

REVALORACIÓ D'UN CONJUNT OBLIDAT: LES PINTURES MURALS ROMÀNIQUES DE SANT ANDREU DE BALTARGA*

M. TERESA MATAS I BLANXART
JOSEP M. PALAU I BADUELL**

RESUM

Les pintures murals de l'església de Sant Andreu de Baltarga reuneixen un conjunt d'escenes iconogràfiques (Nativitat, Sant Sopar, Vocació dels Apòstols, Crucifixió, Sacrifici de Caïn i Abel, *Dextera Domini*, *Agnus Dei*), el missatge del qual és l'exaltació de l'Església, subratllada per la presència a la volta de la imatge de Maria figurada com a Església.

La revisió d'aquestes pintures murals ha suposat la dificultat d'acostar les pintures a un taller conegut i a un marc cronològic concret. Considerem que els murals de Baltarga han de ser obra d'un conjunt de pintors de difícil filiació que treballaren al voltant del 1200.

PARAULES CLAU: pintura mural, romànic, iconografia, Bellver de Cerdanya, Baltarga, Catalunya.

REVALUATION OF A FORGOTTEN SET: THE ROMANESQUE MURAL PAINTINGS OF SANT ANDREU DE BALTARGA

ABSTRACT

The mural paintings of the church of Sant Andreu de Baltarga gather a set of iconographical scenes (Nativity of Jesus, Last Supper, Apostle's Calling, Crucifixion, Sacrifice of Cain and Abel, *Dextera Domini*, *Agnus Dei*), with the message of the Church exaltation, highlighted by the presence in the vault of the image of Mary represented as the Church.

* Agraïm la col·laboració del director del Museu Diocesà d'Urgell, mossèn Antoni Cagigós, i de la senyora Carme Ribó i Domenjó, per les facilitats donades per a poder dur a terme aquest estudi. Al doctor Miquel dels Sants Gros, pels consells i suggeriments en la interpretació d'alguns aspectes iconogràfics, i a la senyora Rosa M. Martín i Ros per l'assessorament terminològic de la indumentària.

** Centre d'Art Romànic Català (ARCAT). Institut d'Estudis Catalans.

The revision of this mural paintings has meant a problem when trying to put these paintings along with any known maister and to settle them in a specific chronological frame. We consider that Baltarga's mural paintings have to be the work of a set of painters very difficult to filiate who worked around the year 1200.

KEY WORDS: mural painting, romanesque, iconography, Bellver de Cerdanya, Baltarga, Catalonia.

En estudiar les esglésies romàniques de la Cerdanya dins de la programació anual del Centre d'Art Romànic Català (ARCAT), observarem que hi havia un conjunt pictòric mural romànic al qual la historiografia, a parer nostre, no li havia donat la rellevància que es mereix. Pensem que la raó d'aquesta absència de treballs aprofundits sobre les pintures murals de Sant Andreu de Baltarga respon al fet que foren arrencades l'any 1970, data relativament recent, i que es conserven al Museu Diocesà d'Urgell (la Seu d'Urgell).

Durant la campanya anual de treball del Centre d'Art Romànic Català (ARCAT), duta a terme l'estiu de 2006, férem l'estudi d'aquestes pintures a la sala on s'exhibeixen i es valorà la necessitat de fer-ne una acurada revisió.

L'espai arquitectònic

L'església romànica de Sant Andreu de Baltarga¹ és un edifici molt modificat en el decurs de la seva història. Actualment és una construcció d'una sola nau, capçada a llevant per un absis semicircular molt modificat, a causa de l'afegit d'una sagristia en època moderna, del qual només se n'intueix la forma per la part exterior. La nau és coberta amb volta de mig punt, suportada per dos arcs doblers que la separen en tres trams, on el de llevant i el de ponent són molt més amples que el central. L'accés a l'absis primitiu s'efectuava a través d'un arc triomfal del qual encara avui se'n poden observar els vestigis (fig. 1).

L'entrada al temple és situada al mur de migdia, i consisteix en una senzilla porta d'arc de mig punt amb dovelles disposades radialment fins a l'inici de l'arc, circumscrit per un altre arc més prim fet amb dents de serra.

1. Aquest edifici romànic ha estat estudiat en les següents publicacions: Rosa Maria ASENSI I ESTRUCH, Maties DELCOR i Enric VENTOSA I SERRA, «Sant Andreu de Baltarga», a *Catalunya romànica*, vol. VII, *La Cerdanya, el Conflent*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1995, p. 100-104; Enric VENTOSA I SERRA, «Velles esglésies de Cerdanya», *Urgellia*, núm. 12 (1994-1995), p. 525-564, esp. p. 527, 528, 530, 531, 535, 536, 541, 542, 557 i 559, en què es refereix a Baltarga; Enric VENTOSA I SERRA, *Les esglésies romàniques de la Cerdanya*, Sant Vicenç de Castellet, Farell, 2004, p. 59-61.

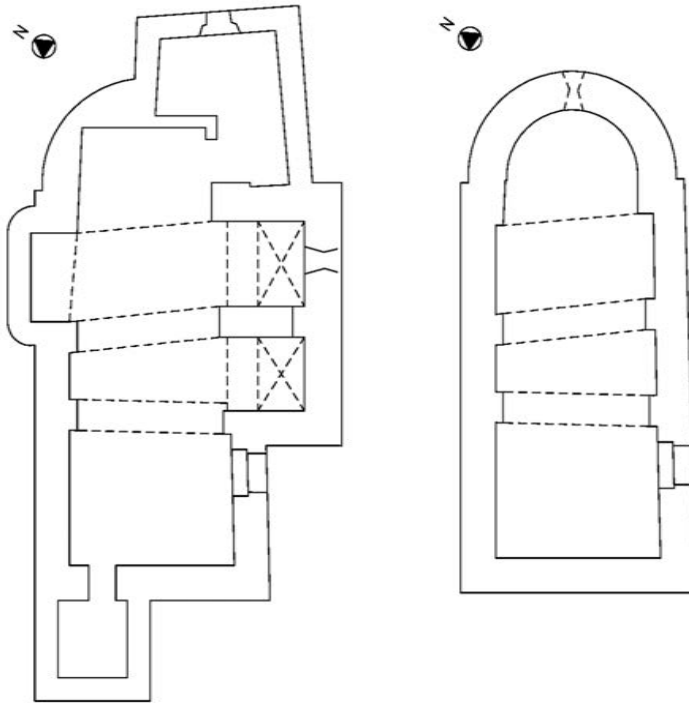


FIGURA 1. Planta de l'església de Sant Andreu de Baltarga (escala 1:200). A la esquerra, l'estat actual, i a la dreta, la planta ideal (Josep M. Palau, 2006).

Aquest mur meridional fou molt modificat al segle XVIII per la construcció de dues capelles laterals en el tram central i oriental de la nau, que desfiguraren totalment aquesta paret. En el parament septentrional, també s'obrí una capella més petita —gairebé limitada a un arcsoli— en el tram més proper a l'absis.

Als peus de l'església, en l'angle nord-oest, s'adossà un campanar de torre quadrada i coberta piramidal, al qual s'accedeix des de l'interior de la nau.

Les pintures romàniques de Sant Andreu de Baltarga

Malauradament, de l'ornamentació d'aquesta església² només en resta una part de la pintura mural, que es conserva al Museu Diocesà d'Urgell des de l'any 1970, amb els números d'inventari 60 i 3.

2. Aquest conjunt de pintures murals romàniques ha estat estudiat en les següents publicacions: Albert VIVES, «Les pintures murals del Museu Diocesà de la Seu d'Urgell», *Urgellia*,

Les escenes pictòriques que ens resten ocupaven el tram més oriental de la volta de la nau i la seva prolongació en els murs septentrional i meridional, així com en l'arc triomfal i en l'arc doblor (fig. 2).

Al bell mig de la volta i situat en un lloc preferent hom hi pot observar, encara que força malmès, l'espai on es disposava la figura de la Mare de Déu. Ocupa l'eix principal de simetria vertical i s'inscriu en una màndorla circular decorada amb un seguit de motius geomètrics delimitats per dos amplis traçats de tonalitat rogenca. Per la part interior, la decoració es completa amb una mena de cortinatges que es repleguen i se separen simètricament amb un element de flor de lis. El *clipeus* que envolta la figura central és sostingut per quatre figures angèliques, les quals, compositivament, s'adapten a la llei del marc.

De la representació de Maria només en podem observar una part del cap, el qual s'intueix cobert amb un *maphorion* de color porpra ribetejat amb una successió de petits elements geomètrics i amb la figura d'una creu perfilada amb línies blanques a la zona frontal.³ Envolta la testa una aurèola circular de tonalitat groguenca, delimitada per una línia negra.

núm. 1 (1978), p. 421-439, esp. p. 432-433, fitxes 10 i 11, corresponents a Sant Andreu de Baltarga; Joan SUREDA I PONS, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, Alianza, 1981, p. 328-329; Juan VIVANCOS PÉREZ, «Decoració mural de Baltarga», a *Catalunya romànica*, vol. XXIII, *Museu d'Art de Girona. Tresor de la Catedral de Girona. Museu Diocesà d'Urgell. Museu Frederic Marès*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1988, p. 232-237; Francesc-Xavier MINGORANCE I RICART, «Fragment de decoració mural de Baltarga», a *Catalunya romànica*, vol. XXIII, *Museu d'Art de Girona. Tresor de la Catedral de Girona. Museu Diocesà d'Urgell. Museu Frederic Marès*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1988, p. 237-238; R. M. ASENSI I ESTRUCH, M. DELCOR i E. VENTOSA I SERRA, «Sant Andreu de Baltarga», a *Catalunya romànica*, vol. VII, *La Cerdanya, el Conflent*, p. 102-103; Enric VENTOSA I SERRA, «Velles esglésies de Cerdanya. Origen, descripció i característiques», *Urgellia*, núm. 13 (1996-1997), p. 439-552, esp. p. 441 i 461-463, en què es refereix a Baltarga; Manuel PAL I CASANOVAS, Albert VIVES I MIR i Jaume TARRAGÓ I FARRERA, *Catedral i Museu Diocesà d'Urgell*, 2a ed., la Seu d'Urgell, Bisbat d'Urgell, 2004, p. 49; Montserrat PAGÈS I PARETAS, «La pintura romànica de les esglésies de Cerdanya», a *Sobre pintura romànica catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005, p. 47-66, esp. 52-59.

3. L'element de la creu dibuixada damunt del *maphorion* de la Mare de Déu és de tradició bizantina. A Catalunya, el primer exemple que recordem en pintura mural és en la figuració de la Mare de Déu procedent de l'església de Sant Salvador de Casesnoves (Rosselló), del segle XI, i en la de Sant Pere de Casserres (Osona), de final del segle XII o d'inici del XIII. Pensem que la presència d'aquest motiu que presideix el vel que cau damunt del front de Maria es podria relacionar amb l'*Apocalipsi* 7,4: «Llavors vaig sentir el nombre dels qui havien estat marcats: eren cent quaranta-quatre mil de totes les tribus d'Israel». En aquest sentit, cal entendre que la figuració de Maria marcada amb una creu ha de significar la seva condició d'escollida com a membre de la tribu de Judà. A més, Déu l'escollí com a mare de Jesús, per la qual cosa la marca de la seva salvació és encara més evident. Al seu torn, Maria, figurada a Baltarga com a Verge-Església, ha d'acollir al seu si aquells qui cerquen en la fe la salvació, per la qual cosa la creu al front també podria representar Jesucrist i la seva Església com a via per a la salvació.

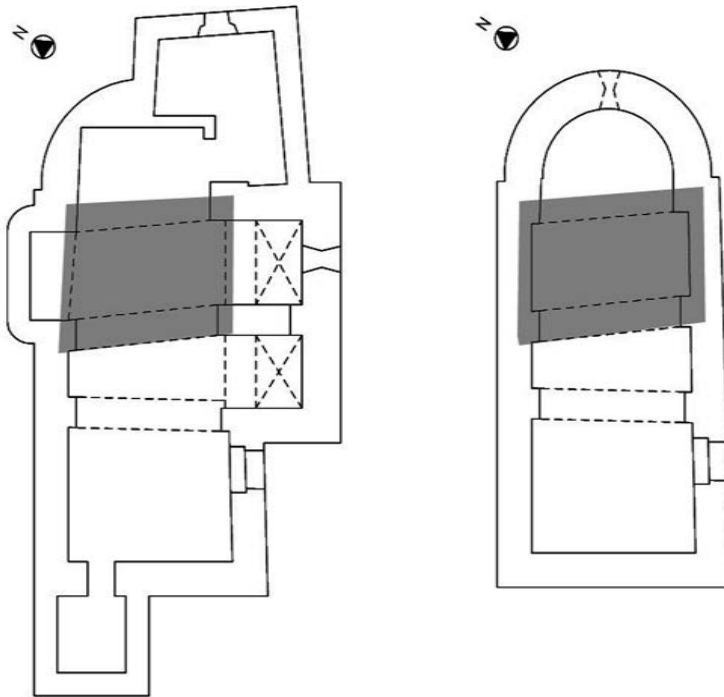


FIGURA 2. Planta de l'església de Sant Andreu de Baltarga (escala 1:200) amb indicació de la ubicació de les pintures. Al l'esquerra, l'estat actual, i a la dreta, la planta ideal (Josep M. Palau, 2006).

Per dissort, els trets fisonòmics del rostre han desaparegut en la pràctica totalitat, excepte, potser, un petit fragment del nas. Vesteix una túnica de la mateixa tonalitat que el vel, la roba de la qual es replega a la part inferior amb uns plecs de formes geometritzants. Al damunt, un folgat mantell treballat amb un teixit ratllat de color blavós i amb un folre de la mateixa tonalitat de la túnica, el qual està capçat per un galó daurat, brodat amb motius que recorden sumptuosos elements de pedreria.

La precarietat de les pintures no permet d'intuir l'actitud que prengué la figura de la Mare de Déu. Tan sols podem observar que alça el braç esquerre, velat, per sostenir un calze d'or, el disseny del qual correspon al tipus de peu circular, nus rodó i vas semiesfèric, decorat a la part superior per una orla que recorda el treball d'orfebreria.

Els símbols que acompanyen la deteriorada figura de Maria —el calze i la creu al *maphorion*— permeten atribuir-li el paper de Maria-Església (fig. 3).

Des dels inicis del cristianisme hi ha hagut una identificació entre la Mare de Déu i l'Església, a diversos nivells de paral·lelisme. Sant Ambròs de Milà



FIGURA 3. Detall de la Verges-Església que presideix la volta del primer tram de la nau (M. Teresa Matas, 2006).

(c. 337/340-397) va considerar Maria com a verge i esposa de Josep, i l'Església com a immaculada i esposa de Crist. En un sentit similar, i basant-se en la *Primera epístola als Corintis*,⁴ es forjà la idea que Crist era el nou Adam i, per tant, Maria, la nova Eva. Per consegüent, les comparacions entre el pecat d'Eva i la fe de Maria han estat habituals en la patrística grecollatina. Sant Agustí d'Hipona (354-430), en el passatge en què sant Joan narra la Crucifixió,⁵ hi veié el naixement de l'Església, en la mesura que Crist al·ludeix a l'Església quan s'adreça a Maria i als fidels quan es dirigeix al deixeble. La glorificació de la Mare de Déu es produeix a partir del Concili d'Efes (431), en què és reconeguda com a *θεοτοκος* (*Theotokos*, Mare de Déu) i s'estén aquest dogma, i amb ell les múltiples concepcions i festivitats de Maria. D'aleshores ençà sempre hi ha hagut un paral·lelisme entre les representacions marianes i la literatura religiosa.

En el cas que ens ocupa, la Mare de Déu representa l'Església. El calze que duu a la mà cal relacionar-lo amb la sang redemptora de Crist, símbol de la nova aliança de Déu, encarnada en l'Església, la qual actualitza la vella aliança que Déu féu amb Abraham, i que és símbol de la sinagoga. Entre d'altres, les fonts iconogràfiques de la copa associada a Maria cal cercar-les en els Salmes⁶ i en l'apòcrif *Evangelí de Bartomeu*.⁷ Maria és custòdia del vas sagrat que simbolitza la renovació de la sang de Crist i, com a tal, la perpetuació de l'eucaristia.

A l'*Apocalipsi* es representa Maria com una dona vestida de sol que encarna l'Església⁸ contraposada a la Gran Prostituta de Babilònia,⁹ la qual repre-

4. *Primera epístola als Corintis* 15,45: «Així ho diu l'Escriptura: El primer *home*, Adam, fou un ésser terrenal; però el darrer Adam és Esperit que dona vida.»

5. *Joan* 19,26-27: «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.»

6. *Salmes* 116,13: «Invocant el seu nom, alçaré el calze per celebrar la salvació.»

7. En l'*Evangelí de Bartomeu* 2,18-20, Maria és considerada «vas d'elecció» i «calze del món». Les paraules «vas d'elecció» les retrobem en els *Fets dels Apòstols* 9,15, en què Déu es refereix a sant Pau com a «vas electionis est mihi».

8. *Apocalipsi* 12,1-6: «¹Llavors aparegué al cel un gran senyal prodigiós: una dona que tenia el sol per vestit, amb la lluna sota els peus, i duia al cap una corona de dotze estrelles. ²Esperava un fill i cridava afligida pels dolors del part. ³També aparegué al cel un altre senyal prodigiós: un gran drac roig que tenia set caps i deu banyes. Als set caps hi duia set diademes, ⁴i la seva cua va arrossegar la tercera part de les estrelles del cel i les llançà a la terra. El drac es va aturar davant la dona que havia d'infantar per devorar-li el fill així que nasqués. ⁵La dona va posar al món un fill, un noi que *ha de governar totes les nacions amb una vara de ferro*. El fill de la dona va ser endut cap a Déu i cap al seu tron, ⁶i ella va fugir al desert, on Déu li havia preparat un lloc, perquè l'alimentessin allà mil dos-cents seixanta dies.»

9. *Apocalipsi* 17,1-6: «¹Després vingué un dels àngels de les set copes i em va parlar així: "Vine, i et mostraré la condemna de la gran prostituta que viu vora les aigües." ²Els reis de la terra s'han prostituït amb ella, i els habitants del món s'han embriagat amb el vi de la seva prostitució. ³I l'àngel se'm va emportar en esperit al desert. Allà vaig veure una dona asseguda al

senta la ignomínia devers l'Església. La dona vestida de sol s'ha d'interpretar com la Jerusalem celestial, mentre que la Gran Prostituta n'és la imitació vulgar i falsa a la terra. La meretriu de Babilònia és una de les aparences que Satanàs adopta per destruir l'Església, sota la forma de luxúria, gola o qualsevol cosa que ens sedueixi i ens allunyi de Déu. La copa de la bagassa, al contrari de la de la Verge-Església, que conté la sang redemptora de Crist, és la copa de l'abominació, que en altre temps havia estat en mans de Déu.¹⁰ Els pagans s'embriaguen amb els seus plaers, mentre que els que l'ignoren seran acollits en el regne de Déu. Mentre que la prostituta s'embriaga amb la sang dels sants i dels màrtirs de Crist, metàfora de la set de violència, la sang que custodia la Mare de Déu és la de l'eucaristia i, com a tal, la de la redempció.

La representació de la volta de Baltarga és, doncs, una glorificació de l'Església com a via per a la salvació. Maria acull al seu si els qui tenen la fe i esperen la parusia del Senyor, enfront d'aquells que frueixen dels excessos i dels pecats.

En els quatre angles del marc compositiu i sostenint la màndorla circular de la Mare de Déu, apareixen uns àngels amb unes grans ales disposats en posició tres quarts, amb les cames flexionades i els rostres lleugerament inclinats i amb la mirada dirigida vers l'espectador. Delimita l'escena una gruixuda línia de color de mangra que dibuixa un quadrat que amputa els peus de les figures angèliques, de manera que hom no pot veure'ls. La part més rellevant d'aquestes quatre figures celestials és la seva fesomia, la qual té com a denominador comú el perfil oval de la cara i uns ulls expressius, grans i oberts, amb unes ninetes negres tangencials a la parpella superior, emmarcats per uns acusats arcs ciliars que es perllonguen i dibuixen un nas rectilini que, en la part final, destaca les aletes nasals. La boca, petita, es descriu amb dos traços geomètrics oposats. Al front i al damunt de cada galta hi apareix un cercle de tonalitat vermellosa. En destacaríem les orelles per la seva grandària i pel fet que estan situades més avall del lloc on els correspondria. Es descriuen amb una ratlla còncaua al bell mig del pavelló auditiu que dona l'aparença que es troben girades de l'inrevés. El cap s'envolta per uns cabells pentinats amb clenxa al mig i recollits darrere l'orella amb forma de tres bucles. La fisonomia es destaca damunt d'unes aurèoles circulars de color clar, perfilades amb un traç negre. Les quatre figures

damunt d'una bèstia escarlata, coberta de noms blasfems, que tenia set caps i deu banyes.⁴ La dona duia un vestit porpra i escarlata i s'adornava amb or, pedres precioses i perles. Tenia a la mà una copa d'or, plena d'abominacions: les impureses de la seva prostitució.⁵ Portava escrit al front aquest nom misteriós: "Babilònia, la gran, la mare de les prostitutes i de les abominacions de la terra."⁶ I vaig veure la dona embriagada de la sang del poble sant i dels màrtirs de Jesús.»

10. *Jeremies* 51,7: «Babilònia era una copa d'or en mans del Senyor i embriagava tota la terra. Les nacions bevien del seu vi fins al punt que perdien el seny.»

angèliques vesteixen unes túniques de color porpra cobertes per sengles pal·lis blavosos, la roba dels quals voleia a la zona dels braços i per darrere de les espatlles. Les línies que dibuixen el plegat de la roba s'adapten al cos de la figura de tal manera que en les parts dels malucs semblen mostrar la intencionalitat d'insinuar el volum anatòmic. En la distribució dels ritmes del caient de les robes hi ha una alternança dels traçats curvilinis amb d'altres de tipus més lineal.

En suma, les quatre figures angèliques mostren un gust ornamental força remarkable, aconseguit mitjançant el disseny compositiu, la manera com l'artista ha resolt el tractament dels cossos i de la vestimenta i en especial, per l'originalitat i el decorativisme plàstic aconseguit en l'estilització i el convencionalisme a l'hora d'interpretar el plomatge de les ales, les quals, amb les seves posicions envolten l'espai circular de la màndorla. Cal subratllar, emperò, que si la configuració dels vestits i la distribució de la paleta cromàtica és idèntica per a les quatre figures d'àngels, el model de les ales és diferenciable, almenys en dos dels casos. Ens referim a l'àngel situat a l'angle nord-est, al qual li manca la varietat cromàtica dels seus homòlegs, i a aquell que ocupa l'espai sud-est, on l'artífex ha fet una simplificació del convencionalisme plàstic emprat per a descriure el plomatge de les ales. Malauradament, l'estat de conservació de la pintura del cantó nord-oest només permet d'apreciar una part del cos i de les ales de la figura aquí representada. La paleta cromàtica —blanc, blau, vermell, groc, verd, negre— que dóna vida a aquestes quatre figures angèliques es posa en relleu sobre un fons de tonalitat ocre.

Al costat meridional de la volta de l'església hi ha representada una escena que hem interpretat com la Vocació dels Apòstols (fig. 4), segons narren els textos evangèlics de Mateu i Marc,¹¹ tot i que Juan Vivancos i Montserrat Pagès s'hi refereixen com a la Pesca Miraculosa.¹² L'espai compositiu d'aquest episodi s'em-

11. *Mateu* 4,18-22: «¹⁸Tot caminant vora el llac de Galilea, veié dos germans, Simó, l'anomenat Pere, i el seu germà Andreu, que tiraven les xarxes a l'aigua. Eren pescadors. ¹⁹Jesús els diu: "Veni amb mi i us faré pescadors d'homes." ²⁰Els deixaren immediatament les xarxes i el van seguir. ²¹Una mica més enllà veié altres dos germans, Jaume, fill de Zebedeu, i el seu germà Joan. Eren a la barca amb Zebedeu, el seu pare, repassant les xarxes, i Jesús els va cridar. ²²Els deixaren immediatament la barca i el pare i el van seguir.»; *Marc* 1,16-20: «¹⁶Tot passant vora el llac de Galilea, veié Simó i el seu germà Andreu, que tiraven les xarxes a l'aigua. Eren pescadors. ¹⁷Jesús els digué: "Veni amb mi i us faré pescadors d'homes." ¹⁸Immediatament deixaren les xarxes i el van seguir. ¹⁹Una mica més enllà veié Jaume, fill de Zebedeu, i el seu germà Joan, que eren a la barca repassant les xarxes, ²⁰i tot seguit els va cridar. Ells deixaren el seu pare Zebedeu amb els jornalers a la barca i se'n anaren amb Jesús».

12. J. VIVANCOS, «Decoració mural de Baltarga», a *Catalunya romànica*, vol. XXIII, p. 236, dóna suport al seu plantejament amb el passatge de *Lluc* 5,1-11; M. PAGÈS I PARETAS, «La pintura romànica de les esglésies de Cerdanya», a *Sobre pintura romànica catalana*, p. 56, en canvi, remet al relat de la pesca miraculosa de *Joan* 21,1-14, per bé que empra el passatge de *Mateu* 4,18 per a justificar la presència de Pere i d'Andreu.

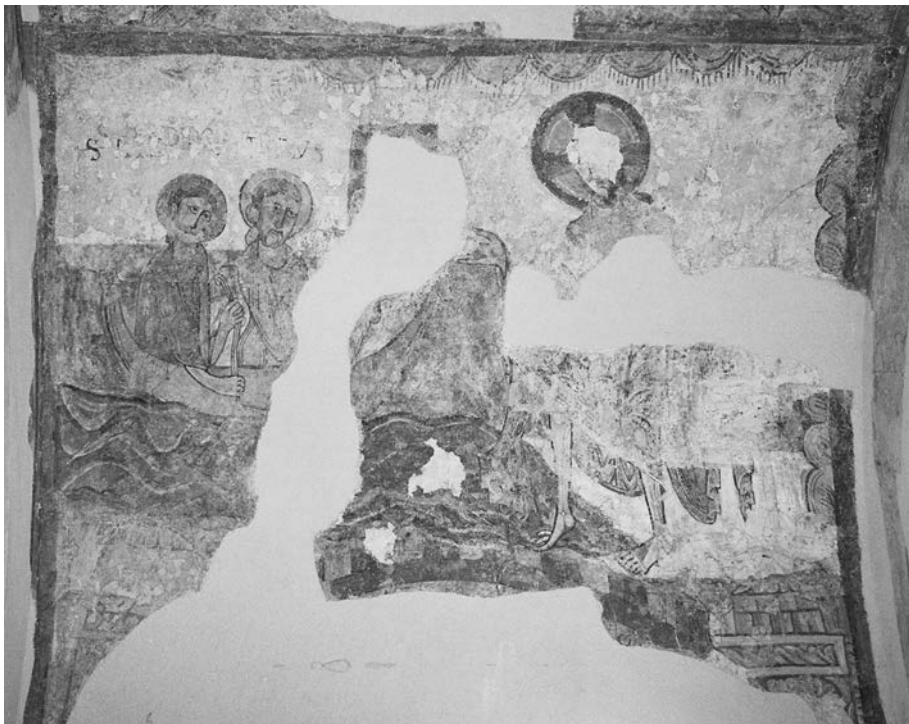


FIGURA 4. Escena de la Vocació dels Apòstols amb els vestigis de la Nativitat a la part inferior. Mur meridional (M. Teresa Matas, 2006).

marca per una gruixuda línia de mangra, l'interior de la qual és resseguida, a la banda superior i a la banda dreta, per un cortinatge de color vermellós amb serrells del mateix color. Per bé que aquesta zona de la pintura mural es troba força deteriorada, permet encara de llegir l'escena que s'hi desenvolupa. A l'esquerra de l'escena apareixen figurats dos personatges, a l'interior d'una barca, els quals són identificats per una inscripció actualment molt esvaïda. Aquesta llegenda l'observem escrita dues vegades, com si fos un palimpsest, una amb color negre i l'altra en vermell. En les lletres negres, que semblen per la tipologia les més antigues, podem llegir-hi *S[ANCTVS] AND[REAS] [PE]TRVS*. En les vermelles, sembla dir-hi el mateix, però només s'hi intueix *S[ANCTVS] AND[REAS] [PE]TR[VS]*.

Els deixebles de Jesús són situats dins d'una barca, pintada de color blavós, la tipologia de la qual recorda les de panescalm de fusta o cuiram mogudes a rem, la funció de les quals era de transportar les mercaderies lleugeres o de pesca en zones de poc calatge i curt recorregut, com pot ésser una àrea reduïda de costa, un riu o un llac. Ambdós apòstols estan representats en posició tres

quarts asseguts a l'interior de l'embarcació amb els caps lleugerament inclinats vers la dreta i amb la mirada dirigida cap a la figura de Crist, situada a la riba del llac. Sant Andreu apareix pintat a la proa i va vestit amb una senzilla túnica de coll rodó i tonalitat porpra. El contorn de la roba i el caient dels plecs han estat dibuixats amb unes subtils línies negres, les quals es pleguen amb un sentit esquemàtic i rectilini. El cap, envoltat per una aurèola circular, de to blavós, destaca per uns cabells llisos i foscos, dibuixats amb línies negres, pentinats amb clenxa al mig i recollits darrere l'orella. De la fisonomia del rostre en destacaríem el perfil oval, amb les fàccions de la cara molt semblants a les que hem descrit per als àngels: ulls ametllats i amb grans ninetes negres tangencials a la parpella superior, emmarcats per uns arcs ciliars que s'uneixen amb l'inici del nas, de perfil llarg i recte, i amb les aletes nasals destacades. La boca es perfila amb un lleuger arc curvilini i les orelles, de prominents proporcions, semblen interpretades a l'inrevés. Amb les dues mans sosté el rem i amb l'actitud flexionada dels braços ens indica l'esforç de vèncer la inèrcia del corrent de l'aigua.

Al seu costat, sant Pere, representat en una posició similar a sant Andreu, per bé que la túnica que cobreix el seu cos és, en aquesta ocasió, de color blavós. Del cap, envoltat per un nimbe acolorit en groc, en destacaríem els cabells canosos pentinats amb clenxa al mig i recollits darrere l'orella formant uns marcats bucles. El rostre, de perfil oval, s'envolta per una barba i un bigoti. Malgrat que manca una part de la pintura en l'espai que ocupa sant Pere, tot sembla indicar que prenia la mateixa actitud que sant Andreu, flexionant el braç esquerre cap amunt i el dret cap avall, per tal de continuar remant.

Al costat d'aquestes figures, en una zona en què la pintura ha desaparegut, s'hi poden observar els vestigis d'un quadrat vermellós, que podria haver representat la vela de la barca.

A la part dreta de la composició, on el deteriorament de la pintura és més palès, hi ha la figura de Crist identificat per un nimbe crucífer, destacat amb els colors groc i vermellós, que li envolta la testa. Apareix representat dempeus i en posició tres quarts damunt l'eix de simetria principal. Té el cap lleugerament inclinat i girat vers les figures dels apòstols. Malauradament, de la seva fisonomia, només podem veure que tenia l'òvul de la cara allargat, que duia barba i bigoti, i que lluïa una llarga cabellera que li reposava damunt de les espatlles. Tampoc no es coneix quina era l'actitud del braç esquerre, atès que ha desaparegut per complet. Només ha perdurat un fragment de l'inici del braç i de la mà dreta, la qual apareix alçada i avançada vers els apòstols, tot mostrant-nos el palmell. Vesteix una túnica clara, de coll rodó, folrada interiorment per un teixit de color vermellós, que sembla arremangar-se-la per no mullar-la dins l'aigua, la qual deixa al descobert el genoll dret i part de la cama esquerra fins al panxell. Cobreix aquest vestit amb un mantell de to blau

amb ribets de passamaneria daurada. L'estat de conservació d'aquesta part de la figura no permet d'apreciar el tractament de la vestimenta. A les parts on aquest encara resta visible, l'ordenació del plegat de la roba segueix l'estil emprat en tot el conjunt de les pintures de Baltarga, on les representacions del caient dels teixits combinen un esquematisme lineal de tipus geometritzant amb d'altres on la tendència a la sinuositat hi és més palesa.

De les extremitats inferiors, perfilades amb un traç obscur, en destacaríem la descripció de la nuesa dels peus. Cal assenyalar el notable contrast entre el realisme anatòmic aconseguit en el peu esquerre amb la poca habilitat que mostra el pintor a l'hora de reproduir la visió lateral del dret.

Un altre punt on l'artífex ha intentat copiar la realitat és en la manera de representar l'aigua del llac: una successió de línies sinuoses imiten l'onatge, amb un seguit de figuracions de peixos que neden a redós de l'embarcació i en la il·lustració de la riba. En contraposició, el fons de la part superior de la composició és resolt amb l'esquema tradicional de bandes monocromes determinades per la superposició de tons rogencs i blanquinosos.

El tema iconogràfic de la Vocació dels Apòstols no és gaire freqüent en les representacions conservades de l'art romànic català. Entre les més conegudes esmentaríem una escena afí que trobem en les pintures murals de l'església de Sant Pere de Sorpe (Pallars Sobirà), actualment al Museu Nacional d'Art de Catalunya, i en un relleu de marbre procedent de Sant Pere de Rodes (Alt Empordà), atribuït al Mestre de Cabestany, conservat al Museu Frederic Marès.

Sota aquesta representació n'hi havia una altra que avui dia pràcticament ha desaparegut, com a conseqüència de la capella que s'obrí en aquest pany de paret. Actualment només es pot observar la zona superior, en la qual s'hi veu, a ambdós costats, la representació d'unes torres enllaçades per una mena d'arc amb merlets, que recorda de manera molt esquemàtica una construcció. A l'hora de plantejar-nos l'estudi iconogràfic d'aquesta escena, ens han sorgit els mateixos dubtes que apunten, en llurs aportacions, Joan Sureda¹³ i Juan Vivancos.¹⁴ Aquest fet ens ha portat a resseguir i observar com les escenes de la Nativitat i l'Entrada a Jerusalem apareixen escenificades en el conjunt d'obres conservades d'art romànic català, tant en pintura mural com en altres manifestacions artístiques. Observats i analitzats els esquemes compositius de les

13. J. SUREDA I PONS, *La pintura romànica a Catalunya*, p. 328: «En la part inferior del costat dret, a jutjar per les restes de decoració arquitectònica que encara subsisteixen (dues torres unides per un arc de volta), hom pot pensar que l'escena representava la Nativitat.»

14. J. VIVANCOS, «Decoració mural de Baltarga», a *Catalunya romànica*, vol. XXIII, p. 233: «Al registre inferior dret només resten dues torres unides per un arc. Hom ha suposat que es tractava de la Nativitat, però creiem que potser es tracta d'una Entrada a Jerusalem, la qual cosa estaria més d'acord [...] amb la iconografia del conjunt.»

escenes on apareix figurat el tema de la Nativitat, hem constatat que en una majoria de les conservades, la narració del Naixement de Crist es desenvolupa a l'interior d'una figuració arquitectònica¹⁵ que recorda amb més o menys exactitud la que podem contemplar en els vestigis que resten visibles a l'església de Baltarga. Contràriament a les poques representacions que ens han perdurat de l'Entrada a Jerusalem, l'acció es desenvolupa sempre en un espai obert i només s'hi figura la porta d'entrada i algunes edificacions d'aquesta ciutat situades indistintament a la dreta o a l'esquerra de la representació d'aquest passatge de la vida pública de Jesús.¹⁶ Després d'estudiar i valorar els aspectes formals i compositius de les dues narracions evangèliques, la nostra hipòtesi s'inclina —d'acord amb Joan Sureda— a pensar que fos l'escena de la Nativitat la que ocupés l'espai del mur sud dessoria la Vocació dels Apòstols (vegeu la fig. 4).

Al costat septentrional de la volta hi ha representada l'escena del Sant Sopar (fig. 5). Les fonts iconogràfiques d'aquesta narració apareixen citades en els quatre evangelis canònics.¹⁷ És un tema que, sense gaires variacions,

15. En pintura romànica mural catalana en són un paradigma les de Sant Martí de Fonollar (Rosselló), Sant Pere de Sorpe (Pallars Sobirà), Santa Maria de Barberà (Vallès Occidental), Santa Maria de Mur (Pallars Jussà) i Sant Salvador de Polinyà (Vallès Occidental). Així mateix, també es resol en el frontal de Santa Maria del Coll (Selva) i en un capitell de l'ala occidental del claustre de Sant Pere de Galligants (Gironès) i en un altre de l'ala nord del claustre de Santa Maria de l'Estany (Bages). En la pintura mural romànica hispànica, el tema de la nativitat segueix la mateixa estructura compositiva en «l'església de San Julián y Santa Basilsa de Bagüés» (Saragossa), el monestir de Sixena (Osca) i el Panteón de los Reyes de San Isidoro de León (Lleó).

16. En tots els casos que recordem que apareix l'escena de l'Entrada a Jerusalem, en cap l'acció té lloc a l'interior d'una estructura arquitectònica. Sempre es desenvolupa en un espai obert, tant a les representacions catalanes com en aquelles de procedència hispànica: apareix a les pintures murals de Santa Eulàlia de Vilanova de la Muga (Alt Empordà), Mare de Déu del Roure (Rosselló), Sant Esteve de Canapost (Baix Empordà) [en curs de publicació pel Centre d'Art Romànic Català (ARCAT)] i Santa Maria de Barberà (Vallès Occidental) a Catalunya, i en les de San Baudelio de Berlanga (Sòria) i a la Virgen de Concilio (Saragossa) als regnes hispànics; també en el frontal d'Espinelves (Osona) i en el lateral de Sagàs (Berguedà), i en un capitell de l'ala nord del claustre de Santa Maria de l'Estany (Bages).

17. *Matheu* 26,20-30: «²⁰Arribat el capvespre, Jesús es posà a taula amb els Dotze. ²¹Mentre sopaven, digué: “Us ho asseguro: un de vosaltres em trairà”. ²²Molt entristits, li anaven preguntant, l'un rere l'altre: “¿No sóc pas jo, Senyor?” ²³Jesús respongué: “Un que suca amb mi al mateix plat és el qui em trairà”. ²⁴El Fill de l'home se'n va, tal com l'Escriptura ha dit d'ell, però ai de l'home que el traïx! Més li valdria no haver nascut. ²⁵Judes, el qui el traïa, li preguntà: “¿No sóc pas jo, rabí?” Ell li respongué: “Tu ho has dit”. ²⁶Mentre sopaven, Jesús prengué el pa, digué la benedició, el partí i, tot donant-lo als deixebles, digué: “Preneu, mengeu-ne: això és el meu cos”. ²⁷Després prengué una copa, digué l'acció de gràcies i els la donà tot dient: “Beveu-ne tots, ²⁸que això és la meva sang, la sang de l'aliança, vessada per tothom en remissió dels pecats. ²⁹Us asseguro que des d'ara ja no beuré d'aquest fruit de la vinya fins al dia que begui vi nou amb vosaltres en el Regne del meu Pare”. ³⁰Després de cantar els salms, van sortir cap a la muntanya de

trobem figurat en diversos exemples de la pintura mural romànica catalana i hispànica.¹⁸

Aquesta escena presenta un estat de conservació força precari. Al centre de la composició hi manca una franja de pintura que no permet d'observar-la completament. Com a la Vocació dels Apòstols, es troba emmarcada per una gruixuda franja de tonalitat de mangra. A la part superior hi són figurats uns cor-

les Oliveres.»; *Marc* 14,17-26: «¹⁷Arribat el capvespre, Jesús vingué amb els Dotze. ¹⁸I mentre eren a taula, tot sopant, Jesús digué: “Us ho asseguro: un de vosaltres em trairà, un que menja amb mi”. ¹⁹Els es van posar tristos i li anaven preguntant, l'un rere l'altre: “No sóc pas jo?” ²⁰Jesús els respongué: “Un dels Dotze, un que suca amb mi al mateix plat.” ²¹El Fill de l'home se'n va, tal com l'Escriptura ha dit d'ell, però ai de l'home que el traïx! Més li valdria no haver nascut. ²²Mentre sopaven, Jesús prengué el pa, digué la benedicció, el partí i els el donà. I digué: “Preneu: això és el meu cos”. ²³Després prengué una copa, digué l'acció de gràcies, els la donà i en begueren tots. ²⁴Els digué: “Això és la meua sang, la sang de l'aliança, vessada per tothom. ²⁵Us asseguro que ja no beuré més del fruit de la vinya fins al dia que begui vi nou en el Regne de Déu”. ²⁶Després de cantar els salms, van sortir cap a la muntanya de les Oliveres.»; *Lluc* 22,14-23: «¹⁴Quan va arribar l'hora, Jesús es posà a taula amb els apòstols ¹⁵i els digué: “Com desitjava menjar amb vosaltres aquest sopar pasqual abans de la meua passió! ¹⁶Perquè us asseguro que ja no el menjaré més fins que la Pasqua trobi el seu compliment en el Regne de Déu”. ¹⁷Llavors prengué una copa, digué l'acció de gràcies i afegí: “Preneu això i repartiu-vos-ho, ¹⁸perquè us asseguro que des d'ara ja no beuré més del fruit de la vinya fins que haurà arribat el Regne de Déu”. ¹⁹Després prengué el pa, digué l'acció de gràcies, el partí i els el donà tot dient: “Això és el meu cos, entregat per vosaltres. Feu això, que és el meu memorial”. ²⁰I, havent sopat, féu igualment amb la copa, tot dient: “Aquesta copa és la nova aliança segellada amb la meua sang, vessada per vosaltres. ²¹Però sapigüeu que la mà del qui em traïx és a prop meu en aquesta taula.” ²²El Fill de l'home fa el seu camí, com havia estat fixat per endavant, però ai de l'home que el traïx! ²³Llavors començaren a preguntar-se els uns als altres quin d'ells seria capaç de fer una cosa així.»; *Joan* 13,21-30: «²¹Després de dir això, Jesús es contorbà i afirmà: “Us ben asseguro que un de vosaltres m'ha de trair”. ²²Els deixebles es miraven els uns als altres, perquè no sabien de qui ho deia. ²³Un dels deixebles, el qui Jesús estimava, era a taula al costat d'ell. ²⁴Simó Pere li fa senyes perquè li preguntí de qui parla. ²⁵Ell es reclinà sobre el pit de Jesús i li diu: “Senyor, qui és?” ²⁶Jesús respon: “És aquell a qui donaré el tros de pa que ara sucaré”. Llavors suca el pa i el dóna a Judes, fill de Simó Iscariot. ²⁷En aquell moment, darrere el tros de pa, Satanàs va entrar dintre d'ell. Jesús li digué: “Allò que estàs fent, fes-ho de pressa”. ²⁸Però cap dels qui eren a taula no va entendre per què Jesús li deia això. ²⁹Com que Judes tenia la bossa dels diners, alguns pensaven que Jesús li deia que comprés tot el que necessitaven per a la festa, o bé que donés alguna cosa als pobres. ³⁰Ell, després de prendre el tros de pa, sortí de seguida. Era de nit.»

18. A Catalunya, recordem representacions de sants sopars en pintura mural romànica a Sant Andreu d'Angostrina (Alta Cerdanya), Santa Eulàlia de Vilanova de la Muga (Alt Empordà), Sant Tomàs de Fluvià (Alt Empordà), Sant Esteve de Canapost (Baix Empordà) [en curs de publicació pel Centre d'Art Romànic Català (ARCAT)] i a la catedral de la Seu d'Urgell (Alt Urgell). També trobem representacions del Sant Sopar a les esglésies hispàniques de San Julián y Santa Basílica de Bagüés (Saragossa), a l'ermita de la Asunción de Santasensio de los Cantos (La Rioja), al Panteón de los Reyes de San Isidoro de León (Lleó), a San Baudelio de Berlanga (Sòria) i a San Justo de Segòvia.



FIGURA 5. Escena del Sant Sopar. Mur septentrional (M. Teresa Matas, 2006).

tinatges replegats amb serrells de tonalitat vermellova, mentre que a la part inferior es tanca amb una gruixuda sanefa blavosa amb motius vegetals de palmetes, dibuixats amb una línia negra.

Al bell mig de l'espai compositiu, disposada longitudinalment, hi ha una gran taula rectangular, coberta amb tovalles blanques i parada amb sis bols de color blavós i cinc objectes allargats que tenen l'aparença de ganivets, o més probablement peixos, tenint en compte les altres figuracions que tracten el mateix tema.¹⁹ El peix és un símbol cristològic,²⁰ al·legòric de l'eucaristia i per

19. A les pintures de Sant Andreu d'Angostrina hi ha peixos en les copes que s'han pintat sobre la taula. A les de Santa Eulàlia de Vilanova de la Muga s'hi han representat pans i peixos. A les de Sant Tomàs de Fluvià hi ha pans, peixos i un anyell. A les de la catedral de la Seu d'Urgell, hom hi observa pans, peixos i ganivets. A les de San Baudelio de Berlanga també hi apareixen peixos.

20. En els primers temps del cristianisme, el peix s'associà a la figura de Jesús perquè la paraula *peix* en grec (ΙΧΘΥΣ) és també un acrònim de *Jesús Crist, fill de Déu, Salvador* (ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ, ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ, ΣΩΤΗΡ).

mitjà d'això de la resurrecció, en la mesura que és aliment de Crist ressuscitat.²¹ Rere la taula s'hi disposen els apòstols, els quals apareixen juxtaposats en dos grups, quatre a la dreta i set a l'esquerra. Davant la taula, molt malmesa pel pas del temps, hi ha la figura de Judes. Els deixebles estan representats en posició tres quarts. L'actitud dels seus cossos ve determinada per la direcció de la mirada vers el centre de la composició, zona on la pintura ha desaparegut gairebé completament. Així, doncs, els apòstols de la dreta inclinen el cap a l'esquerra, mentre que els seus oponents l'inclinen cap a la dreta. Tots vesteixen túnica llarga, coberta amb un mantell de diferent tonalitat, que deixa veure els peus calçats amb sandàlies. Els colors dels vestits combinen blaus, vermells i grocs, cromatisme que es repeteix a tot el conjunt de Baltarga. Les testes, a excepció de la de Judes, s'envolten per aurèoles que alternen els tons vermellosos i blavosos. Els deixebles de l'esquerra allarguen el braç dret devers els bols, amb actitud de prendre'n l'aliment. Per contra, els de l'altre costat, allarguen el braç esquerre amb la mateixa finalitat.

Els quatre apòstols del cantó est s'han conservat millor i podem observar-ne les faccions, mentre que als set del costat oest aquestes han desaparegut i els rostres són pràcticament taques de color. Com a la resta de les figures que hem descrit, els cabells són pentinats amb clenxa al mig i recollits rere l'orella formant dos bucles. Els ulls són grans, ametllats i oberts, amb les ninetes tangencials a la parpella superior, i s'emmarquen dins uns arcs ciliars que es prolonguen per dibuixar un nas llarg i rectilini amb les aletes nasals destacades. Les orelles, grosses, estan pintades de manera que sembla que estiguin invertides respecte de la seva posició habitual.

Judes està representat davant la taula, a la gatzoneta, amb el cos inclinat cap a l'esquerra. Vesteix túnica vermella i mantell blavós. A l'alçada de la cintura hi duu lligada la bossa amb les trenta monedes de plata de la traïció.²² Té el rostre tan malmès que avui dia només n'ha romàs una taca de color. Avança el

21. *Lluc* 24,42-43: «⁴²Els li donaren un tros de peix a la brasa, ⁴³el prengué i se'l menjà davant d'ells.» Aquest passatge correspon a l'aparició de Crist als apòstols un cop ressuscitat i abans de la seva ascensió.

22. *Mateu* 26,14-16: «¹⁴Llavors un dels Dotze, l'anomenat Judes Iscariot, se n'anà a trobar els grans sacerdots ¹⁵i els digué: "Què esteu disposats a donar-me si us entrego Jesús?" Ells li van oferir trenta monedes de plata. ¹⁶I des d'aleshores Judes buscava una ocasió per entregar-lo.»; *Marc* 14,10-11: «¹⁰Judes Iscariot, un dels Dotze, se n'anà a trobar els grans sacerdots per entregar-los Jesús. ¹¹Els, en sentir-ho, se'n van alegrar i prometeren de donar-li diners. I Judes buscava la manera d'entregar-lo en el moment oportú.»; *Lluc* 22,3-6: «³Llavors Satanàs va entrar dins de Judes, l'anomenat Iscariot, que era del grup dels Dotze. ⁴Aquest se n'anà a tractar amb els grans sacerdots i els caps de la guàrdia del temple sobre com els podria entregar Jesús. ⁵Els se'n van alegrar i convingueren de donar-li diners. ⁶Judes s'hi comprometé i buscava l'ocasió d'entregar-los-el sense que es produís un avalot de la gent.»

braç esquerre per prendre un peix d'un dels recipients, mentre que el dret el posa damunt la bossa. L'actitud del deixeble traïdor davant la taula es repeteix d'una manera semblant en totes les representacions que hem esmentat d'aquest tema a la nota 18.

Per dissort, el mal estat de conservació de les pintures a la part central de l'escena no permet d'observar la figura de Crist, que degué presidir el Sant Sopar, com ho fa en la majoria dels exemples conservats. En aquest espai central només sembla que en resta el vestigi del respatller d'un tron de color de mangra. No compartim la teoria dels autors que suggereixen que el primer apòstol del cantó oest és la representació de Crist.²³ La nostra hipòtesi la fonamentem, en primer lloc, perquè aquesta figura no porta la distinció de nimbe crucífer, ni tampoc presenta la perspectiva jeràrquica que li és pròpia, atributs que sí que apareixen a l'escena de la Vocació dels Apòstols i, en segon lloc, perquè Judes té el rostre girat vers l'espectador. Aquesta actitud impossibilita que la suposada figura de Jesús porti quelcom a la seva boca, com relaten els evangelis, ja que si projectéssim la seva acció ens conduiria a l'orella de l'apòstol traïdor.

Al mateix mur nord, sota el Sant Sopar, hi ha restes de la part superior de l'escena de la Crucifixió.²⁴ L'espai de la narració s'emmarca per una sanefa en ziga-zaga que alterna els colors blaus i rogencs sobre un fons negre decorat per tres punts blancs distribuïts en forma de triangle. Delimiten aquest motiu ornamental dues franges monocromes groga i porpra a l'exterior i una de groga a l'interior.

Al centre de la composició, desaparegut en la pràctica totalitat, hom encara pot intuir-hi les restes de la part superior de la creu. A cada costat del travesser superior hi ha representades, com és habitual, les figuracions del sol i

23. J. SUREDA I PONS, *La pintura romànica a Catalunya*, p. 328: «En el primer registre del rebaix esquerre hi ha la representació del Sant Sopar [...]. Els apòstols, situats compactament en dos grups no simètrics (sis i Crist arquejats vers l'esquerra; cinc vers la dreta), són representats dempeus [...]»; J. VIVANCOS, «Decoració mural de Baltarga», a *Catalunya romànica*, vol. XXIII, p. 234: «El primer dels set que apareixen col·locats al costat esquerre de l'espectador sembla que cal identificar-lo amb Jesús, tot i que res no el diferencia dels altres, llevat, potser, dels gests de les mans».

24. L'escena de la Crucifixió, en pintura mural, és un tema relativament freqüent a Catalunya i als regnes hispànics, però en aquests últims la trobem representada en espais més rellevants dins l'església. Destaquem les crucifixions catalanes de Santa Eulàlia d'Estaon (Pallars Sobirà), Sant Esteve de Maranyà (Baix Empordà), Sant Pere de Sorpe (Pallars Sobirà) i Sant Romà de Càldegues (Alta Cerdanya), per ésser les més completes iconogràficament, i les de Santa Anna de Mont-ral (Osona), Sant Andreu de Sureda (Rosselló), Sant Salvador de Casesnoves (Rosselló), Sant Joan de Caselles (Andorra), Santa Maria de Cervià (Gironès) [en curs de publicació pel Centre d'Art Romànic Català (ARCAT)] i Sant Romà de Sant-Romà (Tiana, Maresme), que presenten un programa iconogràfic més reduït.

de la lluna, destacades dins dos grans *clipeus* de fons vermellós delimitats per una circumferència de tonalitat blavosa decorada amb un perlat (fig. 6).

El sol és representat com un home madur i amb actitud afligida. Presenta la mà dreta oberta a l'alçada del pit, mostrant-nos el palmell, mentre que recolza el cap damunt de l'esquerra. Vesteix una túnica i un pal-li de tonalitats blavoses i vermelloses ricament brodats amb motius de tipus geomètric. La lluna, identificada amb la inscripció LVNA i pel quart creixent que té representat sobre la testa, apareix simètricament oposada al sol. Amb la mateixa actitud que l'astre rei, presenta la mà esquerra a l'alçada del pit i sosté el cap amb la dreta. Com aquest, cobreix el cos amb riques vestidures decorades amb imitació de perlats i un vel capçat per una luxosa passamaneria.

Les restes que ens han perdurat indiquen que la fesomia de la figura del sol té un perfil allargat i probablement barbat, mentre que el contorn del rostre de la lluna té un aspecte molt més oval. Pel que fa a la descripció dels ulls i de la boca, ambdós segueixen la mateixa tipologia, que consisteix en uns ulls disposats obliquament amb les ninetes tangencials a la parpella superior, resseguits per les celles, disposades així mateix en obliquïtat. Les boques estan insinuades amb un senzill traç rectilini.

Les robes són pintades amb colors plans i representen el caient dels plecs amb forma geomètrica, els quals prenen un ritme més voladís en la part inferior del *maphorion* i on les mànigues formen un bullonat a l'alçada del colze.

Les figuracions del sol i de la lluna, en aquesta escena de la Crucifixió de Sant Andreu de Baltarga, són singulars perquè el sol està arrossegat per dos cavalls, els caps dels quals surten de darrere del medalló, i sembla que la lluna era estirada per bous, dels quals només se'n poden intuir les orelles i una part del coll i del llom. No hem trobat altres escenes de la Crucifixió en la pintura mural romànica catalana on figurin el sol i la lluna amb aquesta particularitat. El precedent més antic que en recordem a Catalunya és en el foli 369^v de la *Bí-*



FIGURA 6. Restes de l'escena de la Crucifixió. Mur septentrional (M. Teresa Matas, 2006).

blia de Ripoll o de Farfa, del segle X, on apareix a l'escena de la Crucifixió en què el sol és transportat per uns cavalls i la lluna per uns bous. Aquesta iconografia té els seus precedents en el món pagà, concretament en les figuracions d'Hèlios i de Selene. Aquest tema, recollit del món antic, el retrobem a la part inferior del Tapís de la Creació de Girona, datat del segle XI. No obstant això, pensem que la fórmula que observem en la *Bíblia de Ripoll* caldria associar-la amb els repertoris iconogràfics procedents del món carolingi, i que en tenim un exemple en les tapes d'enquadernació d'ivori del *Llibre de les Perícopes*, ofert per Enric II a la catedral de Bamberg, actualment conservat a la Bayerische Staatsbibliothek de Munic (Cm. 4452), i datat vers el 870.

Una altra qüestió, també difícil de resoldre, és l'ordre de lectura i la intencionalitat del missatge evangèlic que el pintor volgué donar als fidels que assistiren al culte a l'església de Sant Andreu de Baltarga. Creiem que el conjunt de les quatre escenes representades als murs nord i sud foren pensades per a explicar la totalitat del pensament evangèlic, relacionant el sentit del seu missatge amb la representació de la Mare de Déu figurada al primer tram de la volta de la nau, que en aquest cas pren el paper de Verge-Església. Per consegüent, Crist neix per a redimir el pecat original dels homes; escull els deixebles perquè transmetin els seus ensenyaments; institueix l'eucaristia com a record del seu sacrifici, i mor a la creu per a redimir la humanitat. També es podrien interpretar com dos conjunts diferenciats que aplegarien, un primer, aspectes del cicle de la infància de Jesús i de la vida pública, i un segon, escenes cabdals del cicle de la passió.

L'intradós del primer arc doblat de la nau és presidit per un medalló amb la *Dextera Domini* inscrita amb actitud de beneir, dirigida vers la figura d'Abel, situada al costat de tramuntana (fig. 7a). La mà divina sorgeix d'entre uns núvols, esquematitzats amb línies ondulants de diverses tonalitats, que combinen porpres, verds i grocs (fig. 7c). Aquesta quirofania de Déu simbolitza la presència i la benedicció de la divinitat, representada mitjançant un *pars pro toto*.²⁵

Al costat de tramuntana, dessota la mà de Déu, hi ha la figura d'Abel.²⁶ Es troba dins un espai delimitat per tres franges de color que combinen les tonalitats porpra, groga i verda (fig. 7b). Està disposat en posició tres quarts, i amb les mans alçades sosté un anyell blanc que ofereix a Déu, amb el cap enlairat dirigint la mirada vers la *Dextera Domini*. Duu un vestit curt, fins als genolls, consistent en una gonella de color vermellós amb coll rodó i una camisa de màniga llarga de la

25. Retrobem aquesta manifestació divina a les pintures murals de Sant Climent de Taüll (Alta Ribagorça) i a les de Sant Quirze de Pedret (Berguedà).

26. Representacions similars de la figura d'Abel les trobem a les pintures murals de Santa Maria de Mur (Pallars Jussà), Santa Maria de Taüll (Alta Ribagorça), Sant Pere de Sorpe (Pallars Sobirà), Santa Maria de Ginestarré (Pallars Sobirà), Sant Vicenç de Rus (Berguedà) i a Sant Cristòfol de Toses (Ripollès).

mateixa tonalitat. Porta un mantell que li cobreix la part davantera del costat esquerre amb una passamaneria brodada de color daurat. L'esquena la cobreix amb una capa curta, més ampla del mig que dels costats, de color vermell la part exterior i de color verdós la part interior. Com la capa, està ribetejada per un brodat. Les extremitats inferiors es cobreixen amb *tubrucci*, una mena de mitges que arriben fins al turmell, subjectats amb betes i que deixen entreveure els peus protegits per unes sandàlies. Malgrat l'estat de conservació de la zona del rostre, hom pot encara entreveure que el perfil és ovalat i que els cabells són llisos i recollits darrere l'orella. Damunt del fons ocre hi ha una inscripció que identifica el personatge com a ABEL i les restes d'una altra de la qual avui només és visible [...] AT.

La figura d'Abel ha estat pintada de manera que sobresurt del marc en el qual va ésser projectada. Avança els peus situant-los per sobre les sanefes, igual que les vestidures i l'anyell que sosté. Aquest tipus de solució fa l'efecte de trencament de l'espai, la intenció de la qual se'ns fa difícil de comprendre. Les formes més recurrents que hem trobat en la pintura mural romànica catalana consisteixen a fer sobresortir algun element o part del cos (mans, peus, plecs o aurèoles) de l'espai que les delimitava.²⁷ Aquesta superació del marc produeix una sensació d'espai que ens apropa a la tridimensionalitat, per bé que no és total sinó tan sols en aquell element que sobresurt.

A l'altre costat de la *Dextera Domini*, ocupa la part alta del costat meridional de l'arc doblar la figura de Caín,²⁸ identificada per la inscripció HAIM disposada a banda i banda de la seva testa (fig. 7d). Presenta un estat de conservació força precari. Com la figura d'Abel, està situada sobre un fons de tonalitat ocre emmarcat per tres franges de tonalitats verdoses, porpra i groc. Està disposat en posició tres quarts i eleva els braços, amb els quals sosté un recipient que, com a les pintures de Santa Maria de Mur (Pallars Jussà) i Sant Quirze de Pedret (Berguedà), hauria contingut una garba de blat. Té la testa disposada cap amunt, amb la mirada dirigida vers la mà de Déu. Té la cara ovalada i envoltada per una barba i uns cabells canosos. Presenta una fesomia dibuixada per uns arcs ciliars pronunciats que es perllonguen en un nas rectilini capçat per les aletes nasals. Els ulls són oberts i petits, amb les ninetes tangencials a la parpella superior. Com el seu germà, duu un vestit curt, per bé que denota més luxe que el d'Abel. Vesteix una gonella de color vermell, de mànigues llar-

27. Altres solucions similars les trobem en les pintures de Sant Víctor de Dòrria (Ripollès), als peus del Goliat de les de Santa Maria de Taiüll (Alta Ribagorça), als peus dels profetes de la conca absidal de Sant Pere del Burgal (Pallars Sobirà) i als tres reis de les de Santa Maria d'Àneu (Pallars Sobirà), entre d'altres.

28. La figura de Caín la retrobem en les pintures murals de Santa Maria de Mur (Pallars Jussà), a Sant Pere de Sorpe (Pallars Sobirà), a Sant Cristòfol de Toses (Ripollès), a Sant Vicenç de Rus (Berguedà) i a Sant Quirze de Pedret (Berguedà).

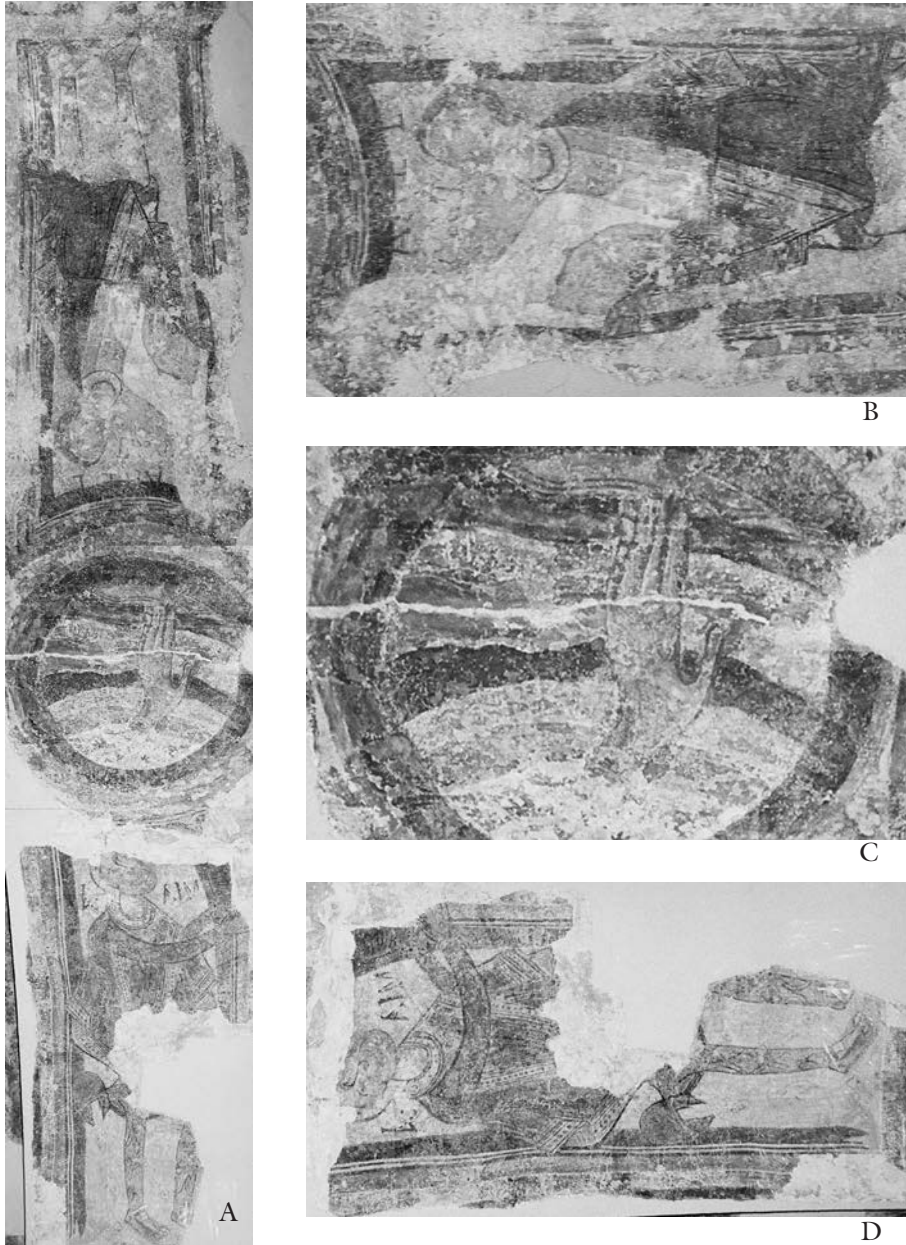


FIGURA 7. a) Escena de l'intradós del primer arc doblar amb la representació de l'Ofrena de Caïn i Abel; b) Detall de la figura d'Abel; c) La *Dextera Domini*; d) Detall de la figura de Caïn (M. Teresa Matas, 2006).

gues i ajustades. Al damunt, porta una aljuba del mateix to, oberta pels costats i que deixa veure la gonella. Té el coll i les obertures laterals ornades amb brodats daurats. Cobreix l'esquena amb una capa el folre de la qual és vermellós i la part externa és de color verdós, la qual s'enriqueix amb una passamaneria similar a la de l'aljuba. Li cobreixen les cames uns tubrucs subjectats amb betes que deixen al descobert els peus calçats per sandàlies.

Com la figura d'Abel, la representació de Caïn trenca l'espai del marc, i el pintor ha fet sobresortir una part de les robes i de l'ofrena que presenta a Déu.

L'escena d'aquest arc dobler té la seva font iconogràfica en el *Gènesi*,²⁹ en el sacrifici que Caïn i Abel, fills d'Adam i Eva, ofereixen a Déu. Retrobem aquesta narració als *Fets dels Apòstols*,³⁰ que referma la figura d'Abel com a home just, mentre que presenta la de Caïn com a encarnació del mal. El simbolisme del Sacrifici de Caïn i d'Abel és el de les dues actituds davant de la Divinitat: la d'Abel és la de la fe en Déu i la de Caïn és la del qui sap que les seves accions són bones. Abel ofereix la millor ovella del seu ramat, entenent que les ovelles no són d'ell sinó de Déu, com a obra de la creació. En canvi, Caïn ofereix els fruits del seu hort, que s'han d'entendre com a metàfora de les seves accions. Per això, a l'hora del sacrifici, els qui tenen fe en Déu i en la seva obra seran recompensats, encara que després seran morts per la seva fe.³¹ És per aquest motiu que s'ha considerat tot sovint Abel com una prefiguració de Crist, consideració que tindria cabuda en el missatge que desprenen els murals de Baltarga.

Sota la representació d'Abel, hom hi troba un altre personatge emmarcat dins un arc de mig punt pintat en groc i porpra, en els carcanyols del qual s'hi han representat carreus. Està assegut sobre un escambell amb un coixí rodó, del qual hom pot veure dues potes, en posició tres quarts. Vesteix un brial de to clar, decorat amb brodats de color groguenc. Destaca la màniga llarga, que a l'alçada del colze forma un bullonat. Damunt duu un pellís de color verd, que li cobreix el braç esquerre i el cos, del pit en avall. La bocamàniga és decorada amb una passamaneria vermellova, de la mateixa manera que la part inferior de la tela, prop dels peus, i la part superior, al voltant del pit. Cobreix l'esquena amb una capa de color blavós, més ample al centre que als costats,

29. *Gènesi* 4,3-5: «³Acabades les collites, Caïn va presentar al Senyor una ofrena dels fruits de la terra. ⁴Abel va oferir també les primeres cries del ramat amb el greix de les víctimes. El Senyor va acollir favorablement Abel i la seva ofrena, ⁵però no acollí Caïn i la seva. Caïn es va irritar molt i anava amb el cap baix.»

30. *Fets dels Apòstols* 11,4: «Per la fe, Abel va oferir a Déu un sacrifici de més valor que el de Caïn; per ella fou declarat just, i Déu aprovà les seves ofrenes; per ella, finalment, bo i mort, encara parla.»

31. *Gènesi* 4,8: «Caïn va dir al seu germà Abel: "Sortim al camp." Un cop van ser al camp, Caïn es va llançar sobre el seu germà Abel i el va matar.»

rivetada amb una passamaneria daurada de gran riquesa. Del mateix estil és el tancament del coll. A causa de l'estat de conservació de la pintura, no podem distingir quin tipus de calçat duia.

Sosté el cap amb el braç dret, que alhora repenja sobre el braç esquerre, recolzat damunt el genoll dret. L'actitud general del personatge és de meditació o aflicció. El rostre, en l'actualitat molt desdibuixat, és oval i encara s'hi poden intuir les línies que en perfilaven les celles i el nas. El fons sobre el qual està situada la figura és de tres bandes monocromes porpra-blavosa-porpra. A l'esquerra de l'espai compositiu hi ha representada una columna amb un capitell ricament treballat que recorda l'estil corinti. Al costat del seu cap, les restes d'una inscripció pintada en blanc en què hom pot llegir [...]RAIM ens ajuden a identificar-lo (fig. 8). La historiografia no ha sabut fer una interpretació d'aquest personatge,³² per bé que diversos autors han suggerit la seva semblança amb les figures que podem observar en les pintures de Sant Climent de Taüll (Alta Ribagorça) i Santa Maria de Ginestarre (Pallars Sobirà). En l'estudi *Les esglésies romàniques de la vall de Cardós*, en tractar les pintures de Ginestarre,³³ ja vàrem donar una identificació per a aquest personatge, basant-nos, precisament, en la figura de Sant Andreu de Baltarga.

Es tracta, doncs, d'Efraïm, fill de Josep i un dels pares de les dotze tribus d'Israel.³⁴ La d'Efraïm esdevingué una de les tribus més importants i en els llibres dels profetes sovint s'equipara amb Israel. Així, doncs, la seva significació podria fer referència al món jueu. Cal destacar la seva disposició d'esquena a la Crucifixió i, més enllà, a la possible teofania que hi hauria hagut a l'absis. Així, aquesta figura s'emmarcaria dins el missatge eclesial de la volta, en què s'hi representa la Verge-Església, i amb el possible missatge apocalíptic i escatològic de la segona vinguda de Crist, que hi hauria hagut representat a l'absis. En aquest sentit, doncs, cal prendre les paraules del profeta Osees quan culpa els prohoms d'Israel³⁵ i quan els anuncia el càstig

32. J. SUREDA I PONS, *La pintura romànica a Catalunya*, p. 328: «Al seu costat hom pot llegir RAIM, llegenda que en principi no permet la identificació»; J. VIVANCOS, «Decoració mural de Baltarga», a *Catalunya romànica*, vol. XXIII, p. 237: «La inscripció RAIM no ens ha estat possible de desxifrar-la i no creiem pas que es tracti ni d'un nom bíblic ni tampoc d'un nom pres de la història general de les religions».

33. Joan-F. CABESTANY I FORT, M. Teresa MATAS I BLANXART i Josep M. PALAU I BADUCELL, *Les esglésies romàniques de la vall de Cardós*, 2007, p. 75-77.

34. *Gènesi* 41,50-52: «⁵⁰Abans que arribés el primer any de fam, Assenat, filla de Potifera, sacerdot d'Heliòpolis, i dona de Josep, va donar a llum dos fills. ⁵¹Josep va posar al més gran el nom de Manassès, dient: «Déu m'ha fet oblidar tots els sofriments i la llunyania de la casa del meu pare». ⁵²Al petit, li va posar el nom d'Efraïm, dient: «Déu m'ha donat fills en el país de la meua aflicció».

35. *Osees* 5,5: «Israel i Efraïm cauran per la seva culpa»; *Osees* 5,9: «El dia del càstig, Israel serà devastat».



FIGURA 8. Detall de la representació d'Efraïm (M. Teresa Matas, 2006).

diví.³⁶ El mateix profeta també els responsabilitza de la mort de Crist,³⁷ fet que lligaria amb la seva posició al costat, i donant l'esquena, a la Crucifixió. Opinem que el significat d'aquesta figura era representar el poble jueu, que per la seva animadversió a Crist i als seus seguidors, s'havien exclòs ells mateixos de la possibilitat de la salvació. Compartim els raonaments que fa Montserrat Pagès,³⁸ la qual arriba a la conclusió que es tracta també de la figura d'Efraïm.

En un altre àmbit del Museu Diocesà d'Urgell es pot contemplar un fragment de les pintures murals de Sant Andreu de Baltarga, que ingressà l'any 1970 amb el número d'inventari 3.

Aquest fragment, en un estat de conservació molt precari, està actualment muntat damunt una superfície plana, per bé que havia format part de la clau de l'arc triomfal de l'església. En l'escena hom hi observa un medalló circular, envoltat per dues circumferències, de color groc l'externa i porpra l'interna. En aquest espai semblen intuir-se els vestigis d'una inscripció que tal vegada identificaren la figura de l'*Agnus Dei*. A la figura de l'Anyell li manca una part de la testa i de les extremitats posteriors a conseqüència del despreniment dels pigments de la pintura. La part visible sobresurt del fons del *clipeus* de tonalitat blavosa-verdosa. Es representa de perfil amb el cap girat vers la dreta, envoltat per un nimbe crucífer de to porpra (fig. 9). Com a causa de la desaparició de la testa de l'animal no podem conèixer si el seu rostre tenia representats els set ulls que narra l'*Apocalipsi*,³⁹ com a Sant Climent de Taüll (Alta Ribagorça), Sant Pau de Fontclara (Baix Empordà) o Sant Salvador de Polinyà (Vallès Occidental), o en canvi, només en presentava dos, com en la majoria dels exemples conservats.⁴⁰ De la cara només en resta el morro afilat amb els narius marcats i la boca entreoberta. Una línia vermellosa ens dibuixa tot el contorn del cos. Els pocs ritmes lineals que descriuen l'anatomia es concen-

36. *Osees* 9,1: «Israel, no celebri festes ni t'alegris com els altres pobles perquè prostituïte t'has allunyat del teu Déu»; *Osees* 5,3: «Efraïm no habitarà a la terra del Senyor»; *Osees* 5,17: «El meu Déu els rebutjarà perquè no l'han escoltat. Seran un poble errant entre les nacions».

37. *Osees* 12,14: «Però els d'Efraïm han irritat amargament el seu Senyor, i Ell els farà responsables de la sang vessada, els tornarà les ofenses que han comès».

38. Montserrat PAGÈS, «Sobre la identificació d'una figura aïllada de l'absis de Sant Climent de Taüll», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 4 (2000), p. 105-112.

39. *Apocalipsi* 5,6: «Aleshores vaig veure al mig, en el tron, envoltat dels quatre vivents i dels vint-i-quatre ancians, un anyell dret, com degollat. Tenia set banyes i set ulls, que són els set esperits de Déu, enviats per tota la terra».

40. Altres representacions de l'*Agnus Dei* en la pintura mural romànica catalana les trobem a les esglésies de Santa Maria de Riquer (Conflent), Santa Maria de Taüll (Alta Ribagorça), Santa Coloma d'Andorra (Andorra), Sant Pere del Burgal (Pallars Sobirà), Sant Miquel d'Engolasters (Andorra), Sant Salvador de Polinyà (Vallès Occidental), Sant Serni de Nagol (Andorra) i Sant Pau de Casserres (Berguedà).



FIGURA 9. Restes de la figura de l'*Agnus Dei* que presidia l'intradós de l'arc triomfal (M. Teresa Matas, 2006).

tren a la part del coll i la zona de la cuixa. La figura, en posició estàtica, enlaira la pota dreta cap amunt per tal de sostenir l'estilitzada creu que observem dibuixada amb un traç blanquinós.

A ambdós costats de l'*Agnus Dei* hi ha els vestigis de dos àngels que sostenen la màndorla. El de l'esquerra pren una actitud que s'adapta a la llei del marc. Té el cap inclinat vers la dreta, tot dirigint-lo cap a la figura de l'Anyell. Els cabells, representats de color fosc, destaquen damunt d'una aurèola circular acolorida de vermell. Presenta les extremitats inferiors flexionades i vesteix una túnica de to porpra amb un pal·li blavós. El caient dels plecs de les robes es marca amb uns traços negrosos. De darrere l'espatlla es despleguen unes grans ales que s'estenen al voltant de l'espai circular. El plomatge, convencional i esquemàtic, es pinta amb tons grocs, vermells i blaus. L'àngel situat al cantó dret ha desaparegut quasi totalment; només en resta una part del cap i un fragment de la part superior del tronc. Sembla evident que, compositivament, havia de fer parió amb el seu homòleg, per la qual cosa és molt probable que tingués les mateixes característiques formals.

Com a la resta de les escenes de Baltarga, l'espai compositiu d'aquesta escena es delimita per unes franges monocromes grogues i negres.

La part frontal de l'arc triomfal es decora amb un motiu vegetal que dibuixa una successió de fulles amb forma de cor, les quals esclaten a l'interior amb unes flors de tres pètals lanceolats. De cada costat de la tija vegetal, en disposició simètrica, en neixen uns brots que es projecten sobre si mateixos en forma de volutes.⁴¹ Una vegada més, la paleta de color d'aquest element ornamental és de grocs, verds, blavosos i porpres. La successió d'aquest motiu ornamental es trenca a la part central amb la representació d'un cap de brau del qual, actualment, només en resta la part superior. Presenta el rostre pintat en un to marronós amb uns grans ulls oberts que deixen veure la còrnia blanquinosa i la nineta negra tangencial a la parpella superior. El perfil de les celles i l'inici del nas són dibuixats amb un traç de color blanc. De cada costat de la testa li surten dues banyes, les quals s'entrellacen per damunt del front per una mena de perlat decorat a l'interior amb una successió de ratlles negres.

Quin sentit té aquesta figuració? L'hem de considerar ornamental o té un sentit simbòlic? La presència d'aquesta estranya figura que representa un cap de brau amb banyes ens recorda la cara del dimoni que hi ha representat a l'escena de la Psicòstasi de Sant Pau de Casserres (Berguedà). Encara que el contingut simbòlic no és el mateix, caldria preguntar-nos si podria representar la figura del diable, com a signe malèfic, contraposat al símbol de l'Anyell, que es trobava situat a l'intradós del mateix arc (fig. 10).

No és senzill fer una interpretació del missatge de les pintures que ens han pervingut de l'església de Sant Andreu de Baltarga, perquè no podem esbrinar com era el conjunt. No sabem què hi havia representat a l'absis, per bé que no sembla difícil d'imaginar que hi hauria hagut la *Maiestas Domini* amb el tetramorf, a la conca absidal, i l'apostolat a l'hemicicle.⁴² Tampoc no podem conèixer si el que ens ha arribat és tota la pintura que cobria les parets de la nau o si continuava cap al mur de ponent, com semblen indicar-ho les restes d'unes simulacions de carreus pintats que han perdurat en l'arc doblat més occidental.

Així, doncs, amb el que ens ha romàs, pensem que a l'església de Baltarga hi havia un cicle pictòric que feia referència a l'exaltació de l'Església. A la volta hi ha representada Maria, la qual ja hem justificat que pren aquí el sentit d'Església, per la copa que duu a la mà i per la creu que té figurada al front.

41. Per bé que Eduard CARBONELL a *L'ornamentació en la pintura romànica catalana*, Barcelona, Artstudi, 1981, classifica un motiu molt similar al de Baltarga (tema 198, p. 164), no recull el tema ornamental de la pintura mural de l'església objecte d'estudi.

42. Vegeu, sobre aquest tema, Marcel DURLIAT, «Iconographie d'abside en Catalogne», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. 5 (1974), p. 99-116.



FIGURA 10. Detall de la màscara zoomòrfica situada a la part frontal de l'arc triomfal (M. Teresa Matas, 2006).

Al mur meridional hi havia la Nativitat de Crist, la qual té la importància de simbolitzar l'inici del cristianisme amb el naixement de Jesús i l'acompliment de les escriptures veterotestamentàries. En la mateixa paret trobem la Vocació dels Apòstols, la significació de la qual són els fonaments sobre els quals s'assentarà l'Església de Crist⁴³ i mitjançant els quals es difondrà la seva paraula. Al mur septentrional s'hi figura el Sant Sopar, el sentit del qual és la institució de l'eucaristia.⁴⁴ Conclou la decoració d'aquest mur la representació de la Crucifixió, que representa la mort de Jesús com a acompliment de la voluntat de Déu i per a la remissió de la humanitat.⁴⁵

La presència del sacrifici de Caïn i d'Abel a l'arc doblor, en el qual la mà de Déu es dirigeix vers l'ofrena d'Abel, s'ha d'interpretar com una prefiguració

43. En aquest sentit cal entendre les paraules de l'*Apocalipsi* 21,14: «La muralla de la ciutat reposava sobre un fonament de dotze pedres que duïen els noms dels dotze apòstols de l'Anyell».

44. *Primera Carta als Corintis* 11,23: «²³La tradició que jo he rebut i que us he transmès a vosaltres ve del Senyor. Jesús, el Senyor, la nit que havia de ser entregat, prengué el pa, ²⁴digué l'acció de gràcies, el partí i digué: "Això és el meu cos, ofert per vosaltres. Feu això, que és el meu memorial". ²⁵I havent sopat féu igualment amb la copa, tot dient: "Aquesta copa és la nova aliança segellada amb la meua sang. Cada vegada que en beureu, feu això, que és el meu memorial". ²⁶Perquè cada vegada que mengeu aquest pa i beveu aquesta copa anuncieu la mort del Senyor fins que ell vingui».

45. *Hebreus* 12,2: «Tinguem la mirada fixa en Jesús, el qui ens ha de guiar pel camí de la fe i el qui la porta a la plenitud. Ell, per arribar a la felicitat que li era proposada, va suportar el suplici de la creu, sense fer cas de la vergonya que havia de passar, i està assegut a la dreta del tron de Déu».

de la mort de Crist, ja que Caïn, en sentir-se rebutjat per Déu, assassinà el seu germà.⁴⁶ Aquesta representació també s'ha de llegir com una exaltació de la fe en Déu i en la seva voluntat.

Els vestigis de l'*Agnus Dei* presidint l'arc triomfal són una figuració del triomf de Crist en la seva segona vinguda,⁴⁷ i ensems, de l'Església.

Per a concloure la revisió de les pintures murals de Sant Andreu de Baltarga, només manca poder apropar-les a un dels tallers catalans coneguts i aproximar-les a un marc cronològic. La primera de les tasques ha estat complexa pel fet que, les característiques que hem constatat en estudiar els aspectes formals, el tractament de les figures, la manera d'emprar el color i el tipus de cal·ligrafia de l'escriptura de les inscripcions, permeten, potser, d'intuir la intervenció de més d'una mà.

Hem de considerar l'estil de Baltarga com una obra d'un taller de pintors secundaris, difícil d'afiliar als altres conjunts de la geografia catalana, per bé que en l'ús del seu repertori s'hi denoten certes innovacions plàstiques. Malgrat que hi ha autors⁴⁸ que apunten certes empremtes que recorden de lluny els estilemes relacionats amb les pintures del cercle de la Seu d'Urgell i de Vals (regió de Migdia-Pirineus, França), la nostra conclusió és que el seu estil no ens defineix cap influència concreta.

Pensem que el grup de pintors que realitzaren les pintures d'aquesta església el degueren comprendre una colla d'artesans itinerants actius a la darreria del segle XII o a l'inici del XIII per la zona de la Catalunya nord-occidental. El testimoni documental aportat per Miquel dels Sants Gros⁴⁹ en el qual esmenta que «Item fregerunt ecclesiam de Baltarga» planteja dubtes de datació. La lectura del document ens explica que el vandalisme, dut a terme entorn el 1200 pel vescomte de Castellbò i els seus aliats, els comtes de Foix, era més aviat de

46. *Gènesi* 4,8: «Caïn va dir al seu germà Abel: "Sortim al camp". Un cop van ser al camp, Caïn es va llançar sobre el seu germà Abel i el va matar».

47. *Apocalipsi* 17,14: «Tots ells combatran contra l'Anyell, però l'Anyell els vencerà, perquè és Senyor de senyors i Rei de reis, i tots els cridats, escollits i fidels venceran amb ell».

48. Josep GUDIOL, «Arte románico», a *Cataluña I*, Madrid, 1974, col. I. «Tierras de España», p. 180: «En el círculo de La Seo de Urgel habría que situar al fresquista de la parroquial de Valltarga, quien, con decisión no exenta de rusticidad y utilizando la fórmula de raigambre francesa, representó diversas escenas de la vida de Cristo»; J. SUREDA I PONS, *La pintura románica a Catalunya*, p. 240: «El pintor de Baltarga sembla, no obstant, ja molt allunyat, tant pel tractament anatòmic com en els plecs, de les formes de l'autor de l'absis de Sant Pere de la Seu d'Urgell i més proper encara a d'altres conjunts (Vals), els quals formen part d'un corrent linealista popular, no exempt de relacions amb la miniatura [...]».

49. Miquel dels Sants GROS, «Devastació d'Esglésies del bisbat d'Urgell entorn del 1200», a *Miscel·lània Homenatge a mossèn Jesús Tarragona*, Lleida, Ajuntament de Lleida, 1996, p. 167-176, esp. 169.

saqueig d'objectes litúrgics i aixovars valuosos que no pas de destrucció dels edificis. Sense descartar la possibilitat que les pintures murals de Baltarga ja estiguessin executades en el moment de l'agressió al temple, creiem que l'estil d'aquestes pintures s'hauria de situar dins el marc cronològic del primer quart del segle XIII.