica de Crist que ve a endur-se l'ànima de la seva mare, voltat per la seva glòria i una miriada d'àngels i arcàngels. És justament aquesta la part més malmesa i esborrada.

A la paret oposada, a la meridional, es representa la Crucifixió, que ocupa igualment tota l'amplada del mur i es presenta inusualment rica iconogràficament. El fresc està especialment perdut a la part central, sobretot la figura del Crucificat, el qual, segons es pot inferir de les poques restes conservades del perizoni i dels braços, tenia el cos inclinat cap al costat dret de la composició, com a la creu d'Ariberto da Intimiano, els murals de Riva San Vitale (c. 1010-1030), o els mosaics d'Hosios Loukas (c. 1025), Nea Moni, a Chios (mitjan segle xi) o Daphni (fi del segle xi), que segueixen el mateix patró mezzobizantí del Crist difunt, amb el cos penjant inclinat cap a l'esquerra, amb els peus clavats al supedani o reposapeus.<sup>10</sup>

La composició de la Crucifixió, de gran significat teològic i simbòlic, té com a eix la creu amb el Crucificat. A dalt l'acompanyen uns àngels i éssers còsmics i, al peu de la creu, dos grups de personatges, entre els quals hi ha Maria i Joan, les tres Maries, Longinos i Stephaton i altres, com veurem, entre els quals un centurió i un profeta. Els dos lladres els trobem als extrems, força grans, com columnes que enquadren la composició, emmarcant el que realment és important i que es representa al centre d'aquesta. Ací, sota mateix dels braços de la creu, a un costat i l'altre del Crucificat, hi apareixen sengles àngels que acompanyen les figures de l'Església i la Sinagoga, aquesta encara identificada per una inscripció en caràcters llatins que s'ha conservat, «SYNAGOGA».

Com hem dit, a dalt, a banda i banda del braç longitudinal de la creu, hi apareixen dos àngels, que, amb el gest, fan al·lusió al que s'hi ha esdevingut, tot adreçant-se a uns altres éssers que hi havia al seu costat, dels quals queda molt poca cosa, però que, tot i així, pensem que probablement serien el sol i la lluna, els signes còsmics que se solen representar personificats en home i dona en plor, o en sengles quadrigues, plorant la mort de Crist, tot significat que és l'univers sencer el que en plora la mort.

10. SCHILLER, *op. cit.*, p. 98-99.

Als costats de Crist, a banda i banda, i de mida força gran, com si estiguessin en un primer pla, es representen els dos lladres que foren crucificats amb ell (Lc 23,33 i 39-43; Mt 27,38; Mc 15,27; Is 53,12), el bon lladre, que li demana que quan arribi al seu regne es recordi d'ell i a qui Jesús respon «avui seràs amb mi al paradís», i el mal lladre, que l'injuriava, el qual també sembla mirar el Crist. És ben interessant la manera com se'ls ha crucificat, amb els braços lligats al darrere del pal horitzontal de la creu. Aquesta iconografia respon a una antiga tradició que ja es troba, per exemple, en una icona del Sinaí de la primera meitat del segle VIII, a l'ivori dit *de la Passió*, del Louvre, de l'escola de Metz, carolingi o otònic, inspirat en models bizantins anteriors al segle IX,<sup>11</sup> al sacramentari de Fulda, de Göttingen, de c. 975; a la del *beatus* de Girona, de la mateixa data, o al còdex Egbert de Reichenau, a Trèveris, de c. 980, i també a l'evangelari d'Ot II o III, també de Reichenau, a Aquisgrà, de c. 990. Figura també a la Bíblia de Ripoll i als murals de Sant'Urbano alla Caffarella,<sup>12</sup> a Roma, del temps d'Urbà II (1088-1099), i, encara, als de Santa Basilissa de Bagüés, relacionada amb l'art de la cort de Poitiers.<sup>13</sup> No sabem si en podia haver estat el model la coberta d'ivori carolingi d'un evangelari de la catedral de Metz, de mitjan segle IX, en què els lladres apareixen *penjats* en sengles arbres, el bon lladre mirant el Crist i amb els braços alçats clavats a les branques enforcades, i el mal lladre amb el cap baix i els braços avall darrere seu sobre l'enforcall de les branques.<sup>14</sup>

Sota el Crist crucificat, al peu de la creu, hi ha dos grups de personatges, el de la dreta de Jesús (a l'esquerra de l'observador) amb sant Joan i la Verge en primer terme, amb el gest adolorit i de plany característic, ell amb la mà a la galta i ella al pit i donant-se l'altra mà, com a compliment del mandat de Jesús, segons l'Evangelí de Joan: «Dona, aquí tens el teu fill» i, al deixeble, «Aquí tens la teva mare» (Jo 19,26-27). Al darrere, en un segon pla, hi apareixen les tres Maries, que segons els sinòptics serien Maria Magdalena, una altra Maria i Salomé.

11. Adolph GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.-X. Jahrhundert*, vol. 1, Berlín, 1914, I, n. 80 a, b, pl. xxxii i xxxiii, p. 45; Danielle GABORIT-CHOPIN, «La plaque de la Passion du Louvre: ivoire ottonien ou carolingien?», *Revue du Louvre: La Revue des Musées de France*, 2003, p. 42-51.
12. Kristin NOREEN, «Lay Patronage and the Creation of Pápel Sanctity during the Gregorian Eform: The Case of Sant'Urbano alla Caffarella, Rome», *Gesta*, XL/1 (2001), p. 39-59.
13. Per a la majoria d'exemples, vegeu G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, vol. II: *The Passion of Jesus Christ*, Londres, 1972.
14. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, I, n. 73, pl. xxix, p. 40-41 (BnF lat. 9388).



El grup de l'altre costat conté sis personatges masculins, no pas cinc, com sembla a primera vista, sinó sis, un dels quals a primer terme ostenta una gran notorietat.<sup>15</sup> Al seu costat i girat cap a la creu amb el braç enlaire, el cos de costat i el rostre esborrat, hi ha el centurió, que, amb les paraules «realment, aquest era el fill de Déu», reconegué la divinitat de Crist. El seu gest hi faria al·lusió. La figura d'aquest soldat fou introduïda en el tipus de crucifixió mezzobizantí quan la pràctica de representar el Crist difunt hi fou general. Un dels exemples més coneguts és el de la Pala d'Oro de Sant Marc de Venècia (segle XII), on el centurió ostenta el mateix posat que el d'Abu Gosh.

Dels quatre personatges de segon terme d'aquest mateix grup, es diferencien només Longinos i Stephaton, el portallança i el portaesponja, que normalment es representen a banda i banda de la creu. Ací, però, estan junts, de costat. Tot i que són soldats romans, porten caputxa, com si fossin jueus. Stephaton, amb el pal de l'esponja al costat, ha de ser el que està de perfil, i el de darrere seu, doncs, Longinos, amb la llança vora seu. Al seu costat hi ha un personatge d'aspecte juvenívol i al davant seu, el cap d'un home, clenxinat amb ratlla al mig, que només es veu si s'amplia la imatge, si es veu de prop.

La presència del portallança i el portaesponja evoca i sintetitza dos moments històrics: l'agonia i la mort de Crist. L'agonia al moment en què Stephaton li acosta l'esponja amb vinagre i la mort quan Longinos li clava la llança al costat, d'on brollarà la preciosa sang. S'ha dit que els dos soldats, Longinos i Stephaton, representen l'Església i la Sinagoga. Potser per això en algun cas, com ara a Santa Maria Antiqua, al fòrum de Roma, del temps del papa Zacaries (741-752), a Stephaton se'l representa d'esquena, per bé que en alguns iveris carolingis són tots dos els que estan girats d'esquena o, fins i tot, només ho està Longinos. Ací estan tots dos de costat, al costat de la Sinagoga i de l'Antic Testament.

Però, de tot aquest grup, qui ostenta un major protagonisme és el personatge que figura en primer terme, ben clarament diferenciat per la mida més gran del vestit, que és el d'un noble de l'Antic Testament,<sup>16</sup>

15. Kühnel discutia a Pialat que fossin sis, cosa que la restauració actual ha confirmat. El cap del sisè, amb cabell negre i clenxinat amb ratlla al mig, queda força amagat enmig de tots ells.

16. Kühnel, *op. cit.*, p. 166, es limita a dir que «It is plausible that the figure is an Old Testament one» i diu que Weyl Carr l'identifica amb Melquisedec.

els llargs cabells blancs i, sobretot, perquè és l'únic nimbat, l'únic sant. És clar, doncs, que hom en vol ressaltar la presència, clarament de profeta de l'Antic Testament. Amb la mà dreta, avui mig esborrada, aquest personatge destacat de tots els altres assenyalava el Crist. Ens preguntem si podria ser el profeta Zacaries, el del cant messiànic i el lament pel traspassat. Recordem les seves paraules profètiques: «Llavors em miraran a mi, aquell que han traspassat, ploraran com es plora la mort d'un fill únic [...] aquell dia la lamentació a Jerusalem serà tan gran [...] tot el país farà dol» (Za 12,10), de les quals el llibre de l'Apocalipsi es fa ressò (Ap 1,7).

Segons Kühnel, la mida una mica més petita de la Sinagoga i el seu àngel respecte de l'Església i el seu crea la impressió que es retiren a les profunditats de la imatge. És de lamentar que s'hagi perdut justament la major part de la figura de l'Església, una figura femenina que té les mans cobertes per una preciosa estofa. Per comparació amb la de Sixena, sabem que ací, a Abu Gosh, també duria el calze per recollir la sang de Crist. La Sinagoga, a l'altre costat, es conserva força millor, fins i tot la inscripció, SYNAGOGA, damunt seu. Conserva també part del rostre i dels seus trets, bellíssims i de caràcter o inspiració força bizantins, el nas rotund i els ulls, dels quals només s'ha conservat el dret, grans i expressius, la boca closa. Foragitada per l'àngel i bé que mirant enrere, com a Sixena amb expressió tràgica, s'allunya del Crucificat. La toca o *maphorion* que li cobreix el cap i el tors, resplendent, és d'un ocre clar daurat amb traços rotunds i encesos de roig fosc que subratllen el volum i les formes del cos i el caient *souple* de la roba, només recta i enterca sobre el front. Sota aquest *maphorion*, a banda i banda del rostre de la dona, es veu la lligadura blanca, subratllada per fines línies negres, que li cobria els cabells. La Sinagoga té els braços estesos davant seu, tot subjectant el pal de la bandera vermella que ostentava, acabat amb punta de llança i trencat a l'alçada del seu cap. La seva expressió compungida és subratllada per aquest objecte que fa manifesta la seva derrota.

#### *La sala capitular de Sixena*

Del monestir de Santa Maria de Sixena, fundat per la reina Sança, muller d'Alfons el Cast el 1188, en procedeix un conjunt notabilíssim de frescos,

sobretot els que corresponen a la decoració de l'antiga sala capitular,<sup>17</sup> de finals del segle XII i d'un bizantinisme intens i de gran qualitat pictòrica. Resultaren molt danyats pel foc del 6 d'agost de 1936, perpetrat poc després que esclatés la guerra d'Espanya. Els que sobrevisqueren, amb la policromia alterada per les altes temperatures, es conserven avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya, exposats en una arquitectura que *grosso modo* reproduïx l'original. El que avui són marrons i terrosos ennegrits, en origen eren blaus, verds i vermells de gran intensitat cromàtica, segons el testimoni d'antigues cròniques, còpies a l'aquarel·la anteriors al foc i a la restitució virtual d'un dels arcs, efectuada gràcies a aquests testimonis i a la informació aportada per l'anàlisi dels pigments. En aquest sentit, la comparació amb les pintures d'Abu Gosh, encara que sigui puntual i referida a un sol tema, permet d'ampliar la percepció i la informació sobre el color perdut. L'estil de les pintures de Sixena, com encara es pot observar actualment, és d'una qualitat excepcional, d'un humanisme bizantí molt proper a l'art musivari de l'illa de Sicília, de Palerm i, sobretot, de l'antiga catedral de Monreale i molt proper així mateix al d'altres obres fora de sèrie com la il·luminació de la Bíblia de Winchester i del *Saltiri anglocatalà*,<sup>18</sup> que podria haver estat un encàrrec del rei Guillem II de Sicília per a la seva catedral de Monreale.<sup>19</sup>

La Crucifixió de la sala capitular de Sixena culminava un programa de redempció que comprenia tres cicles distints que s'interrelacionen, de l'Antic i del Nou Testament, i de les genealogies de Crist, cadascun dels quals ocupa una topografia específica. El de l'Antic Testament, que anava des de la creació d'Adam i Eva fins a la unció de David per Samuel, ocupava les cares dels arcs que sostenien l'enteixinat. El del Nou Testament, que

17. Sobre les pintures de Sixena, vegeu W. W. S. COOK i J. GUDIOL RICART, *Pintura e imageria romànica*, Madrid, 1950, p. 123-129, col. I. Ars Hispaniae, VI; W. OAKESHOTT, *Sigena: Romanesque Paintings in Spain & the Winchester Bible Artists*, Londres, 1972; K. F. SCHULER, *The Pictorial Program of the Chapterhouse of Sigena*, New York University Institute of Fine Arts, desembre 1994, inèdit (Biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya). I el darrer estudi de conjunt, M. PAGÈS i PARETAS, *Pintura mural sagrada i profana, del romànic al primer gòtic*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012, p. 41-122.
18. Nigel MORGAN, Rosa ALCOY i Klaus REINHARDT, *Salterio anglo-catalán*, Barcelona, 2006.
19. M. PAGÈS i PARETAS, «Un saltiri de Guillem II per a Monreale? Sobre els orígens del *Saltiri anglocatalà* de París», *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, xx, 2012, p. 287-308.

anava des de l'anunciació fins a la resurrecció, i del qual la crucifixió era un dels temes centrals, ocupava les parets perimetrals de la sala. El tercer cicle, que permet relligar l'Antic i el Nou Testament, es representa a l'intradós dels arcs i conté els retrats dels antecessors de Jesús segons les genealogies de Mateu i de Lluc. Hi devia haver uns noranta retrats, el primer dels quals hauria estat el d'Abraham i el darrer, el de Josep, espòs de Maria.<sup>20</sup>

Situada al centre de la paret oriental de la sala capitular,<sup>21</sup> la Crucifixió, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya, és flanquejada per les escenes de la flagel·lació i la visita de les Maries al sepulcre. Es contraposava al Naixement, que era situat al centre de la paret occidental, a l'altre costat de la sala, que es perdé el 1936. Quan Josep Gudiol feu la campanya fotogràfica de Sixena poc abans de la guerra de 1936, només la pogué explorar parcialment, perquè segurament ja devia estar força malmesa. Mentre la flagel·lació i la visita de les Maries al sepulcre, com les altres escenes del Nou Testament, ocupaven només un sol registre, el superior, la Crucifixió era tractada amb més entitat i grandària i n'ocupava dos. El lloc, d'altra banda, també era singularment significatiu. Quan les monges sortien de la sala capitular per anar cap a l'església el que veien era aquest mural de la Crucifixió. Per tant, igualment que en l'obra de redempció, dins del programa decoratiu se li atorgava una gran importància.

La composició de Sixena és centrada per la creu amb el Crist mort, representat amb nimbe crucífer vermell sobre un fons groc. Malgrat la mida de la creu, que com hem dit sobrepassa el que en els compartiments laterals és la sanefa del marc inferior, el Crucificat no és gaire gran. Tant respecte de la creu com en relació amb les altres figures que formen part de l'escena, es veu petit, gairebé insignificant, la qual cosa sembla evidentment un contrasentit i, segurament, en part si més no, és una il·lusió òptica deguda a l'estat de conservació del mural. Sigui com sigui, però, no és un Crist imposant. I, contràriament a la impressió que fa si es mira de lluny, el Crucificat és mort, no té els ulls oberts, sinó tancats,

20. En l'actualitat més o menys complets i/o ben conservats es conserven quaranta-sis retrats, però en origen n'hi devia haver molts més, uns vuitanta segons Schuler (*op. cit.*, p. 72-85), a raó de setze per arc, però haurien d'haver estat noranta, a raó de divuit per arc, ja que és impossible que a la genealogia de Mateu s'hagués omès el primer retrat, el d'Abraham (PAGÈS, *Pintura mural sagrada i profana*, p. 80-81).
21. «The Crucifixion painting could, for the moment, only be explored by the preliminary cleaning of details here and there; it this made it clear that it was a masterpiece» (OAKESHOTT, 1972, p. 9).

i el cap caigut sobre el pit. Sorprèn, d'altra banda, que en un conjunt tan profundament bizantí, tan grec en alguns punts, com és aquesta Crucifixió de Sixena, el model del Crist no és grec, sinó siríac, d'expressió més aviat ferrenya i contreta. Per causa d'una gran llacuna de pintura, del perizoni es veu només el nus, per dessota del llombrígol, i la part inferior, amb un plec central que ha conservat més intensament el color blau del fons, bé que força ennegrit. Excepte aquest plec, la resta del blau de la peça, que cau en plecs a banda i banda dels genolls, s'ha perdut. Les comes, que semblen primes si no se n'observa el pronunciat panxell, les té juntes, per la qual cosa i pels models vigents en aquests moments suposem que Jesús era clavat amb quatre claus, per bé que tota aquesta part s'ha perdut.

A dalt de tot de la creu de Sixena hi havia el rètol, que té forma de gran imposta blanca, on hi devia haver escrita la inscripció NAZARENVS REX JVDEORVM, que no s'ha conservat. A banda i banda, ocupant tot l'espai disponible que deixen els braços de la creu, hi ha dos àngels gegantins, representats de mig cos, tret molt característic de l'art bizantí, amb unes precioses i grans ales policromes desplegadas simètricament, les quals, tot i l'estat en què ens ha pervingut el mural, semblen tornassolades. Tots dos àngels tenen el rostre compungit de dolor i amb les mans buides esteses vers el Crist, mirant-lo i mostrant-lo. En la cara del de la dreta, molt més ben conservada, que és bellíssima, es pot observar l'art tan notable del pintor, tant en el pentinat de rínxols que li emmarquen l'òvul del rostre com sobretot en la dolça expressió dels ulls.

El Crist de Sixena, amb el cap caigut sobre el pit i els ulls tancats, és mort. El seu rostre adolorit, amb bosses fosques sota els ulls i l'entrecella contreta, mostra el patiment que ha sofert. Malgrat el treball de clars i obscurs, de llums i ombres que en modula la fesomia i l'expressió, particularment notable, com en altres rostres molt més bizantins d'aquest mateix mural, el seu és un semblant occidental. Basti la seva contraposició amb el de l'àngel de la part superior, d'un bizantinisme grec, per comprendre-ho clarament. La forma de la cara, la dels ulls i la del nas, contundent, afinat i gens grec, però amb notable força, ho determinen. Els cabells els duu partits en dos, amb un greny sobre el front, caient sobre les espatlles. Un rostre siríac, per entendre'ns. El model del Crist no ha estat el grec, sinó el siríac. La barba i el bigoti, les galtes xuclades, tot sembla accentuar la sensació de dolor profund que ha patit abans de la mort.

A sota els braços de la creu, a Sixena tot l'espai disponible és omplert de figures i, com a Abu Gosh, s'hi destrien dos grans blocs temàtics: el dels àngels amb l'Església i la Sinagoga, sota mateix del braç horitzontal de la creu, i, a la part inferior de la composició, dos grups de figures, a banda i banda de la creu, amb la Verge i sant Joan, i les Maries, a la dreta de Crist (a l'esquerra de qui ho mira), i a l'altre costat, sota un edifici amb cúpula central, que sembla una clara evocació del temple de la Roca de Jerusalem, un grup de soldats i jueus. Aquest nivell de representació també enclouia Longinos amb la llança, aquesta ben visible, i, ho suposem, perquè no s'ha conservat, Stephaton amb l'esponja. Tot és molt bigarrat, molt ple de figures, gairebé no hi ha cap racó buit. Aquesta és una de les diferències més grans amb la Crucifixió d'Abu Gosh, on entre els personatges el cel blau es respira, tot hi és més esponjat. Ací, diríem, les figures són de mida major i estan més juntes.

El que ens interessa més és, però, el que es representa sota mateix dels braços de la creu, entre aquesta i la representació dels dos grups de figures. Ací, en aquest espai intermedi, es representen sengles àngels que acompanyen l'Església i la Sinagoga. L'Església, amb el cap i les mans velats amb un gran llenç blanc, duu un gran i preciós calze daurat, amb gemmes incrustades al peu, que acosta a la ferida del costat de Crist. Només la punta de la llança de Longinos s'hi interposa, la punxa afilada vora el cos de Crist. Malauradament, ni el seu rostre ni el de l'àngel s'han conservat. A l'altre costat, un altre àngel foragita la Sinagoga del costat de Crist. La dona es gira enrere, i amb l'expressió compungida mira cap al Crist, la seva mà, girada cap a aquest, topa amb la de l'àngel. Sembla que no vulgui marxar o que li dolgui haver de marxar, però que, tanmateix, obeeixi el determini de l'àngel, que l'empeny fora amb totes dues mans.

*L'Església i la Sinagoga en la crucifixió a l'art carolingi i otònic*

La presència de l'Església a la dreta del Crucificat es coneix des d'època carolíngia. Es representa com a figura femenina, vestida, com Maria, amb un *maphorion* o vel que li cobreix el cap i el bust, i de vegades fins i tot el cos. Porta un calze a la mà, que atansa a la ferida del costat de Crist, per recollir-ne la preciosa sang, en una imatge, ho repetim, de pregon significat eucarístic. La Sinagoga, també una figura femenina vestida amb un *maphorion*, es representa, per contra, a l'esquerra de Crist i allunyant-

se'n, en un gest simbòlic ben eloqüent.<sup>22</sup> Una i altra representades de cos sencer i dretes.

Així apareix en l'extraordinari ivori carolingi reutilitzat en la coberta de les perícopes d'Enric II per a l'església de Bamberg del 1014.<sup>23</sup> De vers el 870, és germà de la coberta del saltiri de Carles el Calb escrit per Liuthard i d'un art relacionat amb el saltiri d'Utrecht,<sup>24</sup> i podria haver estat la coberta de l'evangeliari de Carles el Calb de la Staatsbibliothek de Munic,<sup>25</sup> també de Liuthard, i el seu autor de l'escola de Reims o Hautvilliers. La rica iconografia, emmarcada per randes d'acants i fullatge, ens mostra la mà de Déu a dalt de tot, entre les quadrigues del sol i de la lluna, i a sobre mateix de la creu tres àngels, el del centre amb un vel a la mà.<sup>26</sup> El Crist ja és mort, Longinos li acaba de clavar la llança, i la sang que raja de la seva ferida la recull l'Església amb el calze. Darrere d'ells es veuen Maria amb les santes dones. A l'esquerra de Crist, Stephaton encara sosté el pal amb l'esponja; darrere seu hi ha Joan i darrere seu hi ha la Sinagoga, la qual, d'esquena al Crucificat i amb l'estendard alçat, posa la mà dreta sobre el disc que li mostra un personatge amb corona de torres i merlets assegut al davant d'un edifici cobert a doble vessant, que ens preguntem si podria ser el temple de Jerusalem.<sup>27</sup> El sant sepulcre també hi figura, com a edicle monumental, a la dreta de Crist, amb la porta oberta, l'àngel de la resurrecció i les tres Maries, que s'hi adrecen. A sota es representa la resurrecció dels morts i més avall encara, l'oceà i la terra, entre els quals hi ha una figura entronitzada.

Un altre ivori, aquest de la catedral de Metz i de la seva mateixa escola,<sup>28</sup> ens permet de corroborar la identificació d'algunes imatges de

22. M.-L. THÉREL, «L'origine du thème de la "synagogue repudiée"», *Scriptorium: Revue Internationale des Études Relatives aux Manuscrits*, 25, 1971, p. 285-290.

23. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, I, n. 41, pl. xx, p. 25-26 (München, Bayerische Staatsbibliothek cod. Lat. 4452 *antea* Bamberg 283).

24. Segons GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, p. 24-26, podria ser de la mateixa mà.

25. *Ibidem*, München Staatsbibliothek Cod. Lat. 14000 (Cim. 55).

26. El vel del temple esquinçat amb la mort de Crist?

27. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, p. 26, creu que l'edifici a doble vessant és una església, la figura dona i es pregunta si el disc podria ser el món (*der Erdkreis*). Al sacramentari de Drogó de Metz (c. 830 o després de 844), abans esmentat, a l'esquerra de Crist, just enfront de l'Església, hi ha un vell assegut amb un disc a la mà, que Schiller descriu així: «The prophet Hosea sits in front of John holding the *orbis terrarum* in one hand and pointing to the Redeemer with the other» (*op.cit.*, p. 106).

28. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, n. 83, pl. xxxv, p. 46 (Paris BN, lat. 9383).

l'ivori de les perícopes de Bamberg. Al de Metz, a més del rètol amb la inscripció IHS NAZARENVS REX IVDEORVM sobre la creu, hi apareixen el sol i la lluna i al damunt els evangelistes i els seus símbols. La creu amb el Crist crucificat ocupa la part central de la peça, Maria i Joan a la seva dreta i, a l'esquerra, la Sinagoga, la qual, estendard en mà i l'expressió tràgica, s'adreça a una dona entronitzada amb una muralla amb torres per corona i un estendard, la ciutat de Jerusalem. A sota, a més de Longinos i Stephaton, hi ha la resurrecció dels morts i l'oceà i la terra, enmig dels quals, sota el Crucificat, hi ha l'Església entronitzada, amb estendard i el *mundus* o disc de sobirania, i el rostre alçat cap al Crist.

De la mateixa data i escola de Metz, la versió sintètica de les dues personificacions, l'Església amb el calze recollint la sang de Crist i la Sinagoga allunyant-se'n, amb el cap girat enrere per mirar-lo, la trobem en els ivoris d'un manuscrit del tresor de la catedral de Verdum,<sup>29</sup> de l'església de la Santa Creu de Gannat,<sup>30</sup> i de la catedral de Metz.<sup>31</sup> Un altre exemple notable i famós és l'ivori de vers el 1000 d'Adalberó II de Metz.<sup>32</sup> I, encara, el díptic de Nicasi de Tournai (c. 900).<sup>33</sup>

Ja del segle XI, les perícopes o evangeliari de l'abadessa Uta, del primer quart del segle XI,<sup>34</sup> i els murals de Kleincombürg (c. 1108).<sup>35</sup> De vegades la Sinagoga apareix amb els ulls embenats, com a la patena de Saxònia, de Tremessen (c. 1170), en un altar portàtil d'Augsburg (segona meitat del XII),<sup>36</sup> i en la placa central, de coure repussat, de la coberta del *Liber Sancti Godehardi in Hildensem collatus a Friderico primo abbate* (c. 1153), en què a la Sinagoga, a més, li ha caigut la corona.<sup>37</sup>

29. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, n. 85, pl. xxxvi, p. 47-48 (Victoria and Albert Museum n. 250,67).

30. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, n. 89, pl. xxxviii.

31. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, n. 86, pl. xxxvi, p. 48-49 (BnF lat. 9453) i n. 86, pl. xxxvi (París BN, lat. 9383); n. 88, pl. xxxvii (Victoria and Albert Museum, Londres, n. 251,67).

32. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, n. 78, pl. xxxii, p. 43-44 (Metz, Städtisches Museum); vegeu també SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, fig. 366, 371 i 373.

33. GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, fig. 21, p. 44.

34. *Uta-Evangelistar (Uta-Codex)*, Munic, Staatsbibliothek, Clm 13601, [S.l.].

35. SCHILLER, *op. cit.*, fig. 432, al peu de la creu hi ha una premsa de vi i Crist trepitjant el raïm, així com un profeta que s'identifica amb Isaïes. No hem pogut verificar les inscripcions dels filacteris, però les pintures semblen molt restaurades.

36. SCHILLER, *op. cit.*, fig. 424 i 446.

37. Adolph GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit xi.-xiii. Jahrhundert*, vol. 3, Berlín, 1923, n. 55, pl. xvii, p. 21. En canvi, en els ivoris que hi ha encastats al marc niellat, la Sinagoga ja té els ulls embenats, i l'Església, sense corona, ostenta llança amb bandera i escut (Trier, Domschatz cod. 141, olim 136).



És ben insòlit i interessant, d'altra banda, l'exemple d'una creu d'ivori de Dinamarca (?), de vers el 1075, en què l'Església i la Sinagoga estan representades de mig cos dins de sengles medallons, la primera coronada i amb un pal amb la creu, i la segona amb el pit nu i estirant-se els cabells.<sup>38</sup> També és singular la d'un ivori bizantí del segle XI, amb l'Església amb el calze a la dreta de Crist, seguida d'una altra dona, i a l'esquerra, representat per una triple arcada el temple de Jerusalem, amb el vel, que s'esquinçarà amb la mort de Crist. Tot representat en un relleu més pla i de mida més petita que les figures del primer pla del peu de la creu, és a dir, en un doble registre figuratiu.<sup>39</sup>

Com a variant de la formulació del tema, assenyalaríem un luxós còdex de la Reichenau, el *Càntic dels Càntics i llibre de Daniel*, conservat a Bamberg,<sup>40</sup> de vers 1010, en una doble pàgina miniada del qual es veu la glossa de l'amor entre Crist i l'Església, amb la processó dels elegits des del bateig fins a la creu guiats per la figura al·legòrica de l'Església, que, amb la creu, els acosta el calze als que hi arriben, la primera dels quals és una dona. A la pàgina del costat, dins la O inicial del Càntic dels Càntics, la seva glòria o màndorla, es mostra el Senyor entronitzat, amb serafins i arcàngels, voltat de cors d'àngels o milícies celestials. A la seva esquerra, és a dir, a la dreta de qui ho contempla, un àngel acompanya una dona, la qual es gira per mirar el Crist. Amb el nimbe blau mig esborrat i, segons la gesticulació dels personatges, seguint les indicacions de l'àngel, la dona sembla haver d'ocupar-se dels que caminen, clergues i laics, dones i infants, tots sense nimbe i sense mirar el Senyor, com si no el veiessin, i que s'encaminen cap a enfora, com si sortissin de la pàgina, és a dir, de la teofania, que ni tan sols han vist. Són, tal volta, els que no entraran al regne del cel? I, ella, no deu ser una prefiguració velada de la Sinagoga?

38. Al braç vertical de la creu hi figuren, a dalt i a baix, la vida, dona coronada amb la creu o arbre de la vida i el rètol que l'acredita (VITA), i la mort, MORS, persona dins un sepulcre. Al revers s'hi representa el judici final, amb el si d'Abraham al medalló superior (GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit...*, n. 124, pl. XLIII, XIV, p. 35: «Das Kreuz ist laut Inschriften von Liutger gefertigt für Gunhild, die Tochter des Königs Swend Estridsen und Nichte Knuts des Grossen, die im Jahre 1076 starb» (Kopenhagen, Nationalmuseum).

39. Adolph GOLDSCHMIDT i Kurt WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des x.-xiii. Jahrhunderts*, vol. 2, Berlín, 1934, n. 201, pl. LXVI, p. 74 (Ermitage).

40. Staatsbibliothek Bamberg Msc. Bibl. 22, f. 4v-5r.

*El model d'Abu Gosh i de Sixena i la seva difusió*

El que és particular a Abu Gosh i Sixena és que a l'Església i la Sinagoga les acompanyen sengles àngels i que totes quatre figures hi siguin representades de mig cos, perquè, tot i que la missió primordial dels àngels sigui la de relacionar el Creador i la seva obra, Déu i l'home, en la iconografia de l'Església i la Sinagoga en l'escena de la crucifixió no hi apareix. El model artístic originari, a més, havia de ser molt semblant, perquè la identitat entre una representació i l'altra és molt clara. Totes dues imatges comparteixen la majoria de característiques, com el posat i l'actitud dels àngels amb l'Església o la Sinagoga, i també la representació d'aquesta, amb el cap i el cos coberts amb un *maphorion* semblant, i amb l'expressió afligida, el rostre girat enrere, cap al Crist.

En tots dos casos, a més, el de l'àngel acostant l'Església al Crist i el de l'àngel foragitant-ne la Sinagoga, de les quatre figures només es veu el tors, la qual cosa és més evident a Abu Gosh, que només se'n representa aquesta part del cos, igualment que es fa amb els àngels de la part superior. Les figures apareixen així, d'una manera una mica estranya, sorgides sobre el blau del fons, com una aparició enmig del cel, talment la dels àngels a la part superior de l'escena.

A Sixena, per l'estat de conservació del mural, especialment del color, no s'aprecia tan bé, tot i que si s'observa el *maphorion* blanc de l'Església es veurà que sí, que probablement la figura també era representada així, *tallada*. Tanmateix, el pintor s'allunyà una mica del model en plasmar la Sinagoga rere mateix de l'edifici que s'identifica amb el temple de la Roca, sobre el qual es repenja amb el braç dret, com si estigués efectivament al darrere i l'edifici li servís de suport, amb la qual cosa es trenca aquella sensació d'aparició simbòlica enmig del cel. D'altra banda, el fet que quatre figures siguin *grosso modo* de la mateixa mida que els personatges del peu de la creu i que no hi hagi espai entre unes i altres, que hom hagi compost l'escena amb tantes figures, sense buit entremig, reforça la sensació que els esdeveniments que veiem (els del primer i els del segon pla) són coetanis, esdevinguts al mateix temps, sense separació temporal, ni espacial. És a dir, tant com l'art, l'estil dels pintors de Sixena està impregnat de l'humanisme de l'estil del 1200, que fa més versemblants els volums dels cossos, la plasmació figurada de l'escena també, a partir de totes aquestes variants, es fa més real, més autèntica d'esdeveniment viscut. Per contra, a Abu Gosh, la presència del profeta a primer terme reforça la significació simbòlica de la representació.

És molt interessant, d'altra banda, que a Sixena hi aparegui representat el temple de la Roca, és a dir, la ciutat de Jerusalem, rere mateix dels jueus que figuren al peu de la creu, i, doncs, del judaisme, a primer terme. Tot el conjunt d'aquest costat esquerre del Crucificat té, doncs, la mateixa dimensió simbòlica, la qual cosa no és tan evident a Abu Gosh, on, més aviat, la presència del profeta recorda la promesa profètica i, fins i tot, en un significat afegit, es podria interpretar com la de l'antiga llei. La torre o edifici representat a l'altre costat de l'escena, segons la professora Dulce Ocón, representaria l'església del Redemptor, que s'erigia al costat del sant sepulcre,<sup>41</sup> és a dir, la topografia cristiana i jueva de Jerusalem, exemplificada amb l'església on avui es dreça l'església evangèlica. Però, i per què no el mateix sant sepulcre, com a la coberta de les perícopes d'Enric II? A Sixena, tanmateix, no hi ha espai per desenvolupar res més, cap més iconografia. I, en qualsevol cas, el que convenia ressaltar, subratllar, d'acord amb el programa d'imatges de la sala, era el pas de l'antiga llei a la nova llei, que la imatge de l'Església que s'acosta al Crucificat i la Sinagoga que n'és foragitada sintetitza tan bé. Perquè aquesta ha de ser la raó fonamental de la creació iconogràfica dels àngels vora l'Església i la Sinagoga en aquesta escena de la crucifixió, els orígens de la qual no hem pogut resseguir per manca de testimonis antics. És que, tal volta, fou creada aleshores, al temps de les croades o poc abans? L'evangelari grec del segle XI que hem esmentat abans en seria un testimoni primerenc.<sup>42</sup>

Aquesta idea la reforçaria el fet que a partir del segle XIII el tema reaparegui en la pintura bizantina més o menys respectuosa amb la tradició, però que incorpora innovacions de l'època, com a l'església de la Mare de Déu de Studenica, a Sèrbia, de 1208-1209. S'entén com una manera d'expressar la victòria del cristianisme sobre el judaisme,<sup>43</sup> sobre la base dels comentaris patristics de les prediccions de Jeremies (Je 31-33-34), represos per la litúrgia de setmana santa. És plasmat també a la Panaghia Mavriotissa de Kastòria (anterior a 1259), a Macedònia; a Xipre

41. Dulce OCÓN, «The Paintings of the Chapter-House of Sigena and the Art of the Crusader Kingdoms», *Romanesque and the Mediterranean*, BAA, 2015, p. 277-294, esp. p. 289.

42. BnF gr. n. 74, f. 59.

43. Tania VELMANS i Vojislav KORAC, *Rayonnement de Byzance*, la Pierre-qui-Vire i París, 1999, p. 183, pl. 71-72. Els autors ho entenen com una manera d'expressar la victòria del cristianisme sobre el judaisme, sobre la base dels comentaris patristics de les prediccions de Jeremies (Je 31-33-34), represos per la litúrgia de Setmana Santa.

a Agios Neophytos i a Paleochorio i a Probota, a Romania. L'existència de tots aquests exemples advocaria a favor de l'existència d'un model anterior i preminent en una església bizantina important, segurament de Constantinoble, que es devia crear o plasmar poc abans dels nostres exemples d'Abu Gosh i de Sixena, els quals, per la seva monumentalitat i la seva notable qualitat artística, devien ser dels més pròxims al model.

Mentrestant, a l'art d'Occident, el tema anava fent camí i transformant-se, com a la llegenda de la santa Creu de Regensburg, del 1271, en què la dona coronada que amb un calze recull la sang de Crist ja no és l'Església, sinó la fe, FIDES, que va tota sola, mentre la SYNAGOGA continua essent foragitada per un àngel.<sup>44</sup>

#### *Els pintors d'Abu Gosh i els de Sixena*

A Sixena hi treballaren uns artistes notabilíssims, que abans ho havien fet a Monreale i a Canterbury,<sup>45</sup> com evidenciaren Otto Pächt i Walter Oakeshot, a partir de l'evidència estilística i iconogràfica dels frescos amb els mosaics sicilians, sobretot amb els de Monreale, amb la *Bíblia de Winchester* i amb el susdit *Saltiri anglocatalà*. El seu art, de gran qualitat artística, és molt bizantí, en alguns casos molt grec, la qual cosa permet inferir que ens preguntem si s'haurien format artísticament a la cort de Constantinoble o al costat de pintors grecs de Constantinoble. Sigui com sigui, que els pintors de Sixena primer treballaren a Sicília i després als escriptors de Canterbury és incontestable, perquè, si l'estil és autènticament bizantí, de la darrera època dels emperadors Comnens, i la iconografia també és bizantina, la flora i la fauna dels marges, en canvi, prové indubtablement dels models d'il·luminació anglesos de finals del segle XII. El *Saltiri anglocatalà*, si s'admet la meua hipòtesi,<sup>46</sup> hauria estat un encàrrec de Guillem II de Sicília per a la seva catedral de Monreale, justament l'obra que permet d'explicar de manera coherent la relació de totes les altres.

La decoració pictòrica de l'església d'Abu Gosh correspon a la fase dinàmica de l'estil dels Comnens i, segons Gustav Kühnel, fou duta a terme

44. SCHILLER, *op. cit.*, fig. 452.

45. OTTO PÄCHT, «A Cycle of English Frescoes in Spain», *The Burlington Magazine* (Londres), vol. 103, núm. 698 (maig 1961), p. 166-175; W. OAKESHOTT, *Sigena: Romanesque Paintings in Spain & the Winchester Bible Artists*, Londres, 1972; W. OAKESHOTT, *The Two Winchester Bibles*, Oxford, 1981.

46. MONTSERRAT PAGÈS I PARETAS, «Un saltiri de Guillem II per a Monreale? Sobre els orígens del *Saltiri anglocatalà* de París», *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, xx, 2012, p. 287-308.

per artistes bizantins, al darrer quart del segle XII, més precisament en el seu darrer decenni,<sup>47</sup> en el temps del rei Amalric de Jerusalem i de l'emperador Manuel Comnenus de Constantinoble.<sup>48</sup> Per a aquest autor, els frescos més pròxims són els de Nerezi (1164) i no tant les creacions manieristes de la fi de segle com els murals de Kurbinovo (1191), per la qual cosa creu que la interrupció de les pintures no hauria estat la fi del regne llatí de Jerusalem (1187), sinó que s'hauria produït abans i per altres causes, potser per una manca de finançament. Aquesta raó, però, resulta, si més no, sorprenent, perquè s'hauria esdevingut en el moment de màxima puixança de l'orde arreu d'Occident i a Terra Santa en particular.

L'estreta afinitat artística i iconogràfica existent entre Monreale, la Bíblia de Winchester i el *Saltiri anglocatalà* no existeix entre Abu Gosh i Sixena. Els pintors de la Crucifixió d'Abu Gosh, per comparació amb els de Sixena, ja no semblen tan intensament grecs. Sembla que, tot i l'enorme, predominant, influència de la pintura bizantina, s'hi traspua una mena de mestratge artístic d'arrel occidental, com si els pintors de la Crucifixió d'Abu Gosh, que haurien vingut amb els croats, fossin occidentals immersos en un univers grec, bizantí, del qual s'haurien imbuït, sense poder prescindir del tot, però, dels seus orígens. Tant el rostre de les Maries i de Joan, com sobretot els cossos estilitzats dels lladres, advocaria a favor d'aquesta opció, i també que la inscripció, SYNAGOGA, sigui en caràcters llatins, mentre que les de la Dèesi són en grec. Potser hi convisqueren i hi treballaren conjuntament pintors bizantins i occidentals, que s'haurien repartit els temes d'acord amb les seves aptituds o altres necessitats del programa. En síntesi, el caràcter netament grec, bizantí, dels frescos de Sixena, que es pot observar tan bé en el rostre de l'àngel de la Crucifixió, no s'observa en la Crucifixió d'Abu Gosh, si més no tan intens. Tanmateix, la comparació més fidedigna és entre els de les Sinagogues. Els ulls, l'expressió del rostre d'una i altra responen a una diferent concepció de la pintura. La *souplesse* dels plecs del *maphorion* de la d'Abu Gosh es torna línia recta sobre el cap i sobre els braços, mentre a Sixena hi apareix un *pathos* tràgic i una pintura densa.

47. KÜHNEL, *Wall Painting in the Latin Kingdom...*, p. 177.

48. KÜHNEL, *Wall Painting in the Latin Kingdom...*, p. 149-180; Gustav KÜHNEL, «Crusader Monumental Painting and Mosaic», a *Knights of the Holy Land: The Crusader Kingdom of Jerusalem*, The Israel Museum, Jerusalem, 1999, p. 203-215, esp. p. 211-213; Jaroslav FOLDA, *Crusader Art: The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1099-1291*, Aldershot, Lund Humphries, 2008, p. xxx.

La identitat del tema de l'Església i la Sinagoga en la Crucifixió d'Abu Gosh i de Sixena evidencia tant un mateix origen dels models iconogràfics emprats com la difusió d'un mateix estil, el dels darrers Comnens, de la cort dels quals, probablement, provindria aquell model emprat en un lloc i l'altre per artistes diferents i formant part de programes iconogràfics diversos, de gran envergadura tots dos i sorgits un i altre en un moment d'esplendor dels seus fundadors, la reina Sança, en el cas de Sixena, i l'orde de l'Hospital de Sant Joan a Abu Gosh, l'Emmaús bíblic, prop de Jerusalem.



**Figura 1.** La Sinagoga d'Abu Gosh foragitada per un àngel. © Abbaye Bénédictine Sainte Marie de la Résurrection, Abu Gosh



**Figura 2.** La Sinagoga de Sixena foragitada per un àngel. © MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya



**Figura 3.** La Crucifixió de l'església d'Abu Gosh. © Abbaye Bénédictine Sainte Marie de la Résurrection, Abu Gosh



**Figura 4.** La Crucifixió de la sala capitular de Sixena. © MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya





Figura 5. Ivori carolingi en la coberta de les perícopes d'Enric II per a l'església de Bamberg (Munic, Bayerische Staatsbibliothek, cod. lat. 4452)



**Figura 6.** Càntic dels Càntics i llibre de Daniel, Reichenau. © Staatsbibliothek Bamberg Msc. Bibl. 22, f. 4v-5r



**Figura 8.** Un dels àngels de la Crucifixió de Sixena. © MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits. Grec 74

Figura 7. Evangeliari grec. © BnF gr. n. 74, f. 59