

SANTA MARIA DE CERVIÀ DE TER: ESTUDI DE LES PINTURES MURALS DEL TRANSSEPTE

M. TERESA MATAS I BLANXART
JOSEP M. PALAU I BADUELL
PERE ROVIRA I PONS



SANTA MARIA DE CERVIÀ DE TER:
ESTUDI DE LES PINTURES MURALS DEL TRANSSEPTE

This One



Z7RS-7HX-XWH8

AMICS DE L'ART ROMÀNIC
Filial de l'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

SANTA MARIA DE CERVIÀ DE TER:
ESTUDI DE LES PINTURES
MURALS DEL TRANSSEPTE

Textos:
M. TERESA MATAS I BLANXART
JOSEP M. PALAU I BADUELL

Amb col·laboració de:
PERE ROVIRA I PONS

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS
BARCELONA
2008

Biblioteca de Catalunya. Dades CIP

Matas i Blanxart, M. Teresa

Santa Maria de Cervià de Ter : estudi de les pintures murals del transepte
A la part superior de la portada: Amics de l'Art Romànic, filial de l'Institut d'Estudis
Catalans. — Referències bibliogràfiques

ISBN 978-84-7283-957-1

I. Palau i Baduell, Josep M. II. Rovira i Pons, Pere III. Cabestany i Fort, Joan-F., dir.

IV. Institut d'Estudis Catalans V. Amics de l'Art Romànic VI. Títol

1. Monestir de Santa Maria de Cervià 2. Pintura mural romànica — Cervià de Ter

3. Pintura mural catalana — Cervià de Ter

75.033.4(467.1 Gi Cervià de Ter)

AUTORS

M. Teresa Matas i Blanxart

Josep M. Palau i Baduell

DIRECCIÓ I COORDINACIÓ

Joan-F. Cabestany i Fort i M. Teresa Matas i Blanxart

CORRECCIÓ DE TEXTOS

M. Dolors Solé i Gras

DIBUIXOS

Josep M. Palau i Baduell

FOTOGRAFIES

M. Teresa Matas i Blanxart

FOTOGRAFIA DE LA COBERTA

Detall de l'escena de la Crucifixió (clixé: M. Teresa Matas i Blanxart)

© dels autors

Editat per Amics de l'Art Romànic, filial de l'Institut d'Estudis Catalans

Tiratge: 950 exemplars

Compost i imprès per ALTÉS arts gràfiques, s.l.

ISBN: 978-84-7283-957-1

Dipòsit Legal: B. 263-2008

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del copyright, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

REALITZADOR DE L'ESTUDI:

ARCAT
CENTRE D'ART ROMÀNIC CATALÀ
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

Directors:

JOAN-F. CABESTANY I FORT
M. TERESA MATAS I BLANXART

Responsable de l'àrea d'història:

JOAN-F. CABESTANY I FORT

Responsable de l'àrea d'art:

M. TERESA MATAS I BLANXART

Ajudant d'investigació:

JOSEP M. PALAU I BADUELL

EDITOR

AMR

AMICS DE L'ART ROMÀNIC
Filial de l'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

Presidenta:

M. TERESA MATAS I BLANXART

SUMARI

Pròleg	9
Les pintures murals de Santa Maria de Cervià: Descoberta, conservació i restauració	11
Santa Maria de Cervià de Ter: Estudi de les pintures murals del transsepte	
Notícies històriques	15
El cenobi de Cervià	17
Escenes del mur meridional del transsepte	21
Escenes del mur septentrional del transsepte	28
Estil i cronologia.	43
ANNEX DOCUMENTAL	47
Fundació del monestir de Santa Maria de Cervià al territori de Girona	49
Donació del monestir de Santa Maria de Cervià al monestir de Sant Miquel de la Clusa	51
MATERIAL GRÀFIC	53

PRÒLEG

Avui dia, quan es visita l'interior d'una església romànica, hom es troba, habitualment, un edifici els murs del qual mostren el seu parament, millor o pitjor treballat, segons els recursos econòmics i l'època en què fou realitzat. Aquest fet és conseqüència, en molts casos, de la moda dels segles XIX i XX consistent en despullar d'ornamentació les parets dels temples, potser perquè així semblava que tenien un aspecte més *romànic*. Es repicaven els paraments traient-los les capes de pintura modernes, les quals, en molts casos, de ben segur, ocultaven la pintura altmedieval.

És ben sabut que els homes i dones del romànic no veieren mai la seva església amb les parets nues, car es decoraven amb pintura mural, ja fos amb imitació de carreus, en els casos més senzills, o amb cicles narratius hagiogràfics i de l'Antic i del Nou Testament.

Per aquest cúmulo de circumstàncies, només ens ha pervingut una ínfima part de l'ornamentació al fresc que cobria els murs de les esglésies altmedievales catalanes i és, doncs, per aquest motiu, que la recuperació, encara que sigui d'un petit fragment de pintura mural romànica catalana suposa una gran troballa per al nostre patrimoni cultural.

En alguns casos, aquesta descoberta es produeix d'una manera totalment fortuïta i en d'altres és el resultat del procés de restauració d'un temple, com és el cas del cenobi de Santa Maria de Cervià de Ter. L'església d'aquest monestir fou restaurada l'any 1999 pel Servei de Restauració de Monuments de Girona de la Generalitat de Catalunya i la Diputació de Girona, moment en què veieren la llum, després de vuit segles d'oblit, dos grans murals que ocupen les parets nord i sud del transsepte.

Una vegada descobertes, foren restaurades definitivament l'any 2002 pel Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya i avui les podem admirar *in situ*. La tendència actual és deixar els conjunts pictòrics romànics en el seu lloc d'origen, sempre que les condicions de conservació de l'edifici permetin garantir-ne la seva conservació i perpetuïtat. Així doncs, l'important

conjunt de pintures murals de Santa Maria de Cervià passa a enriquir el corpus pictòric romànic català, el qual és, sens dubte, el més important del món.

L'estudi que teniu a les mans pretén fer una primera aproximació al conjunt de la pintura mural romànica d'aquest cenobi gironí, mitjançant, en primer lloc, una breu explicació de la seva restauració. A continuació hom trobarà una síntesi històrica del monument i la seva descripció arquitectònica, per finalitzar amb un aprofundit estudi formal i iconogràfic de les pintures romàniques conservades en els murs del transsepte. L'estudi, en aquest darrer apartat, ha estat complicat en molts casos, atès que una part de les pintures s'ha conservat en un estat molt precari que dificulta la seva lectura.

Sigui doncs aquest estudi, un homenatge del Centre d'Art Romànic Català (ARCAT), en l'any del centenari de l'Institut d'Estudis Catalans, a la figura de Josep Pijoan, el qual amb la seva tasca, ajudà a la recuperació i conservació del patrimoni pictòric romànic català, publicant, entre d'altres, la sèrie de fascicles *Les pintures murals catalanes* el primer volum dels quals, dedicat a Pedret, aparegué l'any 1907.

Barcelona, novembre de 2007

LES PINTURES MURALS DE SANTA MARIA DE CERVIÀ: DESCOBERTA, CONSERVACIÓ I RESTAURACIÓ

PERE ROVIRA I PONS

Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya
Generalitat de Catalunya

L'església de Santa Maria de Cervià de Ter ha conservat diversos testimonis pintats de les èpoques en què el monestir va tenir certa importància i riquesa. Entre ells, les decoracions de les columnes, amb franges grogues i vermelles, i també l'ornamentació de l'absidiola sud, la qual correspon al segle XIX. Però les pintures murals que cal destacar són els fragments que s'han conservat localitzats a la paret nord i a la paret sud del transepte, que donen fe de l'època de més esplendor d'aquest priorat. En aquest sentit voldria mencionar l'excel·lent mosaic de pedra colorada que ornamentava el terra de l'església i del qual se n'ha conservat una part a la nau lateral sud, tocant a ponent.

La localització d'aquestes pintures és conseqüència de la darrera restauració arquitectònica realitzada l'any 1999 pel Servei de Restauració de Monuments de Girona de la Generalitat de Catalunya i la Diputació de Girona, sota la direcció del cap de restauració arquitectònica, l'arquitecte Lluís Bayona. En iniciar la restauració de l'interior de l'església s'evidenciaren possibles restes de pintura original a les parets del transepte, les quals degueren sortir a la llum arran d'una restauració anterior en què es repicaren els arrebossats de l'església. És evident que aquesta no tan antiga restauració, amb l'eficaç metodologia del doll de sorra, va eliminar inconscientment les parts més fràgils de les pintures. De fet, les zones que varen sobreviure a tan temible (i per desgràcia habitual) despropòsit ho feren per obra i gràcia de la seva bona adhesió al mur, en un morter que, com veurem, no gaudia d'una bona consistència. Malauradament, no s'ha localitzat cap més resta de pintura d'aquesta època a excepció de petites restes insignificants a la zona de l'absis.

Amb l'evidència de possibles indicis de pintura se sol·licità l'estudi i l'anàlisi dels tècnics del Servei de Restauració de Béns Mobles (SRBM) que confirmaren la presència de pintura original al fresc. Davant d'aquest fet es realitzà una primera intervenció d'urgència l'any 2000, amb l'única finalitat de determinar l'abast de les pintures, fer-ne l'estudi tècnic i, sobretot, subjectar-

les a la paret i protegir-les, abans que es procedís a la restauració de l'interior de l'edifici. Les pintures es varen adherir a la paret amb punts d'escaiola aplicats als marges. Seguidament, es varen protegir amb plàstics a fi que els treballs de restauració arquitectònica i les prospeccions arqueològiques no afectessin la integritat de les pintures, les quals serien restaurades un cop finalitzats tots els treballs a l'interior de l'església.

Les restes de pintura (tant la de la paret nord com la de la paret sud del transsepte) es trobaven en un estat de conservació molt dolent. Les característiques tècniques i patològiques de les dues zones, malgrat la distància, són en general les mateixes, per la qual cosa no en farem cap diferenciació.

L'únic estrat evident de la capa de preparació era el remolinat, el qual es presentava molt tou, mancat de cohesió en ell mateix, ja que el seu asseccament va ser més ràpid en superfície que no pas en el seu interior. Això impedeix una carbonatació progressiva degut a una preponderància de sorra per sobre la calç en la seva elaboració provocant una capa de preparació dura en superfície i excessivament tova en el seu interior. Aquest defecte tècnic és producte de la gruixària de la capa de preparació, que s'hagués evitat amb la superposició de diverses capes de preparació més primes. De fet, aquesta deficiència tècnica (o metodologia de treball més ràpida) forma part de la majoria de conjunts murals d'aquestes èpoques, on la pintura se sustenta directament sobre una sola capa de remolinat o, si s'han donat dues capes, a sobre un allisat massa prim.

Tot i així, en ambdues pintures, l'arrebossat que ha perdurat presentava una bona adherència a la paret de suport, evidenciant així que les parts descobertes es conservaren gràcies a aquest bon lligam mur-suport.

La capa pictòrica, com és habitual en aquests casos, presentava aixecaments en llocs puntuals ja que durant el procés de carbonatació de la calç (el pas d'hidròxid càlcic a carbonat de calci), la capa de pintura aplicada no va penetrar correctament dins la capa de preparació, segurament perquè la capa de preparació (remolinat) ja estava quasi assecada o contenia poca humitat (per l'excés de càrrega de sorra). A més, la humitat externa que va anar rebent i absorbint durant molt de temps va seguir condicionant la seva cohesió i impeding la correcta i lenta carbonatació. De fet, els artistes dels murs acaben treballant la pintura com un mig fresc, o com una pintura a la calç, procediments murals en base a la calç, on la carbonatació es compleix a l'exterior de la paret, com qui diu a la paleta, impeding la correcta cohesió entre capa de pintura i allisat (o lliscat) que és el que s'obtindria amb un bon fresc. En aquest cas, a part de la deficiència mencionada, cal afegir la manca de coherència tècnica entre capes d'arrebossat ja que la capa d'allisat no era prou gruixuda per permetre un bon treball al fresc. O senzillament que s'havia prescindit de la

capa d'allisat, passant directament del remolinat al lliscat. Si hi afegim que per definir el dibuix de les escenes (les línies negres per exemple) es sobreposen capes de calç ja carbonatades, tenim un mural amb les capes de pintura sobreposades, amb una cohesió puntualment deficient, dins la línia típica d'aquest tipus de murals d'aquestes èpoques.

Per sort per a la seva estabilització no hi apareixien les sals, només zones puntuals amb calcificacions degudes als regalims de l'aigua de pluja que es filtrava a través de les petites finestres. Amb tot, a l'hora d'intervenir, les pintures només presentaven un cobriment de guix superficial i un lleuger enfosquiment degut a la pols i al sutge, factors que impedièn la visió de les escenes representades.

La feina inicial de restauració va consistir sobretot a donar cohesió a la capa de preparació. Aquesta cohesió del remolinat, si es requeria d'una bona filtració, es feia amb aigua de calç, afegint a vegades un adhesiu acrílic diluït. Si hi havia farciment d'esquerdes, cavitats i butllofes es feia amb un preparat de calç, més o menys diluït amb aigua destil·lada, molt lleuger. Alternativament, s'anaven retirant mecànicament les fines capes de guix que tapaven les pintures, així com els pegats d'escaiola de subjecció col·locats durant la intervenció d'urgència de l'any 2000.

Un cop consolidada la capa de preparació es va fixar la capa de pintura d'igual manera que s'ha fet amb el remolinat. Alternativament, es netejava la brutícia i el fum superficial, així com de les restes de guix, de forma mecànica complementant-ho amb apòsits de polpa de paper i fulls de paper Japó, impregnats d'aigua destil·lada.

La complexitat del procés de restauració va ser més gran durant el procés de consolidació i fixació que no pas en el procés de neteja, ja que per sort només presentaven un cobriment superficial poc adherit a la pintura. Un cop netejada la capa pictòrica, i comprovant la inexistència de filtracions d'aigua, sense cap tipus d'humitat continguda, es va aplicar una fina capa de vernís acrílic com a mesura de prevenció, alhora que servia per trempar la capa pictòrica polsosa que s'havia descobert, fent pujar el to del cromatisme apagat per la presència de la calç.

Així doncs, va aparèixer a la vista una magnífica coloració que demostrava la qualitat de les pintures, permetent aclarir les escenes i sense les confusions pròpies de les superfícies castigades amb capes de calç, sals o descomposicions de la capa pictòrica. Delimitats els marges de les pintures i les voreres de les àrees sense remolinat de l'interior, es bisellaren amb el mateix preparat de calç pigmentat, i afegint-hi una càrrega de sorra rentada. Seguidament, s'ompliren aquestes grans àrees amb pèrdues de remolinat mitjançant un morter artificial pigmentat i sorra, procurant donar una entonació cromàtica adequada al con-

junt pictòric. De fet, la part més complexa de la restauració fou la determinació del sistema de presentació, a fi i efecte que la dispersió de les àrees pintades obtinguessin una unitat cromàtica i estètica, alhora que preponderés la lectura de les escenes pintades per sobre de les intervencions amb morters, quasi equiparades.

La manca de seqüència entre les parts pintades i l'efecte de mosaic trencat afegia una dificultat a la presentació dels murals, que es va solucionar amb les múltiples proves de treball i moltes hores de treballs perduts fins obtenir la unitat estètica desitjada. La variació del color en treballs de reintegració amb morters minerals és una de les dificultats més grans a la qual s'enfronta un restaurador de pintura mural, i en aquest cas es van haver de repetir els morters diverses vegades fins obtenir la coloració desitjada.

La lectura final de les pintures ens permet descobrir, a primera instància, el que podria haver estat un magnífic mural del romànic tardà, amb un estil molt acurat i de qualitat, poc habitual en pintures del seu entorn més proper. Observem una delicadesa de formes i amb una paleta més àmplia de colors ben combinats, per sobre dels quatre colors habituals: blanc de calç, negre de carboni vegetal, mangra i ocre d'òxids de ferro, una terra ombra de silicat de ferro i manganès, i un blau encara per determinar, que segurament ens deixarà molt sorpresos.

SANTA MARIA DE CERVIÀ DE TER: ESTUDI DE LES PINTURES MURALS DEL TRANSSEPTE

M. TERESA MATAS I BLANXART
JOSEP M. PALAU I BADUELL
Centre d'Art Romànic Català (ARCAT)
Institut d'Estudis Catalans

Notícies històriques

El monestir de Santa Maria de Cervià fou fundat l'any 1053 per Silvi Llobet, senyor de Cervià, i la seva muller Adalets.¹ Aquesta fundació fou feta amb l'aprovació del seu senyor eminent, el comte de Barcelona, Ramon Berenguer el Vell (1035-1076), i la seva àvia la comtessa Ermessenda (†1058) vídua del comte Ramon Borrell (†1017), veritable senyora del comtat de Barcelona, en aquesta primera meitat del segle XI.² Com a autoritat eclesiàstica, aprovà la fundació del monestir el bisbe Berenguer Guifred de Girona (1051-1091).

El nou cenobi es dedicà a la Verge Maria i també a l'arcàngel sant Miquel, juntament amb els apòstols sant Pere i sant Pau. El text del document ens permet de deduir que el monestir tenia, entre altres finalitats, la remissió dels pecats familiars i assegurar la salvació eterna del llinatge Cervià, fet que podria explicar l'advocació a l'arcàngel sant Miquel, jutge i guardià de l'entrada al cel. Com totes les fundacions monàstiques altmedievales fou encomanada als monjos benets, els quals havien d'edificar el cenobi i regir-lo a partir d'aquest moment. L'ordre benedictina tenia una organització autònoma per cadascun dels monestirs i l'abat només era responsable davant l'autoritat de Roma i dels seus fundadors. Santa Maria de Cervià, per causes que ens són desconegudes, segurament per manca de patrimoni i nombre canònic de monjos, solament va assolir la categoria de priorat.

1. Petrus de MARCA, *Marca Hispanica sive limes hispanicus*, París, Baluze, 1688, ap. CCXXXVIII, col. 1099.

2. Antoni PLADEVALL I FONT, *La comtessa de Barcelona, Ermessenda de Carcassona, i la seva contribució als inicis de l'art romànic*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2000.

A partir del segle x per millorar l'administració, tant espiritual com material, dels petits monestirs va iniciar-se un corrent per associar-los a un cenobi abacial i de demostrada personalitat monàstica, com fou el cas del monestir de Cluny (910) que va presidir la més nombrosa i prestigiosa d'aquestes federacions. Aquesta manca d'organització i el desig de poder assolir un major nivell de prestigi, tant religiós com social, fou segurament la causa de què el priorat de Santa Maria de Cervià fos vinculat pels seus fundadors Silvi Llobet i Adalets, l'any 1055,³ dos anys després de la seva fundació, al monestir italià de Sant Miquel de Saviona proper a la població de Chiusa (Bolzano, Alt Adigi). Va continuar inscrit a l'obediència d'aquest monestir del Tirol fins el segle XVI, en què la política d'aïllament de Felip II deuria trencar la seva relació amb Itàlia i va vincular-se al monestir de Santa Maria de Ridaura (la Garrotxa) fins el segle XVIII, en què les seves propietats varen enriquir el monestir de Sant Pau del Camp de Barcelona, centre acadèmic de la Congregació Claustral Tarraconense.

El cenobi de Cervià, des del primer moment gaudí, com tots els altres monestirs, de nombrosos beneficis, atorgats pels seus fundadors. Entre aquests benefactors hem de recordar els trenta mancusos deixats per la comtessa Ermessenda en el seu testament de 1057.⁴ Aquest donatiu era una quantitat crescuda però no extraordinària, la qual podria haver estat dedicada a l'edificació de l'església, primera construcció que es feia en iniciar-se la vida en un monestir. Les dependències monacals eren provisionals i la seva construcció era posterior a la del temple i en els costums benedictins mai tenien la solemnitat de les edificacions cistercenques. Una mancança, en aquest monestir benedictí de Cervià, és la d'una torre campanar que podia tenir un origen econòmic: no disposar de suficient capital per realitzar una obra que era altament costosa i que podia ésser substituïda per una simple espadanya.

El monestir de Cervià va continuar amb una certa viabilitat durant el segle XII, aprofitant la prosperitat social i econòmica dels comtats catalans d'aquesta centúria. El darrer moment d'esplendor benet i cistercenc abans d'iniciar-se la crisi del monacat, a partir d'inicis del segle XIII, amb la pèrdua del seu protagonisme, conseqüència lògica del desplaçament del predomini del camp per la ciutat i la fundació de les ordes mendicants que dominaren la religiositat de l'Europa Occidental baixmedieval. La crisi va arribar al seu màxim a partir de la pesta de 1348.

3. Petrus de MARCA: *Marca Hispanica...*, 1688, ap. CCXXXVIII, col. 1099: «Donatores sumus Deo et Sancti Michaelis, cuius monasterium qui cognominatur Clusa, situm est in regnum Italiae, in monte supra vallem Seusa».

4. Antoni PLADEVALL I FONT, *La comtessa Ermessenda...*, 2000, p. 19.

La recuperació de l'economia agrària catalana, a mitjan del segle XVII, va permetre un darrer moment d'activitat tant material com espiritual, del monestir de Cervià. L'any 1746 van realitzar-se obres a la façana de l'església i en el claustre i en d'altres dependències monàstiques.⁵ La seva història acabarà l'any 1835 amb la desamortització eclesiàstica.

El monestir de Cervià, com molts d'altres conjunts romànics, ha sofert en el decurs de la seva història diverses transformacions i restauracions que modificaren principalment, en el segle XVIII, l'espai cultual de l'església amb l'afegit d'altars i també de les antigues dependències monàstiques, entre d'altres, el claustre originari. L'any 1999, el Servei de Restauració de Monuments de Girona de la Generalitat de Catalunya i la Diputació de Girona intervingueren a l'edifici monàstic amb la finalitat de restaurar-lo.

El cenobi de Cervià

El primitiu conjunt de Cervià fou planificat pels mestres d'obres seguint l'esquema tradicional d'una edificació monacal. Les principals dependències —església, sala capitular, refector i dormitori— es distribueixen al voltant del nucli central del claustre.

L'església de Cervià, dins de la configuració arquitectònica del conjunt d'un monestir, tant benet com cistercenc, es troba situada, fora de rares excepcions, al nord de la construcció monacal. És un edifici de planta basilical de tres naus amb un ample transsepte, poc rellevant exteriorment, el qual es corona amb tres absis: un central de majors dimensions i dues absidioles als costats de tramuntana i migjorn.

La nau central es diferencia de les laterals amb uns pilars, de planta cruciforme, que es projecten al llarg d'aquest espai amb la funció d'arcs formers i suporten, juntament amb els arcs doblers, la volta de mig punt que cobreix la nau central. Malauradament la solució arquitectònica d'aquest espai no fou resolta completament com ho testimonien els diferents processos que hom hi pot observar. Una característica de la construcció de Santa Maria de Cervià és que la nau central s'eleva, respecte les laterals, d'una manera singular que s'allunya de les mesures de la resta dels conjunts catalans d'aquesta mateixa categoria.

5. FRANCISCO MONSALVATJE Y FOSSAS, *Los monasterios de la Diócesis Gerundense. Rectificación a los abaciologios publicados por el P. Jaime Villanueva en su «Viaje literario a las iglesias de España»*, Tom XIV, Olot, Imprenta y librería de Juan Bonet, 1904, p. 445.

Mentre que la nau central, com hem dit, té una volta de canó, les laterals són dissemblants. Excepcionalment, si observem la nau sud, els trams són coberts amb volta d'aresta, la qual distribueix els espais d'una forma irregular. La volta de mig punt que discorre per tot el transsepte és perpendicular a la coberta de la nau i la seva alçada crea un volum intermedi entre l'espai de les naus i el presbiteri. El sostre dels tres absis, seguint el denominador comú, és de volta de quart d'esfera.

Pel que fa a l'aparell constructiu, hom hi observa un canvi de parament que diferencia la manufactura de l'absis i dels murs treballats amb carreus de factura més aviat petita i les voltes de les naus, d'estil més deficient i desigual, les quals no conjuguen amb el suport que les sustenta.

L'església de Santa Maria de Cervià il·lumina l'espai interior de l'edifici mitjançant diversos punts de llum: hom troba tres finestres a l'absis central i una al mig de les absidioles, totes de doble esplandit. Les característiques d'aquestes obertures, amb arc de mig punt i dovelles radials, tenen a l'absis central un doble replec que recorden la no massa llunyana església de Sant Miquel de Fluvià (Alt Empordà). La resta de les finestres es reparteixen a llevant i a ponent, i corresponen al prototipus comú de doble esqueixada coronades per un arc senzill de mig punt. A les parets del transsepte hi trobem una petita espitllera amb l'ampit resolt en una sola esqueixada.

A la nau lateral sud, prop del mur de ponent, s'ha conservat un excel·lent paviment de còdols colorat, que possiblement devia ornamentar tot el sòl de l'església.⁶

L'accés al temple es troba situat al mur de ponent i és d'època posterior. Correspon a la tipologia de porta rectangular amb llinda i timpà decorat amb elements posteriors.⁷ Està emmarcada per dos arcs degradats que es per-

6. Per ampliar aquest tema vegeu Xavier BARRAL I ALTET, *Els mosaics de paviment medievals a Catalunya*, Barcelona, Artstudi, 1979 [Col. Art Romànic, 10], en especial p. 153-169.

7. Francisco MONSALVATJE Y FOSSAS a *Los monasterios de la Diócesis...*, 1904, p. 442 explica: «La fachada de la iglesia del monasterio respira la más extrema sencillez y pobreza. No es la primitiva, la que debió arruinarse y con ella parte de la iglesia, puesto que á una distancia de 3 metros de la actual y en la pared contigua de la casa prioral hay una lápida que lo recuerda, y que copiada á la letra dice así: FINS AÇI ARRI-/VABA ESTA IG-/LESIA ANS DE / RENOVARSE Y AS-/CVRSARSE EN TEMPS / ANTICH.

La puerta de ingreso á la misma es pequeña y conservó el carácter románico de que quizás hiciera gala la primitiva, la que consta de tres archivoltas lisas y sin empresa alguna. En el centro del timpano hay un escudo abacial con tres flores de lis, leyendose en el espacio que queda á la izquierda del escudo :ABAT y á la derecha del mismo, :MIQUEL. ¿Sería acaso el nombre de algún abat del monasterio de la Clusa de Italia á que estaba sujeto este monasterio de Cerviá y que mandó construir la mencionada puerta? En el dintel de la misma hay otra inscripción muy difícil de leer por el carácter de sus letras que parece dice: · A · BOSCHI · PORTA DONADA GIRONA.

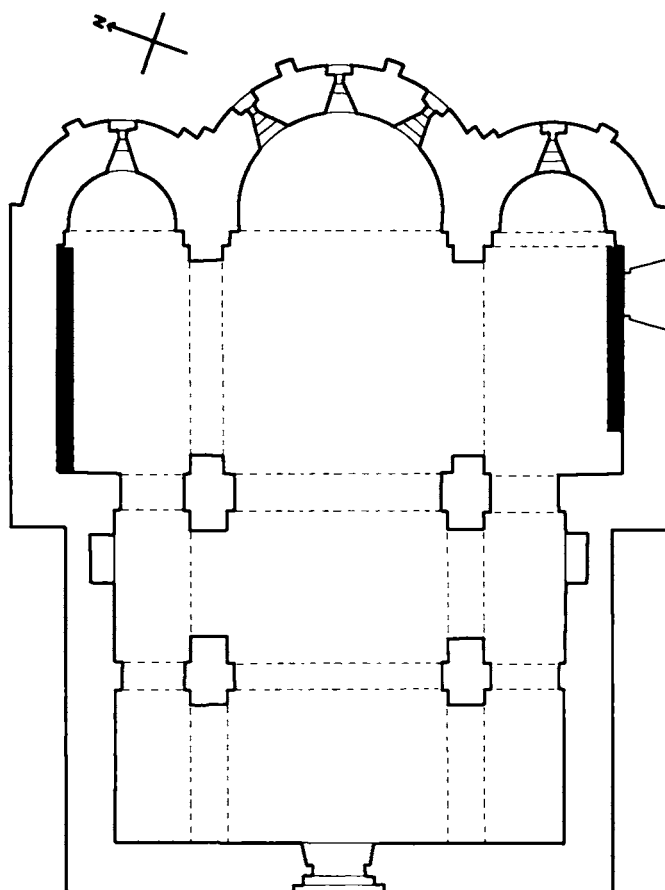


FIGURA 1. Planta de Santa Maria de Cervià amb indicació de la localització de les pintures romàniques. Escala 1:200.

llonguen fins a terra sense columnes ni capitells, essent només interromputs per la projecció de l'arc menor que circumda exteriorment les arqueries de la porta i trenca així la monotonia de la seva estructura a nivell de la línia d'impostes. Hom troba un altre accés al temple al mur septentrional prop del transsepte. És de tipologia senzilla i actualment està tapiada. Amb simetria axial, hom descobreix una altra porta al mur sud, la funció de la qual és donar entrada a l'espai claustral.

Exteriorment, els murs de Santa Maria de Cervià estan mancats de decoració. La seva bellesa rau exclusivament en el joc de volums que el mestre d'obres aconseguí per indicar-nos els diferents espais interiors. A la façana de ponent, un campanar d'espadanya trenca la monotonia del parament. Les característiques dels carreus que hom pot observar a l'exterior del mur són de reduïdes dimensions i es disposen ben escairats en filades regulars que es projecten de manera homogènia en sentit horitzontal.

Arquitectònicament, el conjunt de l'església de Cervià, aplega una munió de característiques i de solucions arquitectòniques que permeten aproximar-la a les edificacions de tipus llombard erigides a finals del segle XI, alhora que apropar-la estilísticament a la propera església de Sant Tomàs de Fluvià (Alt Empordà), per bé que en el cas que ens ocupa sembla que Cervià té una qualitat arquitectònica una mica més rellevant.

A part de la importància arquitectònica d'aquest conjunt, que succintament hem descrit, Santa Maria de Cervià ha enaltit el seu prestigi amb la descoberta, com a conseqüència de la restauració de l'edifici l'any 1999, d'un conjunt de pintures murals de gran interès pictòric i iconogràfic. El Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (CRBMC) hi féu una intervenció d'urgència l'any 2000 i les conservà i consolidà l'any 2002.⁸

Aquestes pintures a la calç es conserven bàsicament en els murs nord i sud del braç del transsepte. En altres punts puntuals del presbiteri hi ha uns vestigis que hem de considerar, en aquest darrer punt, insignificants. També hi ha testimonis pictòrics en els pilars, no anteriors al segle XVI, i a l'absis sud, del segle XIX, les quals no seran objecte d'aquest estudi.

8. Pere ROVIRA, «Les pintures murals de Santa Maria de Cervià de Ter» a *RESCAT. Butlletí del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya*. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, núm. 15 (maig 2007), p. 9-10.

Escenes del mur meridional del transsepte

En el mur sud del braç del transsepte meridional hi ha restes d'una Crucifixió, en un estat de conservació que no permet de veure-hi la totalitat del conjunt i les possibles narracions que l'acompanyaven.

Presidint l'espai compositiu, i destacat en una proporció més gran que la resta de les figures que ens han perdurat, podem contemplar la representació de Crist crucificat damunt d'una creu de braços rectangulars amb el fons acolorit amb un to groguenc delimitada per una franja vermellosa perfilada amb dos filets blancs. Per les parts que ens queden visibles de la figura de Crist, hom pot interpretar que fou representat seguint els repertoris del segle XII.⁹ Té els braços estesos horitzontalment damunt del travesser menor, seguint la projecció de la línia de les espatlles. Les mans, inclinades en posició cubital i amb el polze separat de la resta dels dits, mostren al bell mig del palmell de la mà el testimoni del clau amb el qual fou penjat a la creu. El tòrax, per bé que el dibuix està força esvaït, permet d'endevinar que la seva anatomia es descriu d'una manera esquemàtica i convencional seguint la tradició bizantina. Malauradament, la part inferior del cos ha desaparegut completament. No obstant i això, no és difícil d'imaginar que la figura de Crist, es cobria amb un *perizonium* d'un to blavós el qual li arribava fins a sobre els genolls, per la part del davant, i es perllongava fins el palmell de la cama pel darrera. Si bé no podem observar res de la distribució i dels caients dels plecs de la roba, aquesta tipologia d'indumentària, amb freqüència, es recollia amb un nus central que presidia la *cintola* o ho feia anusant la roba damunt d'un maluc, generalment l'esquerre. Les extremitats inferiors, seguint la descripció més usual de les representacions de Crist crucificat, degueren presentar-se amb visió frontal, lleugerament flexionades, amb les ròtules insinuades per un subtil traç de to més pujat que les carnacions. Els peus, en rotació externa sobre d'un *suppedaneum* rectangular, sovint mostren el clau amb el qual se subjectaven.

Pel que fa a la tipologia fisonòmica del rostre de Crist, hom pot intuir que el cap està envoltat per un nimbe crucífer acolorit amb la combinació de groc i mangra, el perímetre del qual es delimita amb una fina línia de to blanc. El rostre, lleugerament inclinat vers l'espatlla dreta, s'emmarca per una cabellera de color marronós la qual descansa en forma de flocs damunt de cada espatlla.

9. Paul THOBY, *Le crucifix. Des Origines au Concile de Trente. Étude iconographique*, Nantes, Bellarger, 1957, en especial p. 123-126.

Per bé que els trets de la cara d'aquesta figura estan força desdibuixats, podem veure que té els ulls oberts, perfilats amb un traç fosc resseguit amb blanc. El nas, rectilini, neix de la prolongació de les celles i els vestigis de la boca mostren que es ressaltava amb una línia blanca i que, possiblement, estava envoltada per una barba i un bigoti.

El que ha romàs més ben conservat i que permet estudiar i valorar la qualitat de l'escriptura és el *titulus*, el qual l'observem disposat en sis línies a la part superior del travesser vertical, damunt mateix del cap de Crist, on es pot llegir IH[ESV]S N/AZA/RENVS /REX /IUDEORV[M] seguint el text evangèlic de Joan 19,19: «Pilat va fer escriure un rètol i el féu posar a la creu. Hi havia escrit: "Jesús de Natzaret, el rei dels jueus"». Amb aquesta mateixa disposició el recordem en el *titulus* de la creu d'esmalts conservada al Museu Diocesà d'Urgell amb el número d'inventari 1001, atribuïda al taller de Silos.

Sobre del travesser menor hi ha dues imatges antropomòrfiques disposades a l'interior d'un *clipeus* definit per una gruixuda sanefa groguenca, perfilada a l'exterior per un traç blanc i a l'interior per una línia mangra resseguida per un puntejat blanc. Destacada sobre un fons blavós observem una figura de mig cos dibuixada amb un traç de color fosc. Porta una túnica de to grogós d'escot rodó la qual es cobreix amb un mantell vermellós. Aquest es diferencia de la túnica, a la part del pit, amb uns traços que combinen línies fosques amb d'altres de clares. Recolza el cap damunt la mà esquerra velada. Uns cabells curts i castanys deixen entreveure l'orella i li emmarquen el rostre. Els trets fisonòmics són resolts de forma semblant als que hem descrit per a la figura de Crist. Aquesta figuració s'identifica amb la paraula SOL, pintada sobre el color del fons de l'escena amb un delicat traç blanc.

L'Astre Rei té la seva parella situada simètricament a l'altre cantó de la creu. En aquest cas vesteix una túnica de to marronós la qual s'envolta per un folgat mantell clar que li cobreix alhora el cap. Al rostre, com a la figura del Sol, hi observem els mateixos denominadors comuns a l'hora de descriure l'expressió dels ulls, del nas i de la boca. Damunt el fons blavós de l'escena hi ha una inscripció que la identifica amb el nom de L[V]NA.

El simbolisme d'aquestes figures té una prefiguració veterotestamentària a *Amós* quan diu: «s'esdevindrà aquell dia —l'oracle d'Adonai Jahveh— que faré pondre el sol a ple migdia i enfosquiré la terra en dia clar».¹⁰ En el Nou Testament trobem també referències a aquest tema, en les paraules de Mateu

10. AMÓS 8,9.

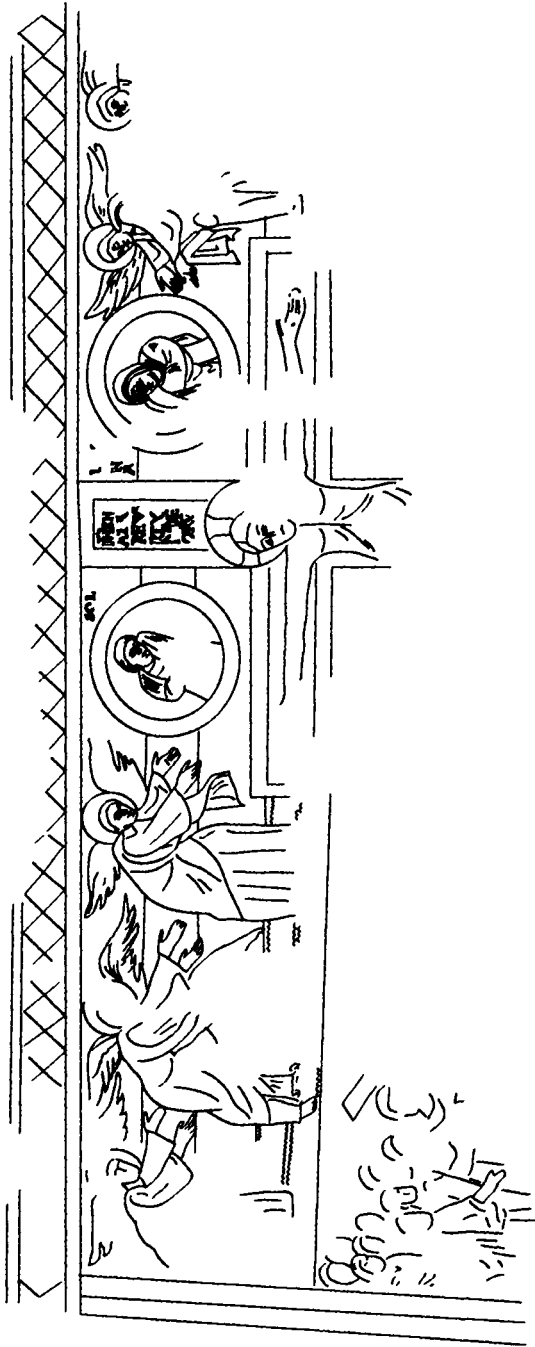


FIGURA 2. Dibuix del desenvolupament de les pintures del mur sud del transsepte.

quan diu «des de l' hora sisena fins a la novena, la fosca va anar creixent sobre la terra»,¹¹ en l'evangelista Marc quan narra «a l' hora sisena, la fosca va anar creixent sobre la Terra fins a l' hora novena»¹² i en la narració de Lluc quan escriu «⁴⁴ja era com l' hora sexta, quan la tenebra cobrí tota la Terra fins l' hora nona ⁴⁵per haver-se entenebrit el sol». ¹³ Els motius de la inclusió de la Lluna a l'escena de la crucifixió ja són més difícils d'escartir, ja que no apareix citada en aquests passatges evangèlics. Es poden formular diverses hipòtesis com són la representació de la lluna per fer parella compositiva amb el sol o l'equiparació del sol amb el Nou Testament i de la lluna amb l'Antic Testament, sense oblidar un passatge de Mateu en què explica, referit a la segona vinguda del Senyor: «²⁷que, així com el llampec surt de llevant i es veu fins a ponent, així mateix serà la tornada del Fill de l'Home [...] ²⁹tot seguit, després de la calamitat d'aquests dies el Sol s'enfosquirà, la Lluna no farà claror, les estrelles cauran del cel i els exèrcits del cel trontollaran». ¹⁴

En les escenes de la Crucifixió del període altmedieval és freqüent que desota dels peus de Crist hi hagués representada la calavera d'Adam o la figuració d'aquest sortint de la tomba.

Hem de suposar que acompanyaven aquesta escena, les representacions de la Verge i de sant Joan, per bé que no n'ha perdurat cap vestigi. Si fos així, la narració recolliria les paraules de Joan: «²⁶quan Jesús veié la seva mare i, al costat d'ella, el deixeble que ell estimava, digué a la mare: “dona, aquí tens el teu fill”. ²⁷Després digué al deixeble: “aquí tens la teva mare”. I d'aleshores ençà el deixeble la va acollir a casa seva». ¹⁵

És possible, que en aquesta narració intervinguessin les figures de Longí i de Stephaton, però són menys els exemples catalans en què hi són representats. A Catalunya, el més antic que recordem, és el *Beatus de Girona* de c. 975, on aquests personatges hi són identificats amb el nom de Longí i Stephaton. A l'Europa occidental s'ha de considerar que el *Codex Egberti*, un llibre miniat del segle x, és on apareix per primera vegada escrit el nom de Stephaton. A les pintures murals catalanes, hem constatat la incorporació d'aquestes figures a Sant Pere de Sorpe i Santa Eulàlia d'Estaon, ambdues al Pallars Sobirà, a Sant Romà de Càldegues (Alta Cerdanya) i a Sant Esteve de Maranyà (Baix Empordà).

11. MATEU 27,45.

12. MARC 15,33.

13. LLUC 23,44-45.

14. MATEU 24,27-29.

15. JOAN 19,26-27.

A la part superior de la composició i acompanyant la narració de l'escena de la Crucifixió hom hi contempla sis àngels disposats en dos grups de tres a cada costat de la creu. Els més ben conservats són aquells que hom veu a la dreta de Crist. La precarietat de les figures del cantó oposat es deu a l'obertura d'una finestra rectangular d'època posterior que degué, en bona part, malmetre la narració d'aquesta zona. La disposició d'aquestes figuracions angèliques és anàloga a ambdós costats. Es representen amb el cos inclinat i amb els braços avançats vers la figura de Crist amb una lleugera flexió de les cames. Vesteixen una túnica d'escot rodó amb folgades mànigues, que deixa al descobert els peus, la qual cobreixen amb un ampli mantell. Els vestits són pintats amb una paleta de colors terrosos. Envolten els caps amb una aurèola circular acolorida amb una tonalitat marronosa la qual es delimita amb un subtil traç blanc. De les espatlles es despleguen horitzontalment unes ales que s'adapten a la llei del marc. Aquestes estan dibuixades amb uns traços que s'allunyen dels convencionalismes que hom troba en les representacions angèliques. Unes línies suaus i ràpides, els hi confereixen l'aparença de volum tot aportant-lis un cert naturalisme.

Els rostres, amb el perfil de l'òvul carrat, tenen unes expressions caracteritzades per uns grans ulls oberts amb ninetes tangencials a la parpella superior, un nas petit i rectilini que neix de les celles, les quals són representades arquejades i gruixudes. La boca es delimita per un fi traç negre. Les orelles, petites, se situen a una alçada més baixa de la que els correspon. La plàstica del semblant s'aconsegueix, essencialment, per les diferents tonalitats emprades als ulls, els quals es destaquen sobre la cara; dos cercles de tonalitat vermelloso li donen vitalitat a les galtes; i una successió de línies transversals, de tonalitat més fosca, ens indiquen les arrugues del front. El rostre està resseguït per uns traços blancs que aporten lluminositat i volum a les fisonomies. Els cabells, curts i pentinats enrere, són descrits amb unes accentuades línies negres.

Tant les figures angèliques com les representacions del Sol i de la Lluna, es troben situades sobre un fons format per quatre franges que discorren en sentit transversal, i que de dalt a baix presenten una freqüència cromàtica de blau fosc-blau cel-blau fosc-groc. En aquest darrer hom hi observa, a la part central, una doble línia en ziga-zaga en to mangra, que hom podria interpretar com una simulació del sòl. Aquest motiu es repeteix a la part superior i a la inferior d'aquesta franja cromàtica.

Damunt del travesser menor hi ha representada una sanefa de fons vermellós delimitada per dues línies paral·leles de color mangra, a l'interior de les quals discorren una successió de rombes tangencials representats en perspec-

tiva i units pel vèrtex, els quals tenen la cara exterior acolorida en groc i la interior en un to vermellós. El fons de la sanefa es complementa amb el dibuix de cinc puntets blancs a l'interior dels rombes i de tres en l'espai triangular entre aquests.

A la banda esquerra de la Crucifixió hi ha restes d'una narració la precarietat de la qual tan sols permet d'observar uns vestigis molt esvaïts de la silueta dels caps d'un grup d'unes nou figures. A la dreta de la composició ens ha restat una imatge amb prou restes de pigmentació per suggerir-nos que el model del seu rostre segueix, en la descripció dels cabells i en la dels trets fisonòmics, les mateixes característiques descrites per a les figures angèliques. Més ben conservat queda un fragment d'un objecte de forma rectangular acolorit en groc i perfilat en mangra, que apareix en posició obliqua damunt del cap de la figura que hem descrit com la més ben conservada. El tros d'aquest possible element ens suggereix la hipòtesi que, acompanyant l'escena de la Crucifixió, potser hi hagués representada la pujada al Calvari amb la figura de Simó de Cirene portant la creu.¹⁶ Per bé que aquesta escena no és massa freqüent en les representacions de pintures murals catalanes, hom l'ha constatada a l'església de Santa Eulàlia d'Estaon (Pallars Sobirà), també al costat de la Crucifixió, i en el món hispànic, en les pintures murals de San Julián y Santa Basilisa de Bagüés, conservades al Museu Diocesà de Jaca, i a San Isidoro de Lleó.

16. Els evangelistes Mateu, Marc i Lluc, ens expliquen de manera diferent la pujada de Jesús al Calvari. La versió de Mateu narra: «quan sortien, es van topar amb un home de Cirene, de nom Simó, i el forçaren a dur-li la creu» (Mt 27,32). Marc, ho relata així: «i forcen a dur-li la creu un tal Simó de Cirene, el pare d'Alexandre i de Rufus, que tornava del camp per allí» (Mc 15,21). Finalment Lluc, l'últim dels sinòptics, és més prolífic en detalls: «²⁶quan se l'emportaven van emparar-se d'un tal Simó de Cirene, que venia del camp, i li carregaren la creu, perquè la duqués darrera Jesús. ²⁷El seguia una gran munió de poble i de dones les quals es donaven cops al pit i es dolien d'ell. ²⁸I Jesús, que es girà vers elles els digué: filles de Jerusalem, no ploreu pas per mi; ploreu per vosaltres mateixes i pels vostres fills» (Lc 23,26-28). Contràriament als tres evangelistes citats, sant Joan no esmenta que algú ajudés a Jesús a suportar el pes de la creu fins al final del seu trajecte. Hi ha historiadors que qüestionen l'existència del Cireneu ja que la tradició romana, sembla que tenia per norma que el propi condemnat portés tot sol la creu fins al patíbul. De tots els evangelistes, sant Marc és el que més clarament mostra el seu dubte entorn a la participació del Cireneu quan diu: «si algú vol venir darrera meu, que es carregui la seva creu i em segueixi» (Mc 8,34). Les apòcrifes *Actes de Pilats* recullen també l'escena, la qual és narrada amb tota mena de detall. En aquest evangeli s'explica que va intervenir un tal Simó pare d'Alexandre i de Ruf, perquè ajudés a dur la creu a Jesús, ja que la fatiga i l'extenuament no li permeteren sobrepassar les portes de Jerusalem. És també en aquest pasatge apòcrif, on diu que seguiren a Jesús, sant Joan, essent més tard quan anà a comunicar a la seva mare, Maria, l'esdeveniment.

Els primers exemples d'aquest tema els recordem en un sarcòfag del Museu Laterà de Roma, de vers mitjan del segle IV, per bé que les imatges representades en la narració d'aquesta peça són força dissemblants de les emprades a l'alta edat mitjana, perquè en aquest moment d'inicis del cristianisme es vol posar de relleu el triomf de Crist i no el seu sofriment. Gertrud Schiller,¹⁷ d'acord amb aquest pensament simbòlic-teològic opina que seguint aquesta filosofia es degueren figurar les representacions posteriors d'aquesta temàtica. Així a l'*Evangelinari de sant Agustí* (Corpus Christi College, fol. 125v) apareixen Jesús i Simó portant conjuntament la creu seguits per tres administradors de justícia. A l'església de Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna apareix una escena on és Simó el Cireneu l'únic que carrega la creu, mentre que Jesús i els apòstols conversen a part. En el món medieval quan es representa aquesta escena pensem que es vol subratllar el contingut simbòlic del sofriment. Conseqüència d'aquesta mentalitat, se la situava normalment entre l'escena de Pilat i la Crucifixió al Gòlgota. Creiem, emperò, que la intenció narrativa que hom veu en les pàgines miniades de l'època altmedieval són els precedents i els referents compositius de les escenificacions de les pintures murals. Un reflex d'aquest pensament és el que trobem en el foli 53 del *Codex Egberti*, de finals del segle X, en el qual ambdues escenes s'organitzen en dos registres superposats.

Les escenes del mur meridional del transsepte es limiten al costat de llevant per una sanefa formada per dues franges verticals, una de mangra i una de grogosa, a l'interior de les quals hi discorre una successió d'ovoides de tonalitat blanca.

Hom es pregunta quina altra escena degué acompanyar i concloure el missatge evangèlic d'aquest mur del transsepte. Atès que les narracions d'aquest espai estan vinculades amb el cicle de la Passió, hom s'imagina que a l'esquerra de Crist hi podia haver hagut representada la *Visitatio Sepulchri*, com trobem en les pintures murals de Sant Esteve de Maranyà (Baix Empordà) i en els frontals catalans de Sant Climent de Taüll (Alta Ribagorça) i Santa Margarida de Solanllong (Ripollès).¹⁸

17. Gertrud SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, vol. 2 (*The Passion of Jesus Christ*), Londres, Lund, 1972, p. 78-82.

18. A la Península retrobem aquest tema a les pintures murals de les esglésies de San Julián y Santa Basilisa de Bagüés i de la Virgen del Concilio, ambdues a Saragossa, i a San Baude-lio de Berlanga (Sòria) i al monestir de Sixena (Osca).

Escenes del mur septentrional del transsepte

Al mur nord s'hi ha conservat la representació de la *Maiestas Domini* amb el tetramorf acompanyada de diverses narracions del Nou Testament. En aquesta paret, malgrat haver-hi perdurat més superfície pictòrica que en el parament sud del transsepte, l'estat de conservació és més fragmentari, la qual cosa dificulta en gran mesura la lectura i interpretació de les escenes.

Al bell mig del parament, just a sota de la finestra que s'obre en aquest pany de paret, hi ha la figuració de Crist en Majestat. La narració d'aquesta visió teofànica és habitual en la iconografia romànica i la trobem prefigurada a l'Antic Testament en les paraules d'Isaïes 6,1-3¹⁹ i en les d'Ezequiel 1,4-12²⁰ i 10,20-22.²¹ En el Nou Testament es recull aquest pensament a l'*Apocalipsi* de sant Joan.²²

19. ISAÏES 6,1-3: «¹L'any de la mort del rei Ozies, vaig veure el Senyor assegut en un tron molt elevat. Els plecs del seu mantell omplien el santuari. ²Uns serafins l'assistien. Cada un tenia sis ales: dues per a cobrir-se la cara, dues per a cobrir-se els peus i dues per a volar. ³Cridaven l'un a l'altre: Sant, sant, sant és el Senyor de l'univers, tota la terra és plena de la seva glòria.»

20. EZEQUIEL 1,4-12: «⁴Jo, Ezequiel, vaig veure que venien del nord un vent de tempesta, un gran núvol nibat de resplendor i un foc arborat. Al bell mig es veia un esclat de llum com el del metall incandescent. ⁵Al centre hi havia la figura de quatre vivents d'aparença humana. ⁶Cada un tenia quatre cares i quatre ales. ⁷Les seves cares eren rectes i tenien els peus com les peülles d'un vedell. Els vivents brillaven com el bronze brunyit. ⁸A més de les cares i de les ales, tots quatre tenien mans d'home sota les ales, pels quatre costats. ⁹Les seves ales es tocaven l'una amb l'altra. Els vivents no es giraven quan avançaven; cada un avançava de dret endavant. ¹⁰Les seves cares tenien, la del davant, aspecte d'home; la del costat dret, aspecte de lleó; la del costat esquerre, aspecte de toro, i la del darrere, aspecte d'àguila. ¹¹Així eren les seves cares. Les seves ales estaven esteses cap dalt: dues es tocaven l'una amb l'altra, i dues els cobrien el cos. ¹²Cada un avançava de dret endavant: avançaven, sense girar-se, cap on l'esperit els empenyia.»

21. EZEQUIEL 10,20-22: «²⁰Eren els vivents que jo havia vist sota el Déu d'Israel al riu Quebar. Tot seguit vaig comprendre que eren querubins. ²¹Cada un tenia quatre cares, quatre ales i una figura de mà humana sota les seves ales. ²²L'aspecte de les seves cares era el que jo havia vist a la riba del riu Quebar: era ben bé el mateix. I cada un avançava de dret endavant.»

22. *Apocalipsi* 4,2-8: «²Immediatament, l'Esperit es va apoderar de mi, i vaig veure un tron posat en el cel. Hi seia algú ³que resplendia amb un esclat semblant al del jaspi i la cornalina, i el tron era nibat per un cercle de llum que brillava com la maragda. ⁴Al seu voltant hi havia vint-i-quatre trons, on seien vint-i-quatre ancians, vestits de blanc i coronats amb corones d'or. ⁵El tron espurnejava de llampecs, seguits pel retruny de la tronada. Davant el tron cremaven set torxes enceses, que són els set esperits de Déu, ⁶i per terra s'estenia com un mar de vidre semblant al glaç. Als quatre costats del tron hi havia quatre vivents plens d'ulls, que miraven endavant i endarrere. ⁷El primer vivent era semblant a un lleó; el segon, a un toro; el tercer tenia aspecte d'home, i el quart era semblant a una àguila en ple vol. ⁸Cada un dels quatre vivents tenia sis ales, i estaven plens d'ulls que miraven tot al voltant i cap al tron. Nit i dia no paraven de repetir: *Sant, sant, sant és el Senyor, Déu de l'univers, el qui era, el qui és i el qui ve.*»

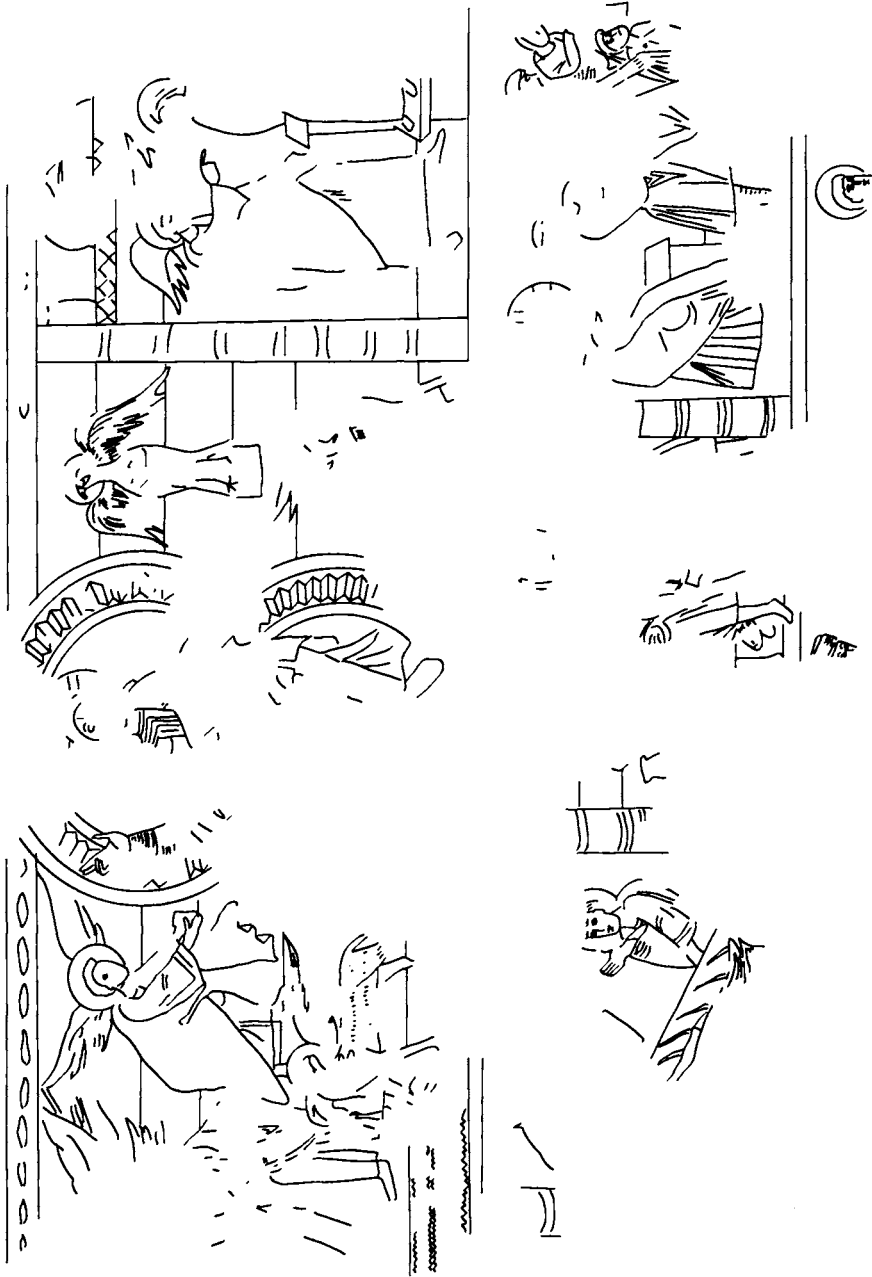


Figura 3. Dibuix del desenvolupament de les pintures del mur nord del transepte.

En el lloc d'honor hom hi veu representat Crist Totpoderós dins d'un *globus-màndorla*²³ format per dos cercles secants ricament ornats amb uns motius geomètrics amb el fons pintat de blau cel. Les bandes exteriors són de color groguenc, a l'interior de les quals hi discorre una sanefa geomètrica decorada amb un motiu ziga-zaga sobre un fons mangra, el qual alterna els colors negre i vermellós. Aquest tema decoratiu és resseguit per una fina línia blanca. En els espais triangulars, generats pel motiu ornamental central, hi ha una decoració a base de tres punts blancs.

A Santa Maria de Cervià, Crist vesteix una túnica d'escot rodó de color clar, amb el caient dels plecs de la roba dibuixats amb uns traçats de to mangra que determinen uns ritmes rectilinis, els quals a la part inferior repleguen el teixit en sentit ascendent. La zona del coll i el puny de la màniga són decorats amb unes línies groguenques que imiten un brodat de passamaneria. Va cobert amb un mantell de tonalitat vermellova, la roba del qual és estampada amb tres punts de color blanc. Els vestigis del peu que resta visible apareix descalç i sembla que reposi damunt d'un *suppedaneum*. Presenta la mà dreta alçada i separada del cos damunt de la màndorla, amb actitud de beneir. No han romàs vestigis de l'altra mà, per bé que, com és habitual en la iconografia del període romànic, havia de sostenir un llibre. El cap s'envolta per un nimbe crucífer pintat amb tons grocs i vermells. El rostre s'ha conservat de manera molt fragmentària, si bé encara es pot intuir que envoltaven la cara uns cabells llargs pentinats amb clenxa al mig, els quals queien sobre les espatlles en forma de flocs. Dels trets fisonòmics, només en resten una part de la parpella de l'ull dret, la cella i un tros del front. A la part esquerra del cos de Crist hi ha els testimonis d'unes línies blanques que podrien ésser els vestigis de les lletres *alfa* o *omega*, d'acord amb la cita de l'*Apocalipsi* 1,8: «Jo sóc l'Alfa i l'Omega, diu el Senyor Déu, el qui és, el qui era i el qui ve, el Déu de l'Univers».

Acompanya la figura de l'Omnipotent el tetramorf. A la part superior dreta de Crist hi ha la representació de sant Mateu, per bé que no s'ha conservat cap inscripció que ens l'identifiqui. Està representat de perfil amb una cama flexionada. Avança els braços vers el Senyor, mentre que amb les mans sosté el llibre de l'Evangeli. De darrere les espatlles li surten unes ales, les quals es despleguen en sentit horitzontal. El cap, encerclat per una aurèola circular groguenca perfilada per un ribet blanc i mangra, es representa en posició

23. Per a l'estudi d'aquest tipus de màndorla vegeu: Walter W. S. COOK, «The earliest painted panels of Catalonia (II)» a *The Art Bulletin* [Nova York], vol. 6, núm. 2 (desembre 1923), p. 31-60.

tres quarts. El rostre, amb les característiques molt esvaïdes pel pas del temps, permet encara intuir que la cara s'envoltava per uns cabells curts fins sota de l'orella pentinats amb uns ampul·losos bucles. Les particularitats de les faccions, més difícils de descriure a conseqüència de l'estat de conservació de les pintures, s'intueixen amb uns ulls grans i oberts, un nas rectilini i una boca simulada amb un subtil traç. Va vestit amb una túnica clara dibuixada amb color mangra amb unes folgades mànigues que sobresurten d'un mantell rogenç que li cobreix el cos, la roba del qual li voleia per dessota de les mans. La precarietat de les pintures en aquesta zona no permet d'estudiar el caient del teixit. Tan sols podem observar que els plecs de les mànigues i de la part baixa del vestit s'han resolt de manera simple i esquemàtica. Malgrat que no es pot estudiar amb profunditat el tractament de la roba, la manera com l'artífex disposa el color dóna la impressió que volgué insinuar la volumetria corporal.

A l'altre cantó de Crist hom hi veu representada la figura molt malmesa d'una àguila en posició frontal amb el cap girat de perfil vers la figura del Senyor amb les ales esteses en sentit descendent. Amb les urpes de les potes sosté el llibre de l'Evangeli. Envolta el seu cap amb una aurèola circular acolorida amb la mateixa tonalitat que la de sant Mateu. La part més ben conservada correspon al cap, el qual permet observar el dibuix d'un gran ull obert, perfilat de color mangra, amb el globus ocular blanc i la nineta negra i un potent bec dibuixat amb la mateixa tonalitat fosca. Res podem comentar de com l'artista degué interpretar el plomatge del cos de l'ocell. Les ales, desplegadas cap avall, estan dibuixades amb un to mangra i presenten el mateix tipus de traçat ràpid, que recorden les que hem descrit per l'àngel que acompanya l'escena de la Crucifixió. Com en la figura de sant Mateu no hem observat cap vestigi de la inscripció que l'identifiqués com a sant Joan.

A la part inferior de la *Maiestas Domini*, les pintures es troben, per dissort, gairebé desaparegudes. Hom només pot observar que, dessota la imatge de sant Mateu hi ha una figura zoomòrfica representada de perfil amb el cap aureolat i el rostre girat vers el Senyor, la qual amb les potes davanteres sosté un llibre acolorit de vermell. La part més visible d'aquesta figura és el sector del coll i un fragment del llom, en el qual hom hi veu un seguit de traçats que recorden un pelatge, la qual cosa ens permet de suposar que degué ésser la representació del símbol de sant Marc.

Al cantó esquerre i sota l'àliga, hi ha uns minsos vestigis d'una altra figura zoomòrfica de la qual només resta el dibuix molt esvaït del cap i la insinuació de les potes davanteres que sostenien el llibre. Aquest, si tenim en compte la distribució més freqüent dels símbols del tetramorf al voltant de la figura de Crist, degué correspondre a la representació d'un brau, l'atribut de

sant Lluç. En aquestes dues figures, de la mateixa manera que hem constatat en els dos símbols del tetramorf que ocupen la part superior, no s'hi ha conservat cap vestigi de la seva possible identificació.²⁴

La tipologia del Tetramorf respon a una formulació iconogràfica que té els seus precedents en l'Antic Testament, en la visió del profeta Ezequiel (1,4-12) i en el Nou Testament en l'*Apocalipsi* de sant Joan (4,7): «El primer vivent, semblant a un lleó; i el segon vivent, semblant a un brau; i el tercer vivent té el rostre com d'home; i el quart vivent, semblant a una àguila d'ales desplegadas».

En el decurs del temps, els símbols dels evangelistes han estat interpretats de diferents maneres. Ireneu de Lió (c. 140-c. 202) els compara amb els quatre rius del Paradís sortint d'una font comuna. Sant Jeroni (c. 342-420) identifica l'evangeli de sant Mateu amb la figura del Tetramorf corresponent a l'àngel o home, perquè el seu evangeli comença amb la genealogia de Crist. El de sant Marc, amb el lleó, perquè rugeix i en el seu escrit els primers mots diuen: «Ve d'un que crida pel desert». El de sant Joan es relaciona amb l'àliga, perquè s'eleva des del principi a les veritats eternes. Finalment, sant Lluç s'identifica amb el brau perquè en iniciar el text comenta el sacrifici de Zacaries.

El pensament cristià medieval estableix un paral·lelisme entre el Tetramorf i els quatre episodis principals de la vida de Crist. Gregori el Gran (560-604) escriu: «[...] nascendo homo, et moriendo vitulus, et resurgendo leo, et ad coelos ascendendo aquila factus est». Així l'autor identifica el naixement amb l'home, la mort amb el brau —animal del sacrifici—, la resurrecció amb el lleó i l'ascensió amb l'àliga.²⁵

Envoltant la figura de la *Maiestas Domini* i el tetramorf que acabem de descriure, i distribuïdes dins d'uns espais rectangulars delimitats per una estructura arquitectònica, s'hi degueren representar escenes del Nou Testament.

24. Catalunya, en època romànica, el Tetramorf segueix dos models de repertoris diferents. A Sant Climent de Taüll (Alta Ribagorça) i a Sant Miquel d'Engolasters (Andorra), ambdues del segle XII, apareixen aquests símbols en forma antropomòrfica, és a dir, representant àngels que porten els atributs dels evangelistes. La tipologia antropozoomòrfica és la més freqüent i apareix, entre d'altres a Sant Pau i Sant Pere d'Esterri de Cardós i a Santa Eulàlia d'Estañon, coetànes de les anteriors i ambdues al Pallars Sobirà. Habitualment els quatre símbols del Tetramorf que envolten la figura de la *Maiestas Domini* es distribueixen al seu entorn de la següent manera: a la seva dreta, a dalt, sant Mateu, i a l'esquerra, sant Joan; a baix, a la dreta, sant Lluç i a l'esquerra, sant Marc. Si bé aquest esquema és el més freqüent, també és cert que hi ha casos en què s'observen variants.

25. Sancti GREGORII MAGNI, «Homiliarum in Ezechielem Prophetam» a *Patrologiae Latinae*, París, 1857, vol. LXXVI, col. 815.

A l'escena narrada al cantó dret de Crist, l'estat de conservació que presenten les pintures, només permet de veure-hi uns elements fragmentaris que semblen la part d'unes ales i la zona baixa del cos d'una figura. Per consegüent és difícil d'intuir l'esquema de la composició i el simbolisme del contingut.

Al cantó oposat i fent pendant amb aquesta escena desapareguda, hom hi veu dins d'un marc separat per un element estructural de color rosat que recorda una columna, l'escena de l'Anunciació. Situada a l'esquerra, hi ha la figura dempeus de l'arcàngel sant Gabriel, disposat en posició tres quarts, amb unes vistoses ales desplegadas darrere l'espatlla adaptant-se a la llei del marc, les quals apareixen acolorides amb un to rosat, sense poder precisar amb exactitud com són els perfils que descriuen el seu plomatge, per bé que deixa intuir que segueix el model de pinzellada ràpida que hem descrit en les altres figuracions alades. Aquesta figura porta una túnica blanca d'escot rodó amb unes folgadas mànigues que li arriba fins els turmells deixant al descobert uns peus que semblen descalços. Damunt duu un mantell de to vermellós que permet de veure-li l'espatlla, vestint-li el cos fins a mitja cama a la part anterior i fins l'alçada de l'abdomen a la part posterior. L'estat de conservació d'aquest sector, per dissort, no deixa tampoc apreciar la forma com l'artista resolgué els plegats i el voladís de la roba, però permet d'observar la corporeïtat del cos que hem descrit per altres figures d'aquest conjunt. El rostre, dibuixat en posició tres quarts s'emmarca per uns cabells marronosos que es recullen darrere el clatell. Les característiques que defineixen la personalitat de la cara, actualment es troben tan esvaïdes que tan sols sembla poder-s'hi intuir un petit fragment d'una parpella. Observem, emperò, que amb les extremitats superiors esteses assenjala amb l'índex de la mà dreta la figura representada davant seu, per bé que res podem intuir de quina era l'actitud de l'altra mà.

A la dreta d'aquest espai compositiu hi ha els vestigis d'una figura femenina, de la qual només n'ha restat l'aurèola circular, perfilada amb un to mangra, la qual emmarca el fragment d'un cap disposat de perfil cobert amb una mena de vel i el perfil del rostre molt esvaït, del qual només s'hi endevina el traç del nas. Per les restes que han perdurat de la part inferior d'aquesta figura, podem deduir que vestia una túnica que li cobria tot el cos deixant al descobert els peus separats i en posició tres quarts. Les restes d'un element pintat d'un color vermellós ens fa pensar que la figura de la Verge Maria, en aquesta escena de l'Anunciació, estava asseguda damunt d'un escambell. Per bé que la resta de personatges de la narració han desaparegut completament, ens dóna la impressió que hi ha prou espai per incloure, com en moltes d'aquestes escenes, una petita figura que observa l'acció darrere d'uns corti-

natges, com trobem en el mur septentrional de les pintures de Sant Pere de Sorpe (Pallars Sobirà).²⁶

Malgrat la precarietat de la conservació de les pintures del sector superior d'aquesta composició, hom hi observa que l'escena queda limitada per una franja de to grogós perfilada i decorada a l'interior per una successió d'elements romboïdals en sentit transversal, acolorits de to mangra. Al damunt i distribuïts a intervals regulars sembla que l'artista hi hagi pintat uns volums que recorden objectes de ceràmica, tal vegada amb la intenció de situar l'esdeveniment de l'Anunciació a l'interior d'un espai domèstic.

Les fonts iconogràfiques d'aquesta escena les trobem referenciades en l'evangeli canònic de Lluc²⁷ i en els apòcrifs *Protoevangeli de Jaume XI*,²⁸

26. Altres exemples de la representació del tema de l'Anunciació en la pintura romànica catalana els trobem en els murals de Santa Maria de Barberà del Vallès (Vallès Occidental), Santa Maria de Mur (Pallars Jussà), Sant Andreu de Pedrinyà (Baix Empordà), Sant Martí de Puig-reig (Berguedà), Sant Salvador de Casesnoves (Rosselló), Santa Maria de Montmeló (Vallès Oriental), Sant Julià de Boada (Baix Empordà) i en les taules d'altar a Santa Maria d'Avià (Berguedà), Santa Maria de Cardet (Alta Ribagorça), Santa Maria de Lluçà (Osona), Santa Maria de Mosoll (Baixa Cerdanya), Sant Andreu de Sagàs (Berguedà), la Mare de Déu de Rigatell (Alta Ribagorça), Sant Martí d'Envalles (Alta Cerdanya), Santa Maria del Còll (la Selva).

27. LLUC 1,26-38: «²⁶El sisè mes, Déu envià l'àngel Gabriel en un poble de Galilea anomenat Natzaret, ²⁷a una noia verge, unida per acord matrimonial amb un home que es deia Josep i era descendent de David. La noia es deia Maria. ²⁸L'àngel entrà a trobar-la i li digué: "Déu te guard, plena de la gràcia del Senyor! Ell és amb tu". ²⁹Ella es va torbar en sentir aquestes paraules i pensava per què la saludava així. ³⁰L'àngel li digué: "No tinguis por, Maria. Déu t'ha concedit la seva gràcia. ³¹Tindràs un fill i li posaràs el nom de Jesús. ³²Serà gran i l'anomenaran Fill de l'Altíssim. El Senyor Déu li donarà el tron de David, el seu pare. ³³Regnarà per sempre sobre el poble de Jacob, i el seu regnat no tindrà fi". ³⁴Maria preguntà a l'àngel: "Com podrà ser això, si jo sóc verge?" ³⁵L'àngel li respongué: "L'Esperit Sant vindrà sobre teu i el poder de l'Altíssim et cobrirà amb la seva ombra; per això el fruit que naixerà serà sant i l'anomenaran Fill de Déu. ³⁶També Elisabet, la teva parenta, ha concebut un fill a les seves velleses; ella, que era tinguda per estèril, ja es troba al sisè mes, ³⁷perquè per a Déu no hi ha res impossible". ³⁸Maria va dir: "Sóc l'esclava del Senyor: que es compleixin en mi les teves paraules". I l'àngel es va retirar.»

28. *Protoevangeli de Jaume XI*: «¹Maria sortí amb el càntir a omplir-lo d'aigua. Llavors una veu li va dir: "Alegra't, plena de gràcia, el Senyor és amb tu. Beneïda tu ets entre les dones". Maria mirà a dreta i a esquerra, per veure d'on venia aquesta veu. Plena de por, entrà a casa seva, deixà el càntir, agafà la porpra, s'assegué a la cadira i es posà a filar la porpra. ²I vet aquí que un àngel es presentà davant d'ella, dient: "No tinguis por, Maria, perquè has trobat gràcia davant el sobirà de l'univers. Concebràs de la seva Paraula". Maria, en sentir-ho, es deia tota dubtosa: "Jo concebré de part del Senyor, el Déu viu, com les dones quan infanten?". L'àngel del Senyor li digué: "No serà així, Maria. Car el poder del Senyor et cobrirà amb la seva ombra. Per això mateix l'ésser sant que naixerà serà anomenat fill de l'Altíssim. Li posaràs per nom Jesús, perquè ell salvarà el seu poble dels seus pecats." Maria va dir: "Heus ací l'esclava del Senyor a la seva presència. Que es faci en mi segons la teva paraula".»

l' *Evangelí del Pseudo-Mateu IX*,²⁹ *Evangelí de la Nativitat de Maria IX*, 1-4³⁰ i l' *Evangelí armeni de la Infància V*, 8.³¹

En el registre de sota de la *Maiestas Domini*, i d'esquerra a dreta, hom pensa que malgrat la pintura d'aquesta part ha desaparegut totalment hi degué

29. *Evangelí del Pseudo-Mateu IX*: «¹L'endemà, mentre es trobava Maria al costat de la font, omplint el càntir d'aigua, se li aparegué l'àngel de Déu i li digué: “Beneïda ets, Maria, perquè has preparat al Senyor una habitació en el teu si. Vet aquí que una llum del cel vindrà per habitar en tu i mitjançant teu il·luminarà tot el món.” ²Tres dies després, mentre es trobava llavorant la porpra, va venir cap a ella un jove de bellesa indescriptible. Maria, en veure'l, va quedar presa de la por i es va posar a tremolar. Però ell li va dir: “No tinguis por, Maria, perquè has trobat la gràcia davant dels ulls de Déu. Heus aquí que concebràs en el teu si i donaràs a llum un rei el domini del qual no abastarà només la terra, sinó també el cel, i el regnarà pels segles dels segles”.»

30. *Evangelí de la Nativitat de Maria IX*: «¹En aquells mateixos dies (és a dir, al principi de la seva arribada a Galilea) fou enviat per Déu l'àngel Gabriel per a què li anunciés la concepció del Senyor i per a què la posés al corrent de la manera com es desenvoluparia aquest esdeveniment. I així, entrant en ella, va inundar l'estança on es trobava amb un fulgor extraordinari. Després la va saludar amabilíssimament amb aquests termes: “Déu te salvi, Maria, verge gratíssima al Senyor, verge plena de gràcia: el Senyor és amb tu; tu ets més beneïda que la resta de dones i que tots els homes que han nascut fins ara”. ²La Verge, que estava ben acostumada a veure rostres angèlics i a qui li era familiar veure's envoltada de resplendors celestials, no s'espantà de la visió de l'àngel ni quedà atordida per la magnitud del resplendor, sinó que tan sols es veié sorpresa per la manera de parlar d'aquell àngel. I així es posà a pensar en aquella salutació tan insòlita, quin pronòstic podia dur-li i quin desenllaç tindria finalment. L'àngel per inspiració divina, s'assabentà de tals pensaments i li va dir: “No tinguis por, Maria, de que velat en la meua salutació hi hagi quelcom contra la teva castedat. Precisament per haver escollit el camí de la puresa has trobat gràcia als ulls del Senyor. I per això concebràs i donaràs a llum un fill sense cap pecat per part teva. ³Aquest serà gran, ja que estendrà el seu domini de mar a mar i des del riu fins als confins de la terra. Serà anomenat Fill de l'Altíssim, perquè qui naixerà amb humilitat a la terra ja està regnant ple de majestat al cel. El Senyor Déu li donarà el tron de David, el seu pare, i regnarà eternament a la casa de Jacob. El seu regnat no tindrà fi. Ell és el rei de reis i senyor dels que dominen. El seu tron durarà pels segles dels segles”. Aleshores la Verge, no per incredulitat de les paraules de l'àngel, sinó desitjosa de saber com s'havien d'acomplir, respongué: “I com es verificarà això? Com donarà a llum, si no coneixeré home, d'acord amb el meu vot?” L'àngel li respongué: “No pensis, Maria, que concebràs de manera humana: sense cap unió marital, pariràs essent verge i alletaràs romanent verge. L'Esperit Sant vindrà, de fet, sobre teu i la virtut de l'Altíssim et cobrirà amb la seva obra contra la cremor de la concupiscència. Per tant, només el teu fill serà sant, perquè essent l'únic concebut i nascut sense pecat, s'anomenarà Fill de Déu.” Maria aleshores estengué els seus braços i elevà els seus ulls al cel, dient: “Heus aquí l'esclava del Senyor (ja que no sóc digne del nom de senyora): que es faci en mi segons la teva paraula”.»

31. *Evangelí armeni de la Infància V*, 8: «... L'àngel li diu: “Oh santa i joiosa Verge! Escolta aquesta paraula i pren bé a la teva ànima el que et diré. Això no és obra de l'home, i l'esdeveniment del qual et parlo no serà provocat per ell. És Déu qui el realitzarà en tu. Ell té a les seves mans poder suficient per lliurar-te de totes les angoixes de la prova.” Maria li respon: “Si

haver representada l'escena de la Visitació, com es troba en diverses representacions de pintura mural i de frontals del romànic català.³²

Al seu costat i separada per un element arquitectònic sustentant, hi trobem representada l'escena de la Nativitat, la qual segueix, al nostre criteri, un esquema compositiu semblant a l'emprat a la pintura mural de l'església de Sant Pere de Sorpe (Pallars Sobirà).³³ D'aquesta escena només resta visible en la pràctica totalitat la figura que apareix a la dreta de la composició, que hom interpreta com a sant Josep. Apareix vestit amb una túnica groga, amb els plecs de les robes dibuixats en mangra, la qual la cobreix amb un mantell vermellós estampat amb tres puntets blancs, tal i com trobem en una majoria de les figures de Cervià. Aixeca la mà dreta mostrant-nos el palmell en direcció a on hom intueix que hi degué haver representat el bressol de l'Infant Jesús, mentre que l'esquerra, com en la majoria de les escenes que hem consultat, la reposa damunt dels genolls. Envoltat el cap amb una aurèola circular groguenca resseguida amb dos filets que combinen la tonalitat blanca i rogenca. Del cap només resten visibles els trets fisonòmics de la seva cara, la qual té el perfil del rostre oval amb els ulls grans i oberts i les ninetes fosques tangencials a la parpella superior. Té les celles arquejades i el nas rectilini. La boca està dibuixada amb dos subtils traços geomètrics. La proporcionalitat d'aquesta figura, situada en un segon terme, ens fa suposar que estava asseguda.

La disposició de la figura de la Verge segueix els models de tradició bizantina i les restes que han perdurat permeten entreveure que es troba reposant ajaguda damunt d'un jaç. De la seva actitud, només ha perdurat part del ropatge que li cobria les cames i la màniga i la mà esquerra que descan-

és tal com dius i el Senyor té a bé baixar fins la seva serva i esclava, que es faci en mi segons la teva paraula". I l'àngel es va retirar.»

32. En la pintura romànica catalana aquest tema el trobem representat en els murals de Santa Maria de Barberà del Vallès (Vallès Occidental), Santa Maria de Mur (Pallars Jussà), Sant Andreu de Pedrinyà (Baix Empordà), Sant Salvador de Polinyà (Vallès Occidental), Sant Martí de Puig-reig (Berguedà), Sant Pere de Sorpe? (Pallars Sobirà) i en els frontals de Sant Martí d'Envalles (Alta Cerdanya), Santa Maria d'Avià (Berguedà), Santa Maria de Cardet (Alta Ribagorça), Santa Maria de Lluçà (Osona), Santa Maria de Mosoll (Baixa Cerdanya), lateral de Sant Andreu de Sagàs (Berguedà).

33. Altres exemples de l'escena de la Nativitat els hem trobat en les pintures murals romàniques de Santa Maria de Barberà del Vallès (Vallès Occidental), Santa Maria de Mur (Pallars Jussà), Sant Andreu de Pedrinyà (Baix Empordà), Sant Salvador de Polinyà (Vallès Occidental), Sant Pere de Sorpe (Pallars Sobirà), Sant Andreu de Baltarga (Baixa Cerdanya), Sant Martí del Brull (Osona), Sant Julià de Boada (Baix Empordà), Sant Martí de Fonollar (Vallespir) i en els frontals romànics de Santa Maria d'Avià (Berguedà), Santa Maria de Cardet (Alta Ribagorça), Sant Andreu de Sagàs (Berguedà), Santa Maria de Rigatell (Alta Ribagorça), Santa Maria del Còll (la Selva).

sen al costat del cos. Desconeixem si la interpretació d'aquesta figura segueix el model en què Maria reposa horitzontalment damunt del terra o aquells altres en què la Mare de Déu es troba incorporada de mig cos en amunt, com apareix en el frontal de Cardet, conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya, amb el número d'inventari 1903. De les restes de la Mare de Déu només podem comentar que per al llit i per a les robes s'empraren les mateixes tonalitats groguenques i mangra, que hem constatat com a denominador comú per a totes les figures de Santa Maria de Cervià.

De la ubicació del bressol del Nen només n'ha restat un subtil fragment entre la Verge i sant Josep, consistent en una taca i un traç de color mangra. Observada la disposició de la representació de l'Infant Jesús en les altres escenes en què hi ha la narració de la Nativitat, hem comprovat que aquest pot aparèixer representat en diversos llocs dins l'espai escènic. Per aquesta raó, pensem que aquest traç que hem esmentat podria tractar-se d'un fragment del seu bressol.

En aquesta mateixa escena, a prop de la resta de la columna de secció circular que hi ha al cantó esquerre, amb els tambors indicats de color mangra, hi ha els vestigis d'una orella que es perllonga amb un traç de color gris i que hem d'interpretar que són les restes de la figura de l'ase, que completen juntament amb el bou, les composicions que narren l'episodi del naixement de Crist.

Desconeixem si en aquesta narració de la Nativitat de Crist, que, com hem dit segueix els models de tradició bizantina, a la part inferior esquerra de l'escena hi incorporava la participació de la llevadora rentant el Nen, com apareix en el fragment de pintura mural amb aquest tema a l'església de Sant Pere de Sorpe (Pallars Sobirà).³⁴ És freqüent també, per bé que a Cervià no en resta cap vestigi, que sobrevolant l'escena de la Nativitat hi hagi una figura angèlica.

A continuació i diferenciada, així mateix, per un altre element arquitectònic que recorda el fust d'una columna decorada amb franges que combinen dues tonalitats vermelloses i blanques, hi ha una altra narració molt perduda, la qual resulta difícil d'interpretar. No obstant i això, l'observació detinguda de les figures que resten visibles i la comparació d'aquestes amb els cicles narratius de la infància de Jesús, ens ha suggerit de donar com a hipòtesi, que la representació que apareix dessota mateix de la màndorla del Senyor és la narració de la Matança dels Innocents. Les fonts iconogràfiques d'aquest tema cal cercar-les en l'evangeli de Mateu 2,16-18: «¹⁶Quan Herodes es veié burlat pels savis, es va indignar molt, i ordenà que a Betlem i a la seva rodalia ma-

34. Les fonts iconogràfiques del tema de les llevadores associades a la Nativitat de Crist es troben a l'*Evangelí del Pseudo-Mateu* XIII i en el *Protoevangelí de Jaume* XIX-XX.

tessin tots els nens de dos anys en avall, l'edat que calculava pel que li havien dit els savis. ¹⁷Així es va complir allò que havia anunciat el profeta Jeremies: ¹⁸ «A Ramà se sent un crit, plors i grans planys: és Raquel que plora els seus fills, i no vol que la consolin, perquè ja no hi són».³⁵ En els textos apòcrifs trobem aquest tema referenciat al *Protoevangeli de Jaume* XXII,³⁶ *Apòcrifs de la Nativitat* XVII,1,³⁷ i la *Història de Josep el fuster* VIII,1-2.³⁸

Aquesta teoria l'hem valorada a partir de l'anàlisi de l'escena que apareix a les pintures de l'església de San Julián y Santa Basilisa de Bagüés (Saragossa), a on, en la narració en què apareix el rei Herodes ordenant la matança hi ha la representació dels soldats decapitant els infants davant de la desesperació de les mares. En la narració de Bagüés hem observat que els botxins van vestits amb túnica curta, en oposició a les mares, que duen túniques fins els peus. Analitzats aquests denominadors emprats al conjunt aragonès, hom ha pogut constatar que als vestigis de les pintures de Santa Maria de Cervià, hi veiem al cantó dret la resta d'una figura abillada amb una túnica curta de color groc amb la volada de la roba perfilada en color mangra, la qual deixa veure les cames recobertes amb unes mitges de color rosat. Al seu costat hi ha els testimonis d'una figura de la qual només se'n conserva el cap i la part inferior del cos. La testa, amb restes de cabells de color marró, té molt esvaïts uns ulls grans amb ninetes fosques, els quals es dirigeixen vers la figura que duu el vestit groc i que es troba situada enfront d'ella. Com a Bagüés aquesta figura va vestida amb una túnica blanca que li arriba fins els peus. Aquesta dona,

35. Aquesta narració de Mateu apareix prefigurada a l'Antic Testament en les paraules de JEREMIES 31,15, OSEES 11,1 i ÈXODE 4,19-26.

36. *Protoevangeli de Jaume* XXII: «¹Llavors Herodes, veient-se burlat pels mags, s'enrabià i envià els seus sicaris amb l'ordre d'exterminar tots els nens de dos anys en avall. ²Maria, assabentada de l'extermi dels infants, plena de por prengué el nen, l'embolcallà amb faixes i el posà en una menjadora de bous. ³Elisabet, assabentada que Joan era buscat, el prengué i pujà a la muntanya. Mirava pertot arreu on el podia amagar, però no hi havia cap amagatall. Llavors Elisabet, tot sospirant, diu: «Muntanya de Déu, acull-me, una mare amb el seu fill». I és que Elisabet no podia pujar més, de la por que tenia. De sobte, la muntanya s'obrí i l'acollí. Però aquella muntanya deixava transparentar la llum per a ella, perquè l'àngel del Senyor era amb ells i per ells vetllava».

37. *Apòcrifs de la Nativitat* XVII,1: «En adonar-se Herodes que havia estat burlat pels Mags, encoleritzà i envià els seus sicaris per tots els camins amb la intenció de trobar-los i matar-los. Però, com no els va poder trobar, va ordenar la matança de tots els infants de Betlem de dos anys en avall, l'edat que calculava pel que li havien dit els savis».

38. *Història de Josep el fuster* VIII,1-2: «¹Satanàs aconsellà a Herodes el Gran, pare d'Arquelau, que féu decapitar el meu estimat parent Joan. ²I d'aquesta manera ell em va buscar per treure'm la vida, perquè pensava que el meu regne era d'aquest món».

seguint l'esquema compositiu de l'església de Bagüés, caldria interpretar-la com la representació d'una mare.

Al seu costat hi ha una altra figura vestida amb una túnica curta, la roba de la qual s'arruga transversalment a la zona de l'abdomen per caure amb uns plecs rectilinis a la part inferior del vestit, deixant veure les cames i els peus. Aquest personatge, entre les seves extremitats inferiors, té representada una testa decapitada amb els cabells curts dibuixats a base d'una successió de traços rectilinis. Del seu rostre només resten molt esvaïts, el nas i la boca. Des-sota d'aquest cap, sembla que n'hi hauria, en un segon pla, un altre, molt més desdibuixat.

La resta de la composició s'ha perdut totalment excepte uns vestigis de pintura que apareixen en el marc superior esquerre, que consisteixen en unes taques vermelloses i un fragment de color groc en el qual s'hi aprecien uns lleus traçats que molt bé podrien representar cabells. Si la nostra interpretació és correcta i aquesta escena de Santa Maria de Cervià és realment la representació de la Matança dels Innocents, aquestes restes de pigments que hem esmentat podrien ésser uns petits testimonis molt fragmentaris de la figura d'Herodes, que sovint intervé com a espectador mentre es duu a terme el seu mandat.

En l'espai compositiu sota l'escena de l'Anunciació hi ha la resta d'una narració que resulta difícil d'identificar a causa de l'estat de conservació de la pintura i dels pocs fragments que en resten visibles. No obstant i això, aventurem de fer la hipòtesi que en aquest panell s'hi desenvolupa una escena relacionada amb un dels miracles de la vida pública de Jesús. A l'espai de la dreta de la composició, hi ha dos personatges que d'esquerra a dreta descriurem a continuació. Hom observa una figura asseguda damunt d'un element arquitectònic rectangular la qual podria tractar-se de la representació del Senyor atès que darrera del cap es poden intuir els vestigis d'un nimbe crucífer. Anava vestit amb una túnica blanca, que li cobria les cames fins els peus, la qual està dibuixada amb uns traçats de color mangra que descriuen el contorn i el plegat de la roba simulats amb una successió de ritmes verticals. Damunt d'aquesta indumentària, sembla que duïa un pal·li o un mantell acolorit d'un color rogenc, del qual en resta només visible la part inferior del cos, atès que a la zona del tòrax, la pintura s'ha perdut completament. Només hi ha les referències d'un traç del braç dret cobert per una màniga estreta que permet d'endevinar que l'avança vers la figura disposada al seu davant.

Aquest segon actor que intervé en l'escena es representa dempeus amb el cos lleugerament corbat vers la figura que hem interpretat com a Crist. Vesteix una túnica curta pintada d'un color rogenc-marronós que li arriba fins els genolls deixant al descobert unes cames calçades per unes mitges de to rosat.

A l'igual que el seu oponent la visió de la indumentària es perd a l'alçada del pit, no deixant endevinar amb certesa l'acció de les extremitats superiors, per bé que sembla que replega el braç dret cap a l'espatlla. Del cap, per dissort, només n'ha restat un petit fragment de pintura de to groguenc que pensem que podria correspondre als cabells de la part del front.

A continuació i sense cap element arquitectònic que divideixi el cicle narratiu hi ha els testimonis d'unes figures que participen d'una altra escena. Els pocs vestigis pictòrics que ens han romàs d'aquest segon relat es concreten en un personatge que apareix disposat lateralment i dempeus, situat en un segon pla, darrera de la figura que acabem de descriure. D'aquest només en resta la part del vestit que li cobria la zona de les cuixes, no permetent de veure si li arribava o no fins els peus, i un petit fragment d'una màniga estreta, la qual deixa al descobert una mà que sembla que es recolza en l'espatlla d'una imatge situada a prop seu. Del cap només podem observar que estava cobert amb un vel que li amagava els cabells. El rostre, molt esvàit, encara permet de veure que es representava de perfil, amb la silueta del nas recte i l'ombra molt desdibuixada de la cella i la parpella superior de l'ull, ambdues remarcades amb un traç fosc. El fet que aquesta figura porti la testa velada i sense aurèola ens suggereix d'identificar-la com la representació d'una dona.

Al seu costat, i en un pla més anterior, hi veiem les restes d'un altre personatge investit amb una túnica clara d'escot rodó amb el perfil i els plecs de la roba amb un traç de color fosc. El cap, cobert per un vel que li reposa damunt les espatlles, presenta un rostre de perfil arrodonit, amb uns cabells curts descrits amb pinzellades de color marronós. Els trets fisonòmics s'han perdut en la pràctica totalitat. Només n'ha restat visible el sector de la boca, dibuixada amb una línia corba molt fina que li dona una aparença de tristesa. De la mateixa manera que la seva parella, pel tipus d'indumentària que vesteix l'hem d'identificar com una figura femenina, atès que al voltant de la testa, no s'hi observa cap aurèola circular.

Entre aquestes dues figures i situat en un nivell inferior hi ha un tercer personatge despulalat representat de mig cos i amb posició frontal, amb el rostre pintat en posició tres quarts i amb la mirada dirigida vers la dreta de la composició.

Analitzada la disposició i l'actitud d'aquestes tres figures, ens crida l'atenció el gest de la mà de la dona situada més a l'esquerra. Una acurada observació d'aquest fragment ens fa pensar que tal vegada no reposi la mà damunt l'espatlla sinó que estiri un tros de drap blanc d'entre el cos nu de la figura central.

Malgrat la precarietat de conservació de les pintures d'aquesta zona, agosariem fer la hipòtesi que en aquest sector s'hi representà la narració de la re-

surrecció de Llätzer, descrita en dues escenes: la primera quan Jesús és fet anar a buscar per Marta i Maria, i la segona, el miracle pròpiament de la resurrecció.

Són poques les fonts literàries a les quals hom pot recórrer per tal de justificar aquest episodi. Al Nou Testament, només sant Joan menciona aquest miracle al capítol 11. Pel que fa a Santa Maria de Cervià interpretem que la primera escena recull les paraules de Joan quan diu: «Les dues germanes enviaren a dir a Jesús: “Senyor, aquell que estimes està malalt”»,³⁹ mentre que la segona es concreta en l'episodi de la resurrecció de Llätzer.⁴⁰ Les narracions apòcrifes ho relaten a l'*Evangelí de Nicodem* (Actes de Pilat), VIII,2, XXI,5,7 i a l'*Evangelí de la Venjança del Salvador* VI,3. Malgrat l'existència d'aquestes fonts escrites hom pensa que l'escena de la resurrecció de Llätzer i la manera com aquest es representa degué estar força influïda per la posada en escena dels Autes Sacramentals del Teatre dels Misteris, els quals foren els inspiradors de què en algunes escenes d'aquest tema, Llätzer, enlloc de representar-se embalsamat dins un sepulcre, aparegui ja semi-incorporat fora del sarcòfag, com seria el cas de les pintures de Santa Maria de Cervià.

És evident que per completar la veracitat d'aquesta escena hi manca la visualització de la figura de Crist ordenant a Llätzer que s'aixequi de la tomba. A l'hora de cercar paral·lels iconogràfics catalans, no hem trobat cap paradigma d'aquesta narració ni en pintura mural ni en pintura sobre taula. Tanmateix, en els exemples hispànics⁴¹ que recordem i en altres manifestacions artístiques de l'Europa occidental⁴² que hem consultat, la figura del Senyor apareix sovint ubicada a l'esquerra de l'escena. Cal esmentar, emperò, que

39. JOAN 11,3.

40. JOAN 11,39-44: «³⁹Jesús digué: “Traieu la llosa”. Marta, la germana del difunt, li diu: “Senyor, després de quatre dies, ja deu fer fortor.” ⁴⁰Li respon Jesús: “¿No t'he dit que, si creus, veuràs la glòria de Déu?” ⁴¹Llavors van treure la llosa. Jesús alçà els ulls i digué: “Pare, et dono gràcies perquè m'has escoltat. ⁴²Ja sé que sempre m'escoltes, però ho dic per la gent que m'envolta, perquè creguin que tu m'has enviat.” ⁴³Havent dit això, cridà amb tota la força: “Llätzer, surt a fora!” ⁴⁴I el mort sortí, lligat de peus i mans amb benes d'amortallar, i la cara lligada amb un mocador. Jesús els diu: “Deslligueu-lo i deixeu-lo caminar.”»

41. San Julián y Santa Basilisa de Bagüés (Saragossa), San Baudelio de Berlanga (Sòria) i el monestir de Santa Maria de Sixena (Osca).

42. En són exemples, entre d'altres, de la ubicació a l'esquerra la pintura mural de les catacombes de Domitilla (Roma), del segle IV; el *Codex Purpureus Rossanensis* (Constantinoble), del tercer quart del segle VI; l'Evangelinari de Sant Agustí (Itàlia), de vers el 600; l'Evangelinari d'Otò III, de l'escola de Reichenau, de finals del segle X; un fresc de l'església de Sant'Angelo in Formis, de final del segle XI; i un capitell de la catedral de Vienne, de mitjan segle XII.

hem trobat exemples en els quals en la resurrecció de Llätzer, Crist apareix a la dreta de la composició.⁴³

Aquesta darrera disposició, ens inclina a pensar que en l'espai compositiu de la paret de Cervià on la pintura ha desaparegut, hi podria haver hagut la representació de Jesús donant l'ordre a Llätzer perquè s'aixequés de la tomba, davant la presència de les seves germanes Marta i Maria, atès que la figura identificada com el ressuscitat dirigeix la mirada vers aquest espai buit. És per aquest conjunt de coincidències compositives que agosarem d'afirmar que a la darrera escena del segon registre del mur nord del transsepte de Santa Maria de Cervià hi ha representat l'episodi del miracle de la resurrecció de Llätzer.

Hem de comentar, emperò, que abans de decantar-nos per la hipòtesi que hem apuntat, ens plantejarem la possibilitat que els mestres pintors de Santa Maria de Cervià haguessin emprat els prototipus de repertoris iconogràfics més freqüents conservats fins els nostres dies. Ens referim a la juxtaposició de dos miracles de la vida de Jesús: la curació del cec i la resurrecció de Llätzer, representats un rere l'altre tal i com retrobem en el cicle iconogràfic de les pintures murals de San Baudelio de Berlanga (Sòria). Entre els conjunts conservats de pintura mural europea, hem comprovat aquests repertoris en el mur sud de la nau de l'església de Sant'Angelo in Formis (Itàlia), datada entre 1072-1087, per bé que l'escenificació d'aquests temes ja apareixen figurats en el món antic, en els mosaics de l'església de Sant Apolinare Nuovo de Ravenna, del segle VI, entre d'altres.

Sense desestimar que a Cervià es poguessin repetir aquests cicles narratius, hi ha un altre element que ens determina i justificaria la primera hipòtesi: la columna que l'artista de Cervià interposa per diferenciar cadascuna de les escenes del mur nord del transsepte no apareix entre els dos episodis suggerits. És per aquest fet que reafirmem la nostra teoria de què l'escena de Cervià es tracta de la narració de la resurrecció de Llätzer, representada amb dos episodis consecutius: la petició d'ajut a Jesús i el miracle de la resurrecció.

43. La representació d'aquesta escena amb la disposició de Crist a la dreta de la composició l'hem retrobada des d'antic a una escena de les catacombes de Sant Calixt (Roma), del segle III, en la coberta d'una pixide d'argent del segle V, provinent de Castello di Brivio (Itàlia), en una escena dels mosaics de Sant'Apolinare Nuovo (Ravenna), del segle VI, i posteriorment en d'altres manifestacions artístiques del món hispànic com són, per exemple, un capitell del claustre de San Juan de la Peña (Huesca), de la segona meitat del segle XII i en un altre capitell del claustre de la Catedral de Tudela (Navarra) de finals del segle XII. Entre les procedents de l'Europa occidental, recordem, entre d'altres, les representades a la columna de Bernward de la catedral de Hildesheim (Alemanya), del segle XI, en un capitell de Sant-Benoit-sur-Loire (França), del segle XI, en una miniatura del Salteri Barberini i en un relleu en pedra de la Catedral de Chichester (Anglaterra), ambdues del segle XII.

Dessota d'aquestes escenes que hem descrit és evident que hi havia un tercer registre, per les restes d'uns personatges que encara són visibles: un desota l'escena identificada com la resurrecció de Llätzer, del qual en resta el cap cobert d'una figura amb aurèola, i un altre sota l'escena que hem identificat com la Matança dels Innocents, on hi ha les restes de la part superior d'un rostre amb els trets fisonòmics marcats i amb el cap cobert amb una mena de corona.

Estil i cronologia

Les pintures murals romàniques de Santa Maria de Cervià han estat una important descoberta, la qual passarà a enriquir el conjunt del patrimoni de pintura catalana d'aquest gènere, malgrat que el seu estat de conservació no permeti de dur a terme una valoració completa de la qualitat tècnica dels mestres pintors que hi treballaren. Les escenes que configuren el repertori iconogràfic, les quals es distribueixen a ambdós braços del transsepte, presenten, malauradament, en algun sector, les capes pictòriques força malmeses. No obstant i això, els elements figuratius i simbòlics que han perdurat fins els nostres dies permeten encara d'apreciar la qualitat d'aquestes pintures.

Els mestres pintors que treballaren en la decoració de l'església eren uns artífexs que tenien un bon coneixement tècnic del dibuix i el domini de la paleta cromàtica pròpia del període romànic (blanc de calç, negre de carboni vegetal, mangra i ocre d'òxids de ferro), a la qual introduïren altres gammes de color (terra ombra de silicat de ferro i manganès i blau) que potser ens anuncien la lenta evolució del gust estilístic que caracteritza el segle XII vers un art que, poc a poc, s'anirà transformant en l'esplendor de la pintura gòtica.

L'estudi i l'anàlisi que s'ha fet de les pintures de Santa Maria de Cervià, tant a nivell formal com de tractament de les figures i de la distribució de l'ús de la gamma cromàtica, ens ha permès de pensar que el promotor que encarregà l'obra ho féu a un grup de pintors que coneixien o s'havien format a l'entorn del corrent estilístic de la regió del Poitou, que s'originà al voltant del segle XI, la plàstica del qual es diferencia d'aquells que s'inspiren en la tradició italobizantina. Els paradigmes més rellevants d'aquest estil francès són les pintures murals de la cripta de Saint Savin sur Gartempe i les miniatures del còdex *Vita Radegundis*, ambdues datables entre finals del segle XI i inicis del segle XII. El radi d'influència d'aquest corrent pictòric ens arribà a Catalunya i penetrà a les terres gironines i osonenques vers 1130, en les quals deixà l'empenya en un conjunt de pintures, que els historiadors han relacionat i vincu-

lat amb el corrent estilístic del Poitou. Ens referim als conjunts de pintura mural de Sant Sadurní d'Osormort i Sant Martí del Brull, ambdues a la comarca d'Osona, Sant Esteve de Maranyà, Sant Joan de Belcaire, Sant Esteve de Canapost i Sant Miquel de Cruïlles, les quatre del Baix Empordà, i Sant Pere de Navata, a l'Alt Empordà. Compartim l'estat de la qüestió i la valoració que fa Gloria Fernández Somoza en estudiar i datar les pintures d'aquestes esglésies.⁴⁴ Sembla evident que la cronologia de les pintures d'aquests edificis religiosos no pot ser anterior al primer quart del segle XII, data proposada pels estudiosos com la més tardana per a les pintures de la zona del Poitou. Si fos així es produiria el fet improbable de què els conjunts catalans serien contemporanis del moment en què s'inicià aquest estil poiteví. És lògic pensar que caldria situar aquestes pintures catalanes a partir de 1130 i perllongar-ne la cronologia fins a finals del segle XII.

Hom ha observat que en l'estil de les pintures de Santa Maria de Cervià hi ha unes notables correspondències amb la plàstica poitevina i amb aquelles catalanes vinculades a aquest corrent, en la manera de tractar els cossos i els rostres de les figures. Si estudiem la fisonomia de la figura de l'àngel que acompanya l'escena de la Crucifixió de Cervià trobarem que té la disposició del rostre amb la barbata carrada i ampla, els ulls grossos i oberts amb la nineta negra i tangencial a la parpella superior i amb el llagrimall ocult per el traç del nas i amb un perfil enfosquit que circumda tot el perímetre de l'ull, el qual caracteritza l'expressivitat de la mirada. Aquestes particularitats esmentades les observem també a Sant Sadurní d'Osormort, a Sant Martí del Brull i a Sant Joan de Belcaire, així com també a les figures de la cripta de Sant Savin sur Gartempe.

A les figures de Cervià, els cabells s'han resolt amb unes ratlles contínues i paral·leles de color negre sobre un to marronós que ens indica un pentinat cap enrere. A la part frontal hi ha una successió de petites ratlles disposades verticalment que insinuen el naixement dels cabells. La boca es dibuixa amb una línia sinuosa capçada per uns petits fragments verticals. Aquestes dues particularitats apareixen molt similars als conjunts de Sant Sadurní d'Osormort, Sant Martí del Brull, Sant Joan de Belcaire, Sant Esteve de Canapost i en els exemples francesos influïts per Sant Savin sur Gartempe.

Una altra semblança fisonòmica de les figures de Cervià és el dibuix de les orelles dels àngels, les quals es reproduïxen petites i desplaçades

44. GLORIA FERNÁNDEZ SOMOZA, *Pintura románica en el Poitou, Aragón y Cataluña. La itinerancia de un estilo*, Murcia, Nausicaá, 2004. Sant Sadurní d'Osormort, p. 150-151; Sant Martí del Brull, p. 162; Sant Esteve de Maranyà, p. 177-178; Sant Joan de Belcaire, p. 166-167; Sant Esteve de Canapost, p. 188; Sant Miquel de Cruïlles, p. 183-184; Sant Pere de Navata, p. 191-192.

vers la part inferior del rostre, tal i com apareixen en les figuracions de Déu de Sant Sadurní d'Osormort i l'escena de la traïció de Judes de Sant Miquel de Cruïlles. Aquest punt de correspondència no pensem que sigui un motiu que determini aquesta escola atès que el trobem en altres conjunts de pintura mural i sobre taula catalans no vinculats a l'estètica poitevina.

En les figures imberbes del conjunt que estudiem hom hi observa un denominador comú: sota la barbata hi ha un parell de traços paral·lels, que es troben en algunes de les figures representades en les escenes de Sant Martí del Brull i també en el conjunt originari de l'estil francès.

Cal també assenyalar que en el front de les imatges, el pintor dibuixa tres traços horitzontals per tal de mostrar les arrugues de les carnacions, semblants a les que apareixen en algunes de les figures de Sant Sadurní d'Osormort.

Una altra coincidència és la forma com s'han destacat les aurèoles circulars, les quals sense excepció, es delimiten amb dues línies cromàtiques. Aquesta solució pictòrica per als nimbes apareix també a Sant Martí d'Osormort, a Sant Joan de Belcaire, a Sant Miquel de Cruïlles i a Sant Esteve de Canapost, els quals repeteixen els models francesos que trobem a Sant Savin sur Gartempe i a la Trinité de Vendôme.

Hom ha observat també altres analogies en la manera de representar les indumentàries dels personatges. La majoria de les figures de Cervià duen folgats vestits, el tractament dels quals suggereix la corporeïtat dels cossos. El voladís de les robes es representa ampul·lós a la zona de les espatlles i en les bocamànigues, en oposició a la part baixa d'aquests en què els plecs dels teixits es resolien de forma més esquemàtica i convencional, trencats només, en alguna ocasió, per uns subtils traços sinuosos. Hem de ressaltar així mateix l'estampat, consistent en tres puntets alineats en forma de triangle, que presenten les robes, en especial alguns mantells. Aquest motiu ornamental del teixit el trobem molt semblant als mantells de les figures dels conjunts de Sant Savin sur Gartempe i Sant Sadurní d'Osormort.

Pensem que la disposició i l'actitud que prenen les figures en algunes de les escenes de Santa Maria de Cervià, no es deuen tant a la necessitat d'adaptació del pintor a la llei del marc, sinó a la voluntat de l'artista d'insinuar un cert dinamisme mitjançant la forma d'avançar les extremitats de les figures, tal com podem observar en els àngels que acompanyen l'escena de la Crucifixió o en el símbol de sant Mateu de la *Maiestas Domini*.

Una altra correspondència que hem observat en les pintures de Cervià, respecte a les catalanes i franceses de tradició poitevina, és el cànon allargat de les figures. Malauradament, com a conseqüència del deficient estat de conservació, aquesta proporcionalitat només l'hem pogut observar en l'àngel de l'es-

cena de l'Anunciació, el qual presenta una esveltesa que recorda les proporcions de les figures pintades a l'absis de Sant Martí del Brull.

Un últim punt d'analogia de l'estil de les pintures de Santa Maria de Cervià amb els conjunts catalans relacionats amb l'estil poiteví és el tractament del fons. A les pintures de Cervià, aquest es compon, majoritàriament, per quatre franges, les tres superiors blavoses, i la inferior de to ocre. En aquesta darrera, s'hi han pintat diverses línies en ziga-zaga de to mangra i pensem que la seva funció era la de representar el sòl. Aquesta franja la retrobem de manera idèntica a Sant Esteve de Canapost, a Sant Miquel de Cruilles i a Sant Joan de Belcaire, les tres al Baix Empordà, i de forma similar a Sant Martí del Brull i Sant Sadurn d'Osormort, a Osona, en les quals se'ls han afegit motius vegetals.

Ateses les característiques pictòriques de Santa Maria de Cervià que hem analitzat al llarg d'aquest estudi i els paral·lels que hem trobat en d'altres conjunts catalans vinculats al corrent francès del Poitou, pensem que els frescos de Cervià s'haurien d'incloure dins el grup de pintures romàniques les característiques estilístiques de les quals deriven dels murals de la cripta de Sant Savin sur Gartempe i la seva irradiació a la zona poitevina. En conseqüència, caldria datar-les amb posterioritat al 1130, com ja hem esmentat anteriorment, i observats els estilemes i la gamma cromàtica emprats en els murs de Cervià, hauríem de situar-les cronològicament en un moment avançat del segle XII, moment del regnat del comte-rei Alfons el Trobador (1162-1196), el qual mantingué una extensa relació amb les terres de la Provença o fins i tot, potser, a inicis del segle XIII.

ANNEX DOCUMENTAL

FUNDACIÓ DEL MONESTIR DE SANTA MARIA DE CERVIÀ AL TERRITORI DE GIRONA

1053 març 30

Silvi Llobet i la seva muller Adalets construeixen, al lloc anomenat Cervià, una església en honor a Déu i a la Verge Maria, juntament amb els altars dedicats a sant Miquel arcàngel i als apòstols sant Pere i sant Pau. A més, al mateix lloc i pel mateix temps fan donació d'unes terres perquè es facin edificacions per fer servei a Déu.

a – Petrus de MARCA, *Marca Hispanica sive limes hispanicus*, París, Baluze, 1688, ap. CCXXXVIII, col. 1099.

In nomine Domini et Salvatoris nostri Iesu Christi. Anno incarnationis eiusdem Domini nostri redemptoris millesimo quinquagesimo tertio, feria secunda post passionem Domini. Ego Silvius cognomento Lobet et uxor mea nomine Adalets coepimus aedificare Ecclesiam in honorem Domini et gloriosae Dei genetricis et perpetuae virginis Mariae in loco quem vocant Cerviano fertilitate omni plenissimo et planitie pulcra jucundo, ubi sunt altaria in honore gloriosae Dei genetricis et perpetuae virginis mariae et sancti Michaelis archangeli et beatorum Petri et Pauli Apostolorum consecrata. Facimus hoc cum consensu domni Raimundi Comitis gloriosi et senioris nostri et domnae Ermesindis gratia Dei comitissae et domni Berengarii Pontificis Gerundensis, et cum consensu et voluntate Canonicorum eiusdem venerandae sedis, ut in eodem loco simul construantur aedificia servorum Dei usibus apta, qui ibi secundum legem beati Benedicti Deo semper serviant et regulariter vivant. Et quia Deus nobis in hac vita filium dare non voluit, nos offerimus ei de suis donis quae ipse nobis contulit hunc locum, ubi servitium eius perpetua-liter fiat, ut in loco filii morituri serviant Deo homines in aeternum victuri, et quoniam in hac vita sine filio carnali vivimus, per hoc quod ei offerimus talem mercedem consequi valeamus ut in aeternum cum illo vivere mereamur,

et animae parentum nostrorum, qui nos in hoc seculo genuerunt, consequantur per hoc remissionem peccatorum et vitam aeternam in secula seculorum. Signum mei Salvii cognomento Lobet. Signum Adalets. Signum Raimundi Comitis. Signum Ermessendis Comitissae. Signum Domni Berengarii Pontificis Gerundensis.

Traducció

En nom de Jesucrist, Senyor i Salvador nostre, l'any 1053 de l'encarnació de nostre Senyor, redemptor nostre, el segon dia després de la passió, jo Silvi, de cognom Llobet, i la meva muller Adalets, vàrem començar a edificar una església en honor al Senyor i en el de la seva mare, la per sempre gloriosa Verge Maria, al lloc que diuen Cervià, tot ple d'abundosa fertilitat i una planura agradable on estan dedicats els altars a la gloriosa Mare de Déu, per sempre Verge Maria, i a sant Miquel arcàngel i també consagrats als apòstols sant Pere i sant Pau. A més amb l'annuecència del senyor Ramon, comte gloriós i senyor nostre i la de la senyora Ermessenda, comtessa per la gràcia de Déu, i dom Berenguer, bisbe de Girona, i també amb el consentiment i l'annuecència dels canonges de la venerable seu, vàrem fer que al mateix temps i al mateix lloc es construïssin uns edificis adients per l'ús dels servents de Déu per tal que, segons la regla de sant Benet, per sempre serveixin Déu i hi visquin amb normalitat.

I ja que Déu, en aquesta vida no ha volgut donar-nos cap fill, nosaltres li oferim a Ell aquells béns que Ell mateix va conformar per a nosaltres en aquest lloc, on sense defalliment es faci servei a Déu, de manera que en lloc d'aquell fill que no hi haurà de morir, per sempre serveixin Déu aquells que estan destinats a arribar a l'eternitat i ja que en aquesta vida hem viscut sense cap fill de la nostra sang, per aquest motiu, el nostre oferiment vers ell, treballe per aconseguir tal mercè que arribem a poder merèixer viure l'eternitat amb ell i les ànimes dels nostres parents que en aquests temps ens van criar aconseguixin, per aquest fet, la remissió dels seus pecats i la vida eterna per sempre.

La meva signatura, és a dir, la de Silvi de cognom Llobet. Signatura d'Adalets. Signatura de Ramon, comte. Signatura d'Ermessenda, comtessa. Signatura de dom Berenguer, bisbe de Girona.

(Centre d'Art Romànic Català (ARCAT), Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1997)

DONACIÓ DEL MONESTIR DE SANTA MARIA DE CERVIÀ
AL MONESTIR DE SANT MIQUEL DE LA CLUSA
(KLAUSEN/CHIUSA, Tirol italià)

1055 febrer 18

Silvi Llobet i la seva esposa Adalets fan donació del monestir de Santa Maria de Cervià al Monestir de Sant Miquel de la Clusa (Itàlia).

a – Petrus de MARCA, *Marca Hispanica sive limes hispanicus*, París, Baluze, 1688, ap. CCXXXVIII, col. 1099.

In nomine Domini. Ego Silvio cognomento Lobet et uxor mea Adalets donatores sumus Deo et sancti Michaelis, cuius monasterium qui cognominatur Clusa situm est in regnum Italiae in monte supra vallem Seusa. Certum quidem et manifestum est enim quia placuit animis nostris et placet ut donationem fecissemus praescripti sancti Michaelis, sicuti et facimus, de alodem et ecclesiam quam aedificamus in honore sanctae Mariae quod habemus in comitatu Gerundensi intra parrochiam sancti Genesii Cirviano. Et advenit ad praescripto Silvio praescriptum alodium per genitori meo et genetrice mea sive per propinquis et consanguineis, per comparatione, aut per qualescumque voces, et ad me Adalets per meum decimum, sive per comparatione, seu per donatione et cetera. Facta ista scriptura donatione XII Kal. Mart. anno XXIII, regni Henrici Regis.

Signum Silvio cognomento Lobet, signum Adalets, nos pariter qui ista donatione fecimus, firmamus et testes firmare rogare et ceteros. Iohannes Presbyter et monachus, qui ista donacione scripsi et subscripsi die et anno quo supra.

Traducció

En nom de Déu, jo Silvi, de cognom Llobet, i la meva muller Adalets fem donació a Déu del monestir de Sant Miquel, el qual és anomenat Clusa i està situat al regne d'Itàlia, al puig que hi ha sobre la vall de Seusa. Així sigui cert i palès, ja que això plau les nostres ànimes el fet que féssim aquesta donació de Sant Miquel i així ho férem i a més donàrem l'alou i l'església que edificàrem en honor a santa Maria, la qual posseïm al comtat de Girona, dintre de la parròquia de Sant Genís de Cervià. I he de dir que l'esmentat alou va arribar a mi, el dit Silvi, per el meu pare i la meva mare, per familiars i consanguinis, mitjançant conveni o per mitjà d'alguns llegats testamentaris. I a mi, Adalets, pel meu delme o per conveni o per donació, etc.

Aquesta escriptura de donació va ser feta el dia 12 de les calendes de març, l'any 24 del regnat del rei Enric.

Signatura de Silvi, de cognom Llobet, signatura d'Adalets, nosaltres que conjuntament férem aquesta donació, la firmem i preguem als testimonis que ho facin i etcètera.

Joan, prevere i monjo que aquesta donació he escrit i subscrit el dia i l'any abans esmentats.

(Centre d'Art Romànic Català (ARCAT), Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1997)

MATERIAL GRÀFIC

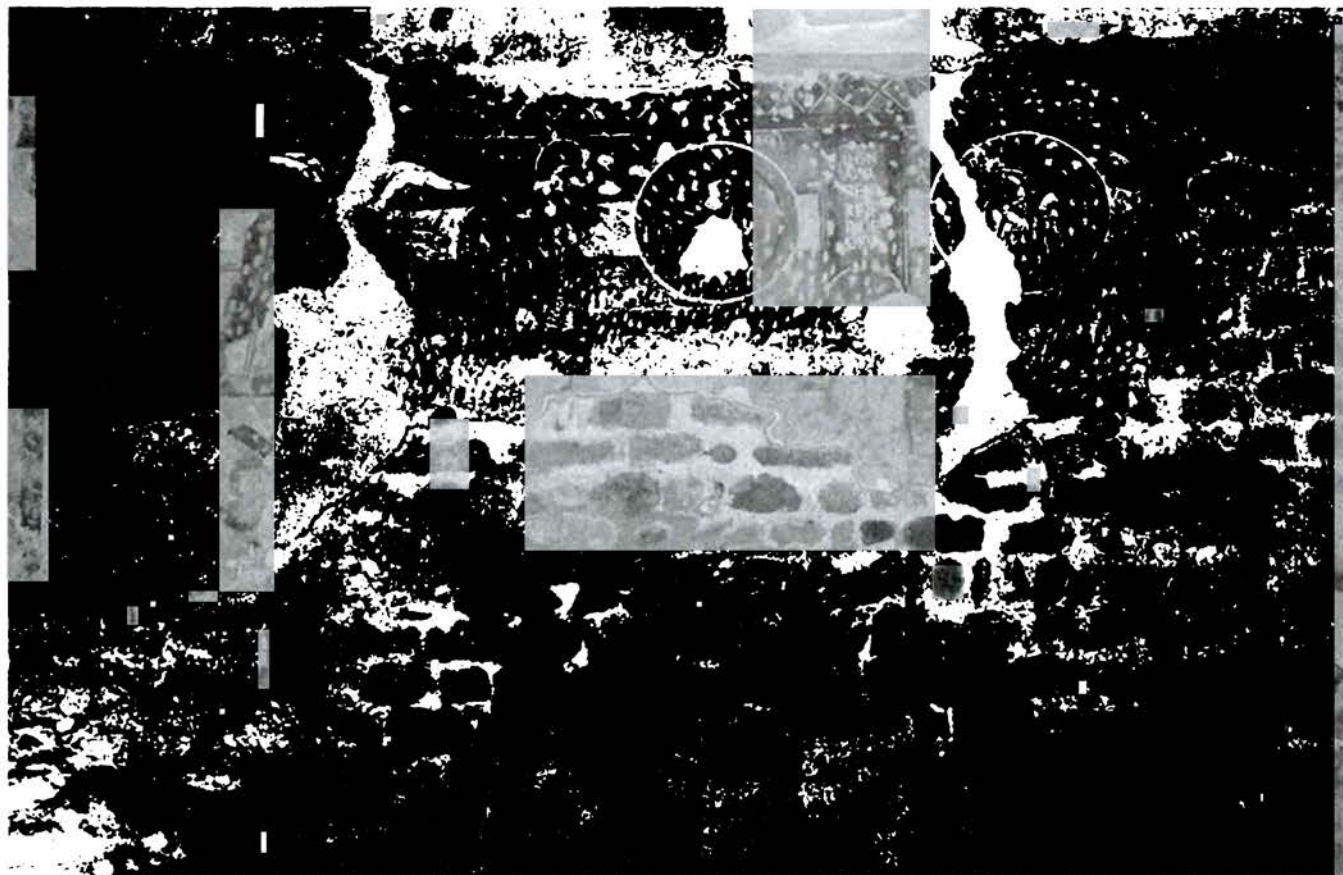


FIGURA 4. Vista general de l'escena de la Crucifixió a la paret sud del transepte.



FIGURA 5. Vista general de les escenes del mur nord del transepte.



FIGURA 6. Detall dels àngels de la Crucifixió.

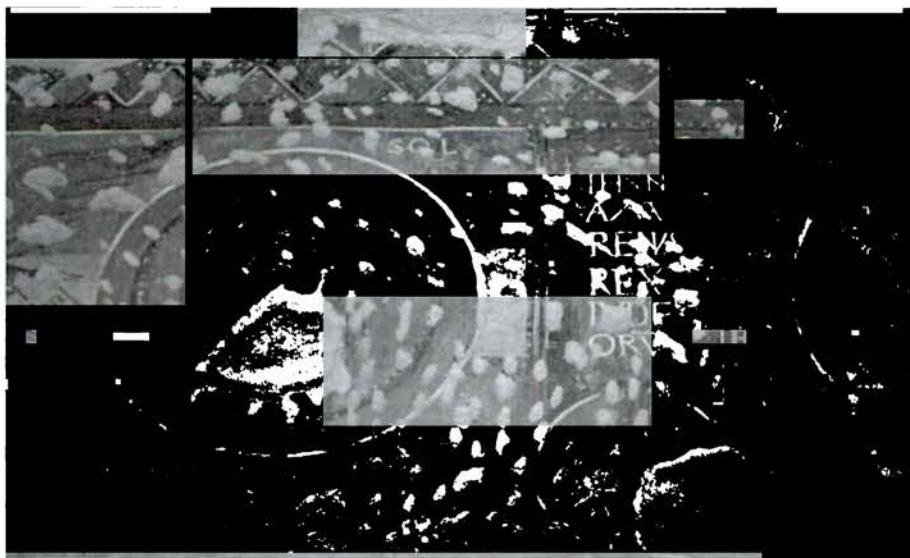


FIGURA 7. Detall del símbol del Sol i el *titulus* de la Crucifixió.

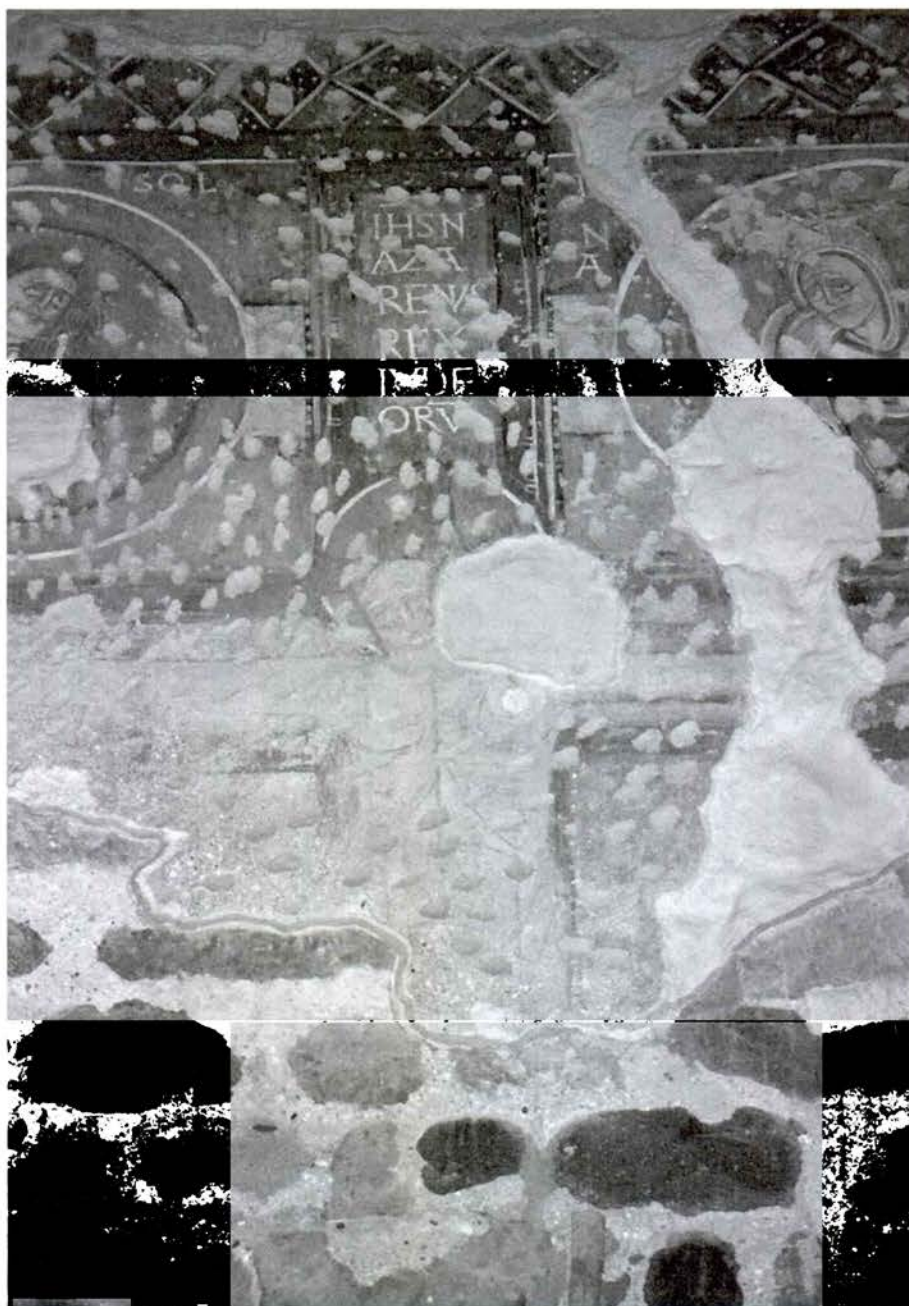


FIGURA 8. Detall de la figura de Crist crucificat.



FIGURA 9. Detall del símbol de la Lluna i un àngel.



FIGURA 10. Detall de la figura de l'evangelista sant Mateu.

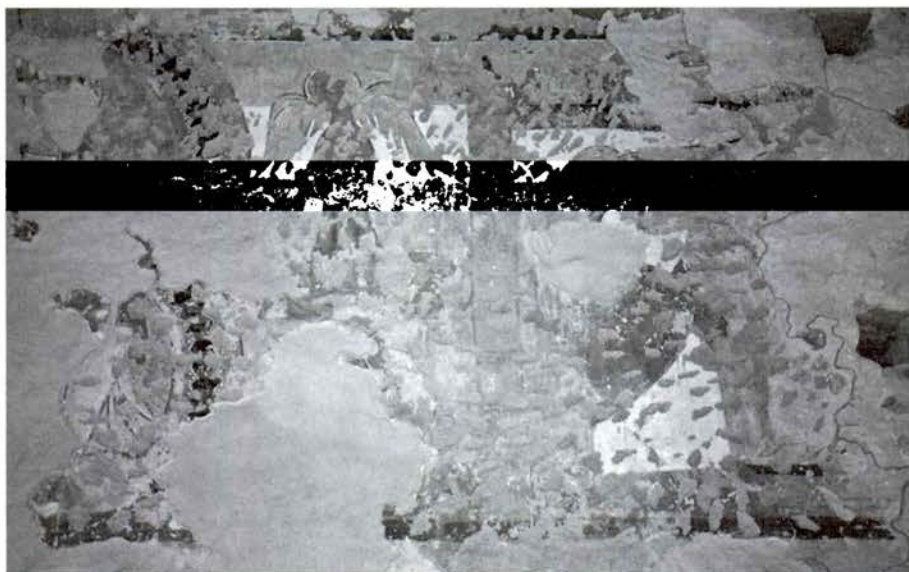


FIGURA 11. Detall de la *Maiestas Domini*, el símbol de sant Joan i l'escena de l'Anunciació.

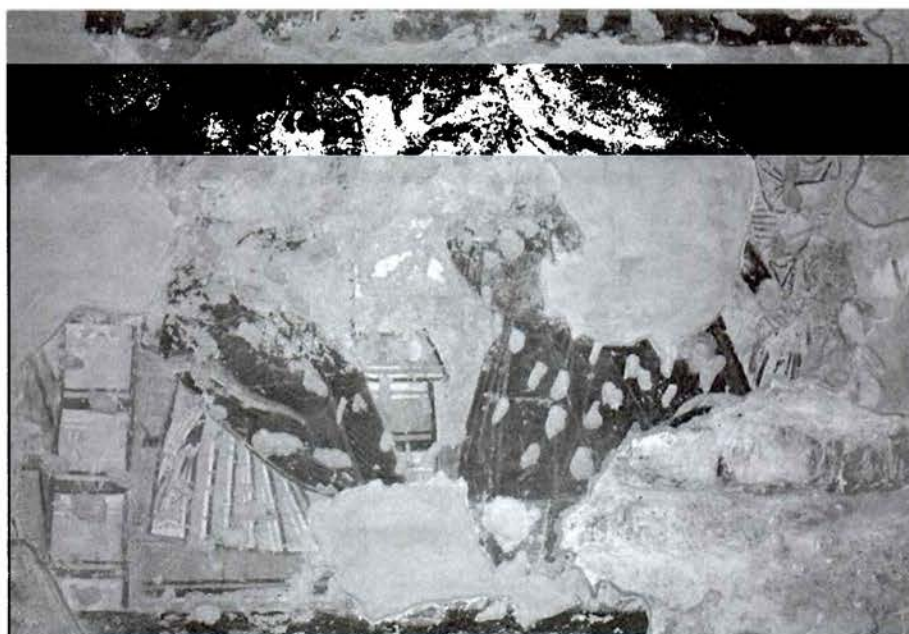


FIGURA 12. Fragment de l'escena de la Resurrecció de Llätzer.

IN FESTIVITATE SANCTI MARTINI TURONENSIS
HIC CODEX FINITUS EST.
BARCINONA, III IDUS NOVEMBRIS
ANNO DOMINI MMVII

AMR

AMICS DE L'ART ROMÀNIC
Filial de l'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

ARCAT
CENTRE D'ART ROMÀNIC CATALÀ
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS



IECentanyes19072007

ISBN 84-7283-957-1



8 788472 839571