

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

MEMÒRIES DE LA SECCIÓ HISTÒRICO-ARQUEOLÒGICA. XXX

RAFAEL BASTARDES I PARERA

De la Societat Catalana d'Estudis Històrics

LA REPRESENTACIÓ
DEL SANT CRIST
AL TALLER D'ERILL

PREMI JOSEP PUIG I CADAFALCH 1976

BARCELONA

1977

LA REPRESENTACIÓ
DEL SANT CRIST
AL TALLER D'ERILL

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

MEMÒRIES DE LA SECCIÓ HISTÒRICO-ARQUEOLÒGICA. XXX

RAFAEL BASTARDES I PARERA

De la Societat Catalana d'Estudis Històrics

LA REPRESENTACIÓ
DEL SANT CRIST
AL TALLER D'ERILL

PREMI JOSEP PUIG I CADAFAALCH 1976

BARCELONA

1977

LA CAIXA DE PENSIONS PER A LA VELLESA
I D'ESTALVIS DE CATALUNYA I BALEARS
HA CONTRIBUÏT GENEROSAMENT A L'EDICIÓ
D'AQUEST ESTUDI

Dipòsit legal: B. 6302-1978

ISBN: 84-7283-014-4

© Rafael Bastardes i Parera, Barcelona

La present edició és propietat de l'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

A proposta d'una ponència formada pels membres de la Secció Històrico-Arqueològica de l'INSTITUT senyors Joan Ainaud i de Lasarte, Miquel Tarradell i Mateu i A. M. Mundó i Marcet, l'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS, en sessió plenària tinguda el dia 9 d'abril de 1976, acordà per unanimitat de concedir el V Premi Josep Puig i Cadafalch ex aequo al senyor Rafael Bastardes i Parera pel seu treball La representació del Sant Crist al taller d'Erill i al senyor Josep Guitart i Duran pel seu treball Escultures romanes de la Laietània.

En la sessió plenària del dia 26 de novembre del mateix any l'INSTITUT acordà de publicar l'obra del senyor Bastardes i Parera.

This One



UXR1-LS1-OLFL

*A LA MEMÒRIA D'ALBERT BASTARDES I SAMPERE,
EL MEU PARE,
QUE M'INCULCÀ L'AMOR A L'ART ROMÀNIC.*

I. EL TALLER D'ERILL

Fou, segurament, al volum VI d'«Ars Hispaniae» on per primera vegada s'evocà el concepte del «Taller d'Erill». Les figures de talla que integraven els conjunts dels davallaments descoberts per l'expedició de l'Institut d'Estudis Catalans l'any 1907¹ a Taüll, Erill-la-Vall i Durro, juntament amb imatges i frontals i altres obres que després s'anaren descobrint, formen un conjunt tan determinat, tan localitzat i tan diferent de les altres escultures romàniques que, després de constatar-ne la indiscutible unitat estilística, ja l'any 1932, A. Kingsley Porter les considera com a obres d'un mateix taller, i àdhuc d'un mateix «ben dotat escultor»;² però foren Cook i Gudiol, l'any 1950 els qui s'atreviren a situar-lo, manifestant que no ofereix cap dubte l'atribució d'aquestes obres «a un taller, actiu a Taüll o a Erill-la-Vall, les dues viles més importants de la baronia».³

La frase causà un impacte i, de llavors ençà, el nom de Taller d'Erill s'ha anat afiançant entre els estudiosos del nostre art medieval, per a assenyalar les obres d'aquest grup d'escultures sorgit tan incomprensiblement al segle XII en aquest racó, llavors inaccessible, que avui anomenem la Vall de Boí.

1. *Missió arqueològica-jurídica de l'Institut...*, 1907, pàg. 477; *Adquisicions del Museu Episcopal de Vic...*, 1911-12, pàg. 702.

2. PORTER, 1932, pàg. 136.

3. COOK-GUDIOL, 1950, pàg. 322.

Si sempre m'havia preocupat per l'estudi de l'art romànic català, i l'interès ja em venia de família, justament en aquell temps anava adelerat recopilant, pels museus i arxius fotogràfics, tota la informació possible, però sobretot la documentació gràfica que fes referència a l'art romànic de la conca de la Noguera Ribagorçana, i no sols el conservat sinó també el desaparegut, posant la meua vocació particular al servei de l'empresa hidroelèctrica ENHER, que, amb una desinteressada col·laboració en profit de l'art i la cultura de la regió, volia correspondre i agrair l'aprofitament dels seus recursos hidràulics; i ho féu així, tot remonent influències, provocant l'interès de les altes esferes i, àdhuc, contribuint econòmicament a les despeses d'algunes restauracions.

He de dir que, de bell antuvi, el comentari de Cook-Gudiol referent a aquestes escultures⁴ em va semblar convincent, i d'un entusiasme que ja compartia i que continuo compartint plenament. Però també em va semblar massa limitat; concretament, no veia per què no s'havia inclòs dins aquest grup el Crist de Mig-Aran, que pel sol fet de procedir d'un davallament ja em semblava sospitós de pertànyer-hi, i també la Majestat de Salardú, d'una sensibilitat plenament coincident, i ambdós dins una extensió geogràfica ben superable; i més encara, perquè ja Cook i Gudiol relacionaven aquestes dues obres entre elles, afirmant que «foren tallades pel mateix artista i genial escultor»,⁵ i «probablement a la Vall d'Aran mateix».⁶ Així, després de considerar tan enigmàtica la presència en aquells isolats racons del Pirineu, i al segle XII, d'un escultor tan genial, calia doncs suposar que n'hi hagué dos!

L'obra d'art, quan és fruit d'una acusada personalitat creadora, desprèn com una mena de magnetisme que la fa identificable i atribuïble, per poc que intuïm o coneguem la sensibilitat del seu autor. Tanmateix, mancaven els arguments indiscutibles per a fer atribucions categòriques, perquè ni els pressentiments, ni la intuïció ni l'emoció artística tenen el rigor científic suficient en l'estudi de l'art per a fonamentar-hi conclusions, ni tan sols provisionals, que tinguin una certa solidesa i credibilitat.

4. COOK-GUDIOL, 1950, pàgs. 322, 327 i 328.

5. COOK-GUDIOL, 1950, pàg. 317.

6. GUDIOL, 1974, pàg. 200.

II. NOVES TROBALLES

Molt aviat, però, tinguérem la sort de completar l'observació amb el descobriment d'unes fotografies que demostraven l'existència d'altres obres, ja desaparegudes, d'aquest grup estilístic, i en feien possible el seu estudi.

Cercant concretament el Sant Crist del Davallament de Durro, del qual ja es tenia notícia,⁷ però cap documentació gràfica, i confirmada a Durro la seva destrucció l'any 1936, vaig trobar-ne una fotografia a l'arxiu Roig (integrat a l'arxiu Albert Bastardes, des del 1977), datada el 6 d'agost de 1920. Aquesta troballa (fou l'any 1960) vingué acompanyada del descobriment, entre d'altres també interessants, d'una fotografia del Sant Crist de Mur, feta el dia 23 de juny de 1920, imatge desapareguda també l'any 1936, i de la qual hom no tenia aquí cap notícia, malgrat ésser citada a la *Geografia* de Carreras i Candi, que tan poques en cita, com «una imatge que inspira molta devoció a la comarca».⁸ També la cita semblantment Joan Roig (germà del fotògraf), en un «Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya», tot afegint que és una imatge «d'escàs mèrit artístic», i no la reproduïx malgrat tenir-ne el clixé.⁹ I molt indirectament, la menciona també el P. Jaume Villanueva.¹⁰

Una altra fotografia s'unia aviat a les anteriors troballes: el Sant Crist de Llimiana, també destruït i del qual ja es tenien referències, venia citat i reproduït, també en un antic i ja oblidat «Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya».¹¹ El clixé corresponent, que era d'Antoni Gallardo, no ha estat trobat allí on es conserva aquest arxiu, però resta encara l'esperança que el Centre Excursionista, que segurament l'usà per a fer el corresponent gravat, no l'hagués tornat, o que Gallardo mateix els l'hagués cedit, i es trobi guardat encara a l'insondable arxiu fotogràfic del Centre, que inútilment he intentat d'examinar.

7. Fogg Art Museum de la Universitat de Harvard..., 1921-26, pàg. 208; PORTER, 1928, vol. II, pàg. 30; PORTER, 1932, pàg. 136; DURAN I CANYAMERES, 1932, pàg. 193.

8. ROCAFORT (1913-1918), pàg. 816.

9. ROIG I FONT, 1921, pàg. 194.

10. VILLANUEVA, 1850, vol. XII, pàg. 72.

11. GALLARDO, 1932, pàg. 369 i lám. LXXXI.

Cal tenir present que aquestes fotografies, a les quals donem (perquè el tenen) un valor documental tan extraordinari per a l'estudi de les obres desaparegudes, són totes molt deficientes, i ens donen sovint unes imatges incompletes, amb drapejats afegits, mostrant clarament alguns detalls però amagant-ne d'altres, com per exemple els peus, tapats per les flors, o les mans darrera els cortinatges dels altars, i altres detalls obscurs que cal examinar amb molta paciència ajudats d'una lupa.

És evident, doncs, que la recent troballa (1975), també a l'inabastable arxiu Roig, d'una fotografia datada el 23 de juliol de 1922, del Crist de Montmagastre, indiscutiblement identificable dins el grup d'Erill, també destruït i desconegut —encara que el menciona, despectivament, un article pòstum de Joan Roig¹²— fotografia tampoc perfecta, però que ens mostra netament el Crist complet, sense drapejats i amb peus i mans, resulta d'un valor excepcional, i ens dona a més tals coincidències que, no tan sols permet ja de realitzar un estudi concret i d'assenyalar-ne les conseqüències més rellevants, sinó que gairebé en fa inexcusable el seu ajornament.

És ben sorprenent com aquestes magnífiques talles —magnífiques per llur valor, però també per llur mida— han passat tant de temps desaperebudes, fins a l'extrem que no s'ha conegut com eren fins que ja no són. El Crist de Durro s'arribà a identificar perquè la mà esculpida al costat denunciava la seva pertinença a un davallament, del qual ja es coneixia una altra figura, la Mare de Déu que es conserva al Museu d'Art de Catalunya. Però a Mur, quan arrencaren, i s'endugueren al Museu de Boston, les pintures de l'absis central, foren experts i coneixedors de l'art romànic els qui passaren davant la fabulosa talla del Crist, que era davant de tothom, mostrant a més la policromia original perfectament conservada, sense que ningú no denunciés la seva existència, ni li atorgués la més lleu importància. Tampoc la reconeix Cèsar A. Torras, tan agut identificant el nostre romànic; en un article pòstum sobre *La Conca de Tremp*, publicat en un «Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya»¹³ (potser preparatori

12. ROIG I FONT, 1933, pàg. 318.

13. TORRAS, 1926, pàg. 148.

d'una altra guia, no realitzada), demostra haver examinat amb atenció l'església de Mur i en detalla el contingut, però no menciona el Sant Crist. I encara és potser més sorprenent la negligència, ja citada,^{9,12} dels germans Joan i Gabriel Roig, tan amants com eren de l'art romànic, després d'haver examinat i àdhuc fotografiat, les imatges de Mur i de Montmagastre. I és que l'impacte que produïren les Majestats, amb llur espectacular representació del Crist viu, vestit, clavat a la creu però no penjant-ne, i donant-nos en definitiva la imatge triomfal de la Redempció, és tan sorprenent, tan contrastada amb la mentalitat religiosa dels darrers segles, i s'identifica tant amb la mística romànica, que entusiasma i pertorba, i les altres representacions del Sant Crist passen desapercebudes o menyspreades, com si fossin obres més recents, fins a l'extrem que, si alguna és encertadament identificada i adquireix un cert ressò, és completada amb una espectacular corona i se l'anomena també Majestat, com és el cas de la de Salardú que, amb corona o sense, és la imatge d'un Crist sofrent, penjant de la creu, i no pas una Majestat.

III. LES IMATGES ANALITZADES

Essent les darreres troballes fotogràfiques representacions d'imatges del Sant Crist, és aquesta particularitat, dins el Taller d'Erill, l'objecte concret del present estudi, perquè és l'únic aspecte que ha rebut aquesta aportació informativa tan important que reclama un complement o una revisió, que sigui ensems la comunicació i la catalogació d'aquestes troballes.

Recordem que només eren conegudes dues representacions *importantes* del Sant Crist, identificables dins el grup d'Erill: les referents als davallaments d'Erill i de Taüll. I encara, cal pensar que el Crist del Davallament de Taüll (retocat, potser posterior i amb les cames encreuades) ens el mirem sempre amb molt de recel, fins al punt que ja Kingsley Porter, després de molts canvis de parer, opta per prescindir-ne en estudiar la cronologia dels davallaments, i es recolza en les altres imatges.¹⁴ Tenim, doncs, que,

14. PORTER, 1932, pàgs. 134 i seg.

de les dues figuracions, només quedava el Crist del Davallament d'Erill (sense policromia, sense peus i tan mutilat), com a única peça que ens inspirava confiança; quantitat ben escassa comparada amb les cinc imatges que, procedents d'aquests mateixos grups de davallaments, conservàvem de la Mare de Déu. L'anàlisi era tan mancada de fonaments, que encara l'any 1932 Duran i Canyameres es veia precisat a atribuir al segle XIII aquests davallaments, basant-se gairebé solament en el fet que el Crist (el de Taüll, que és l'únic que tenia peus) estava clavat amb tres claus,¹⁵ contradient Kingsley Porter, i com acusant-lo d'haver eliminat la dificultat, eliminant la imatge.

És evident, doncs, que l'aportació documental, encara que només sigui fotogràfica, de quatre noves representacions del Sant Crist, sens dubte catalogables en el mateix grup, té un cert pes, i si a més l'examen d'aquesta aportació ens permet d'incloure-hi dues imatges conservades però que n'eren excloses, les possibilitats d'estudi es multipliquen per quatre, fent necessària una reconsideració; però, repetim, concretada a aquest aspecte, ja que l'examen de les característiques generals del Taller d'Erill i la seva inclusió dins el més pur i característic romànic, no em semblen pas gens modificables, i conserva tota la seva vigència el breu però complet esquema, ja citat,³ que Cook i Gudiol estableixen a «*Ars Hispaniae*», i que es podria repetir ara íntegrament.

Adjuntem les fotografies senceres i molts detalls concrets de les imatges analitzades en aquest estudi, que són vuit en total; quatre formant grups de davallaments (conservats o no), i les altres quatre imatges soltes:

Crist del Davallament d'Erill	Làm. I
Crist del Davallament de Taüll	Làm. II
Crist del Davallament de Durro. . . .	Làm. III
Crist de Mig-Aran, també d'un davallament.	Làm. IV
Majestat de Salardú	Làm. V
Crist de Mur	Làm. VI
Crist de Llimiana	Làm. VII
Crist de Montmagastre	Làm. VIII

15. DURAN I CANYAMERES, 1932, pàg. 198.

Cal aclarir que, de les imatges destruïdes l'any 1936, només en podem donar l'única fotografia descoberta. De les altres, en canvi, podem triar en cada cas aquella fotografia on millor es veu el detall que s'analitza. I així incloem també una fotografia del Crist de Mig-Aran, feta l'any 1921, i una altra del mateix any, de la Majestat de Salardú, quan encara conservava perfectament la mà esquerra.

Basat com és aquest estudi en les característiques principalment plàstiques que ofereixen aquestes imatges, considerem que aquestes particularitats tenen tanta més importància, com a definidores d'una unitat estilística, a mesura que més s'aparten del naturalisme. Perquè copiar la naturalesa pot produir, i de fet produeix, enormes coincidències que no signifiquen unitat, ni relació ni influència, perquè deriven d'un origen comú que és la fidelitat a la naturalesa mateixa, tal com és. Contràriament, les coincidències en les deformacions, estilitzacions, síntesis i, àdhuc i sobretot, les pures invencions plàstiques sobre la naturalesa humana, acusen la presència d'una mateixa *personalitat creadora*, o la seva influència. I no cal dir quan, a més, es veuen reforçades per una coincidència de lloc i de temps.

IV. LES CAMES I ELS PEUS

En l'examen detallat de les característiques estructurals d'aquestes imatges, no podem donar importància a les cames ni als peus. Els peus manquen totalment al Crist de Mig-Aran i al d'Erill; el de Taüll, amb les cames encreuades, esdevé rar i excepcional, i les fotografies del de Durro i del de Mur ens mostren els peus mig tapats per les flors. Però l'examen del Crist de Montmagastre reforçat amb el de Salardú, i el que es pot entreveure entre flors a les altres fotografies, ens mostra uns peus que, si bé responen a una unitat de concepte i són realment molt semblants, no veiem que tinguin cap particularitat important que pugui singularitzar-los en el conjunt de la nostra escultura romànica.

Les cames, que ja són més visibles (exceptuant el Crist de Taüll i, naturalment, el de Mig-Aran que no en té), presenten unes característiques més acusades i molt semblants. Bàsicament són

tallades seguint una *secció* marcadament triangular, mostrant frontalment una aresta *molt viva i rectilínia*, i acabant a dalt amb un o dos sécs horitzontals que marquen el genoll suggerint la ròtula; exceptuant potser els genolls, molt semblants, de les imatges de Mur i de Montmagastre, on els sécs no són evidents (fig. 1).

Però no sembla prudent de donar massa importància a l'aspecte d'aquestes cames perquè, encara que presenti certes diferències amb les imatges d'altres grups, probablement és aquesta interpretació la més plenament normal i lògica que l'artista pugui donar d'aquest sector de l'anatomia humana, encara que també és la més intel·ligent i la més aguda, incloent-hi l'aresta rectilínia de la tibia, que no és rectilínia, naturalment. La naturalesa no presenta normalment cap línia recta, que és potser la més autèntica i notable creació de l'home, sobretot al terreny de l'art; per això sempre que, interpretant la naturalesa, l'artista estableix una recta, la síntesi que provoca esdevé d'una contundència total.

V. TRANSCENDÈNCIA DEL CAP I EL CABELL

El cap, en canvi, ofereix un interès enorme, i no tan sols per ell mateix i pel seu contingut d'expressió, cabell i barba, sinó també per la forma magistral com està resolt el seu difícil acoblament al tronc. «El cap és un gran volum que pesa», deia l'escultor Manolo Hugué, i talment és així des del punt de vista físic, perquè proporcionalment és el fragment de l'home que més pesa, que té més pes específic, que té més densitat; però també és cert des del punt de vista plàstic, com si el pes del cap, posat a dalt, estructurés tot l'equilibri de la persona; com aquell doll que encara porten al cap les empordaneses; com els pans que hi duïen les noies de Gósol que pintà Picasso.

L'escultor d'Erill ens dóna la sensació de pes del cap, estructurant-lo conjuntament amb un coll robust que deixa penetrar dins el sot que limiten les clavícules, *com si l'enfonés una mica*, quedant-hi adherit amb una contundència absoluta, sense vacil·lacions i amb una solidesa definitiva, i això constitueix un encert d'un valor escultòric de gran categoria, que observem, tant com pugui ésser observable, en totes aquestes imatges, sense cap excepció.

El cabell hi és tractat d'una manera especialíssima i uniforme, i dóna a aquestes imatges una de llurs característiques més notables i més aparents, malgrat que l'observació sigui dificultada, en algunes fotografies, per una corona d'espines postissa. Tant és així que algunes imatges del Crist, petites i molt mutilades, com les que porten els números 3926 i 3928 del Museu d'Art de Catalunya, serien identificables dins el Taller d'Erill, encara que només fos per aquest detall (fig. 2).

El cabell és dividit pel mig, fent com una clenxa, derivant cap als costats en grups *gruixuts*, normalment tres per banda, i finament ratllats en sentit *transversal* (fig. 3); remarcuem els conceptes: grups *gruixuts* i ratllat *transversal*, perquè a les altres imatges romàniques del Crist és normal que els cabells formin grups *plans*, precisament, i amb el ratllat recte o ondulat, però seguint la direcció del cabell i no de través. A la part de darrera, el cabell és més o menys negligit i sense el ratllat fi, com es pot veure a les imatges conservades, però no és observable a les fotografies de les imatges destruïdes, les quals només veiem frontalment. El Crist del Davallament de Taüll és, en aquest detall també, l'única excepció, ja que no sols té negligida la part posterior, sinó que ni el cabell ni la barba no presenten el típic ratllat fi.

Però, a més del cabell del cap, tant aquestes imatges com les del grup de les Majestats tenen unes tires de cabell que cauen endavant per damunt les espatlles (generalment tres per banda), en relleu o només pintades, en el qual cas no poden apreciar-se quan la policromia no existeix. Però quan les tires són marcades en relleu, a les Majestats és un relleu semitubular, normalment sense ondulacions o molt lleugeres i sovint ratllat finament en *vertical*. En canvi, al grup que analitzem, formen un relleu pla, tallat en ziga-zaga com si fossin els plecs d'una roba (fig. 4). Raresa que només hem observat en aquest grup, i que s'aprecia perfectament a les imatges de Mig-Aran, de Mur i d'Erill; pot endevinar-se també a la de Durro, i queda dubtosa a la defectuosa fotografia de la de Llimiana; però a les de Montmagastre i de Salardú, aquestes tires són només pintades.

L'estilització dels plecs de la roba fent ziga-zaga, que popularitza l'estatuària grega, arriba a ésser de domini públic, i el nostre romànic l'adopta amb una constància remarcable, com es

pot veure als drapejats de moltes tovalloles (*perizonium*) del Crist nu fora d'aquest grup; les figures que analitzem no se n'escapen pas, i així veiem aquests plecs a la roba de les imatges d'Erill, de Montmagastre, de Salardú i de Taüll, i potser també els veuríem a la de Durro i de Mur si una desgraciada roba postissa no tapés la tovallola esculpida.

És, però, una estilització totalment impròpia referida al cabell que no pot caure mai en forma de plecs. És evident, doncs, que aquí no vol representar uns plecs impossibles, sinó unes ondes, però les ondes presenten un altre aspecte i llur geometria rectilínia esdevé una *doble ratlla* en ziga-zaga (fig. 5), com ho veiem a les *korai* arcaïques, per exemple a «la Malcarada», i com també ho hem observat, fragmentàriament però molt clarament insinuat, a la imatge del Crist anomenat Courajod del Museu del Louvre.

Aquesta síntesi del cabell fent plecs és realment tan insòlita, que la mateixa policromia sembla que s'esforci a dissimular-la, ennegrint l'aresta de la ziga-zaga, com pot apreciar-se a la imatge de Mur, però no li lleva l'estructura, que és ben visible, i que encara és més evident al Crist de Mig-Aran, on la policromia no dissimula res, o al Crist d'Erill que no conserva la policromia (fig. 6).

Les barbes, finalment, obeeixen dins la seva diversitat un mateix concepte, amb clara tendència a una certa limitació, tirant a curtes, sobretot comparades amb les barbes amplíssimes i exuberants de les Majestats, tan iguals entre elles i tan diferents d'aquestes. Però cal remarcar molt especialment un detall transcendental: la barba del Crist de Montmagastre és igual a la del Crist de Mig-Aran; una barba raríssima, historiada, filigranada gosaríem dir, mostrant sis cargols, dos a cada galta, i dos al final sota un mentó *totalment pelat*, car la taca negra que s'observa al mig del mentó del Crist de Montmagastre no és esculpida sinó repintada. El bigoti, per a més exactitud, és també igual i també rar: llarg, recte i sobrepasant per damunt la barba de les galtes (fig. 7).

Aquesta coincidència tan sorprenent s'esdevé amb les dues imatges de situació més allunyada: Mig-Aran, prop de Viella, i Montmagastre, a la Ribera del Segre, tocant a la Baronia de Rialb, i justament recau sobre un detall, la rara barba del Crist de Mig-Aran, que era un element bastant pertorbador quan es tractava de classificar-lo, comparant-lo amb altres imatges del nostre romànic.

VI. LA IMPORTÀNCIA DE L'ESTÈRNUM

L'estèrnum «és un os llarg i pla situat al mig del pit, amb el qual s'articulen les costelles», i això no és cap descobriment sinó la definició que en dóna el Fabra. Tanmateix l'escultor del Taller d'Erill sí que descobreix l'estèrnum, i n'està tan joïós que no se n'oblida mai. Potser li escaigué de tenir per model algú molt marcadament prim, sec caldria dir, o coneixia a fons l'anatomia, cosa que evidentment demostra en moltíssims aspectes de les seves obres, encara que després no se'n consideri esclau i, com a bon artista, la interpreti, sintetitzi o variï molt lliurement, introduint-hi aquelles formes plàstiques que més convinguin a la seva voluntat creadora i a la idea que vol fer prevaler.

I així, observem que el final inferior de l'estèrnum, l'anomenada apòfisi xifoide, apareix sempre sobresortint, extraordinàriament exagerada, ampla i marcadament *arrodonida*, i no amb *punta d'espasa* com s'escau d'ésser i d'on li ve el nom, del grec: *xiphos* = espasa. És representada sense cap excepció a totes aquestes imatges, no d'una manera idèntica, però sí molt semblant i sempre amb la mateixa exageració, com si temés que el seu descobriment passés desapercbut.

Però si en el detall d'aquesta apòfisi tan accentuada el tallista d'Erill demostra la seva voluntat de fer-la remarcar, a la resta de l'estèrnum la seva fantasia es desborda. Les variades interpretacions que li dóna m'han intrigat tant, que, no content amb l'examen de llibres d'anatomia, he volgut veure directament els esquelets humans del nostre Museu d'Història Natural; és evident que l'estèrnum és un os pla, però potser pel seu origen segmentat (en estat embrionari) o per la intersecció lateral de les costelles, pot donar alguna lleugera ondulació marcant, a partir de la clavícula, un màxim de cinc sortints molt suaus que poden reflectir-se a l'exterior en cossos molt ressecs, però que no justifica ni les marcades incisions ni els delicats dibuixos ornamentals que presenten les imatges que estem analitzant.

L'apòfisi xifoide més exagerada és la del Crist d'Erill, que té tanta llargada, o més, que la resta de l'estèrnum; i les possibles ondulacions d'aquest os són interpretades en forma de: 5 fines

ratlles a la imatge de Taüll, 7 incisions més pronunciades a la de Durro, 6 a la de Llimiana, 4 dobles corbes (com l'esquema del vol d'ocell), a la d'Erill, i 7 finíssimes, juntes i elegants ondulacions a la de Mur, que dóna la nota més sorprenent en aquesta interpretació. Afegim que el Crist de Mig-Aran, amb 4 ondulacions suaus, clarament anguloses i l'apòfisi menys arrodonida, ens dóna una versió més acostada a la realitat; que la Majestat de Salardú, amb aquesta apòfisi també molt exagerada i tot l'estèrnum clarament indicat, no té marcada en canvi cap ondulació; i que a la fotografia del Crist de Montmagastre no apreciem ondulacions. A la fig. 8, juntament amb el detall fotogràfic, donem un dibuix esquemàtic, lleugerament accentuat per a fer-ne ressaltar més les diferents particularitats. I observem, sobretot, els referents a les imatges d'Erill i de Salardú, on es demostra un perfecte coneixement de l'estèrnum i la seva funció.

Hem dit que l'escultor d'Erill *descobreix* l'estèrnum, i potser això és cert no sols en el sentit personal, sinó també col·lectiu, perquè no sembla pas conegut dels altres escultors del romànic. No pretenem, naturalment, d'haver examinat *totes* les imatges romàniques del Crist nu (les Majestats vestides no fan al cas), però sí en certa quantitat per a tenir el convenciment que l'estèrnum és un detall normalment negligit o ignorat del tot, i que fora de les imatges d'aquest taller no és representat sinó raríssimament, i encara malament.

És clar que l'esquelet no representa cap base sòlida per a establir un cànon de bellesa, sinó els músculs que el cobreixen, i si hi afegim la dificultat d'observar aquests detalls, comprendrem que passen desapercebuts i són ignorats dels artistes, fins que la interpretació del Crist sofrent obliga a donar valor plàstic a una natura marcada pel sofriment i el dolor. És normal, doncs, que abundin oblots i errors, i que la visió de l'estèrnum sigui tan rara.

No podem fer-ne aquí un examen detallat perquè ens apartaríem del tema i l'allargaríem massa, ja que la interpretació del tòrax del Crist i la interrelació costelles-pectoral-estèrnum que presenta l'art romànic és tan variada, fantasiosa i sorprenent, que només aquest sol detall ja mereix que se li dediqui un estudi a fons. Però cal donar-ne forçosament algun exemple, indicant que les rares vegades que l'apòfisi xifoide és marcada, no ho

és pas d'aquesta manera contundent de les imatges d'aquest grup, sinó que sorgeix molt tímidament *per sota* d'unes costelles que s'uneixen *directament*, formant una línia sense interrupció o entrecreuant-se, com pot veure's en el Crist de Santa Clara de Palència, avui al Museu dels Claustres de Nova York. Llavors, si hi ha algun ratllat entre els pectorals, no és ni pot ésser, com a les imatges que analitzem, una ornamentació més o menys fantasiosa de l'estèrnum, del qual s'ignora la presència i la funció, sinó la figuració equivocada de les costelles superiors (les anomenades veres), unides *directament* entre elles, i vistes com per transparència en aprimar-se els músculs pectorals; és un exemple molt clar d'això la magistral estilització del Crist del Davallament de pedra del Claustre de Santo Domingo de Silos, que dóna al sector central del pit una solució que, pel que fa al seu caràcter de sorprenent, potser només és superada per un altre relleu, també de pedra: el Crist del timpà d'Escunyau, que, dins la seva alliçonadora simplicitat, ens suggereix l'existència del costellam al tòrax, marcant *només* cinc costelles, curtes però molt pronunciades, damunt l'estèrnum, just l'únic lloc del tòrax on no n'hi pot haver, però l'únic lloc també on plàsticament podria centrar-se un esquema tan abreujat.

VII. LA PECTORALITZACIÓ DEL DELTOIDE

L'acoblament correcte del braç al tors és un dels problemes difícils en escultura, que es complica més encara quan els braços surten disparats o es projecten en forma de creu. A les talles el problema no és tan sols plàstic sinó àdhuc físic, perquè la fusta no permet de fer la imatge d'una sola peça. El mestre d'Erill, per a resoldre aquest problema, presenta una solució especialment rara que costa d'explicar, i que no sabríem definir sinó dient que pectoralitza el deltoide. Si l'artista, en el seu impuls creador, sintetitza estructurant formes inèdites extranaturals, no podem expressar amb encert el procés o resultat d'aquestes síntesis si no és forçant el lèxic, inventant també modismes o formes d'expressió diguem-ne extraacadèmiques.

En alçar el braç, aguantant el pes del cos, el deltoide es con-

treu i el pectoral es tensa; predominant plàsticament la idea d'una forta tensió provocada pel pes del cos, el mestre d'Erill opta per suprimir el deltoide, o més ben dit, incorporar-lo al pectoral, pectoralitzar-lo, formant un sol múscul en tensió, que cobreix el pit i volta cap al darrera per damunt l'espatlla; llavors, per *sota* d'ell surt el braç, i s'inicia, a dins, el rengle de costelles. A causa de la inclinació del Crist vers el costat dret, aquest procés apareix al costat esquerre.

És una síntesi tan original, que no recordem haver-la vist en cap altre lloc, i la considerem també com una característica d'aquestes imatges, si bé no a totes es manifesta en un grau tan acusat. A la de Llimiana, en molts aspectes més realista, els dos músculs s'uneixen formant una corba continuada, però l'esquema resta vacil·lant, i el deltoide, encara que no es contreu ni s'engrosseix, es projecta tanmateix per damunt del braç, com en un esforç per persistir; a la de Mur la intenció és clara i definida, però mostra encara una petita diferenciació entre ambdós músculs. L'absorció és total a les imatges de Montmagastre i de Taüll; a la de Durro la síntesi és tan categòrica que provoca una recta absoluta, i a la de Salardú la recta és a ambdós costats, ja que el Crist no té el cos inclinat, sinó recte, donant aquesta estilització d'una manera contundent i definitiva. Referent al Crist de Mig-Aran l'esquema només pot endevinar-se, i el d'Erill té aquest fragment totalment destruït.

A la fig. 9, i com a mostra d'aquest procés que hem indicat, presentem la fotografia d'un fragment del Crist de Durro, que és la imatge on millor es veu expressada aquesta característica.

Observem que, al *costat dret* de les imatges de Durro i de Llimiana, la unió del braç dret amb el tronc forma com un trencat estrany que, sense altre element de judici que la pròpia fotografia, sembla anatòmicament inexplicable. Referent a la imatge de Durro, aquest trencat podria ésser degut a una modificació o rectificació, en transformar un Crist de davallament en un Crist solt; però aquesta idea no és vàlida per a la imatge de Llimiana, que no sembla pas procedir de cap davallament.

VIII. LA DEFORMACIÓ DE L'AVANTBRAÇ

Si bé totes aquestes imatges són més o menys marcadament estructurades seguint una línia trencada en ziga-zaga (fig. 10), estructura que arribarà a ésser obsessionant en algunes de les grans composicions verticals del Greco, és sobretot intencionadament establerta als braços. Dins, però, d'aquesta estructura, el detall remarcable és que, mentre el braç es manté molt recte, l'avantbraç és corbat.

Podem dir que, en aquesta posició dels braços, el múscul superior de l'avantbraç (el supinador) inicia, a partir del colze, una corba suau, però és curta i no continua, sinó que es transforma i canvia de sentit; i per la part de sota, la corba que fa el múscul és potser més llarga, però en sentit contrari, naturalment. En canvi, a l'avantbraç de totes aquestes imatges la corba de la part inferior és, podríem dir, paral·lela a la superior, la qual manté la trajectòria curvilínia fins al canell.

Aquesta deformació, totalment contradictòria amb el que ens dóna la natura, però evidentment intencionada i *repetida*, no és pas capriciosa ni gratuïta. Imaginant allò que passaria si els ossos tinguessin una certa flexibilitat, l'escultor troba i estableix la deformació justa, i podem dir *genial*, per a donar plàsticament la sensació de pesantor, ja que, arribada al límit la inclinació del canell, el pes del cos, si tant pesava, torçaria justament l'avantbraç, d'ésser torçable. I novament hem de recordar Manolo quan, amb la seva agudesia intencionadament casolana però tan justa, ens deia que «l'escultor ha de donar sempre el pes».

Exceptuant naturalment el Crist de Mig-Aran, que no té braços, aquesta deformació és apreciable a totes aquestes imatges (fig. 11), encara que en algunes només la podem estudiar molt fragmentàriament; però s'aprecia clarament àdhuc al Crist d'Erill, tan mutilat. La deformació, però, és perfecta i magistral a la Majestat de Salardú, que podem considerar que és la mostra típica d'aquesta característica.

Fora de les imatges del grup d'Erill només hem observat aquesta deformació i encara solament insinuada, al Crist d'Alquézar, que no sembla pas posseir *l'essència* d'aquest taller, però sí una

certa *aparença* i algun detall que el fa sospitos d'haver-ne rebut la seva influència, fàcilment suposable pel conducte del bisbat de Roda.

Afegim que els braços són el fragment del cos on l'escultor d'Erill demostra el seu gust pel detall delicat i l'execució refinada, estructurant no sols la musculatura, sinó també les venes i les artèries que apareixen en relleu per sota la pell.

Finalment, referint-nos a les mans, direm que n'hi ha quatre que són esculpides en relleu al flanc de les figures del Crist dels grups de davallament, i corresponen a les figures de Josep d'Arimatea, entre les quals destaca la del Crist de Mig-Aran, que és tan expressiva i enèrgica que recorda Rodin. De les mans que corresponen al Crist, se'n veuen poques, perquè en algunes fotografies queden tapades pels altars o cortinatges, però són definitives per a l'examen present, perquè ens donen una *identitat* insospitada entre el Crist de Montmagastre i el de Salardú (fig. 12), amb el detall del dit gros molt cargolat al voltant del clau, detall minúscul, potser, però plenament significatiu, perquè correspon a una posició bastant forçada i que recordem haver vist molt rarament: a les mans, altrament molt diferents, de les petites, rudes i posteriors imatges núm. 15922, i menys marcadament, les números 3934 i 15790 del nostre museu (totes susceptibles d'haver rebut la influència del Crist de Salardú); i a les mans, també molt distintes, del remot Crist del Calvari d'Urnes. Pel que fa a la classificació de la Majestat de Salardú, es podria dir que aquest detall és la gota que mancava per a atribuir-la al Taller d'Erill, si no fos que realment ja no mancava cap gota més.

IX. LA FANTASIOSA DISCREPÀNCIA

L'anàlisi de les particularitats del Taller d'Erill, encara que només concretat a les imatges del Crist, ens dona l'evidència que l'escultor, en la seva lluita constant per donar a la matèria, en aquest cas la fusta, una equivalència plàstica de la natura, troba unes fórmules, descobreix uns esquemes i unes estilitzacions que considera ajustats al seu concepte i a la idea que vol expressar, i naturalment, hi resta fidel. No podia ésser d'altra manera,

i en el fons no és pas altra cosa allò que avui anomenem *personalitat*. Però, com intuïnt el perill d'un amanerament, d'una subjecció excessiva a un *formulisme* que, en definitiva, mataria l'emoció i l'obra esdevindria freda, aquest escultor també, tot i restant fidel a les seves pròpies fórmules, no vol de cap manera restar-ne lligat. L'autèntic artista no és mai rutinari, i aquí en tenim un esplendorós exemple: totes les obres són essencialment semblants, essent totes també aparentment diferents, fins al punt que, gosàriem dir, només recorre a la identitat en aquelles rareses que més el diverteixen o l'obsessionen, sorprenent-nos contínuament amb algun detall insòlit, però sempre fruit d'una imaginació que intuïm inexhaurible.

En el transcurs d'aquest examen ja hem vist que sempre cal indicar alguna excepció, alguna peculiaritat. Recordem la fantasia demostrada a la decoració de l'estèrnum. Assenyalarem també que el nombre de costelles visibles, per sota el pectoral, no essent sempre exacte, no varia gaire de la mitja dotzena mal comptada, quantitat que podem estimar com a normal; doncs bé, el Crist de Montmagastre ens sorprèn presentant sota el pectoral una incomprendible renglera de deu costelles.

També hem assenyalat la diversitat de les barbes, detall aquest que l'escultor sembla com si s'hagués volgut reservar per a esplaïar-hi la seva imaginació: són fines o poblades, ratllades o plenes amb punta fina o arrodonida, i les dues que són idèntiques són justament aquelles tan originals i filigranades, amb llurs cargols i amb el mentó pelat, que talment sembla, vistes ara, que la repetició fos intencionada per a certificar-ne l'autenticitat. Diguem, finalment, que la Majestat de Salardú no té bigoti (fig. 13).

X. CONCLUSIONS

Dins el terreny de la investigació sempre és molt aventurat d'establir conclusions, perquè semblen molt evidents en un moment concret, però deixen d'ésser-ho aviat davant una nova troballa. És millor dir que l'examen que s'ha pogut realitzar i completar gràcies al descobriment d'unes fotografies, totalment fide-

dignes, però deficients, ens permet d'establir tanmateix unes *conseqüències lògiques*:

Es confirma plenament l'existència d'un magistral escultor tallista que, per la quantitat i la importància de les obres que, d'una manera o d'una altra, han arribat a coneixement nostre, cal considerar-lo, com ja s'havia suposat, el fundador d'un taller organitzat i molt actiu, que anomenem d'Erill, i que té unes característiques que el fan inconfusible.

Que les noves troballes n'augmenten la importància, l'extensió i, si és possible, la categoria, i ens permeten d'incloure ja dins aquest grup estilístic el Crist de Mig-Aran i la Majestat de Salardú, juntament, és clar, amb les obres lamentablement desaparegudes a què fan referència les fotografies adjuntes: el Crist del Davallament de Durro, i les imatges del Sant Crist de Mur, de Llimiana i de Montmagastre.

Que és molt difícil, en l'actualitat de les troballes, aventurar cap prioritat entre aquestes talles (encara que la diferent maduresa artística que demostren podria justificar una hipòtesi), ja que és igualment normal i lògic que la representació del Crist sofrent fos la base dels grups de davallament, com el fet que aquests grups, que forçosament havien de representar el Crist mort, donessin la imatge d'un Crist sofrent quan calgué representar-lo solt; perquè responen a una mateixa i especial *sensibilitat*.

I aquesta és potser la conseqüència que sembla més important: sabem que l'art romànic, al mateix temps, i no pas després, de les magnífiques realitzacions de les Majestats vestides, ens dóna també les imatges d'unes Majestats nues, però dins la mateixa idea del Crist triomfant, del Crist-Rei; la tendència del romànic vers un major realisme fa que aquestes Majestats nues derivin a poc a poc vers la figuració del Crist també nu però sofrent, no *posat* sobre la creu sinó penjant, pesadament, i àdhuc mort. Doncs bé, i sense voler desmentir l'existència, en certes regions, d'aquest procés evolutiu, podem afirmar que les fotografies de les *grans imatges* del Sant Crist de Mur, de Llimiana i de Montmagastre —completant les més petites de Salardú i la número 15950 del nostre museu (datada l'any 1147)— ens demostren l'existència, ja no excepcional sinó reiterada, d'una figuració del Crist sofrent, totalment al marge d'aquell procés evolutiu, no

derivada d'una tendència vers el naturalisme, sinó plenament original també, perquè respon a una altra idea, a un concepte diferent, a *una mística diferent*, però igualment romànica, i contemporània de les Majestats vestides, si bé, observem-ho, en un altre sector de la nostra geografia, on justament no trobem representades les Majestats si no és excepcionalment una de nua a Casarill que, per aquest sol fet, presenta el gran interrogant de la seva procedència, o cronologia.

XI. ORIGEN I INFLUÈNCIES

Des dels primers descobriments de les seves obres, el Taller d'Erill ha plantejat un difícil problema en tractar de donar una explicació acceptable a un fet que, avui encara, sembla bastant inexplicable, com és el sorgiment en aquell incomunicat racó del Pirineu, i en època tan remota, d'un art tan extraordinari per la seva potència i ensems per la seva delicadesa, sobri en el concepte, però exquisit en l'execució, i, per tants aspectes, totalment desconcertant.

I sens dubte és també el ja citat comentari de Cook-Gudiol,³ el que concreta el problema en termes més definits, assenyalant a més el caràcter oriental d'aquests davallaments i l'estranya afinitat espiritual d'algunes figures amb les talles policromades xineses, i espera, no gens confiat, que nous descobriments aportin algun dia les anelles que manquen.

Doncs bé: no crec que el descobriment d'aquestes fotografies porti en aquest aspecte cap solució, encara que en ampliar-se l'àrea on es localitzen les imatges ja no es tracta tan sols d'aquell «inaccessible racó del Pirineu», tan difícilment influenciable. Potser també aquestes talles del Crist ens aporten ara unes figures més a prop nostre, unes imatges diguem-ne més casolanes; em sembla veure el Taller d'Erill especialitzat en una espiritualitat presidida pel dolor, amb una emoció molt forta, però també molt serena, sense aquelles tragèdies ni efectismes, per exemple, d'algunes pietats flamenques (altrament ben admirables), i sempre dins els límits d'aquella sobrietat que caracteritza l'autèntic art

català de tots els temps, i que respon, sens dubte, al nostre propi temperament. Però encara que fos així, això no modificaria gens aquell innegable ressò oriental que tenen les altres figures dels davallaments, les imatges vestides de la Mare de Déu, i sobretot de Sant Joan, etc., que continuaria sens explicació, estenent la incògnita a totes les imatges, perquè totes són de la mateixa mà (fig. 14).

Cal pensar, però, que l'artista està sensibilitzat per a captar l'alè renovador, vingui d'on vingui, i que de vegades ve pels conductes més inesperats, i que no sols l'Orient sinó tota mena d'art exòtic ha estat sempre per als occidentals un món ple de temptadors suggeriments. Recordem l'impacte que reberen els impressionistes en descobrir les estampes japoneses; però també que, en la joventut de Picasso i els seus, llur sensibilitat artística fou literalment sotraguejada amb el descobriment de l'art negre; descobriments anecdòtics i purament locals, àdhuc només personals, però que poden provocar, i de fet han provocat, uns efectes d'enorme transcendència; i és prou sabut que tot l'art romànic és impregnat d'aquell orientisme que va penetrar a l'Occident per la porta de Bizanci. Potser sí que algun desconegut precursor de Marco Polo, dos segles abans d'ell, en gesta anticipada de la marina catalana, va introduir a casa nostra algun raríssim exemplar de talla de la fabulosa Cathay; però no crec que aquesta incògnita s'arribi mai a desxifrar científicament.

Més aviat crec que és l'essència de la natura humana, una i invariable, la que produeix l'artista, i la seva mentalitat i sensibilitat, i les seves inquietuds i els seus problemes que, com podem comprovar resseguint la història de l'art, continuen essent idèntics, a través del temps i de l'espai. Llavors potser és la mateixa unitat essencial del fenomen artista el nexa invisible entre obres tan inconnexes, i és per això que sentim tan a prop les manifestacions més remotes, i ens identifiquem plenament amb l'art més llunyà. I no sols emotivament; recordem, per exemple, Joan Miró que, fent una obra tan nostra, però també tan nova, està més acostat i més mentalment identificat amb les figuracions esquemàtiques de la nostra llunyana pintura rupestre, que no amb els seus propis conciutadans, els pintors barcelonins del segle passat. I acabem de constatar que al segle XII l'escultor d'Erill ja tenia

les mateixes preocupacions per a «donar el pes» que vuit segles després confessà tenir el nostre Manolo, i que, conscients o no, han tingut inevitablement tots els grans escultors, perquè és un valor intrínsec i essencial de l'escultura que no pot ésser negligit.

XII. LA QÜESTIÓ DEL NOM

Respectuós amb les denominacions que el poble ha consagrat, no sóc partidari d'introduir modificacions si realment no resulten imprescindibles, o no afecten d'una manera clara cap prestigi irrenunciable. Ja hem indicat, parlant de la Majestat de Salardú, que no és una Majestat; però si pensem en el moment històric de la seva revaloració, i les motivacions d'aquest nom, dignificant el concepte i la imatge, acabarem apreciànt-lo i no desitjarem pas de modificar la denominació d'aquest Sant Crist que s'anomena Majestat sense ésser-ho.

Això mateix pot esdevenir-se amb el nom de Taller d'Erill, suggerit per Gudiol i que ha fet plenament comprensiva la idea d'una unitat estilística, que acusa la presència d'una mateixa personalitat creadora, i la situa al lloc que, per les troballes que li eren atribuïbles, semblava el més escaient.

Ara les troballes s'han multiplicat i l'àrea geogràfica s'ha estès fins abraçar per un costat l'Aran i per l'altre la Conca de Tremp i fins a la Ribera del Segre (vegeu mapa pàg. 33), i qui sap si encara ens esperen noves troballes que ampliïn aquesta àrea fins a límits imprevisibles. Però no crec que importi gens; el nom de Taller d'Erill ens parlarà sempre dels primers descobriments i les primeres sorpreses, i és el nom que tímidament li posà en batejar-lo qui podia fer-ho perquè n'era el padrí; i el nom que, en definitiva, hem acceptat per entendre'ns.

Però hi ha també una altra raó que justifica el concepte; perquè Erill, a més d'identificar un lloc, dóna el nom a un llinatge, i no és pas dubtós que foren els senyors d'Erill els qui transformaren la Vall de Boí en el primer museu d'art romànic (*in situ*) que hem tingut a Catalunya. Segons les darreres dates publicades sobre aquest llinatge, que deuen ésser les que ens dóna la «Gran Enciclopè-

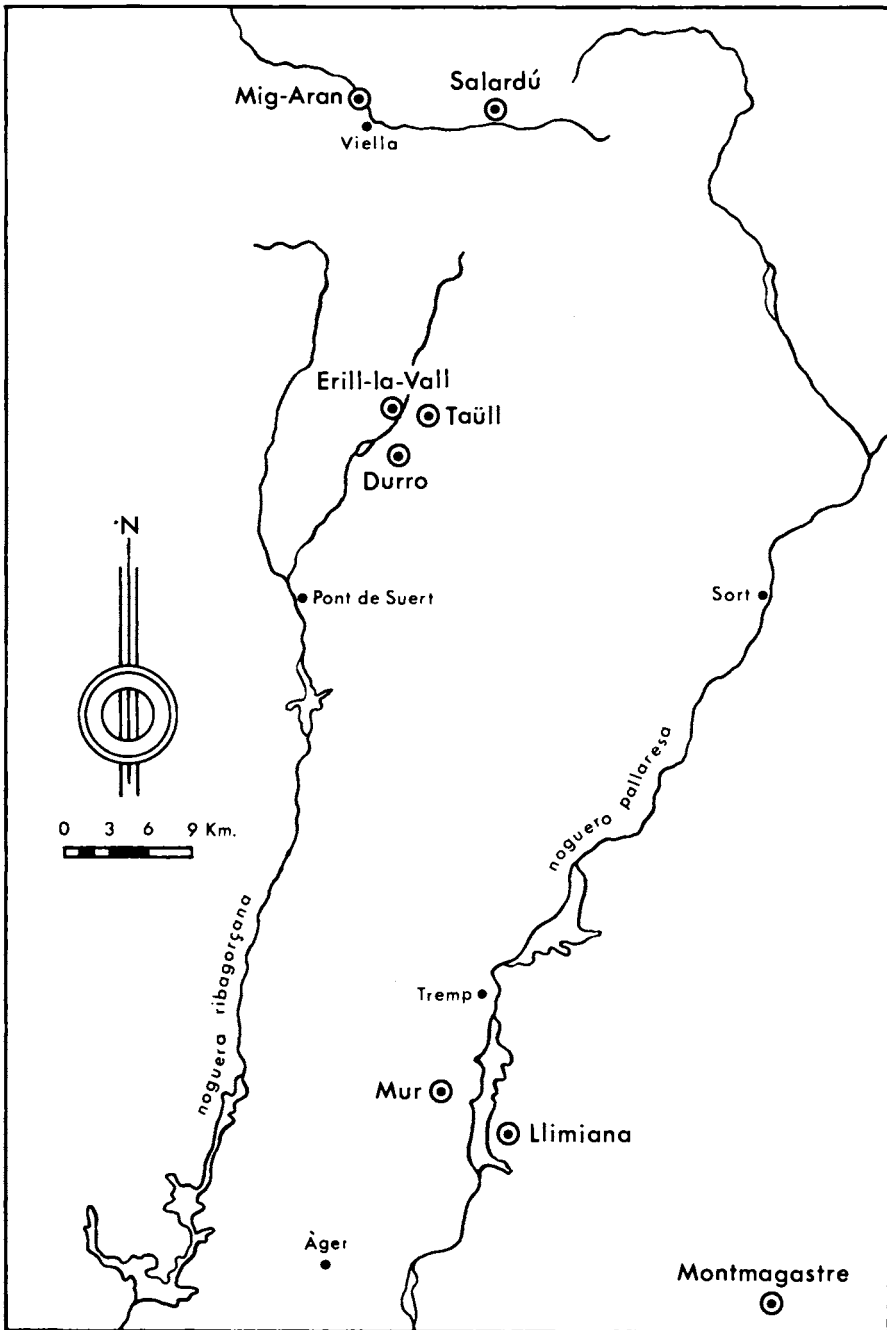
dia Catalana», en curs de publicació,¹⁶ l'origen, o el primer avant-passat conegut, fou Ramon I d'Erill († p.d. 1077), seguit del seu fill Pere I († d. 1109), i del d'aquest, Ramon II († 1137-40). Pensant en les esglésies d'aquesta vall datables al segle XI (l'anterior Sant Climent, Sant Martí de Taüll i Sant Joan de Boí, si més no), cal reconèixer que fou Ramon I d'Erill l'iniciador d'aquest fabulós procés. Però si les dates de consagració de Sant Climent (reconstruït) i Santa Maria de Taüll, els dies 10 i 11 de desembre de 1123, ens marquen el moment de més esplendor i més en relació amb el bisbat de Roda, aleshores hem de considerar Ramon II com el gran mecenes que culmina l'obra familiar.

És fàcil d'imaginar l'entusiasme d'aquest Ramon II d'Erill quan, ja proveït d'arquitectes i de pintors, descobreix finalment, potser en un carreró de Tremp, el genial tallista que estava omplint d'imatges meravelloses els temples de la Conca i que era justament el que ell necessitava, per a completar la imatgeria de les esglésies del seu feu. En aquell temps Erill-la-Vall devia ésser tanmateix un lloc ben tranquil i adequat per a concentrar-se i «fer art en profunditat», com ara es diu; i l'escultor es deixà convèncer. D'aquest nou taller d'Erill sortiren després les imatges escampades per la Ribagorça i pel Pallars, i algunes que, passant el coll sota el Montardo, entraren a l'Aran per Valarties.

Però si això per ara, i segurament per sempre, no és sinó fantasia, l'existència del mestre d'Erill que va fer les escultures, resta tan autèntica i real com la del mecenes que les subvencionà. Ara recordo que ja l'any 1951, en un breu comentari sobre el mateix tema, vaig atrevir-me a dir, entusiasmat per l'obra admirable i el gust exquisit d'aquest senyor d'Erill, que «avantatjava en tres segles el gest que reproduïx Llorenç el Magnífic, i sense posseir la fortuna dels Mèdicis, ni l'esplendor de la seva Florència, llançava al temps el magnífic llegat que va forjar amb la seva mística potent, i la seva devoció a la més pura estètica». Recordar el nom d'Erill, esdevé ara, també, com una manera de donar-li les gràcies.

Barcelona, juny-desembre 1975.

16. «Gran Enciclopèdia Catalana.» *Erill*. MERCÈ COSTA/ARMAND DE FLUVIÀ. Vol. 6.è, pàg. 703.



Àrea de localització de les imatges



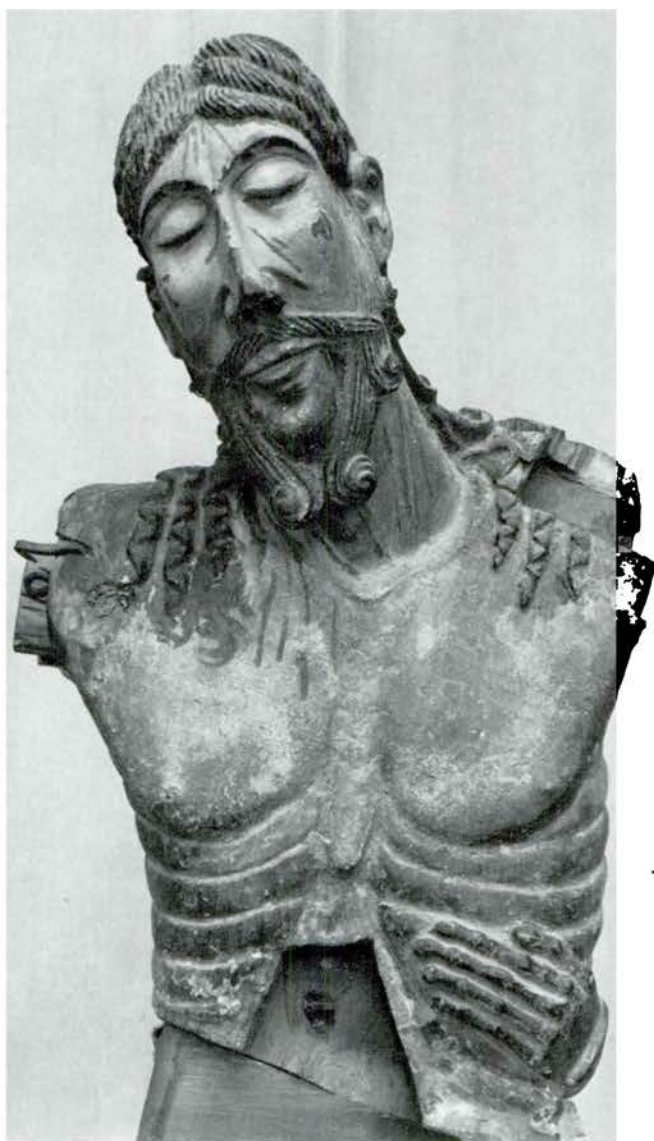
Lám. I. — Crist del Davallament d'Erill-la-Vall



Làm. II. — Crist del Davallament de Taüll



Làm. III. — Crist del Davallament de Durro



Làm. IV. — Crist de Mig-Aran



Làm. V. — Majestat de Salardú



Lâm. VI. — Crist de Mur



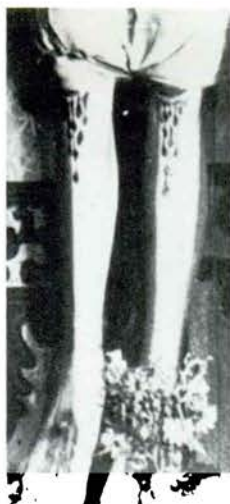
Làm. VII. — Crist de Llimiana



Lâm. VIII. — Crist de Montmagastre



a) Erill



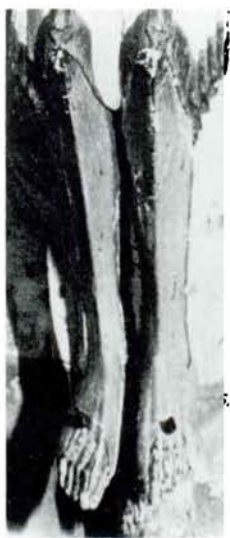
b) Durro



c) Salardú



d) Llimiana



e) Montmagastre



f) Mur

Fig. 1



a) Crist policromat
núm. 3926



b) Crist mutilat
núm. 3928

Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

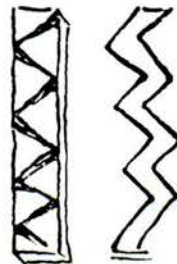


Fig. 5

*a)* Crist d'Erill*b)* Crist de Mig-Aran*c)* Crist de Mur

Fig. 6

*a)* Crist de Mig-Aran*b)* Crist de Montmagastre

Fig. 7

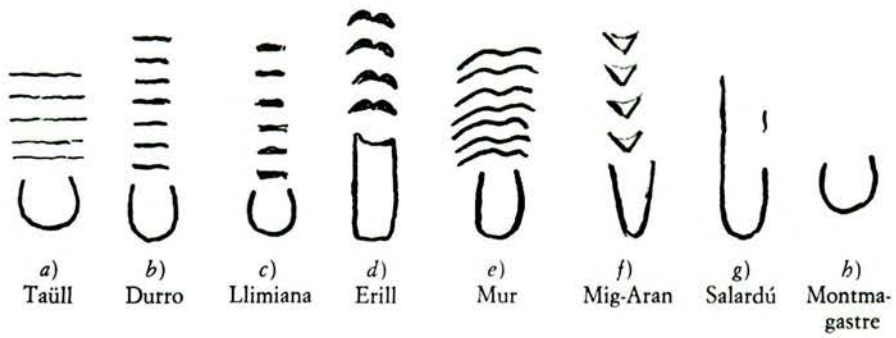


Fig. 8

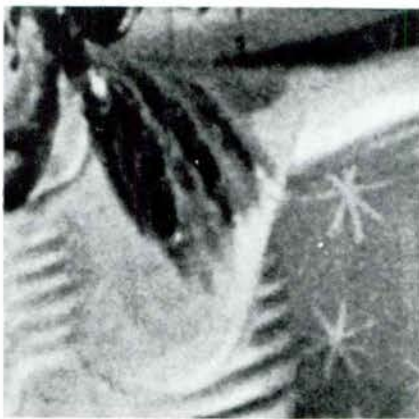


Fig. 9

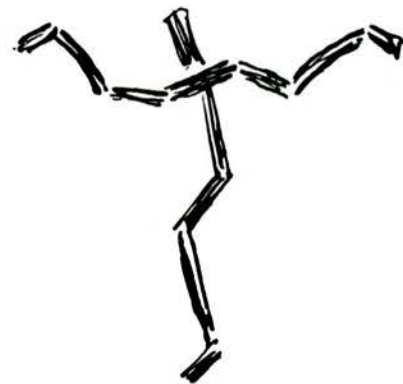


Fig. 10

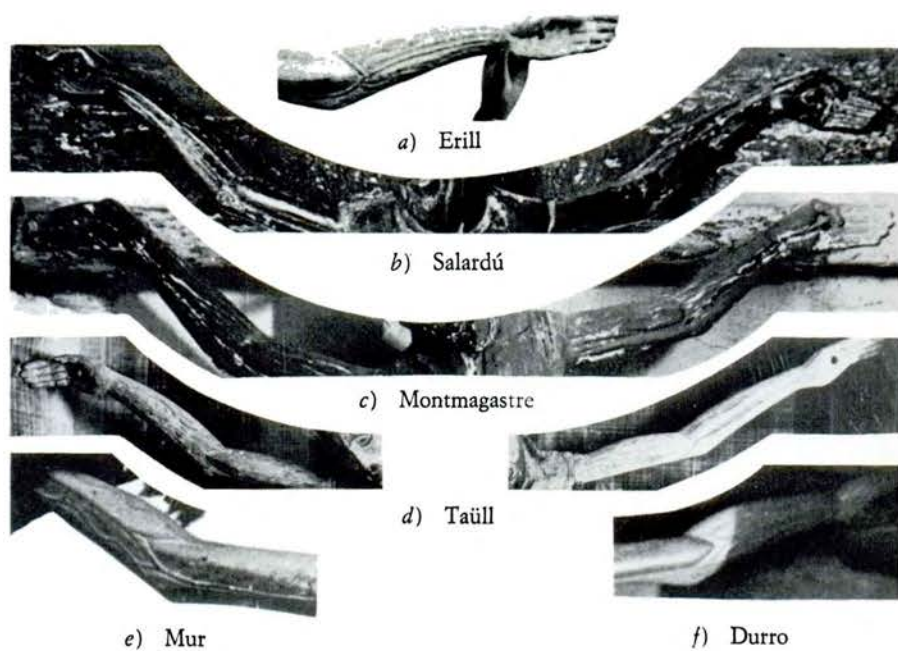


Fig. 11

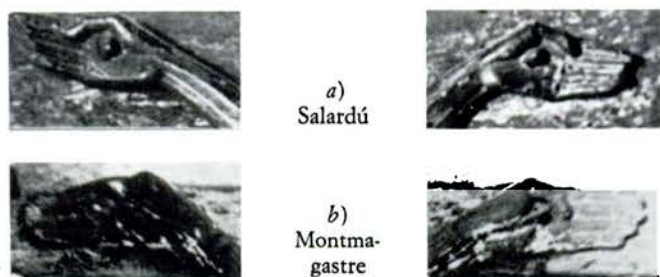
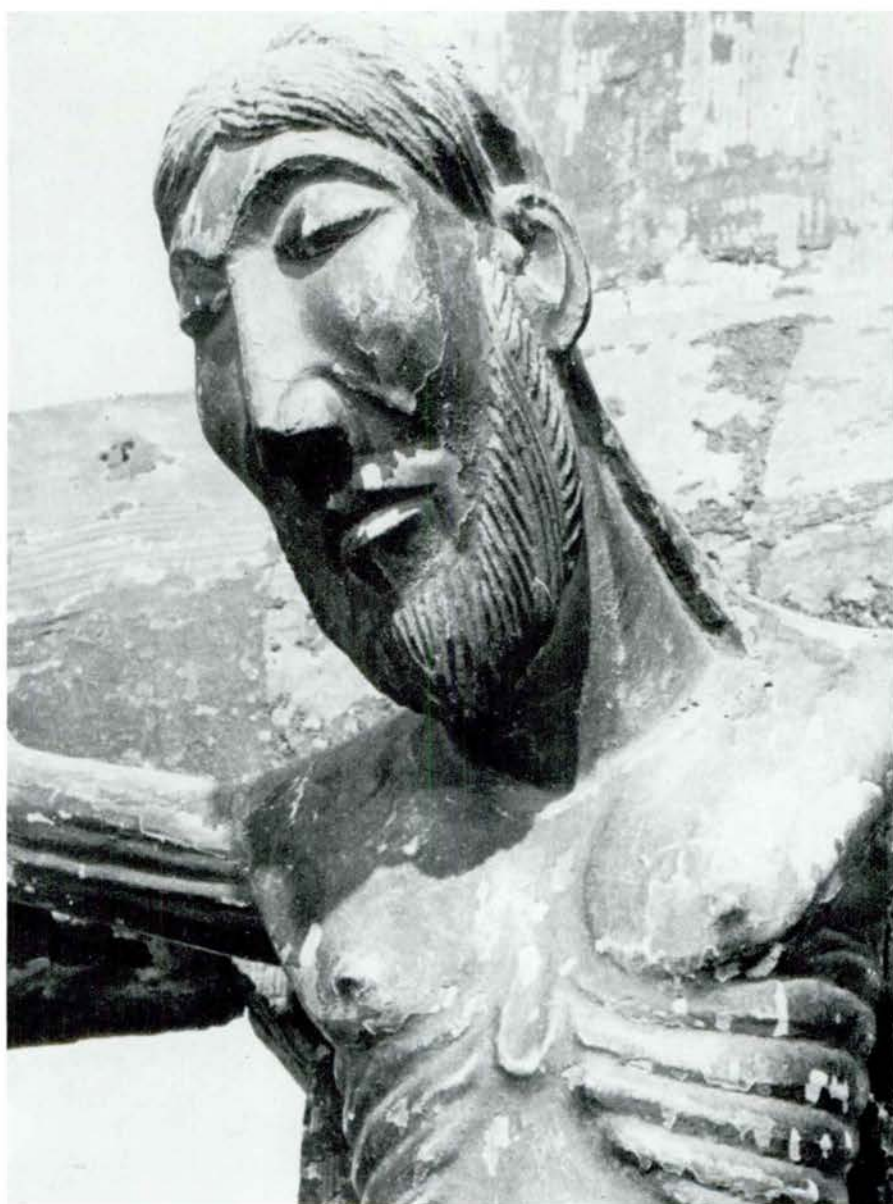


Fig. 12

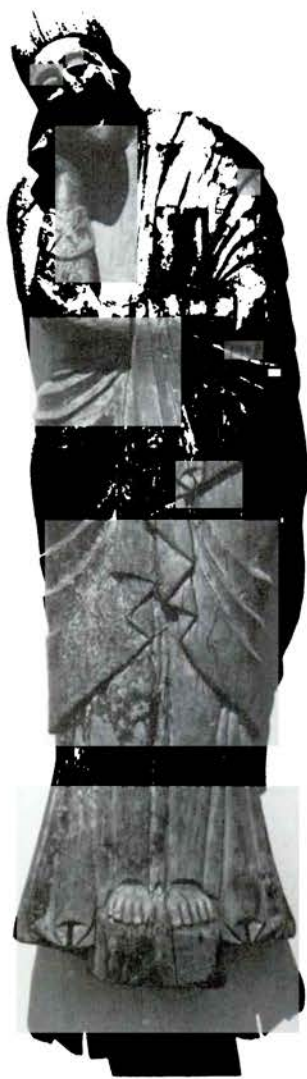


Majestat de Salardú

Fig. 13



a) Mare de Déu



b) Sant Joan

Davallament d'Erill-la-Vall

Fig. 14

FITXA TÈCNICA

Crist del Davallament d'Erill. Làmina I.

De fusta, sense vestigis apreciables de policromia, la seva mida és: 146 × 86 cm. (Museu Episcopal de Vic).

Forma part del grup de davallament de la creu, descobert a l'església de Santa Eulàlia, d'Erill-la-Vall, l'any 1907 per l'expedició de l'Institut d'Estudis Catalans. Es conserva al Museu Episcopal de Vic, juntament amb les figures de Josep d'Arimatea, Nicodem i els dos lladres.

Va figurar a l'exposició internacional «L'Art Romànic» (Barcelona 1961) amb el núm. 244 del catàleg; novament agrupat, en aquesta ocasió, amb les altres dues imatges del mateix conjunt, les quals, procedents de la Col·lecció Plandiura, es conserven al Museu d'Art de Catalunya: la Mare de Déu, núm. 3917, i Sant Joan, núm. 3918.

Crist del Davallament de Taüll. Làmina II.

De fusta policromada, la seva mida és: 122 × 130 cm. (Museu d'Art de Catalunya, núm. 3915).

Forma part d'un grup de davallament de la creu descobert a l'església de Santa Maria, de Taüll, l'any 1907, per l'expedició de l'Institut d'Estudis Catalans. Es conserva al Museu d'Art de Catalunya, juntament amb les imatges de la Mare de Déu, Josep d'Arimatea i el bon Lladre, totes procedents de la Col·lecció Plandiura. Formà part de l'exposició internacional «L'Art Romànic» (Barcelona 1961) amb el número de catàleg del museu.

Crist del Davallament de Durro. Làmina III.

De fusta, amb la policromia probablement retocada. (Destruït.)

Formava part d'un grup de davallament del qual només es conserva la imatge de la Mare de Déu, al Museu d'Art de Catalunya, núm. 15895. Ja malmès el conjunt, el Crist continuà venerant-se a l'església de Santa Maria de Durro, com a imatge solta, i Puig i Cadafalch dóna testimoni d'haver-lo vist; fou finalment destruït l'any 1936. La fotografia, única coneguda i inèdita fins avui, procedeix de l'Arxiu Roig i porta la data del 6 d'agost de 1920.

Crist de Mig-Aran. Làmina IV.

De fusta, amb policromia original, després de la restauració feta l'any 1961, eliminant un repintat; la seva mida és: 65 × 40 cm. (Viella).

Procedeix de l'església romànica de Mig-Aran, actualment en ruïnes, i formava part d'un grup de davallament de la creu, com ho demostra la mà i el braç de Josep d'Arimatea esculpits en relleu sobre el flanc esquerre de Jesús. De tot el grup només es conserva aquest fragment del Crist, que es venerava com un *Ecce Homo*, a l'església de Sant Miquel, de Viella, on va retornar, i on es conserva actualment, després de passar una tempo-

rada a Lleida, durant els anys 1936-39. Va figurar a l'exposició internacional «L'Art Romànic» (Barcelona 1961) amb el núm. 242 del catàleg.

Majestat de Salardú. Làmina V.

De fusta policromada, la seva mida és: 62 × 56 cm. (Salardú).

No és un Crist-Majestat sinó un Crist sofrent, malgrat la corona pos-tissa que duia encara l'any 1929, i probablement fins l'any 1936, durant el qual fou traslladat a Lleida. Retornat al seu lloc, es venera a l'església de Sant Andreu, de Salardú, havent però perdut una bona part de la mà esquerra; de molt abans tenia ja lleugerament escapçades les puntes de tres dits de la mà dreta.

Va figurar a l'exposició internacional «L'Art Romànic» (Barcelona 1961), amb el núm. 238 del catàleg. La creu, de 200 × 100 cm., és contemporània del Crist i molt interessant, amb pintures més o menys conservades a amb-dues cares.

Crist de Mur. Làmina VI.

De fusta i amb la policromia aparentment original, fou destruït l'any 1936. Es conservava a l'església del Monestir de Santa Maria de Mur, on era objecte de molta devoció, com ho certifiquen les tres cites que el documenten, sense descriure'l ni classificar-lo: la Geografia de Carreras i Candi, vol. Lleida, pàg. 816; el «Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya», agost 1921, pàg. 194; i el *Viage literario a las Iglesias de España* del P. Villanueva, vol. XII, pàg. 72. La imatge, actualment desconeguda i oblidada, es publica ara, segurament per primera vegada, reproduint un clixé inèdit de l'Arxiu Roig, que porta la data del 23 de juny de 1920.

Crist de Llimiana. Làmina VII.

De fusta policromada, es conservava a l'església de Santa Maria de Llimiana, i fou destruït l'any 1936.

Documentat per A. Gallardo en un «Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya», del desembre de 1932, que el reproduïx (làmina LXXXI), i el descriu (pàg. 369), considerant-lo del segle XIII. La deficient imatge que donem és una reproducció d'aquest gravat, car el clixé original, de Gallardo mateix, no ha estat encara trobat.

Crist de Montmagastre. Làmina VIII.

De fusta policromada, es conservava a l'església del Monestir de Sant Miquel de Montmagastre, dependent de la Col·legiata de Sant Pere d'Ager, i fou destruït l'any 1936.

Documentat per Joan Roig en un article pòstum publicat al «Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya» (agost 1933, pàg. 318), que es limita a citar-lo, despectivament, i el considera «potser d'època gòtica». Imatge actualment ignorada, es publica ara, segurament per primera vegada, reproduint un clixé inèdit de l'Arxiu Roig que porta la data del 23 de juliol de 1922.

BIBLIOGRAFIA

No pot, naturalment, existir bibliografia referent a les imatges fins ara, o fins fa poc, desconegudes. Les escasses cites que d'alguna hem descobert, són indicades a les notes al peu de pàgina, juntament amb les referències als textos que hi són comentats. Repetim-les:

- Adquisicions del Museu Episcopal de Vic.* «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans.» Vol. IV, 1911-12; pp. 701-706.
- COOK, W. W. SPENCER - GUDIOL RICART, JOSÉ, *Pintura e imageria románicas.* Madrid 1950. («Ars Hispaniae», vol. VI.)
- DURAN I CANYAMERES, F., *Una nota sobre els «davallaments» romànics catalans.* «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona.» Maig 1932, núm. 12, vol. II; pp. 193-200.
- Fogg Art Museum de la Universitat de Harvard, Cambridge (Massachusetts).* «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans.» Vol. VII, 1921-26; pp. 207-208.
- GALLARDO, A., *Llimiana i la seva església.* «Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya.» Desembre 1932, vol. XLII; pp. 366-369.
- «Gran Enciclopèdia Catalana», *Erill*, per MERCÈ COSTA i ARMAND DE FLUVIÀ. Vol. 6, Barcelona 1974; pp. 702-706.
- GUDIOL RICART, JOSÉ, *Arte antiguo y medieval.* A: Cataluña I. Barcelona 1974; pp. 95-312.
- Missió arqueològica-jurídica de l'Institut a la ratlla d'Aragó.* «Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans.» Vol. I, 1907; pp. 477-478.
- PORTER, A. KINGSLEY, *La escultura románica en España.* Vol. II. Barcelona 1928.
- *The Tabull Virgin.* «Notes» Fogg Art Museum Harvard University. Cambridge. June 1931, vol. II, núm. 6; pp. 246-272.
- *Una nota sobre la Verge de Tabull i el grup de talles del segle XII dels Pirineus Catalans.* «Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona.» Maig 1932, núm. 12, vol. II; pp. 129-136 (traducció de l'anterior).
- ROCAFORT, CEFERÍ, *Província de Lleida.* Dins: *Geografia General de Catalunya*, de F. CARRERAS CANDI (1913-1918); pp. 815-821.
- ROIG I FONT, JOAN, *Excursió per la Conca de Tremp i Vall d'Àger.* «Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya.» Agost 1921, vol. XXXI; pp. 187-200.
- *Montmagastre.* «Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya.» Agost 1933, vol. XLIII; pp. 314-319.
- TORRAS, CÈSAR A., *La Conca de Tremp.* «Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya.» Abril 1926, vol. XXXVI; pp. 142-151.
- VILLANUEVA, JAIME, *Viage literario a las Iglesias de España.* Madrid 1850, vol. XII, p. 72.

Per a l'estudi comparatiu amb altres imatges romàniques del Sant Crist que, escampades per Museus i col·leccions d'arreu del món, no sempre són fàcils de veure directament, pot ésser bastant eficaç l'examen dels arxius fotogràfics (oficials, públics o privats); però poden interessar també algunes obres amb abundant contingut gràfic, com el vol. VI d'«Ars Hispaniae» ja citat, i les següents:

Christs Romans, «La Pierre-qui-vire» 1963. (Zodiaque, col. «Les Points Cardinaux», vol. VIII.)

DURLIAT, MARCEL, *Christ romans du Roussillon et de Cerdagne*. Perpinyà 1956.

JUNYENT, EDUARD, *Catalogne romane*. «La Pierre-qui-vire», 1960-1961. 2 vols. (Zodiaque, col. «La nuit des temps», vols. XII i XIII.)

TRENS, MANUEL, *Las «Majestades» catalanas y su filiación iconográfica*. Barcelona 1923.

— *Majestats catalanes*. Barcelona 1967. («Monumenta Cataloniae», vol. XIII.)

Quan aquest treball es trobava ja en premsa, el professor Bernd Schällicke llegí el dia 2 de juliol de 1975, a la Universitat lliure de Berlín, la seva tesi doctoral amb el títol: «Die Ikonographie der monumentalen Kreuzabnahmegruppen des Mittelalters in Spanien».

El doctor Schällicke havia treballat al Museu d'Art de Catalunya per preparar la seva tesi. En el seu interessant treball descriu i cataloga algunes de les imatges inventariades també en el treball present, però ho fa fonamentalment des del punt de vista iconogràfic dins els conjunts del davallament. En els núms. 1, 2 i 4 s'inclou la descripció de les imatges del Crist de Taüll, d'Erill-la-Vall i de Mig-Aran. En el núm. 3 hi ha una al·lusió al Crist de Durro, però només hi és descrita la Mare de Déu.

TAULA

ADVERTIMENT	7
DEDICATÒRIA	9
I. EL TALLER D'ERILL	11
II. NOVES TROBALLES	13
III. LES IMATGES ANALITZADES	15
IV. LES CAMES I ELS PEUS	17
V. TRANSCENDÈNCIA DEL CAP I EL CABELL	18
VI. LA IMPORTÀNCIA DE L'ESTÈRNUM	21
VII. LA PECTORALITZACIÓ DEL DELTOIDE	23
VIII. LA DEFORMACIÓ DE L'AVANTBRAÇ	25
IX. LA FANTASIOSA DISCREPÀNCIA	26
X. CONCLUSIONS	27
XI. ORIGEN I INFLUÈNCIES	29
XII. LA QÜESTIÓ DEL NOM	31
MAPA	33
LÀMINES	34
FITXA TÈCNICA	49
BIBLIOGRAFIA	51

Acabat d'imprimir a la Impremta Fidel,
Bot, 13, Barcelona, el dia 30 de desembre
de 1977

