



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El naixement del tema de l'Ascensió de Crist en el context del primer art cristià

Marta Fernández Lahosa

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

El naixement del tema de l'Ascensió de Crist en el context del primer art cristià

Marta Fernández Lahosa

VOLUM II

Tesi doctoral 2020



UNIVERSITAT DE
BARCELONA



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultat de Geografia i Història

Tesi doctoral

Per optar al títol de doctora

El naixement del tema de l'Ascensió de Crist en el context del primer art cristià.

Marta Fernández Lahosa

Volum II

Directors:

Dr. Carles Mancho Suárez

Dr. Carles Buenacasa Pérez

Tutora:

Dra. Milagros Guardia Pons

Programa de doctorat

Cultures Medievales

Línia de recerca: Reconstrucció i anàlisi del patrimoni arqueològic, artístic i textual

Barcelona 2020

ANNEX I: FITXES



ÍNDEX FITXES

Nº Id	FITXA
01	Sarcòfag de Servanes
02	Sarcòfag de Clermont – Ferrand
03	Ivori de Munic
04	Reliquiari sant Quirc I Julita
05	Portes església Santa Sabina
06	Làmpedes nord-africanes
07	Columna cimbori Sant Marc de Venècia
08	Ampulla de Monza – 1
09	Ampulla de Monza – 2
10	Ampulla de Monza – 10
11	Ampulla de Monza – 11
12	Ampulla de Monza – 14
13	Ampulla de Monza – 15
14	Ampulla de Monza – 16
15	Ampulla de Bobbio – 13
16	Ampulla de Bobbio – 14
17	Ampulla de Bobbio – 18
18	Ampulla de Bobbio – 19
19	Ampulla de Cleveland
20	Evengeliari de Rabula
21	Reliquiari Sancta Sanctorum
22	Icona del Sinaí
23	Anell
24	Braçalet de Missouri
25	Braçalet
26	Cel·la XVII de Bawit
27	Cel·la XLVI de Bawit
28	Sala 20 de Bawit
29	Medalla British Museum
30	Medalla
31	Linda d'Al Muallaqa
32	Sant Miquel de Terrassa

NOM	Sarcòfag de Servanes		
OBRA	Sarcòfag de Servanes. FAN. 1992.2503.		
DATAció	ca. 380 - 400	DATAció ALTERNATIVA	segle VI
PROCEDÈNCIA	Tallers de Roma o Milà Tallers de la Gàl·lia Església de Sant Honorat dels Alicamps, Arles, França.		
UBICACIó ACTUAL	Musée départemental Arles antique Arles França		
TIPOLOGIA	Occidental		
TÈCNICA	Relleu en marbre		
ESTAT CONSERVACIó	☐ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		

9 Fragments (8 al museu d'Arles - 1 Col·lecció particular Nimes)

ICONOGRAFIA RELACIONADA

- Moisès rebent les lleis
- Adoració dels Mags
- Josep a Betlem
- Baptisme de Crist
- Hebreus al forn
- Crist a Getsemaní
- Bes de Judes
- Crist davant Pilat i lavatori
- Crist s'apareix a les Pies Dones
- Crist s'apareix als apòstols

- Mort de Judes

- Algunes de les iconografies és la primera vegada que apareixen en el context del primer art cristià

CRIST	
POSICIÓ	Lateral, dret
MÀ DRETA	<i>Dextera Domini</i>
MÀ ESQUERRA	Rotlle
MANDORLA	No
BARBAT	No és possible
NIMBE	No
OBSERVACIONS	Mà dreta cap a la <i>Dextera Domini</i>

APÒSTOLS / TESTIMONIS	
NÚMERO	3 o 5
POSICIÓ	Frontal i lateral
COMPOSICIÓ	Diversa expressiva
NIMBE	No
OBSERVACIONS	Proskynesis / mà amb rotlle

VERGE MARIA	
HI APAREIX	No
POSICIÓ	-
COMPOSICIÓ	-
NIMBE	-
OBSERVACIONS	-

ÀNGELS	
HI APAREIXEN	No
SOSTENEN MANDORLA	-
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI	
HI APAREIX	Sí
COMPOSICIÓ	Des d'un núvol, agafa a
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS	
SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	No
CARRO DE FOC	No
ARBRES	No
MUNTANYA	Pendent
NÚVOLS	Sí. Entorn la <i>Dextera</i>
ALTRES	

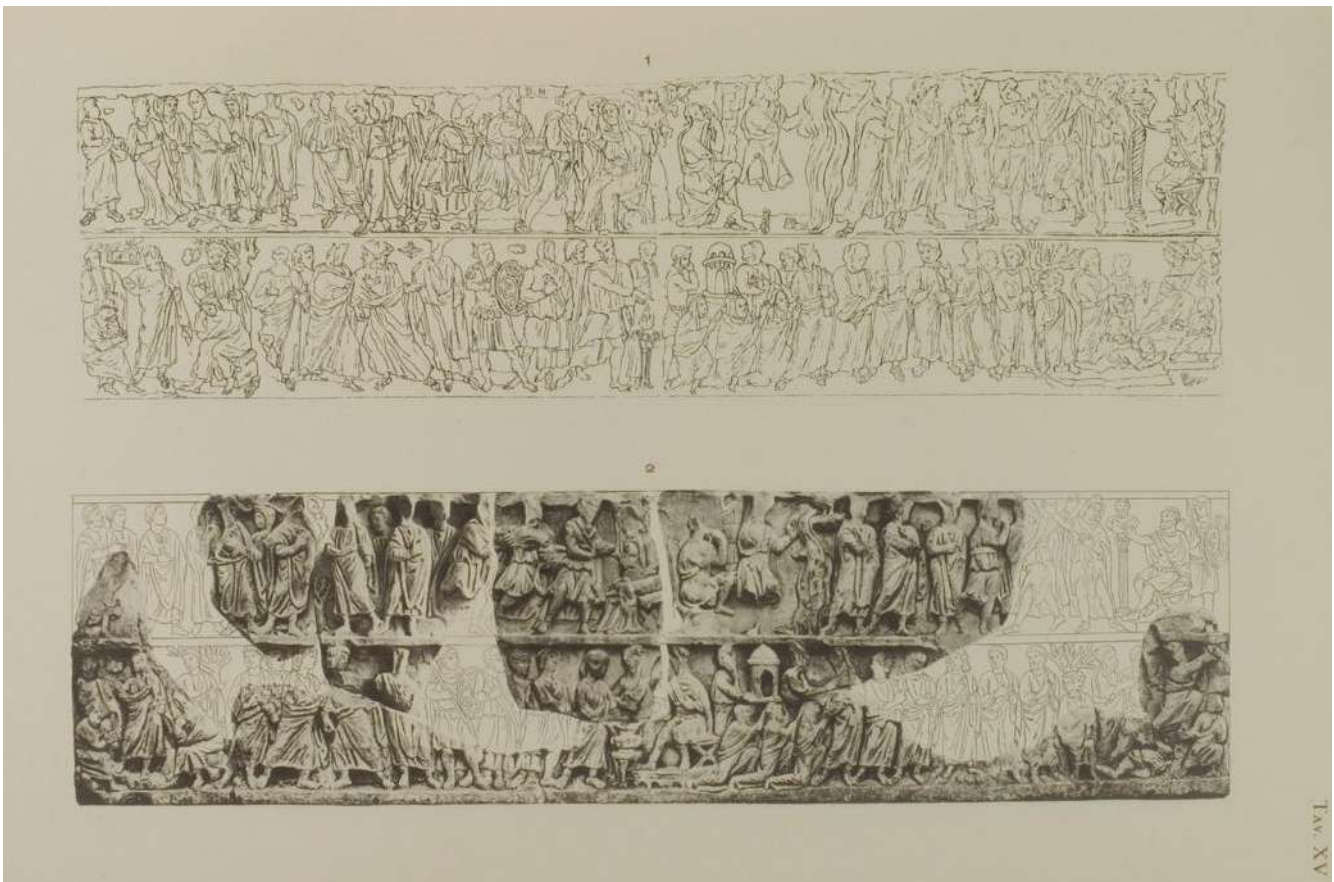
OBSERVACIONS GENERALS



Detall amb l'escena de l'Ascensió de Crist
Fotografia: Musée départemental Arles antique © Rémi Bénali



Fotografia: Musée départemental Arles antique © Rémi Bénali



Disseny de Beaumesnil, muntatge. Fotografia: LE BLANT 1878, tl. 15.

ESTUDI DE CAS: SARCÒFAG DE SERVANES

L'anomenat sarcòfag de Servanes es conserva actualment al *Musée départemental Arles antique* sota el número d'inventari FAN. 1992.2503. Avui es presenta dividida en nou fragments, vuits es troben al museu i el novè a una col·lecció particular. La peça provenia de l'església de Sant Honorat dels Alicamps a la mateixa ciutat d'Arles. Le Blant, que recorre als estudis de Peiresc, ubica encara a inicis del segle XVII l'obra a la disposició original dels camps Elisis i, segons els dibuixos de Beaumesnil, cap al 1783 es presentava ja fragmentat, segurament malmès durant la Revolució francesa.¹ En algun punt determinat entre el 1783 i la publicació de l'obra *Études sur le sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*, el 1878, els fragments del sarcòfag passen a formar part de la col·lecció Révoil del castell de Servanes a Mouriés, ubicació que li dona el nom. Després, vuit dels nou fragments passen a formar part de la col·lecció permanent del museu d'Arles; el novè és a una col·lecció particular de Nîmes i conté l'Adoració dels reis Mags.²

Malgrat que l'estat fragmentari de la peça es pot apreciar de manera força clara que originalment era un sarcòfag de dos registres, amb una narrativa continua que no es veia interrompuda ni per columnes ni pel retrat dels difunts, tipologies molt més usuals en aquest territori. Els laterals possiblement serien llisos i no es poden fer propostes de com era la coberta, ja que no n'hem conservat cap testimoni que serveixi com a guia.³

La cronologia de l'obra és un element discutit. Per una part, Le Blant ubica la seva factura als tallers locals d'Arles i el data al segle VI.⁴ Molta de la historiografia posterior prendrà aquesta data com a vàlida. Per altra banda, Wilpert proposa, a partir d'una anàlisi iconogràfica i estilística, que en realitat la producció fos d'època teodosiana, traslladant la cronologia a finals del segle IV, i la inclou dins la producció de tallers romans. Aquesta última proposta és

1 LE BLANT 1878: 46 – 47.

2 LE BLANT 1878: 47; WILPERT 1925: 40 – 41. CHRISTERN – BRIESENICK 2003: 29.

3 CHRISTERN – BRIESENICK 2003: 29.

4 L'arqueòleg es basa en la gran quantitat d'escenes que es presenten, moltes de les quals són molt poc usuals dins la primera iconografia cristiana. Per altra banda, es basa en un text de Gregori de Tours que a la segona meitat del segle VI descriu una Gàl·lia plena de sarcòfags antics, pensant així que segurament encara hi havia producció a inicis d'aquest període. LE BLANT 1878: III – IV. Cronologia seguida per: LECLERCQ 1907: 2926 – 2934; DEWALD 1915: 280; SCHRADER 1930; GUTBERLET 1935; UTRO 2000.

actualment la més acceptada.⁵ Aquest detall és important, ja que, si acceptem la datació teodosiana per la peça, convertirem aquest sarcòfag, juntament amb el de Clermont, en el primer testimoni conservat de la iconografia de l'Ascensió de Crist.

Tot i les llacunes, que no ens permeten fer una proposta iconogràfica completa, seguint les descripcions de Le Blant, amb el suport del disseny de Beaumesnil, i les identifications de Wilpert, així com evidentment l'observació dels testimonis conservats, es pot intuir un programa llarg i complex que guarda una de les narratives en imatges més extenses de l'art del període i conté escenes que són veritables *unicum*.⁶ Malgrat no poder oferir una lectura en què s'identifiquin totes les figures que apareixen de manera completa o fragmentada, es poden reconèixer llegint des de la part superior i d'esquerra a dreta: Moisès rebent les lleis amb la presència del seu poble i Aaron; l'Adoració dels Mags (avui a una col·lecció particular); Josep a Betlem; Baptisme de Crist; els Hebreus al forn. Al registre inferior, i també d'esquerra a dreta: Crist a l'hort de Getsemaní; el Bes de Judes; Crist davant Pilat i el lavatori de mans; Crist s'apareix a les Pies Dones a la tomba (es poden apreciar tres dones); Aparició de Crist als apòstols; Mort de Judes i l'Ascensió de Crist.⁷

Veiem, doncs, com l'Ascensió tanca el registre inferior. No es conserven tots els elements de l'escena i està dividida en dos fragments que deixen veure, però, una part important de la representació. Les figures es presenten molt desgastades, per tant s'han perdut detalls com, per exemple, quin tipus de fisonomia podria tenir Crist. La imatge mostra una estructura rocosa on una figura la grimpa amb un gest vigorós que el dirigeix, amb el braç estès, cap a una *Dextera Domini*, que es pot intuir a l'angle de la composició. A la mà esquerra porta un rotlle. Aquest personatge s'ha d'identificar com Crist i és el centre de la dinàmica de la composició. Sota aquesta diagonal apareixen dues figures, que es poden distingir més o menys de manera clara. Una sembla asseguda i gira la testa cap a Crist, i la posició de les mans permet llegir un moviment de sorpresa. La segona està completament ajaguda als peus de l'ascendit i, malgrat que no es conservi el rostre, és plausible que portés les mans cap a cobrir-se la cara. Encara un tercer personatge es podria incloure en aquest grup, el podem percebre

5 WILPERT 1932: 331. Seguit per SCHILLER 1972: 146; SCHMIDT 1991: 573 o CHRISTERN – BRIESENICK 2003: 31.

6 Per exemple l'Oració a l'hort de Getsemaní o l'Aparició de Crist a les Dones, el Suïcidi de Judes o l'Ascensió eren imatges que encara no havien aparegut en l'art cristià o s'hi ho havien fet havia estat en molt pocs objectes eburnis. CHRISTERN – BRIESENICK 2003: 31. Veure també HARLEY 2018: 298 – 299.

7 LE BLANT 1878: 47 - 49; WILPERT 1925: 40 – 41. CHRISTERN – BRIESENICK 2003: 29 – 31.

a través d'una mà que sosté un rotlle de pergami just al darrere de la imatge de Crist. Wilpert proposa encara la presència de dos personatges més a través de la túnica els plecs de la qual es poden veure sobre la figura arraulida a terra, i els peus que estan just al costat.⁸ No hi ha, però, cap manera de poder assegurar que ambdues siguin part de l'episodi comentat. Si apliquem el valor de la simetria en l'escena precedent a la nostra imatge, en aquest segon registre, en el que es mostra l'Aparició de Crist als apòstols, podem deduir que la figura del Mestre, destacada sobre un petit podi de pedra, marcaria el centre de la composició i estaria flanquejada per dos dels deixebles a cada banda. Aquest fet deixa dos parells de cames sense una ubicació precisa. Si ens fixem en la direcció que marquen els peus podem hipotetitzar una representació del Dubte de Tomàs, que tindria coherència tant en la narrativa com en la iconografia del període. Seguint la lectura de Wilpert, però, s'haurien d'incloure aquests dos individus a la representació de l'Ascensió. De totes maneres, siguin cinc o tres, aquests encarnarien els apòstols que testimonien l'acte.

Així, la composició ens mostra un esquema complet de la tipologia occidental de la nostra iconografia, amb una fórmula molt similar a la que podem veure a la tauleta Reidersche conservada al museu de Munic, a la que remetem per una lectura més detinguda dels elements que componen la imatge, la majoria dels quals comparteixen (llevat del nombre de l'apostolat).⁹ Volem només destacar en aquest punt que tant la figura de Crist com la mà conservada de la figura que, en origen, s'hagués representat al seu darrere, porten un rotlle. Aquest fet podria subratllar un vincle entre l'Ascensió i els conceptes de transmissió i successió que sovint s'han relacionat amb l'episodi.¹⁰

El fet de trobar una composició molt similar en testimonis, com el desaparegut sarcòfag de Clermont, ha portat a plantejar l'ús de l'escena com a clausura del cicle de la passió, llegint-se tota la iconografia representada en la cara de l'objecte com un tot. El nostre episodi,

8 WILPERT 1925: 41 – 42; WILPERT 1932. Es difícil establir el nombre de figures basant-nos en altres testimonis de l'Ascensió occidental. En la tauleta de Munic en podríem comptar dos i a les portes de Santa Sabina se'n representen quatre. L'exemple de Ravenna té a dues de les Dones Pies i a Clermont s'ha perdut el fragment que les contenia.

9 Veure fitxa 03. Malgrat que en el nostre estudi ubiquem la tauleta de Munic com una creació posterior al sarcòfag de Servanes i Clermont, hem decidit desenvolupar amb una mica més d'extensió les propostes dels referents per a les característiques de la composició, ja que el seu estat de conservació fa que s'apreciïn millor els detalls.

10 Veure capítol 4. 4. 2. 2 de la nostra recerca. Recordem que per a la instauració de l'Església com a successora de Crist era necessari que el Mestre marxés. Veure capítol 2. 3. 1.

juntament amb la imatge de la Resurrecció i les aparicions posteriors, remarquen el concepte de victòria i glòria amb què es volia llegir tot el cicle.¹¹ L'ús funerari d'aquest objecte podia esperar per a ell el compliment de les promeses de redempció i la futura glorificació de la humanitat.¹²

11 HARLEY 2018: 298 – 299.

12 WILPERT 1932: 332.

NOM	Sarcòfag de Clermont		
OBRA	Sarcòfag de Clermont - Ferrand		
DATACIÓ	ca. 380 - 400	DATACIÓ ALTERNATIVA	Segle VI
PROCEDÈNCIA	Tallers Roma o Milà Tallers gals Clermont - Ferrand, França		
UBICACIÓ ACTUAL	Desconeguda		
TIPOLOGIA	Occidental		
TÈCNICA	Relleu en marbre		
ESTAT CONSERVACIÓ	☐ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☒ Desaparegut		

ICONOGRAFIA RELACIONADA

Trasmissió de la missió apostòlica o Abraham i els àngels?

Desconeixem la resta del cicle del sarcòfag

CRIST	
POSICIÓ	Lateral, dret
MÀ DRETA	<i>Dextera Domini ?</i>
MÀ ESQUERRA	No és possible
MANDORLA	No
BARBAT	No és possible
NIMBE	No
OBSERVACIONS	Mà dreta cap a la <i>Dextera Domini</i> .

APÒSTOLS / TESTIMONIS	
NÚMERO	No és possible identificar
POSICIÓ	No és possible
COMPOSICIÓ	No és possible
NIMBE	No és possible
OBSERVACIONS	-

VERGE MARIA	
HI APAREIX	No
POSICIÓ	-
COMPOSICIÓ	-
NIMBE	-
OBSERVACIONS	-

ÀNGELS	
HI APAREIXEN	No
SOSTENEN MANDORLA	-
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI	
HI APAREIX	No és possible
COMPOSICIÓ	No és possible identificar
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS	
SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	No
CARRO DE FOC	No
ARBRES	No
MUNTANYA	Línia diagonal.
NÚVOLS	No
ALTRES	-

OBSERVACIONS GENERALS

La peça es va trobar formant part d'un gablet de la catedral de Clermont - Ferrand.
Identificada per Le Blant al 1879.



Fotografia: LE BLANT 1879, taula 33, 2.

ESTUDI DE CAS: EL SARCÒFAG DE CLERMONT - FERRAND

L'anomenat sarcòfag de Clermont-Ferrand és, en realitat, un fragment suposat de l'angle superior de la part frontal d'un sarcòfag. Per les similituds que guarda amb el sarcòfag de Servanes, tant en estil, en la iconografia i per les característiques de les restes de les franges que emmarquen les dues escenes representades, podria ser una peça esculpida en dos registres sobreposats. El bisellat de la franja superior indicaria que la nostra representació pertanyeria al primer registre.¹

L'obra és d'origen desconegut, ja que va ser localitzada al gablet de la façana de la catedral de Clermont-Ferrand durant les campanyes de restauració portades a terme per Malle a finals del segle XIX (1866). Le Blant adverteix, en el seu estudi del 1879, que havia pogut veure el fragment *in situ*, ja que el color blanc del marbre amb què està realitzada la peça ressaltava respecte al material petri volcànic de Volvic.² En un estudi posterior, el mateix autor ens informa que la peça va ser retirada de la façana i la va poder contemplar en una zona especialment condicionada de les obres de la catedral.³ Wilpert també esmenta el fragment en el seu treball, però no podem saber del cert si realment va poder estudiar-lo de primera mà. En tot cas, la imatge que utilitza per il·lustrar el comentari és la fotografia inclosa en el compendi de Le Blant. L'autor no ens dona cap notícia tampoc sobre si l'obra es conservava o ja se'n desconeixia la ubicació en el moment en què l'esmenta en el seu estudi.⁴ Sigui com sigui, avui en dia la peça està perduda, així que la seva anàlisi només és possible a través de les imatges fotogràfiques del volum de Le Blant.⁵

L'estat de conservació és força dolent, l'alt relleu original s'ha desgastat tant que ha fet desaparèixer la majoria de rostres i detalls; només es poden intuir les línies més marcades dels plecs dels robatges i els volums generals de les figures. Solament es conserva una cara, ubicada en segon terme. Aquestes característiques fan que sigui molt difícil l'anàlisi estilística per a determinar una datació i procedència segura. Característiques similars com la mida de la franja, el que es pot intuir de les formes dels rostres o la coincidència amb la iconografia

1 Segons Le Blant, la franja no tenia l'amplada suficient per formar part d'un sarcòfag de registre complet.
LE BLANT 1886: 67

2 LE BLANT 1878: 49.

3 LE BLANT 1886: 67.

4 WILPERT 1929: 34; WILPERT 1936: 332.

5 Veure també: CHRISTERN – BRIESENICK 2003: 115 – 116.

de l'Ascensió, fan que es relacioni directament amb el Sarcòfag de Servanes i, per tant, que es debati la seva factura entre els tallers gal·loromans i els romans i es datï com una obra d'època teodosiana, entre els anys 70 i 80 del segle IV.⁶ Ja esmentàvem la importància d'acceptar aquesta cronologia, ja que, en cas de ser certa, la peça de Servanes i aquesta de Clermont serien els primers testimonis conservats de la nostra escena.

Podem observar com el fragment presenta una forma escairada pel cantó dret, que afecta directament la zona on es representava el que s'ha identificat com l'Ascensió. S'hi poden llegir possiblement dues escenes. La primera mostra a cinc personatges: el primer està assegut en el que podria ser un tron o una roca; davant seu, en primer pla, hi ha tres figures masculines vestides amb túnica i pal·li que es dirigeixen cap a ell, el primer dels quals sembla estendre-li la mà; la cinquena figura s'ubica en un segon pla, entre l'entronitzat i el primer personatge togat. L'escena és de difícil identificació, donat que desconeixem el context narratiu o cicles dels quals podria formar-ne part i no s'ha trobat un paral·lel a la seva composició. Les opcions més acceptades, seguint la proposta de Le Blant, és que sigui una estranya representació de la transmissió de la missió als apòstols.⁷ També s'ha volgut llegir, però, com l'encontre d'Abraham amb els tres àngels.⁸

Per altra banda, a l'angle de la part frontal de la cara del sarcòfag podem observar un pendent força pronunciat on grimpa un personatge també vestit amb túnica i pal·li. Aquests dos elements es podrien llegir com la muntanya amb un Crist ascendit. Al punt on acaba la diagonal, on fa angle amb la franja superior bisellada, es pot intuir, malgrat la qualitat de la fotografia, un element molt desgastat que podrien ser les restes de la *Dextera Domini*, que prendria Crist per la mà. El braç de la figura, el gest del qual en reforçaria la lectura, s'ha perdut. Tampoc es conserva la part baix de la representació, ja que el fragment està escapçat per sota de la línia de la muntanya. Volem subratllar la problemàtica d'aquesta pèrdua, ja que desconeixem si hi havia les figures dels apòstols amb expressions d'extenuació, com sol ser usual en la tipologia de l'Ascensió occidental, de la que formaria part. Evidentment, tampoc podem saber quants n'hi hauria i quines postures prendrien. Aquesta informació és

6 Veure fitxa 01. Recordem que molta de la historiografia, seguint les línies de Le Blant, ubica aquests sarcòfags a inicis del segle VI. LE BLANC 1878: III – IV. Cronologia seguida per: LECLERCQ 1907: 2926 – 2934; DEWALD 1915: 280; SCHRADE 1930; GUTBERLET 1935; UTRO 2000.

7 Aquesta identificació es fa a través de llegir l'escena del costat com una Ascensió i suposar que formaria part d'un cicle neotestamentari. LE BLANT 1886: 67; CHRISTERN – BRIESENICK 2003: 115 – 116.

8 CHRISTERN – BRIESENICK 2003: 116.

importantíssima a l'hora de determinar la iconografia, ja que sense aquests personatges i, sense una visió més precisa del gest de la *Dextera Domini* cap a la figura del monticle, no podem assegurar que estiguem davant d'una Ascensió de Crist. La pèrdua del context de la resta d'episodis del sarcòfag, així com la manca de precisió en la identificació de l'altra escena del fragment, dificulten encara més la tasca. De fet, davant totes aquestes incerteses, la imatge de la fotografia es podria presentar com la Donació a Moisès de les lleis de Déu sense que hi hagi cap element que pogués contradir la hipòtesi. Així i tot, a causa de la impossibilitat de contemplar la peça de primera mà, seguirem la lectura de Le Blant, que va poder apreciar millor aquestes restes i proposar, no sense prudència, el paral·lel amb el sarcòfag de Servanes.⁹ Per altra banda, si acceptem la visió d'aquesta figura com un Crist ascendent, la representació entraria en consonància amb la plantejada per l'ivori de Munic, a la que remetem per a una visió més detallada de la seva lectura.¹⁰

9 LE BLANT 1986: 67. Volem aprofitar per comentar que, en l'estudi de Dewald del 1915, la peça presenta una identificació inqüestionable a través d'una inscripció. L'autor, però, devia caure en algun error a l'hora de consultar els volums de Le Blant, l'únic testimoni directe que conservem de l'obra, i que no esmenta la presència d'escriptura en cap dels compendis que la recull. DEWALD 1915. 280 – 281.

10 Veure fitxa 03.

NOM	Tauleta Reidersche o Ivori de Munic		
OBRA	Tauleta Reidersche.Inv. Nr MA 157.		
DATAció	ca. 400	DATAció ALTERNATIVA	
PROCEDència	Tallers Roma o Milà		
UBICACió ACTUAL	Bayerisches Nationalmuseum Munic Alemanya		
TIPOLOGIA	Occidental		
TÈCNICA	Relleu en ivori		
ESTAT CONSERVACió	☒ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		
18'7 X 11'5 cm Només es conserva aquesta placa de la totalitat de l'obra, avui desapareguda			

ICONOGRAFIA RELACIONADA

- Pies dones al sepulcre
- Arbre amb ocells

CRIST

POSICIÓ	Lateral, dret
MÀ DRETA	<i>Dextera Domini</i>
MÀ ESQUERRA	Rotlle
MANDORLA	No
BARBAT	No
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	2 o 3
POSICIÓ	Frontal i lateral
COMPOSICIÓ	Diversa expressiva
NIMBE	No
OBSERVACIONS	Proskynesi

VERGE MARIA

HI APAREIX	No
POSICIÓ	-
COMPOSICIÓ	-
NIMBE	-
OBSERVACIONS	-

ÀNGELS

HI APAREIXEN	No
SOSTENEN MANDORLA	-
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	Sí
COMPOSICIÓ	Des d'un núvol, agafa a
OBSERVACIONS	

ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	No
CARRO DE FOC	No
ARBRES	Sí, amb ocells menjant els
MUNTANYA	Pendent
NÚVOLS	Sí. Entorn la <i>Dextera</i>
ALTRES	-

OBSERVACIONS GENERALS



Fotografia:: © Bayerisches Nationalmuseum, Munic.



Detall de l'Ascensió.Fotografia:: © Bayerisches Nationalmuseum, Munic.



Detall de l'Ascensió.Fotografia:: © Bayerisches Nationalmuseum, Munic.

ESTUDI DE CAS: TAULETA REIDERSCHE O TAULETA DE MUNIC

En el transcurs del nostre treball anomenem també a la tauleta Reidersche tauleta de Munic, ja que aquesta es conserva al Bayerisches Nationalmuseum de Munic, Alemanya. La placa mesura 18'7 x 11'5 cm i està feta de marfil. Presenta quatre petites perforacions a cada una de les cantonades per on s'adheria a l'obra de la qual formava part, avui perduda, i, per tant, de tipologia desconeguda. Hansen proposa que estigués fixada a una caixeta reliquiari de l'estil de la de Brescia, amb la que comparteixen similituds estilístiques, al·legant que la peça és de petites dimensions.¹ Creiem, però, que la seva composició vertical i els 18'7 cm de llargada fan més plausible la visió de Leclercq, que proposa que formés part d'unes cobertes de manuscrit.² L'estil refinat del baix relleu, testimoni d'una execució de qualitat notable,³ la fa pròxima a altres obres en iveri, com la ja esmentada caixeta de Brescia, les plaques amb escenes de la Passió del British Museum o el díptic de Nicòmac i, en conseqüència, porta la seva datació ca. 400 i la factura als tallers de Milà o Roma.⁴ L'iveri formava part de la col·lecció Josef Martin von Reider (d'aquí el nom de Reidersche) i es va incorporar al museu de Munic a través de la compra que es va portar a terme el 1860.⁵

La taula presenta dues escenes que, malgrat no contenir una divisió gràfica visible, s'intueixen separades per a la distribució de l'espai. A la part baixa, a la dreta, es poden apreciar tres figures femenines vestides amb *stoa* i el cap velat. Estan alineades i dirigeixen la seva mirada cap a l'esquerra, on es representa un personatge masculí assegut sobre la roca amb el gest d'*adlocutio*. Al fons es pot veure una edificació de dos pisos, un de base quadrada (la planta baixa) i el superior de base rodona que ostenta decoració de clipeus i escultures. Allí s'hi recolzen dos soldats: un despert amb una llança i un de dorment; aquesta és, sens dubte, la

1 HANSEN 2011: 48 – 49.

2 LECLERCQ 1907: 2931.

3 L'estil de la peça s'ha establert com de caràcter clàssic, propi d'època teodosiana. El detall dels robatges, plens de moviment natural, el detallisme en l'execució d'elements com el mausoleu, així com la naturalitat dels moviments dels personatges, entren en consonància amb altres obres ebúrnies i d'orfebreria d'aquest període. CHARALAMBDIS 1975: 35; KESSLER 1979: 109; KITZINGER 1995: 39. Malgrat que la tècnica es pugui considerar com a baix relleu, hi ha punts de la taula, com la mà de l'àngel o l'arbre amb els ocells, on es detecta un relleu amb més profunditat.

4 DEWALD 1915: 279; GRABAR 1966: 282; SCHILLER 1972: 145; VOLBACH 1958; CHARALAMBDIS 1975: 35; BECKWITH 1997 [1970]: 57; KESSLER 1979: 109; HANSEN 2011: 47.

5 La peça té el número d'inventari: MA 157. Consultar la web oficial del Bayerisches Nationalmuseum a: <http://www.bayerisches-nationalmuseum.de/index.php?id=547&laufnr=00022452> [2020/11/27].

representació de les Pies Dones en el moment en què l'àngel els anuncia l'acte de Resurrecció de Crist.

En aquestes cronologies, dins l'art cristià, és usual trobar un nombre variant de Maries, entre dues o tres depenent de l'obra. Cada evangeli proposa un número diferent i, en aquest cas, segurament el model respondria als versicles de Marc 16, 1 – 6, on es descriu que són Maria Magdalena, Maria Salomé i Maria, mare de Jaume, les que visiten la tomba de Crist. El text també coincideix amb el nombre d'homes identificats com a àngels que anuncien la Resurrecció i que varia entre dos i un, depenent de l'evangeli; en aquest cas, seguint la fórmula més comuna, se'n representa només un.⁶ Per altra banda, les figures dels guardes que vigilen la tomba amb l'objectiu que els apòstols no prenguin el cos de Crist només se cita en Mateu (27, 62 – 66), encara que en aquest text no se n'especifica el nombre. Aquesta informació es pot trobar al text apòcrif de l'Evangeli de Pere (IX), on es narra que els soldats, per ordre de Pilat, es rellevaven en guàrdies de dos membres cada una. En aquest cas, l'ivori prendria segurament un model establert on s'haurien plasmat totes aquestes influències.⁷

En relació amb la representació del sepulcre, podem apreciar l'esforç per plasmar de manera molt realista la Rotonda de l'Anàstasi a l'església del Sant Sepulcre de Jerusalem, del qual, a través de descripcions i altres representacions, tenim coneixement que ostentava una estructura molt similar a la plasmada en la imatge de l'ivori.⁸ Segons Krautheimer i Hansen, aquesta similitud pretenia dotar les representacions d'un taló de fons que transportés l'espectador a Terra Santa, evocant els fets bíblics i possibilitant un pelegrinatge interior, sense necessitat de viatjar a territori palestí.⁹

Si dirigim la mirada a la part alta de la taula, es pot observar, a l'esquerra, un arbre amb fruits que són menjats per dos ocells. Aquest s'ha volgut veure com l'olivera que marca la fita geogràfica de l'ascens de Crist o es pot relacionar, també, com una representació de l'arbre de la vida. En aquest sentit, en el text de Mateu (13, 31 – 32), es narra la paràbola de la

6 A Mateu es descriuen dues dones i un àngel (Mt 28, 1 – 6); a Lluc, tres Maries i altres dones que solien seguir Crist i dos homes de blanc (Llc 23, 53 – 54 i 24, 1 – 16). Veure PERRAYMOND 200B: 168 – 169.

7 HANSEN 2011: 54 – 56.

8 L'edifici, segurament construït entre el 324 – 350. Hansen veu en aquesta similitud entre la imatge de l'ivori i la realitat monumental de Terra Santa un intent de transportar l'espectador als llocs sants, com una peregrinació meditativa a distància. HANSEN 2011. Per a les tipologies de la imatge de l'anàstasi en els vials i obres relacionades amb el pelegrinatge a Terra Santa veure: BARAG i WILKINSON 1974.

9 KRAUTHEIMER 1942: 15 – 17; HANSEN 2011: 59.

mostassa: la llavor més petita que aconsegueix un arbre tan gran on els ocells mengen i fan nius. En aquest exemple l'arbre es compara al regne de Déu.¹⁰

En aquest mateix registre superior, a la part dreta, es representa l'episodi identificat com l'Ascensió de Crist. Podem apreciar una figura jove, nimbada, que puja activament un pendent dirigint la seva mà dreta cap a una *Dextera Domini* que surt de l'angle, envoltada per núvols; a la mà esquerra porta un rotlle. Sens dubte, hem d'identificar el personatge com a Crist. El pendent, fet a través de formes que suggereixen una estructura rocosa, possiblement en referència a la muntanya de les Oliveres, crea una línia d'ascens diagonal dividint la composició.¹¹ Sota aquest eix apareixen dos personatges agenollats: un, amb les mans en expressió de sorpresa, dirigeix la seva mirada cap a Crist; el segon, plegat sobre si mateix i tapant-se la cara amb les mans mentre amaga la testa cap a terra. Aquestes figures són dos dels apòstols que testimoniarien l'acte.¹² Les característiques d'aquesta escena són les paradigmàtiques d'una representació de l'Ascensió de la tipologia occidental.

En aquest cas, com ja exposàvem en el cos del treball,¹³ la presència únicament de dos dels onze apòstols que, segons les escriptures testamentaries canòniques, esdevindrien testimonis de l'ascens de Crist, pot trobar explicació a través de les narracions apòcrifes d'aquest acte. Vèiem, per exemple, com en l'anomenat Llibre dels secrets de Jaume, es descrivia l'elecció de Crist només de dos membres del seu seguici (Pere i Jaume) perquè presenciessin el seu ascens cap a la glòria celestial.¹⁴ No volem dir que la imatge de Munic intenti reproduir la descripció d'aquest text concret, de marcat caràcter gnòstic, sinó que la presència selecta i reduïda dels espectadors en aquest moment de la vida de Crist no era quelcom que apareixia de nou en

10 CHARALAMBDIS 1975:36; HANSEN 2011: 48 – 49; GUENOT 2016: 267 – 268.

11 DEWALD veu en aquestes formes arrodonides núvols. DEWALD 1915: 279.

12 Kessler proposa que, dins del grup d'apòstols que observen l'acte de l'Ascensió, s'hi ha d'incloure la figura que nosaltres hem identificat com a soldat dorment. Segons l'autor, aquest personatge podria jugar un doble rol i integrar-se en l'episodi de la Resurrecció com un guàrdia i en el de l'Ascensió com un apòstol engegat per l'acte miraculós de l'ascens de Crist. Subratlla el fet que, en aquest cas, aquesta figura no porta llança, com sí que passa amb l'altre soldat. KESSLER 1979: 109.

13 Veure capítol 4. 3. 3 de la nostra recerca per una descripció més detallada sobre l'apostolat reduït en les Ascensions de tipologia occidental.

14 PIÑERO 2009: 678. Hansen proposa que aquesta sigui utilitzada per representar tant l'actitud com el nombre d'apòstols; segons l'autora, aquestes dues figures es podrien identificar com a Jaume i Pere. Aquesta designació, però, no es pot recolzar amb cap element iconogràfic, ja que en cap de les dues figures hi ha cap distintiu que possibiliti distingir-les com a tal. HANSEN 2011: 58.

les representacions artístiques. Sigui com sigui, és molt possible que hàgim de llegir aquestes dues figures com una selecció metonímica símbol de tot l'apostolat.¹⁵

Per altra banda, la gran expressivitat amb què aquests dos testimonis contemplen l'acte es pot justificar, també, a través de la relació amb les escriptures. Per exemple, en la terminologia utilitzada per narrar l'Ascensió en l'Evangeli de Lluc (24, 52), l'autor especifica que els deixebles observen l'elevació del mestre i l'adoren, emprant el terme *προσκυνω* (*proskyno*). Com esmentàvem en els blocs pertinents del nostre estudi, aquest pressuposa un tipus d'adoració física, una reverència típica del món oriental i hel·lènic, on el fidel es postra fins a portar el front a terra.¹⁶ És possible, per tant, que, malgrat no representar-se estrictament en aquesta posició, es prenguéssim d'aquest concepte l'actitud arraulida d'almenys una de les figures apostòliques. L'actitud d'estupefacció d'aquests testimonis es descriu també en la literatura apòcrifa. Per exemple, en les Actes de Pilat (versió A: XVI, 6) es detalla com els deixebles s'ajupen amb la cara a terra, completament sobrepassats, en l'instant en què el Mestre ascendeix.¹⁷ Aquesta actitud de sorpresa, manifestada a través d'una gestualitat completament expressiva, era descrita també en el text apòcrif de Jaume, citat en línies anteriors. En l'Ascensió, s'ha d'evidenciar que Crist eleva la natura humana a les esferes celestials per a glorificar-la i, en certa manera, crear jurisprudència per a la glorificació de la humanitat; per altra banda, però, és un instant on es posa de manifest també la seva naturalesa divina, esdevenint així una teofania.¹⁸ En la imatge de Munic, de la mateixa manera que passa a totes les de la variant occidental, la visió teofànica en la figura de Crist queda només resumida en el gest de la *dextrarum iunctio* amb la mà de Déu; per tant, és possible que l'actitud exacerbada dels apòstols serveixi per reforçar aquest acte com quelcom ple d'emanació divina. La manifestació de la divinitat és, tradicionalment, quelcom inaguantable a ulls humans; és per això que l'acte de tapar-se la cara o arraulir-se a terra serien una fórmula de mostrar de manera indirecta la divinitat de Crist en el moment de l'ascens.¹⁹

15 KESSLER 1979: 109 - 110.

16 MIOCH 2010: 54

17 Veure capítol 2.1.2 de la nostra recerca. Veure també: TSUJI 1962: 21; CHRISTE 1969: 99; KESSLER 1977 - 1978: 110.

18 La idea de la necessitat de l'ascens físic de Crist per a la salvació i glorificació futura de la humanitat és un tema que hem tractat en el capítol 2. 3. 1 de la nostra recerca, on apreciàvem com aquest concepte és una idea molt present en els postulats d'Agutí d'Hipona, només per citar un testimoni. Veure, per exemple: AGUSTÍ D'HIPONA, Sermó 261, 1.

19 Hem de dir que Schrade proposa que aquesta opció d'ascens a través de la *Dextera Domini* és un element que permet subratllar la filiació divina de Crist, però des d'una mirada dissident, vinculada als postulats adopcionistes. SCHRADE 1930: 115. Aquesta teoria, però, és desmentida per Gutberlet, que, malgrat

També, en relació amb el nombre d'apòstols i la seva gestualitat, podem connectar la nostra escena amb l'episodi de la Transfiguració, que apareix en els textos de Mateu (Mt 17, 1 – 9), Marc (Mc 9, 2 – 109 i Lluc (Llc 9, 28 – 36). En els versicles de Mateu es veu com Crist ha seleccionat tres dels seus deixebles (Joan, Jaume i Pere) perquè siguin testimonis de la teofania que el mostra flanquejat per Elies i Moisès i que ells observen amb una actitud afectada i expressiva. Malgrat que no podem parlar de testimonis iconogràfics d'aquest acte fins al segle VI, la descripció evangèlica va poder servir de model per a formular imatges d'altres instants on es manifesta la divinitat de Crist. A més, el vincle entre aquests episodis pot subratllar, en la representació de l'ivori, la intenció escatològica i gloriosa que es proposa en la descripció de l'Ascensió en el text dels Fets dels Apòstols.²⁰

Per altra banda, la direccionalitat diagonal de Crist, que puja la muntanya cap a la *Dextera Domini*, pot prendre el seu model formal de representacions ja existents dins la panoràmica artística del primer cristianisme, com les de Moisès recollint les lleis de Déu. Moisès és un dels paradigmes prefiguratius de Crist, per tant, la similitud entre les dues imatges podria tindre la voluntat de lligar conceptualment les dues figures. En aquest cas, Moisès puja la muntanya per recollir les normes que ha de complir el poble de Déu i que establiran la base de l'Antic Testament; Crist, al seu torn, ascendeix als cels, amb un pergamí, com símbol de la nova llei, el nou pacte.²¹

S'ha establert també el contacte entre aquesta tipologia occidental i algun dels exemples de les apoteosis imperials romanes, en especial la detallada al *solidus* de Constantí, encunyat després de la seva mort, on hi ha la presència de la mà de la divinitat.²² El gest pot tindre també les seves reminiscències en temes molt presents de l'art romà pagà, com la representació de la *dextrarum iunctio*, molt popular en la decoració funerària dels segles II i III i que pot entendre's com un gest de concòrdia.²³ La lectura salvífica de la dreta de Déu, però, era quelcom present ja en l'univers jueu i la literatura veterotestamentària, com es pot veure en alguns salms, per exemple el 57 (56), 3 – 4. En relació amb la *Dextera Domini* integrada en

acceptar que aquest tipus d'imatge gesta una visió més humanitzada de l'acte, la presència de la *Dextera Domini* és suficient per convertir-lo en una manifestació divina. Classifica d'absurd intentar vincular una iconografia amb una dissidència que naixerà més de tres-cents anys després de la creació de la placa. GUTBERLET 1935: 71 – 73.

20 Veure capítols 4. 3. 1 i 4. 3.2 de la nostra recerca. SCHILLER1966: 146.

21 SCHILLER 1972: 146

22 Descrites per EUSEBI DE CESAREA: *Vida de Constantí*, 4, 73.

23 SCHILLER 1972: 146

l'acte de l'Ascensió de Crist, es deixa veure en els Fets dels Apòstols, en boca de Pere, al passatge Ac 2, 32 – 33.²⁴

Finalment, la relació que s'estableix en la tauleta entre Resurrecció i Ascensió, com vèiem al llarg del bloc quart del present treball, era un fet usual en la tipologia occidental de la nostra iconografia i es podia llegir clarament en altres obres com la caixeta reliquiari de sants Quiric i Julita de Ravenna.²⁵

Com expressàvem anteriorment, dins la narrativa evangèlica no s'especifica de manera clara el temps que transcorre entre la Resurrecció i l'Ascensió de Crist; l'única excepció és la proposta dels Fets dels Apòstols, on s'estipula la quarantena després de Pasqua com a tempo perquè succeeixi l'ascens. De fet, en l'Evangeli de Marc, Lluc i Joan, i, malgrat la manca de referències directes, es pot intuir, per la dinàmica de la narració dels esdeveniments, que la Resurrecció de Crist, l'Aparició a les Pies Dones i els apòstols i l'Ascensió van transcórrer en el marc de la mateixa jornada.²⁶ Recordem que no s'estipula la celebració de la seva festa quaranta dies després de Pasqua fins a finals del segle IV, fins aleshores és molt possible que es commemorés el mateix dia de la Pentecosta.²⁷ Per tant, concatenar les dues escenes era quelcom coherent en un context que estava discutint encara la ubicació temporal de l'ascens. La representació més o menys unitària d'aquestes iconografies, com passa en l'ivori de Munic, pot propiciar una lectura comuna que subratlli els conceptes de victòria i glorificació de la figura de Crist.²⁸

24 Charalambdis relaciona la imatge amb aquests textos bíblics i altres passatges subratllant la importància de la idea que Déu ressuscitarà el Fill i l'asseurà a la seva dreta. Un concepte que ja es prefigura als salms i que es pot llegir en el final llarg de l'Evangeli de Marc (14, 19 – 20.) CHARALAMBDIS 1975: 39.

25 Veure fitxa 04.

26 També transcorren al llarg del mateix dia en les Actes de Pilat i l'Evangeli apòcrif de Pere. En aquest últim, a més, i malgrat no s'esmenti, la presència de les Pies Dones, la Resurrecció i l'Ascensió es concatenen immediatament una rere l'altra.

27 DAVIES 1954: 98 – 99; MAIL 1985: 55 – 58; DUPON 2016: 180 – 181. L'Autonomia de la festa a Orient es testimonia des dels any 80 del segle quart i es proposa una expansió ràpida de la seva instauració cap a territoris occidentals que queda recollida per Agustí d'Hipona ja a inicis del segle V. Veure: DANIELOU 1970; RAMBAULT 2014. Fins aleshores les primeres comunitats cristianes vivien la celebració de la pasqua com un temps unitari. DAVIS 1954: 13; GUTBERLET 1935: 16; FRANK 2013: 295 – 296. Veure també capítol 2. 3.2.

28 KESSLER 1977 – 1978: 11; HANSEN 2011: 51; CHARALAMBDIS 1975: 36.

NOM	Reliquiari de Ravenna		
OBRA	Reliquiari de sant Quirc i Julita		
DATAció	20 - 30 del segle V	DATAció ALTERNATIVA	
PROCEDÈNCIA	Església de Sant Giovanni Batista Ravenna Itàlia.		
UBICACIó ACTUAL	Museo Arciovescovile, Ravenna, Itàlia.		
TIPOLOGIA	Occidental		
TÈCNICA	Relleu en marbre		
ESTAT CONSERVACIó	☐ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		
20'5 X 38 x 51 cm Manca la tapa de fusta o ivori.			

ICONOGRAFIA RELACIONADA

- Traditio legis
- Daniel entre els lleons amb Habacuc
- Adoració dels mags

L'escena de l'Ascensió es combina amb les Dones al sepulcre i l'Aparició de Crist a les Pies Dones.

CRIST	
POSICIÓ	Lateral, dret
MÀ DRETA	<i>Dextera Domini</i>
MÀ ESQUERRA	Creu de la victòria
MANDORLA	No
BARBAT	No
NIMBE	No
OBSERVACIONS	Mà dreta cap a la <i>Dextera Domini</i> .

APÒSTOLS / TESTIMONIS	
NÚMERO	2
POSICIÓ	Lateral expressiu
COMPOSICIÓ	Altres
NIMBE	No
OBSERVACIONS	No són apòstols sinó dues Maries.

VERGE MARIA	
HI APAREIX	No
POSICIÓ	-
COMPOSICIÓ	-
NIMBE	-
OBSERVACIONS	-

ÀNGELS	
HI APAREIXEN	No
SOSTENEN MANDORLA	-
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI	
HI APAREIX	Sí
COMPOSICIÓ	Des d'un núvol, agafa a
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS	
SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	No
CARRO DE FOC	No
ARBRES	No
MUNTANYA	Sí. És com un esgraó sota
NÚVOLS	No
ALTRES	Arquitectura (tomba?) al

OBSERVACIONS GENERALS

Els testimonis són les Maries.



Font imatge: Giovanni Gardini, Le Collezioni del Museo Arcivescovile/3
[http://webdiocesi.chiesacattolica.
it/ccj_new/allegati/33390/Le_collezioni_del_Museo_Arcivescovile-3_G.Gardini.pdf](http://webdiocesi.chiesacattolica.it/ccj_new/allegati/33390/Le_collezioni_del_Museo_Arcivescovile-3_G.Gardini.pdf)



Adoració dels mags Fotografia: Giovanni Gardini, Le Collezioni del Museo Arcivescovile/3



Daniel entre els lleons i Traditio legis Font imatge: Giovanni Gardini, Le Collezioni del Museo

ESTUDI DE CAS: EL RELIQUIARI DE SANT QUIRC I JULITA DE RAVENNA

La caixeta reliquiari de sant Quirc i Julita es conserva al Museo Arcivescoville de Ravenna, mesura aproximadament 20'5 x 38 x 51cm i està feta de marbre blanc. El seu estat de conservació és força bo i només manca la tapa corretera (com demostrarien les incisions que hi ha a la part interna de la caixa), que possiblement seria de fusta o marfil. Segurament, l'emplaçament original de la caixeta seria l'església de San Giovanni Battista¹ de la mateixa ciutat. Se'l sol veure com el reliquiari que contenia les restes dels sants Quirc i Julita, procedents de Tars i portats a la ciutat italiana pel bisbe Giovanni Battista per a Gal·la Placídia. El lligam amb aquesta tradició i l'anàlisi estilística proposen la datació de la peça entre els anys vint i cinquanta del segle V.²

L'obra conté a cada una de les seves cares una iconografia diferent: als cantons curts es pot apreciar la imatge de Daniel entre els lleons amb la presència d'Habacuc a un, mentre que a l'altre es representa la imatge de la *Traditio legis*. Als llargs es pot veure l'escena de l'Adoració dels Mags a una cara i, a l'altra, una composició combinada de l'aparició de Crist a les Pies Dones i l'Ascensió de Crist. Aquesta última es podria ubicar dins de la tipologia occidental.

La representació es mostra, com la resta de decoració de la caixa, en molt baix relleu i emmarcada per unes formes motllurades senzilles. La figura de Crist ocupa la part central, posa el peu sobre un element quadrat amb la dinàmica d'enfilars-s'hi, com si grimpés una muntanya. El braç dret s'atansa cap a una *Dextera Domini* que surt, entre els núvols, de la cornisa que emmarca l'escena; a la part esquerra porta la creu, llegida com a signe de victòria sobre la mort. Aquesta figura, de rostre juvenil, es gira per mirar dues dones que, agenollades, estenen les mans velades. Aquestes es poden identificar com les Pies Dones que visiten el sepulcre després de la mort de Crist i, en trobar-lo buit, se'ls comunica la Resurrecció del Mestre. A la dreta de la composició apareix una estructura carreuada i emmerletada que s'identifica com el sepulcre buit. Aquesta fórmula per representar la tomba de Crist és

-
- 1 Primer es va ubicar a l'altar major d'aquesta església; després, al 1650, es va traslladar a la sagristia i finalment al 1670 va col·locar-se en una paret de l'església, deixant visible només l'escena de l'Adoració dels Mags. BARTOCCINI 1930: 299.
 - 2 La lipsanoteca es transferí al museu arquebisbal de la ciutat per iniciativa de Bartoccini. BARTOCCINI 1930: 299 – 302.

realment molt poc usual i no sembla assimilar-se a la imatge tradicional d'aquest element, que se sol vincular amb l'arquitectura que es conservava a Terra Santa.³

La presència de les dues Dones com a testimonis de l'acte de l'ascens, substituint els apòstols, és realment un cas únic dins les tendències de la iconografia de l'Ascensió de Crist, tant oriental com occidental, durant el període que emmarca la nostra recerca. En aquest cas, la seva presència crearia una simbiosi iconogràfica entre l'episodi de l'Ascensió, la Resurrecció i l'Aparició de Crist a les Pies Dones en una sola escena.⁴ Com passa en moltes de les imatges de la Resurrecció dels vials de Terra Santa, les Maries que acudeixen a la tomba són dues. Aquest nombre es prendria del text de Mateu, que les identifica com Maria Magdalena i Maria mare de Jaume.⁵ En el mateix text, després que l'àngel anunciï el retorn a la vida de Crist, es demana a les Dones que comuniquin la nova als apòstols i són interceptades abans de fer-ho per la figura del Mestre: «Però tot d'una Jesús els va sortir al pas i les va saludar. Elles se li acostaren, se li abraçaren als peus i el van adorar» Mt 28, 9. Si seguim aquests versicles veiem que, molt possiblement, marcarien la base també per a la gestualitat de les dones que, com dèiem, prenen una actitud d'adoració i genuflexió.

Per altra banda, el text de Mateu no descriu l'Ascensió de Crist, així que possiblement es prenen dels Evangelis de Marc i Lluc, on es pot intuir que la Resurrecció, aparicions i Ascensió succeeixen durant el mateix dia.⁶

Sigui com sigui, la realitat de la Resurrecció i l'ascens queda provada en aquesta escena del reliquiari de Ravenna. En aquest cas els testimonis de l'acte no són els apòstols, sinó les Pies Dones, figures que, com vèiem, tenen un paper important en relació amb la Resurrecció, no només en els textos bíblics, sinó en els primers testimonis de la iconografia cristiana. Per altra

3 Podem apreciar que és una fórmula molt diferent de la que apareix a l'Ivori de Munic: Veure fitxa 03. També es representa de manera curiosa la tomba de Crist, que difereix de les fórmules que tradicionalment, entre els segles V – VII, representaran aquesta arquitectura. Veure: BARAG i WILKINSON 1974.

4 LECLERCQ 1907: 2931; CHRISTE 1969: 142.

5 Mt 28, 1 – 2. En els textos paral·lels de Lluc i Marc, les Maries són tres: Llc 24, 1 – 2; Mc 16, 1 – 2.

6 El transcurs en una mateixa jornada d'aquests actes també es descriu en l'Evangelí Apòcrif de Pere, encara que no hi ha la intervenció de les Maries en aquest text. També es pot establir un vincle entre la presència de les Dones en aquesta imatge relacionada amb l'Ascensió i l'episodi del *Noli me tangere*, descrit en l'evangelí de Joan. KESSLER 1977 – 1978: 11; HANSEN 2011: 51. CHARALAMBDIS 1975: 36.

banda, Crist ascendeix portant a la mà esquerra la creu llarga, símbol de la victòria sobre la mort.⁷

En aquest cas, el joc entre Encarnació – Ascensió que es veuria en algunes de les imatges de la tipologia oriental⁸ es pot intuir en com es complementa aquesta imatge amb la de la cara oposada de la caixeta, on es representa l'Adoració dels Mags, amb una Verge entronitzada que sosté el nen a la falda. Per altra banda, la idea de traspàs i institució de l'Església que se sol llegir en la presència de l'apostolat com a testimonis de l'ascens es pot completar amb la cara curta del reliquiari, que conté la *Traditio legis*, un tema que també es relaciona amb la nostra iconografia en la seva variant oriental.⁹

7 CHARALAMBDIS 1975: 36.

8 Veure capítol 4. 4. 2. 3 del present estudi.

9 Veure capítols 4. 4. 3 i 4. 4. 2. 2 del present estudi.

NOM	Taula de l'Ascensió de Crist / Rapte d'Henoc		
OBRA	Portes de de l'església de Santa Sabina		
DATAció	ca. 420 - 440	DATAció ALTERNATIVA	
PROCEDÈNCIA	Església de Santa Sabina Roma Itàlia		
UBICACIó ACTUAL	Església de Santa Sabina Roma Itàlia.		
TIPOLOGIA	Occidental		
TÈCNICA	Relleu en fusta de xiprer		
ESTAT CONSERVACIó	☐ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		

Placa gran 40 X 85 cm - Placa petita 40 x 30 cm. Total de la porta 550 x 312 cm.
La taula conserva un estat excel·lent, però les portes han perdut alguna de les plaques

ICONOGRAFIA RELACIONADA

- Crucifixió; Maries al sepulcre; Adoració dels Mags; Traditio Legis
- Noces de Canà, Miracle dels pans i peixos; Guarició miraculosa; Curació del cec; Resurrecció Llätzer
- Miracle Moisès i la roca; Miracle manà; Miracle Guatlles; Miracle de l'aigua amarga ?
- Ascensió de Crist o Rapte d'Henoc; Parousia ?
- Aparició de Crist als apòstols; Aparició a les Pies Dones; Anunci traició de Pere; Rapte d'Habacuc
- Moisès com a pastor; Vocació de Moisès; Donació de les lleis de Déu; Vocació al Horeb
- Aclamatio ? Miracle de la serp; Miracle del Mar Roig; Ascensió d'Elies
- Jesús davant Pilat; Inici via crucis; Crist davant Caifàs
- Jonàs sortint del monstre marí (a través de fotografia)

Hipòtesi d'escenes que podrien contenir les taules perdudes:

- Daniel entre els lleons
- Baptisme de Crist
- Hebreus al forn
- Entrada a Jerusalem

CRIST

POSICIÓ	Lateral, dret
MÀ DRETA	Altres
MÀ ESQUERRA	No és possible
MANDORLA	No
BARBAT	Sí
NIMBE	No
OBSERVACIONS	Mà dreta cap a un àngel.

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	4
POSICIÓ	Frontal i lateral
COMPOSICIÓ	Diversa expressiva
NIMBE	No
OBSERVACIONS	Un assegut sobre una roca, mà a la galta

VERGE MARIA

HI APAREIX	No
POSICIÓ	-
COMPOSICIÓ	-
NIMBE	-
OBSERVACIONS	-

ÀNGELS

HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	No
AJUDEN A CRIST	2. Un sosté la mà, l'altre el
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	1. Assenyala figura
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	No
CARRO DE FOC	No
ARBRES	No
MUNTANYA	Sí. Línies ondulants.
NÚVOLS	Sí. Línies ondulants.
ALTRES	-

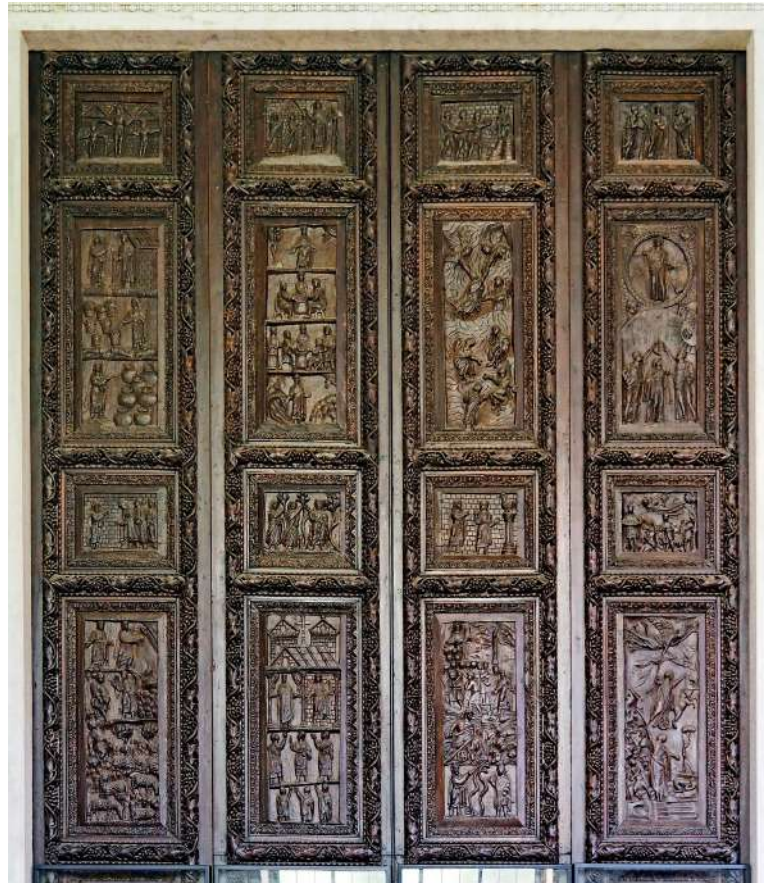
OBSERVACIONS GENERALS

La porta té dos batents amb 14 taules cada una. Dels 28 panells originals en conservem: 10 dels 16 grans i 8 dels 12 petits.

Ivan Foletti proposa que no sigui una Ascensió de Crist sinó el Rapte d’Henoc.



Font imatge: Josep Pi Reyes



Portes de Santa Sabina. Exterior. Fotografia: <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:>



Rapte d'Elies. Font imatge: Josep Pi Reyes.

ESTUDI DE CAS: LES PORTES DE SANTA SABINA DE ROMA.

La possible escena de l'Ascensió de les Portes de Santa Sabina és un cas controvertit i particular que mereix ser tractat de manera especial.

L'església de Santa Sabina està ubicada al turó de l'Aventí a la ciutat de Roma, segurament erigida i consagrada en època dels papats de Celestí I (421 – 431) i Sixt III (432 – 440), sota la promoció de Pere d'Il·líria (422 - 432), prevere. L'edifici eclesiàstic de tres naus es completava amb un nàrtex d'estructura poc usual que, a més de les funcions litúrgiques i religioses, facilitava la comunicació entre dues importants artèries del turó romà: el *vicus altus* i el *vicus armilustri*.¹

Justament en aquest espai liminar, a l'entrada principal que comunicava amb la nau central, és on s'ubicaven les portes i on encara es conserven avui en dia les restes preservades. Hi ha alguna hipòtesi, com la presentada per Tsuji, que proposa que en origen les portes no estiguessin fetes per a aquesta església; les teories més acceptades, però, veuen la col·locació actual com a l'original.² La datació, que en principi es proposava per anàlisis estilístiques i iconogràfiques, se certifica avui en dia a través de les proves dendrocronològiques i de radio carboni realitzades a la fusta. S'ubica la factura de les portes al segle V i, per tant, coincidirien amb la construcció o consagració de l'edifici.³

La porta, de fusta de xiprer, té dos batents de 14 taules cada una, sumant un total de 28 quadres decorats. Aquests tenen dues mides que es van alternant en rengleres: 16 d'aquests panells, els petits, mesuren 40 x 30 cm; mentre que els 12 més grans fan 40 x 85 cm, el total de la porta mesura 5,50 x 3,12 m.⁴ D'aquests 28 panells originals avui en dia se'n conserven 10 dels 16 petits i 8 dels 12 més grans. Actualment ocupen les filades més altes de la porta, però possiblement aquesta ubicació o ordenació no sigui l'original.⁵

1 FOLETTI 2014a: 6 – 9.

2 Veure TSUJI 1962; Per a una visió general i un recull de la historiografia crítica sobre les portes: FOLETTI 2014a.

3 TSUJI 1962: 13; SCHMIDT 1991: 573; FOLETTI 2014A: 12 – 33. Per als resultats de les anàlisis dendrocronològiques i de radio carboni: FOLETTI, ROMAGNOLI, LICCIOLI, FEDI i SACCUMAN 2019.

4 SPIESER 1991: 49.

5 Al segle XVIII les portes són restaurades. SPIESER 1991: 50. Possiblement, els marcs i els muntants també siguin producte d'una restauració moderna: DE BRUECK 1952: 140; KESSLER 1980: 486. Les propostes

En relació amb l'estil, es poden distingir sobretot dues variants, una més elegant i estilitzada amb figures llargues i detalls delicats que coincideix més o menys amb les escenes que ocupen totalment els panells grans; i una altra de personatges més robusts, amb cossos i mans amb certa desproporció respecte als caps i menys joc de moviment i delicadesa. Aquestes diferències sembla que no serien producte de dues campanyes escultòriques diferents, sinó que s'haurien realitzat en el mateix marc cronològic. Aquesta unitat de factura sembla demostrar-se en el recent estudi que va extreure petites mostres de dos panells diferents; la comparació de les cates i les anàlisis dendrocronològiques han definit que les dues plaques de fusta eren del mateix temps i període.⁶ La diferència d'estil podria explicar-se a través de la col·laboració de diferents mans o tallers que esculpien de manera sincrònica o, com proposa Foletti, que l'elecció de les variants fos una característica volguda per a un taller que utilitzaria les diferències plàstiques de manera expressiva i significativa.⁷ Les mans que van treballar en aquesta empresa serien segurament de procedència romana, però el refinament d'alguna de les figures i les particularitats iconogràfiques de certes escenes han portat a pensar que els artesans procedissin d'Orient o tinguessin algun punt de contacte o d'influència amb tallers constantinopolitans.⁸

En relació amb les imatges que es representen en els diversos panells conservats, és difícil també presentar una proposta definitiva sobre la seva iconografia. Les portes contenen una gran quantitat d'escenes de l'Antic i el Nou Testament i alguna altra que no s'ha pogut ubicar dins d'aquesta narrativa. Moltes tenen unes característiques iconogràfiques úniques que les fan diferents d'altres escenes de la mateixa temàtica dins el context del primer art cristià;

que pretenen completar el puzzle de la seva col·locació original són controvertides i diverses. La dificultat rau en conservar molt pocs testimonis gràfics anteriors a la restauració del XVIII i en la manca d'una quantitat considerable de taules. Per veure diverses propostes SPIESER 1992: 74 – 79; FOLETTI 2014a: 170 – 180.

6 FOLETTI, ROMAGNOLI, LICCIOLI, FEDI i SACCUMAN 2019.

7 Foletti basa la seva anàlisi en la diferència entre manera i estil, conclouent que en les portes es pot veure una sola manera (un sol taller), però dos estils diferents, apuntant un tercer estil de transició. Justifica aquest joc de diferències formals amb voluntat comunicativa, adaptant cada un dels estils en relació amb la iconografia que contenen. Així, les imatges més allargades i refinades serien per a les representacions teofàniques menys historiades i les més tosques per a les escenes de narrativa bíblica. Aquesta adaptació de la forma al sentit es veu, segons l'autor, en les recomanacions retòriques de Ciceró i, malgrat que amb diferències notables, es poden continuar apreciant en textos d'Ambrós de Milà i Agustí d'Hipona. FOLETTI 2014A: 151 – 173.

8 Malgrat que la creació de l'obra i la seva promoció és plenament romana, amb possibles influències milaneses, la factura oriental ha estat suggerida, entre altres, per: TSUJI 1962: 15 – 16; KESSLER 1980: 488; PEERS 2007: 140. De fet, seguint els postulats decimonònics respecte a l'art tardoantic i medieval, Kondakoff, al 1877, veu les representacions d'alguns panells tan refinades i de perfils tan hel·lènics que, malgrat que la iconografia el porta a datar les portes entre el segle V i VI, veu impossible que es portessin a terme a Roma i, per tant, les cataloga de factura oriental. KONDAKOFF, 1877: 362 – 371.

altres són veritables *unicum*. Per altra banda, certes representacions no disposen de suficients elements distintius per discernir de manera clara i absoluta l'escena que contenen. Així, tant les lectures individuals de cada una de les taules com la visió general del programa iconogràfic de les portes esdevenen tasques de gran dificultat i no conclusives. Proposem aquí un breu repàs de totes les imatges basant-nos en el treball de Foletti i comentant les variacions de les iconografies més discutides.⁹

Seguirem l'ordre d'ubicació actual dels panells, començant la lectura de dalt a baix i d'esquerra a dreta. La primera fila és de quatre panells petits i mostra les escenes de: la Crucifixió; les Maries al sepulcre i l'àngel; l'Adoració dels Mags i una escena discutida que ha estat llegida com la *Traditio legis* o la Transfiguració.¹⁰

El segon registre de quatre taules grans conté un primer requadre amb tres escenes de miracles de Crist. De baix a dalt: les noces de Canà; el Miracle dels pans i els peixos i una guarició miraculosa sense identificar, que tant pot fer referència a la Curació del cec, a la Resurrecció de Llàtzer o a una visió genèrica dels poders taumatúrgics de Crist. En la segona taula veiem una selecció de quatre miracles referents a la vida de Moisès. De baix a dalt: el Miracle de la roca; el Miracle del manà; el Miracle de les guatlles, i una última escena de difícil

9 FOLETTI 2014A i FOLETTI 2014B.

10 La imatge mostra tres figures nimbades, dues flanquejant una imatge masculina i imberbe de cabells llargs que fa el gest de benedicció amb la dreta i porta un objecte oval a l'esquerra. Aquesta imatge del mig podria ser la representació de Crist. Les figures laterals porten les mans velades i, malgrat la gestualitat de la dreta, sembla estar en posició de rebre alguna cosa, no hi ha presència del rotlle. Al fons es dibuixen dues palmeres flanquejant Crist. Si les dues figures que flanquegen Crist són les representacions de Pere i Pau, aquesta seria la imatge de la *Traditio Legis*, malgrat que no hi hagués la presència del rotlle. Els apòstols, però, no porten nimbe en cap de les altres escenes de la porta i aquests personatges sí. A més, Crist porta nimbe, segons opinió de Foletti, en totes les imatges on es manifesta la seva teofania i en les que Crist ja ha ressuscitat, element que ajudaria a plantejar que, en aquest cas, estem davant d'una imatge transcendent, fora de la narrativa. Per això s'ha proposat la identificació dels personatges laterals com a Moisès i Elies i aquesta escena com el primeríssim exemple conservat de la Transfiguració. L'objecte que Crist porta a la mà pot ser una perla (lligant així la imatge a Mateu 7, 6) o una peça de pa, vinculant la iconografia amb l'eucaristia. Veure la discussió historiogràfica del tema a FOLETTI 2014: 202 – 206. Hem de dir, però, com veiem en el bloc 1 de la nostra recerca, que la *Traditio legis* és una imatge que no està inclosa dins la narrativa bíblica i que pren un caràcter transcendent fora del temps i de l'espai històric. Així que els mateixos motius que justifiquen la identificació de la imatge com la Transfiguració poden encabir també la interpretació de la *Traditio legis*. Per altra banda, hem d'alertar que les representacions més antigues de la Transfiguració, sent la més coneguda la dels mosaics de Santa Caterina del Mont Sinai, prenen una estructura representativa força diferent, amb dos nivells on la part de baix és ocupada pels apòstols testimonis de l'acte i amb les figures de Crist Elies i Moisès levitant a l'aire. Així i tot, això no impedeix que poguessin prendre l'esquema d'una escena ja creada al segle IV i l'utilitzessin per aplicar-la a una de nova creació per a la qual no existien models; de fet Elies i Moisès tenen un gran protagonisme en la iconografia general de les portes. Amb aquestes observacions només volem demostrar la dificultat de lectura d'algunes de les representacions i que les discussions historiogràfiques no estan concloses.

identificació, ja que apareix una figura identificable com a Moisès amb actitud orant al centre, la mà de Déu a un lateral i un arbre (potser una palmera) a l'altre lateral. La posició és tan similar a la del miracle de l'aigua que brota de la roca que s'ha plantejat que, malgrat que no hi hagi cap presència ni referència a l'aigua, sigui una representació molt sintètica del Miracle de les aigües amargues de Mara.¹¹ El tercer panell és el que s'ha identificat com la imatge de l'Ascensió de Crist o, recentment, com el Rapte d'Henoc; aquesta escena és la que centra el nostre interès i, per tant, remetem el comentari més extens a línies inferiors. El quart panell és també una escena discutida i especial en forma i composició que pot ser llegida com una teofania o una imatge sintètica de la Parusia.

En el tercer registre, altra vegada de taules petites, es representa: una apreciació de Crist als apòstols després de la Resurrecció, sense concretar quina. En un altre panell on Crist, després de ressuscitar, troba al jardí les Pies Dones que l'han visitat a la tomba. El tercer és l'Anunci de la traïció de Pere. I, finalment, el Rapte d'Habacuc, una escena especial perquè és un dels primers testimonis on es mostra aquest rapte de manera independent de la imatge de Daniel. És per això que, malgrat que no hi hagi testimonis d'aquesta existència, és molt possible que un dels panells perduts contingués una representació de Daniel entre els lleons.¹²

En el quart registre, de taules de grans dimensions, es conserven: una placa amb les imatges de Moisès com a pastor; la Vocació de Moisès i la Donació de les lleis de Déu o la Vocació a l'Horeb. En una segona taula veiem l'anomenat panell de l'*Aclamatio*, una altra imatge molt controvertida.¹³ El tercer panell torna a fer referència a la història de Moisès i s'hi representa el Miracle de la serp i el Pas del mar Roig. Finalment, en un panell d'escena única, es pot identificar l'Ascensió d'Elies tancant el tram.

11 Aquesta escena apareix en altres cicles importants de la vida de Moisès, com els conservats a Santa Maria Maggiore a Roma, i, juntament amb les funcions relacionades amb el catecumenat i el baptisme de l'espai, Foletti ha trobat prou justificacions per a crear la hipòtesi que identifica la imatge amb aquesta iconografia. FOLETTI 2014A: 219.

12 No hi ha una escena isolada d'Habacuc en els testimonis conservats de les imatges del primer cristianisme, per tant estariem davant una iconografia única. FOLETTI 2014A: 97 – 98.

13 Aquest és un altre panell d'identificació molt discutida. La ubicació en diferents registres de sis personatges amb la mà alçada que miren cap a la franja superior (en aquest una estructura arquitectònica amb dues torres i coronada per una creu), deixa veure a l'entrada un personatge amb els braços oberts i sense nimbe acompanyat d'un àngel. La composició i iconografia del panell és tan única que s'ha proposat que la representació sigui històrica, és a dir, no relacionada amb la narrativa bíblica, i que mostri l'acclamació d'un personatge religiós, potser el promotor de l'església, prenent, per tant, en una lectura global, una lectura eclesiològica. FOLETTI 2014A: 258 – 262. Una proposta interessant és la lectura que veu en el panell Kantorowicz, una imatge conceptual de l'acclamació del *Kyrios*; tot creant un paral·lelisme entre aquesta representació, el panell de la teofania i els *adventus* reials i imperials. KANTOROWICZ 1944 [1957].

El cinquè registre consta només de dos panells esculpits: un amb la imatge de Jesús davant Pilat i l'inici del Via Crucis i un segon amb la imatge de Crist davant Caifàs.

Més enllà de les escenes conservades, se sap per unes imatges antigues abans de finals del segle XVIII que un dels petits panells avui perduts contenia una imatge de Jonàs sortint del monstre marí. Aquesta imatge estaria en concordança amb la de Daniel entre els lleons: una imatge no testimoniada, però, que seria lògica si tenim en compte, com comentàvem, la presència del Rapte d'Habacuc de manera aïllada.¹⁴ Una altra hipòtesi sobre una possible iconografia mancant és la que presenta Foletti que, com veurem, relaciona estretament la funció del nàrtex i de les portes amb els rituals prebaptismals, catecumenals i penitencials. Així, l'historiador creu que les portes originals tindrien una imatge del Baptisme de Crist en un dels panells grans.¹⁵ Per altra banda, Sheckler i Leith, en el seu estudi sobre la tipologia de la Crucifixió conservada a les portes, un dels primers testimonis d'aquesta escena, proposen l'ús del model de la imatge dels Hebreus al forn per a la seva creació. Destaquen la importància de la similitud del gest gairebé 'orant' dels tres crucificats, que concordaria amb la dels hebreus redimits per Déu. No se sap si l'escena estaria entre els panells desapareguts, però, segons les historiadores, encara que aquesta no hi tingués presència es podria evocar a través de la similitud compositiva de la Crucifixió.¹⁶ Per la nostra part, si tenim en compte la importància que la història de la passió de Crist juga en les portes (està desgranada en molts episodis diferents) i pensem en les dinàmiques representatives d'aquest cicle al llarg del segle IV i V, hi trobaríem a faltar una imatge de l'Entrada a Jerusalem. Des de l'inici del desenvolupament del cicle de la passió, fins i tot en les propostes més sintètiques només integrades per dues escenes, aquesta ja hi era present, acompanyant la del Judici de Pilat. No tenim espai ni és el nostre objectiu actual estendre'ns en aquesta hipòtesi que, per altra banda, és impossible de comprovar, però tanmateix creiem que seria una opció viable.

14 SPIESER 1991: 76. L'autor creu també que mancava una Nativitat per fer pendant amb l'Adoració dels Mags, però no justifica la seva proposta. La necessitat d'una altra escena per completar-la, quan ja es presenta la Verge amb el nen seguint l'esquema de les Theotokos, no ens sembla lògica, ja que la composició està completa en si mateixa i, a més, hi ha força testimonis on apareix la representació de l'Epifania sense que hi hagi una Nativitat.

15 FOLETTI 2014A: 126

16 SHECKLER i LEITH 2010: 67 – 88.

En relació amb l'interior de les portes, es poden apreciar 18 taules amb una decoració ornamental de caràcter geomètric i floral en marcs amb una sanefa perlada. Estan ubicades als quatre registres superiors, un al cinquè i un altre a la franja més baixa de la porta.

Més enllà de les possibles lectures individuals de cada iconografia hi ha diferents opcions historiogràfiques que plantegen l'opció d'una visió global de les escenes, malgrat la mancança de moltes imatges i, per tant, estar davant d'un programa molt incomplet.¹⁷

Spieser, per exemple, a través del que ens ha arribat fins avui, proposa una lectura de concordança d'escenes de l'Antic i el Nou Testament, de manera similar a com es portava a terme en decoracions murals de les esglésies del mateix període a Roma, com Santa Maria Maggiore, Sant Pau extramurs o Sant Pere del Vaticà. En aquest sentit, però, alerta que existeix un desequilibri entre representacions veterotestamentàries (distribuïdes en quatre panells grans i dos de petits) en comparació amb les neotestamentàries repartides en deu panells (vuit de petits i dos de grans). Teoritza, a més, sobre el fet que hi hagi una tercera categoria d'imatge referent a temes no bíblics.¹⁸ Per tant, aquesta correspondència entre els dos testaments, no seria una correlació simple i simètrica, sinó quelcom més conceptual que comprendria també una relació amb les hipotètiques imatges de l'absis de l'església i la seva decoració interior. Per tant, en aquest sentit, la visió d'un Crist taumaturg, poderós i gloriós es confrontaria amb dues de les figures amb què més se solen relacionar les seves visions prefiguratives: Moisès i Elies.¹⁹

Foletti, en la seva recerca doctoral, sistemàtica i ben documentada, presenta una nova possibilitat. Ens proposa una interpretació que intenta lligar l'espai del nàrtex i la seva funció amb la interpretació de la iconografia de les portes. En aquest cas, planteja una aproximació

17 Ens referim als treballs de SPIESER 1991 i als diferents estudis de Foletti, tant en referència a la seva recerca doctoral com en diferents articles científics derivats. Per exemple FOLETTI 2014A i 2014B

18 Spieser no parteix només dels 18 panells conservats, sinó que afegeix en el recompte l'escena de Jonàs sortint de la balena, un episodi que es pot identificar en una imatge anterior a la restauració del segle XVIII. L'autor fins i tot proposa que hi hagués un segon panell, no present en aquests testimonis antics, que desenvolupés encara més aquesta història. A més, proposa també la presència de la imatge de Daniel entre els lleons. SPIESER 1991: 51, 68 i 76. Sobre els cicles de decoració mural en les esglésies del segle V: SPIESER 2011.

19 L'autor creu que en els sarcòfags contemporanis hi ha molts testimonis on es combinen les imatges referents a Elies i Moisès com a prefiguracions de Crist. Aquí, el lligam entre els miracles de Crist i els de Moisès o la possible escena mancant del Baptisme amb la de la Travessia del mar roig, serien testimoni del lligam i la confrontació dels dos testaments, unes històries que no només es relacionen amb el món de les imatges sinó també en la patristica i l'exegesi. SPIESER 1991: 77 – 78.

a l'espai liminar des d'una visió etnològica i antropològica que veu en aquesta zona d'ingrés, a mig camí entre dos mons, un valor semàntic d'espai marginal lligat als rituals de passatge. L'autor adverteix que, tot i que normalment el nàrtex de les esglésies tardoantigues era multifuncional, l'ús d'aquest es relaciona la majoria de vegades amb els rituals funeraris, prebaptismals i penitencials. Així, els morts, els catecúmens i els penitents (figures en trànsit, en procés de moure's d'un món cap a l'altre) encaixarien en un *locus* impregnat d'aquest moviment de procés transformador. Deixant de banda el món dels difunts, l'historiador revisa la litúrgia romana de l'època i, tot i no trobar cap exemple concret aplicable a la ciutat, a través de les *Constitucions apostòliques* presenta la necessitat que catecúmens (en diferents nivells de la formació) i penitents haguessin de sortir fora de l'espai de l'ofici durant el misteri eucarístic. Així, l'espai de la porta estaria destinat a accions prebaptismals i a acollir catecúmens i penitents quan la litúrgia ho requerís.²⁰ Les imatges de les portes es veuen en la seva màxima esplendor i, per tant, funcionen millor quan aquestes estan tancades. És per això que l'autor justifica la seva utilització principal quan la gent estava fora i les veia closes. Aquesta situació esdevenia quan catecúmens i penitents esperaven poder tornar a entrar a l'ofici: les imatges els proporcionaven un estímul per deixar portar els pensaments, els guiaven per entrar o retrobar el camí d'entrada a la comunitat cristiana. Per tant, les representacions tenen molt a veure amb conceptes que remetin a les idees, textos o litúrgia baptismal i a la seva preparació. Per tant, per Foletti les portes tindrien una lectura conjunta que no es relacionaria amb les concordances vetero i neotestamentaris, vistes en Spieser, sinó que prendrien un caràcter més conceptual.²¹ En relació amb el baptisme, Foletti veu missatges que referenciessin conceptes associats a aquest, com la salvació i la glòria (expressats per exemple Habacuc i l'àngel, l'Ascensió d'Elies o la Teofania) o fins i tot les que promouen la visió de l'eucaristia com a 'misteri promès' (com per exemple la Multiplicació dels pans i els peixos lligada al Miracle de les guatlles i el manà); tots ells testimonis escripturístics de conceptes promesos al neòfit.²² L'historiador també té en compte que Santa Sabina i, en especial, el seu nàrtex era una zona de pas integrada al turó de l'Aventí. En aquest espai, amb una funció no eclesiàstica, el fidel que transitava d'un *vicus* a un altre podia fer una petita parada de recés espiritual. També proposa la funció de l'atri com a zona on es preparava la

20 Per la relació entre espai, rituals de trànsit i les aplicacions concretes a Santa Sabina veure: FOLETTI 2014A: 43 – 52.

21 FOLETTI 2014A, especialment 67 – 149, on fa un repàs de cada una de les imatges en relació als ideals del catecumenat i el baptisme; FOLETTI 2014B.

22 FOLETTI 2014A: 126.

processó de clergues per fer l'entrada cerimonial a la litúrgia dels diumenges i, per tant, les portes tenien alguna possible lectura eclesiàstica (com la de l'anomenat panell de l'*Aclamatio*). En tot cas, com que les portes es mantenien obertes en el transcurs d'aquesta part del cerimonial, el seu impacte visual era menor i possiblement aquesta funció no fos tan preponderant com les anteriors.²³

Tot i les propostes, els mateixos autors adverteixen de la dificultat de lectura i el rerefons absolutament hipotètic dels seus raonaments, ja que, com hem comentat en línies anteriors, la manca important d'iconografies, la peculiaritat d'algunes imatges i el desconeixement de la ubicació original de cada un dels plafons fa que aquesta tasca sigui de gran dificultat.

Justament, aquesta dificultat interpretativa, tant d'algunes escenes en particular com del programa en general, afecta l'episodi que és el centre del nostre comentari: el panell dedicat a l'Ascensió de Crist. Anem a veure més detalladament la seva problemàtica.

El panell, un de grans dimensions, està decorat amb una única escena. Això només passa a tres panells més dels conservats: el de l'Ascensió d'Elies, el de la Teofania o Parusia i el de l'*Aclamatio*. L'espai de representació, que per raons formals de la taula és molt rectangular, presenta dos espais més o menys diferenciats. Al fons es mostren un seguit de línies ondulants que poden identificar-se com a formes molt simplificades de núvols i muntanyes, l'escenografia on es desenvolupa l'acció. A la part alta veiem dos personatges alats que sostenen a un tercer personatge sense ales que està a sota seu. Un pren la mà dreta d'aquest tercer personatge i l'altre aguanta el cap. Aquesta tercera figura, barbada, eleva la seva mà dreta. Al mateix nivell hi ha un quart personatge, també alat, que fa un gest amb les mans 'mostrant' la figura que ascendeix entre els núvols. A la part baixa quatre personatges més, esculpits en dos registres, miren enlaire amb actituds expressives.

La historiografia més antiga identifica aquests personatges amb les escenes de la Pregària a l'hort de Getsemaní o fins i tot la Resurrecció. La interpretació de Weigand, però, és la que tindrà més èxit i seguiment fins als nostres dies: l'autor veu en aquesta placa una escena

23 FOLETTI 2014A: 61 – 64.

peculiar de l'Ascensió de Crist.²⁴ Una lectura que seguiran Dewald, Tsuji, Jeremias, Schieller, Kessler o Spieser.²⁵ Tots aquests autors, però, ja veuen els problemes que presenta aquesta identificació de l'escena, sobretot per la qüestió que Crist és assistit pels àngels i no ho fa a través dels núvols o de la mà de Déu, una fórmula comuna en les tres Ascensions conservades anteriors a la que ens ocupa.

Un dels treballs més complets sobre la iconografia d'aquesta taula, que defensa que, malgrat les singularitats, estem davant d'una Ascensió de Crist, és l'article de Sahoko Tsuji, *Les portes de Sainte-Saine. Particularités de l'iconographie de l'Ascension*, on es recullen part de les línies interpretatives presentades en la seva tesi de doctorat. En l'estudi, la historiadora intenta justificar les peculiaritats d'aquesta imatge, en especial a través de fonts patristiques, textos bíblics i transmissió de models i conceptes, centrant-se sobretot en el perquè de la presència i actitud dels àngels per una banda; i l'expressivitat i gestualitat dels personatges de la part baixa, que ella identifica com apòstols, per l'altra.

L'autora assenyala la fórmula d'ascens d'aquesta taula com quelcom divergent a la resta d'Ascensions contemporànies, la majoria de les quals mostraven una tipologia occidental (és a dir Crist ascendint de forma activa en diagonal, dirigint-se cap a la *Dextera Domini*). En aquest cas, l'actitud de Crist és molt similar a la del sarcòfag de Servanes o l'ivori de Munic, però el receptor del gest no és la mà de Déu, sinó dos àngels. Tampoc presenta, però, trets de la tipologia oriental, on els àngels juguen un paper protagonista, però no eleven a Crist de manera directa, sinó que ho fan a través de la màndorla.²⁶ Tsuji explora la presència dels àngels a la resta de les taules de les portes i proposa que la seva representació manifesta el compliment de la voluntat divina, que fan de 'delegats' de la divinitat, així els àngels substituirien la seva mà com a mostra de la presència de la divinitat. Tsuji no menciona, però, que a les taules dels miracles de Moisès la mà de Déu apareix repetides vegades, per tant, la visió dels àngels com a substituïts del signe d'intervenció divina no té una coherència absoluta en altres taules de la mateixa porta. La investigadora no dona explicació al perquè d'aquesta elecció.

24 Veure reflexions crítiques sobre la historiografia a KONDAKOFF 1877: 161 – 372; LECLERCQ 1907: 2927; TSUJI 1962: 13 o FOLETTI 2014A: 222 – 223.

25 DEWALD 1915: 279; TSUJI 1962; SCHILLER 1972: 146; KESSLER 1980: 488; SPIESER 1991: 77.

26 Hem de precisar que la tipologia oriental de l'Ascensió no apareixerà, segurament, fins a inicis del segle VI i, per tant, encara no podia servir de model. L'autora ho reconeix a TSUJI 1962: 17.

Per altra banda, es fa ressò d'una teoria, ja plantejada per Wiegand, on en els textos en grec dels Evangelis de Marc, Lluc i els Fets dels Apòstols, es narra l'ascens de Crist en veu passiva: 'fou endut', 'va ser elevat'. Així es justificaria que en les representacions hi hagués algun agent que participés en l'elevació de Crist: núvols, la mà de Déu o, en aquest cas, i de diversa manera en les formes orientals, els àngels.²⁷ Aquesta hipòtesi, però, no justifica en concret la presència de les figures angèliques, sinó tots els mecanismes d'elevació que puguin aparèixer en les representacions d'aquesta escena. De fet, és l'argument que més s'esgrimeix quan s'intenta trobar la lògica entre la divergència de les imatges i els textos patristics que, amb més o menys intensitat, subratllen la diferència entre ascensions veterotestamentaris, en especial la d'Elies, i la neotestamentària de Crist. En alguns casos, inclús s'insisteix que mentre Elies necessita l'ajuda d'un carro, Crist puja per les seves pròpies forces. Es creu que les imatges no fan cas d'aquestes idees dels comentaristes per l'ús de la passiva en les escriptures. Justifica també la presència dels àngels a través de la possibilitat d'assimilar aquest ascens a tradicions hel·lèniques i romanes com l'elevació de l'ànima dels difunts i les apoteosis imperials on sovint intervenen figures i genis alats.²⁸

La presència del tercer àngel queda justificada, segons l'autora, assimilant-lo a un dels dos que, segons els Fets dels Apòstols, comuniquen als deixebles el que estan presenciant i adverteixen que tal com veuen marxar al seu mestre un dia el veuran tornar. Malgrat aquesta observació, que ens sembla lògica, hem de puntualitzar que, altra vegada, és un particularisme que divergeix de les Ascensions que conservem fins al moment, on no apareix cap àngel. De fet, podríem considerar les làmpades nord-africanes de mitjans del segle V²⁹ com el primer testimoni de la presència d'aquestes figures, però, en aquest cas, seguint les línies del text bíblic, se'n representen dos.

Tsuji continua amb la justificació de la seva lectura a través de les fonts literàries. L'autora assenjala dos texts apòcrifs neotestamentaris. Com vèiem en el quart bloc del nostre estudi, les diverses versions de l'Evangelí de Nicodem, que descriuen els deixebles amb molta expressivitat, de cap a terra o tapant-se el rostre, podrien haver servit d'influència per a la

27 TSUJI 1962: 21. Vèiem en el bloc 2 del nostre treball que aquest ús del passiu diví podia ser una característica del format literari de les històries de rapté tant hel·lenístiques com judaïtzants. La veu passiva ha generat gran quantitat de debats en la historiografia tant del text bíblic com de la creació de la imatge de l'Ascensió. Veure capítol 2. 1. 1. 1 de cos del treball.

28 TSUJI 1962: 18 – 20.

29 Veure fitxa 06.

gestualitat de l'apostolat reduït que apareix a la part baixa de la taula. Per altra banda, l'Evangeli de Pere descriu com dues figures vestides de blanc entren a la tomba de Crist i surten acompanyant-lo cap al cel i servint-li de suport.³⁰ No s'especifica exactament com és aquest 'suport', però l'autora ressalta la presència d'aquests dos joves de blanc identificats com àngels en el moment de l'Ascensió, no com anunciants, sinó com a acompanyants de Crist. La historiadora també posa de manifest la presència d'àngels en els passatges bíblics on es narra com es reben a les esferes celestials l'arribada del Messies, i ho fa sobretot a través dels salms o l'*Epístola Apostolorum*. En aquest fragment s'esmenta com Crist comenta als apòstols, després de la Resurrecció, que vindrà qui el va enviar perquè vagi amb ell. S'ha d'advertir, però, que és transportat per un núvol i els àngels canten la seva glòria i benedicció des del cel.³¹ En relació amb els pares de l'Església, Tsuji esmenta els comentaris que aquests textos fan sobre la diferència d'ascens entre Elies i Crist; malgrat que sigui una referència tardana, cita a Isidor de Sevilla (560 – 636), que especifica que la diferència entre la muntada al cel d'un personatge i altre és que un ascendeix amb un carro i l'altre ho fa amb l'ajuda dels àngels.³² La relació entre els àngels i l'acolliment de Crist a la glòria ha portat a pensar a l'autora que el que estem observant en la taula de Santa Sabina és justament una representació de l'Ascensió que ens mostra dos punts de vista simultanis: a la part baixa la partida terrenal amb els deixebles colpits per la marxa del mestre i, a la part alta, l'acollida de Crist a les esferes celestials pels àngels, que en aquest cas ho fan a través d'un gest molt expressiu.³³

Per tant, segons la investigadora, malgrat les peculiaritats i estranyeses que presenta la composició, la taula que estem comentant mostraria la iconografia de l'Ascensió de Crist. Una imatge que, a més, es relacionaria de manera directa amb el programa iconogràfic general de les portes, vinculant-se amb l'Ascensió d'Elies (com a prefiguració d'aquesta) i la imatge de la Parusia (el retorn promès en l'ascens).

30 Evangeli apòcrif de Pere IX – X. Veure capítol 4. 3. 3 del cos de l'estudi.

31 Esmenta els salms 17 (18), 31 (32), 33 (34), 46 (47) o 68 (69). TSUJI 1962: 21 – 22.

32 TSUJI 1962: 23. «*Elías simboliza a Cristo, pues, del mismo modo que aquél fue arrebatado hacia las alturas en un carro de fuego, así también Cristo fue conducido hasta el cielo con la asistencia de los ángeles.*» ISIDOR DE SEVILLA *Allegoriae quaedam scripturae sacrae* 95. (PL 83, 113).

33 TSUJI 1962: 24.

L'oposició més ferma a aquesta lectura, també la més ben argumentada, és la que presenta Foletti en la dissertació de la seva tesi doctoral. L'autor, advertint les dificultats d'identificació que guarda la imatge, crea una nova hipòtesi de lectura: hi veu el Rapte d'Henoc.³⁴

Segons Foletti hi ha diverses dificultats que impedirien identificar aquesta representació com una Ascensió de Crist. La primera, la justificació de la presència dels àngels ajudant l'ascens: crear un paral·lelisme amb les fórmules orientals de l'Ascensió no és possible, ja que aquesta no apareix fins al segle VI i, quan ho fa, els àngels porten Crist en la màndorla i no de manera directa.³⁵ Com comentàvem en línies anteriors, l'autor té raó, no tenim testimonis de la tipologia oriental fins a inicis del segle VI. Sí que hi ha, però, com comentava Tsuji, una llarga tradició iconogràfica d'humans que ascendeixen a les esferes celestials acompanyats de figures alades dins el context romà i que es podien utilitzar, si així era voluntat de l'escultor, com a model.³⁶ També és cert que, en cas de ser una Ascensió, aquesta difereix del model occidental de la iconografia, posant d'exemple l'ivori de Munic.³⁷ Hem de puntualitzar, però, que els testimonis de la tipologia occidental són molt escassos. Com vèiem en el transcurs del bloc quatre, només en conservem quatre exemples clars; per altra banda, les portes de Santa Sabina no serien l'única versió peculiar de la variant occidental de la nostra iconografia: recordem el reliquiari de sant Quirc de Ravenna, on en els testimonis no són els apòstols, sinó les Maries.³⁸ O les làmpades africanes, també obra del segle V, on la imatge es troba a mig camí entre les tipologies oriental i occidental, amb presència de la mà de Déu, però també dels vivents i dels àngels. Per tant, que presenti variants respecte a les versions més repetides de l'Ascensió datades entre els segles IV i V ens sembla poc significatiu, ja que dels 5 testimonis que trobem d'aquesta variant occidental, dues presenten variacions importants.

Un altre dels problemes que l'autor presenta és que la patristica (fa especial esment a textos del Crisòstom llatí i Sant Ambrós) insisteix en la diferència necessària d'ascens entre Elies, Henoc i Crist.³⁹ Certament, aquesta voluntat de subratllar la diferència, especialment entre els mètodes d'ascens d'Elies i els de Crist en els textos patristic ja ha estat comentat en

34 FOLETTI 2014A; FOLETTI 2014B.

35 FOLETTI 2014A: 223 – 224.

36 Un exemple el trobem en les apoteosis de Faustina i Antoní pius, o en l'anomenat Díptic de Simmac. Per veure diversos exemples d'aquest tipus de representacions romanes que perduraran, amb diverses variants, fins a un context contemporani a les portes, veure el bloc 3. 5. 3 del nostre estudi.

37 L'autor cita a DEWALD 1915 i ULTRO 2000A. FOLETTI 2014A: 224.

38 Veure fitxa 04.

39 FOLETTI 2014A: 119 i 224 – 225.

diversos punts del nostre estudi. Aquesta insistència és una constant, però no priva que les imatges representin la *Dextera Domini* rebent Crist o els àngels sustentat la màndorla en moltes de les primeres representacions de la iconografia comentada. Estem d'acord que la mà de Déu, o els núvols, es poden llegir com a parts de la divinitat i, en tant que Crist és Déu i consubstancial al Pare, aquests medis són, en el fons, part de la seva pròpia natura. Potser, però, aquesta seria una lectura aplicable també als àngels. En tot cas, aquests discursos que insisteixen en la solvència divina de Crist per ascendir sense ajuda de res, que té com a únic element extern la presència de núvols, seguiran apareixent en la patristica i exegetica i possiblement acabaran repercutint en la iconografia de la imatge, però aquesta dinàmica no comença a produir exemples fins als segles IX – XI.⁴⁰

Hi ha encara una altra problemàtica que detecta Foletti: els àngels ajuden a pujar Crist d'una forma estranya, tenint en compte la dignitat de la figura que s'eleva. Mentre un àngel l'agafa per la mà dreta, l'altre sembla sostenir-lo pels cabells.⁴¹ Certament, aquest és un gest que pot decantar la imatge cap a la interpretació de l'ascens d'Henoc. És realment difícil imaginar que una figura amb la potestat de Crist sigui elevada portant-lo pel cabell i, si observem atentament la imatge, podem veure que el gest de l'àngel acaba directament al cap de Crist. Així i tot, dins les mateixes portes, hi ha un altre personatge que és transportat de la mateixa manera, ens referim a la taula del Rapte d'Habacuc. Si observem bé, veurem que es detalla aquest gest narrat en les escriptures d'una manera molt gràfica i evident. L'àngel sosté una cua de cabells d'Habacuc sense deixar dubte de com l'està transportant. El gest de l'àngel en la taula aquí tractada és més ambigu i no queda clar si el sosté realment per la cabellera o les mans de la figura acaben simplement on l'ascendit té el cap. Sense voluntat de crear hipòtesis sobre interpretatives i, per tant, amb tota cautela, volem fer un breu esment a un concepte subratllat per Agustí d'Hipona i que té gran presència en els seus sermons per les festes de l'Ascensió: Crist i la seva Església són tot un cos; Crist és el cap i la comunitat eclesiàstica els seus membres. Al ser un sol cos, els membres que hi participen poden optar a la glorificació i elevació al cel, ja que només pot ascendir cap aquest destí aquell que procedeix d'allà. Per altra banda, en ascendir, Crist no abandona la seva comunitat, ja que són part d'un mateix

40 Ens referim a la imatge dels '*disappearing Christ*' on Crist es va introduint cada vegada més entre els núvols fins que al final només es representen els seus peus a la part alta i l'apostolat, amb la Verge o sense, a la part baixa. Els ulls humans no poden veure la recepció de Crist a la glòria i per això s'amaga rere la nuvolada. Per aquesta tipologia veure: SCHAPIRO 1986 [1979]; SCHILLER 1972; DESHMAN 1997.

41 FOLETTI 2014A: 225.

ens. El cap ja és al cel i els membres resten a la terra esperant el judici, però continuen sent un tot.⁴² Així, el gest que ressalta el cap en el moment de l'ascens (si llegim l'escena com una Ascensió de Crist) pot fer referència a conceptes teològics com els proposats per Agustí. Evidentment, el gest pot ser també fruit d'una coincidència compositiva, ja que la posició i braços dels dos àngels estan en una estructura molt simètrica i la de l'ascendit marca el centre de la composició. Volem deixar clar, però, que la hipòtesi presentada per Foletti, i que desenvoluparem a continuació, també ens sembla plausible i, per tant, creiem que s'ha de tindre fermament en compte a l'hora d'analitzar la taula.

L'historiador esmenta que, segons la seva visió, les imatges de les portes en què Crist apareix després de la Resurrecció ho fa ostentant un nimbe i, en la taula de l'ascens, el personatge protagonista no el llueix.⁴³ Hem de dir, però, que en l'escena que s'ha identificat com l'Aparició de Crist davant les Dones Pies i, per tant, un esdeveniment post Resurrecció, la figura de Crist tampoc en mostra cap. Per tant, no seria l'única escena on es trenca aquesta dinàmica.

Davant d'aquests plantejaments, Foletti ressalta la semblança de la imatge de la taula amb la narració apòcrifa d'un dels raptos del profeta Henoc.⁴⁴ Com vèiem en el segon bloc de la nostra recerca, hi ha tres compendis d'escrits que tenen a veure amb aquest ascens: un datat entre els segles III i I aC de tradició jueva, un segon anomenat llibre dels secrets d'Henoc o l'Henoc Eslau, datat entre els segles I aC i I dC, i un tercer, d'escriptura més tardana. Comentàvem també que la literatura de 'raptos' va gaudir de gran difusió en el context jueu, però també a inicis del cristianisme. L'ús dels personatges veterotestamentaris que, com a premi conductual, eren portats al cel, van ser llegits com a prefiguració de l'Ascensió de Crist ja des del segle II.⁴⁵ Com vèiem, el Llibre dels secrets d'Henoc ens narra diversos viatges a les esferes celestials del profeta, que va travessant els set cels fins a arribar davant del tron de Déu i després és retornat a la terra perquè prepari el seu ascens definitiu. En les primeres ascensions, dos àngels el prenen sobre les seves ales i el van fer transitar pels diferents nivells celestials; en l'última, el profeta és pres pels àngels davant de la mirada de la seva família que

42 AGUSTÍ D'HIPONA, *Sermó* 265A: 2 o 265B: 1,2. Veure també l'apartat 2. 3. 2 del bloc 2 de la nostra recerca.

43 FOLETTI 2014A: 225.

44 FOLETTI 2014A: 118 – 119 i 226 – 227.

45 Veure capítol 2. 2. 2 del bloc 2.

observa atònita i sense entendre com Henoc desapareix entre els núvols.⁴⁶ Veiem com la descripció de l'ascens d'Henoc podria encaixar amb la representació de la taula. Foletti justifica el coneixement d'aquest apòcrif a Roma en les cronologies de la porta a través dels escrits d'Ambròs de Milà.⁴⁷ Ho fa a través d'esmentar un comentari de la Segona Apologia i un fragment d'Isaac o l'Ànima.⁴⁸ En la primera, certament el bisbe milanès cita l'ascens d'Henoc al cel i el contraposa a l'Ascensió de Crist, dient que aquest segon torna pels seus propis mitjans. La menció respecte a Henoc només esmenta el seu ascens, una informació que ja es troba en la literatura veterotestamentària i que, per tant, no prova l'ús aquí de l'apòcrif henòquic: no aporta més informació que la ja facilitada pel text bíblic. L'altre fragment narra l'ascens de l'ànima al cel sobre les ales dels àngels, un mode d'elevació igual que el gaudit per Henoc en el seu primer viatge celestial. Foletti diu «*Lo stesso elemento pur essendo assente dal racconto biblico è presente nel libro di Ambrogio (...). Questo significa che una versione apocrifa simile doveva circolare in Occidente alla fine del IV secolo*».⁴⁹ No sabem si realment hi havia o no coneixement de l'apòcrif d'Henoc, de procedència oriental, a Milà al segle IV; en tot cas, però, creiem que aquest fragment no és una prova indiscutible que així fos. Primer, perquè el text d'Isaac o l'Ànima no fa referència a l'ascens d'Henoc i, segon, perquè la representació de l'ànima elevada per àngels era una imatge recurrent en la cosmovisió hel·lènica i romana; no era necessari un text apòcrif com a referent.⁵⁰ Tot i aquesta observació, ens sembla plausible que la representació de la taula faci referència al Rapte d'Henoc. Aleshores, però, estem davant del primer i únic exemple d'aquesta iconografia, que no apeixarà de nou en l'art medieval fins segles després. Vèiem, però, que les portes de Santa Sabina eren un entramat complex d'imatges i que moltes d'elles eren escenes amb detalls poc usuals o completament innovadors, com per exemple el panell de l'*Aclamatio*. Per tant, el fet que no hi hagi precedent ni un desenvolupament posterior immediat d'aquesta iconografia no ens sembla motiu suficient per negar aquesta identificació. Sí veiem necessari, però, tindre-ho en compte. De fet, per si sol, el mateix argument d'excepcionalitat d'elements i iconografies presentades a les portes podria justificar una Ascensió de Crist fora dels canons habituals. L'autor és conscient d'aquesta manca de referents iconogràfics anteriors per a una imatge del Rapte d'Henoc. Per això, proposa que la representació prengui com a base els esquemes de les

46 Veure: 2Henco3: 1- 3; 2Henoc 18: 1- 2

47 FOLETTI 2014A: 226.

48 AMBRÒS DE MILÀ, *Segona apologia*: 4, 24 i *Isaac o l'ànima*: 8, 77 a FOLETTI 2014A: 226.

49 FOLETTI 2014A: 226.

50 Tornem a fer referència el bloc 3. 5. 3 del nostre estudi.

Ascensions de Crist occidentals, com les de Munic o les dels sarcòfags gals, i en canvi elements per mantenir la idea que el patriarca i Crist no poden arribar amb la mateixa fórmula al cel, ja que tenen categories diferents.⁵¹ Per tant, encara acceptem aquesta escena com un Rapte d'Henoc, té sentit mantenir-la encara en el catàleg de les Ascensions tardoantigues en tant que una referència indirecta a la representació d'aquesta.

Segons Foletti, l'escena estaria lligada amb la imatge de l'ascens d'Elies i, en un ambient catequètic, servirien per inspirar la fe del catecumen, sota promesa que, si complia amb un bon periple com a cristià, el seu esforç seria gratificat per Déu com ho va fer amb aquests dos profetes, elevant-los a les esferes celestials. Foletti justifica que no hi hagi presència de l'Ascensió de Crist a les portes, però sí dels profetes, perquè aquests tenen magnituds humanes a les quals els neòfits poden equiparar-se.⁵²

Tot i que trobem lògic el concepte, hem de confessar que no veiem tan clara la negació de la presència de l'Ascensió de Crist. En primer lloc, per la dinàmica de la correspondència entre Antic i Nou testament. Estem d'acord amb la mirada més conceptual de Foletti a l'hora d'articular una lectura global de les imatges de les portes i, per tant, creiem que la correspondència d'imatges no ha de ser estricta i absolutament simètrica, però hem de reconèixer que segueix gaudint de cert joc dins les taules conservades de les portes. El cas més visible és la relació entre les plaques dels miracles de Moisès i els de Crist. Una correspondència que també juga a favor de Foletti a l'hora de proposar que una de les taules perdudes contindria el Baptisme de Crist i que guardaria relació amb la Travessia del Mar Roig.⁵³ Per tant, al nostre entendre, ens semblaria lògic que donant un protagonisme tal a dues prefiguracions de l'ascens de Crist com la d'Elies i Henoc hi hagués la representació de l'ascens prefigurat. Però, aleshores, com es podria relacionar l'ascens de Crist amb els preceptes de preparació del baptisme i la reinserció penitencial? Primer, perquè al·ludeixen a la salvació de manera directa: Crist crea jurisprudència per a una salvació general dels cristians i no només per a uns pocs profetes escollits. Recordem el text d'Agustí en el que diu: «*La resurrección del Señor es nuestra esperanza; su ascensión, nuestra glorificación*».⁵⁴ Així, els primers, els profetes humans, són un model de conducta per a aconseguir la glòria possibilitada i promesa

51 FOLETTI 2014A: 228.

52 FOLETTI 2014A: 121.

53 FOLETTI 2014A: 126; Una relació també proposada per: SPIESER 1991: 77 – 78.

54 AGUSTÍ D'HIPONA, *Sermó* 261: 1.

per Crist a la seva comunitat. Un altre text, en aquest cas de Lleó el gran, es pot relacionar amb l'Ascensió i aquesta funció catecumenal. Després de l'ascens de Crist comença un període d'espera a la segona vinguda: «mentre recorre el temps establert, durant el qual s'han de multiplicar els fills de l'Església, amb el mateix cos amb què ascendí tornarà a jutjar els vius i els morts».⁵⁵ L'ascens marca l'inici d'un període on la comunitat ha d'estendre's i créixer i, justament, és amb el ritual del baptisme que aquesta Església es fa gran, esdevenint l'inici del camí per a la salvació que culminarà el dia del judici.

Així, hem decidit integrar aquesta taula dins el corpus de l'Ascensió de Crist perquè encara que veiem plausibles les noves propostes de Foletti i acceptem la laboriositat, fonamentació i interès del seu treball d'investigació, hi ha quelcom que encara ens crida a la prudència. Així, pretenem fer una lectura d'aquesta taula de manera dual, conservant encara la visió de Tsuji i incorporant els postulats de Foletti. Per altra banda, si la imatge és el Rapte d'Henoc, al prendre com a model els esquemes de l'Ascensió de Crist, ens pot servir també per veure que a la Roma del segle V es coneixien i utilitzaven models de la tipologia occidental d'aquesta, uns models dels quals no hem conservat testimonis materials (per aquesta zona i cronologia). A més, en el cas que aquesta taula no representés una Ascensió de Crist, creiem força plausible que en alguna de les plaques perdudes de les portes aparegués un testimoni d'aquesta iconografia.

55 LLEÓ EL GRAN, *Sermó* 74: 2.

NOM	Làmpades nord-africanes amb escena de l'Ascensió		
OBRA	Làmpades nord-africanes amb escena de l'Ascensió		
DATAció	ca. 440 - 470	DATAció ALTERNATIVA	Fi s. V - inicis VI
PROCEDÈNCIA	- Fabricació: Sidi Marzouk, Tunísia. - Làmpada de Phthiotis , procedent de la tomba de Perivoli, Spercheios, Phthiotis		
UBICACIó ACTUAL	- Col·lecció privada, EUA - Museu de Siracusa, Itàlia (?) - Musée du Bardo et de Carthage, Tunísia, fragment (Leclercq - DACL8, 1172, 4) - Louvre, París ? - Villa romana Piazza Armerina, Enna - Col·leccions particulars d'Alemanya i EUA - Hypati, Byzantine Museum of Phthiotis, OK 168 (13) -		
TIPOLOGIA	Pont		
TÈCNICA	ceràmica marró coberta amb barbotina vermella i marró. (motlle)		
ESTAT CONSERVACIó	☒ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		

Moltes de les llànties es conserven en estat fragmentari, altres amb alguna llacuna. Els testimonis en bon estat de conservació ens indiquen que la imatge té les mateixes característiques.

ICONOGRAFIA RELACIONADA

Hi ha dos crismons en dos dels cercles del marc.

Context iconogràfic desconegut

CRIST	
POSICIÓ	Frontal, dret
MÀ DRETA	<i>Dextera Domini</i>
MÀ ESQUERRA	Creu de la victòria
MANDORLA	Sí
BARBAT	No
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	El rostre és gira cap a la mà de Déu

APÒSTOLS / TESTIMONIS	
NÚMERO	2?
POSICIÓ	Frontal hieràtic
COMPOSICIÓ	Altres
NIMBE	No
OBSERVACIONS	S’han identificat com Apòstols o Àngels

VERGE MARIA	
HI APAREIX	No
POSICIÓ	-
COMPOSICIÓ	-
NIMBE	-
OBSERVACIONS	-

ÀNGELS	
HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	Sí, 2
AJUDEN A CRIST	No
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	Sí ?
ALTRES	
OBSERVACIONS	Poden ser àngels o apòstols

DEXTERA DOMINI	
HI APAREIX	Sí
COMPOSICIÓ	Des del marc de la peça,
OBSERVACIONS	

ALTRES ELEMENTS	
SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	Sí, Part alta de la màndorla
CARRO DE FOC	No
ARBRES	Np
MUNTANYA	No
NÚVOLS	No
ALTRES	-

OBSERVACIONS GENERALS

Si identifiquem les figures del coll com a àngels no poden ser apòstols i viceversa.



Fotografia: Hypati, Byzantine Museum of Phthiotis, OK 169 (13) [KAKAVAS 2011: 157]



Fotografia: HERRMANN i VAN DEN HOEK: 110 (Col·lecció privada)



Fotografia: HERRMANN i VAN DEN HOEK: PL 11 (Col·lecció privada americana)

ESTUDI DE CAS: LLÀNTIES NORD-AFRICANES AMB L'ASCENSIÓ DE CRIST

En aquesta fitxa fem referència a un conjunt de déu làmpades de ceràmica coberta amb barbotina vermella i marró que, malgrat ser producte de diferents motlles, presenten una iconografia igual amb els mateixos detalls decoratius.¹ És per això que fem el comentari de manera unificada.

Les llànties són més o menys de les mateixes dimensions: 12'3 x 6'7 cm i presenten una nansa no perforada, dos orificis al cos de la peça, un canal entre el disc i l'embocador, que en el cas de conservar-lo, és un forat força ample. Aquest tipus de forma, així com la decoració que emmarca l'escena central del cos de la làmpada, són característiques de la producció entorn de l'àrea de Sidi Marzouk Tounsi, a l'actual Tunísia, un important centre de producció des d'on es distribuïa, a través de múltiples vies comercials, per tota la costa del Mediterrani. La forma i l'ornamentació emmarquen la cronologia de les peces entre els anys 420 – 500, però es pot arribar a concretar entre el 440 – 490.²

Aquest tipus d'objectes podia tindre múltiples contextos d'ús com ara ambients privats, religiosos o funeraris, ja fos per a una funció pràctica (il·luminar) o relacionada amb un ús ritual. Les làmpades a les quals fem referència es troben en un context cementiri amb traces d'haver estat utilitzades. Els cristians del segle V les van fer servir en el transcurs dels cerimonials celebrats per enterrar o commemorar l'aniversari dels seus difunts.³ Aquesta funció en objectes similars era quelcom ja recurrent en la pràctica romana pagana.⁴

Més enllà de servir d'ofrena o aixovar, o complir les funcions d'il·luminació d'espais obscurs com hipogeus o catacumbes, la llum que emanava d'aquests objectes podia tindre un significat protector, teològic i salvífic. Mostra d'això és la presència en algunes d'aquestes peces d'una inscripció amb el versicle de Joan 8, 12: «Jo sóc la llum del món. El qui em

1 Tres exemples es conserven en col·leccions privades de Londres, Alemanya i Estats Units; els altres a Siracusa, Cartagena, Roma, Corint i París. Per veure referències: KAKAVAS 2011: 157. El grup conservat d'aquesta tipologia i aquesta decoració no és molt nombrós en comparació amb altres exemples, però és molt possible que s'hagin perdut testimonis. HERRMANN i HOEK 2003: 107.

2 HERRMANN i HOEK 2003: 113 – 114. S'ubicarien dins de la tipologia IIA de Hayes. HAYES 1972: 313 – 314.

3 PARANI 2019: 313 – 315; KAKAVAS 2011: 157.

4 Veure per exemple CUMONT 1946. 41 – 46.

segueix no caminarà a les fosques, sinó que tindrà la llum de la vida».⁵ Un concepte molt adequat pel seu context d'ús.

La decoració de la peça presenta un marc circular tallat per l'agafador i pel coll de la làmpada, creant dos semicercles simètrics. Aquests contenen petits medallons amb formes quadrades amb altres quadrats concèntrics, cercles amb formes romboïdals inscrites i dues formes triangulars que flanquegen l'embocador. El tercer motiu des de l'agafador, conté un crismó encerclat.

Al centre de la llàntia, la imatge s'adapta a la mida del marc circular i als dos orificis per introduir l'oli. Aquí, apareix una figura masculina dempeus, amb una túnica i nimba, que carrega una creu llarga amb la mà esquerra. La mà dreta es dirigeix cap a una altra mà que surt de l'extrem i la pren pel canell, en una forma similar a la *dextrarum iunctio*.⁶ Aquest personatge es pot identificar com a Crist, està inscrit dins una màndorla portada per dos àngels que la sustenten per la seva part baixa i que s'adapten a l'espai. A la part alta de la màndorla apareixen quatre caps: un d'àguila, un d'home, un de lleó i un de brau; que s'han identificat com una representació reduïda dels quatre vivents de la visió profètica d'Ezequiel (1, 4 – 28). La relació dels vivents amb la figura de Crist portada pels àngels es pot llegir com una visió de la seva glòria i majestat, però el fet que els vivents apareguin, no en una forma tetramòrfica, sinó individualitzada, pot vincular també amb les profecies escatològiques del judici final descrites en l'Apocalipsi (4, 2 – 8) i relacionar-se, per tant, amb la segona vinguda.

A la part baixa de la composició apareixen dues figures masculines vestides amb túniques llargues. Una de les dues, la de la dreta, aixeca la seva mà dreta. Aquests personatges han tingut dues interpretacions principals. La primera proposa la identificació d'aquests com una visió sintètica de tot l'apostolat que testimonia l'Ascensió de Crist. Podríem estar davant la representació de Pere i Pau, però una lectura associada a l'Evangeli apòcrif de Jaume prefereix identificar-los com Pere i Jaume, companys en presenciar l'ascens del seu mestre en aquesta narrativa.⁷ La segona interpretació, la més defensada, porta a llegir aquests individus

5 PARANI 2019: 314.

6 Leclercq ha volgut veure en aquest gest la donació del rotlle de pergamí de la nova llei a Pere. LECLERCQ 1927, 8. 1: 1171. Però la mà que pren a Crist pel canell és evident en els testimonis més ben conservats i és la lectura més acceptada per la historiografia moderna. ENGEMANN 2019: 200.

7 Com veiem en el bloc 2. 1. 2, el text segurament compilat al segle II a Egipte, de marcat caràcter gnòstic, descriu les visions de l'apòstol Jaume que en companyia de Pere testimonien l'ascens de Crist, i amb gran

com els dos 'homes de blanc' que a la narració dels Fets dels Apòstols (1, 11) adverteixen els deixebles que deixin d'estar tristos i afectats, ja que tal com veuen marxar el seu mestre, un dia tornarà. Aquest missatge anuncia la segona vinguda de Crist subratllant el concepte escatològic ja anunciat pels vivents de la part superior.⁸

Justament, aquest lligam amb els conceptes de glorificació i salvació rere el discurs de l'Ascensió fan adequada l'ús d'aquesta iconografia en objectes relacionats al culte funerari. Curiosament, però, no trobem cap representació directa de l'Ascensió en les pintures de les catacumbes i, entre els centenars de sarcòfags amb decoració cristiana procedents dels limes de l'Imperi produïts entre inicis del segle IV i inicis del segle VI, només conservem dos testimonis molt fragmentaris de l'ús d'aquesta escena per a fins sepulcrales.⁹

A més, segons els exemples que es coneixen fins avui en dia, aquestes làmpades de procedència nord-africana serien el primer exemple de la tipologia d'Ascensió de Crist compresa en dos nivells, en una imatge pont entre la tipologia occidental i oriental descrites en el bloc 4 del nostre estudi. La presència dels vivents i la màndorla amb el Crist majestàtic portada per àngels i el doble registre és una imatge original i complexa dotada de certa sofisticació en el seu concepte. Això ha fet veure el disseny de l'escena com quelcom massa ambiciós per un objecte de difusió tan popular i de factura tan senzilla com són les llànties. Així doncs, s'ha proposat que el model provingués d'una representació monumental, ja fos una pintura, mosaic, relleu; o d'objectes de luxe com manuscrits i iveris, que podrien vincular-se a tallers cortesans.¹⁰

La imatge de l'Ascensió que ens proposen aquests objectes deixen veure una composició encara més curiosa i fascinant, ja que, com comentàvem anteriorment, malgrat que es

commoció veuen com els àngels i la glòria celestial reben a Crist a la dreta del Pare. En tot cas, com adverteixen Herrmann i Van den Hoek, aquest evangeli no deixà gaires traces en la literatura del primer cristianisme, però no vol pas dir que no pogués tindre una repercussió artística. Veure: HERRMANN i HOEK 2003: 111.

8 HERRMANN i HOEK 2003: 111, 117; KAKAVAS 2011: 157; ENGEMANN 2019: 201.

9 Veure les fitxes 01 i 02.

10 HERRMANN i HOEK 2003: 117 – 118. Aquesta idea es relacionaria amb la postura de Grabar, que planteja una teoria similar per a les imatges de les *ampullae* de Terra Santa. El mateix autor proposa la possibilitat que existís una imatge monumental d'aquesta escena a l'església de l'Ascensió de Jerusalem, patrocinada per personalitats de l'entorn cortesà constantinopolità. Veure per exemple: GRABAR 1964 i GRABAR 1958. Hem advertit en diversos punts, però, que, malgrat la possibilitat de detectar imatges en àmbit monumental que podien servir de base per a la creació de la nostra iconografia, com el ja citat mosaic de la Rotonda de Salònica, no hi ha cap indici que pogués existir una representació similar a l'Imbomon.

llegeixin com a testimonis innovadors que obren les portes a l'anomenada tipologia oriental de l'episodi, conserven elements que encara depenen de la visió més tradicional de la tipologia occidental, de la qual, a més, conservem molt pocs testimonis i normalment es relaciona amb tallers ubicats a la península Itàlica. Aquesta representació, per tant, ens porta a pensar en una difusió i major popularitat d'aquesta tipologia més enllà de la que ens poden certificar les obres preservades.

L'aplicació, més o menys seriada, de la imatge de l'Ascensió de Crist en les llànties com una transposició d'elements que remetin, no només a l'ascens de Crist, sinó a la parusia, s'ha volgut relacionar amb el clima religiós dels centres nord-africans, punt d'origen d'aquests objectes, vinculant-les amb la figura i l'obra d'Agustí d'Hipona. Com vèiem en el segon bloc de la nostra recerca, el bisbe d'Hipona, mort poc abans de la data proposada per a la creació d'aquests objectes, va transmetre, en els sermons sobre la festivitat de l'Ascensió, que gaudia ja d'una celebració independent dins el cicle de Pasqua, la importància del vincle entre aquest esdeveniment i el segon retorn de Crist, el judici final i la idea de glòria i majestat. Així, segons Herrman i Hoek, la popularitat d'Agustí, dels seus discursos i de les seves idees teològiques, haurien fomentat l'aparició d'un 'prototip' de la iconografia oriental a dos registres, que permetia subratllar, més que no pas la versió occidental de l'episodi, aquest concepte transcendent i escatològic.¹¹

Les formes de la imatge són hieràtiques i lineals i semblen fugir de qualsevol tractament naturalista. Els personatges mostren certa desproporció entre els seus membres; les faccions dels rostres vénen insinuades per línies en les quals predominen uns ulls exageradament grans. No hi ha voluntat de moviment i les gestualitats s'expressen de manera encarcerada i, fins a cert punt, matussera. Bona part d'aquestes característiques poden venir determinades pel marc i la tècnica que creava aquests objectes de fang a través de matrius.

11 HERRMANN i HOEK 2003: 124 – 132.

NOM	Ascensió de la columna del cimbori de Sant Marc de Venècia		
OBRA	Columna anterior dreta del cimbori de Sant Marc de Venècia		
DATAció	finals V - inicis del VI	DATAció ALTERNATIVA	S. XIII
PROCEDÈNCIA	Església de Sant Polieucte a Constantinoble (?) Per les dues columnes de davant. Istambul Turquia.		
UBICACió ACTUAL	Catedral de Sant Marc de Venècia. Venècia Itàlia		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	Relleu en marbre		
ESTAT CONSERVACió	☐ Bo ☒ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		

ICONOGRAFIA RELACIONADA

Cicle de la Passió, mort i Ressurrecció de Crist. (24 escenes)
Teofania

Columna posterior esquerra: cicle de la vida de la Verge fins la consulta del destí de Maria.(30 escenes)
Columna anterior esquerra: cicle de la infància de Crist. De l'Anunciació fins actes taumatúrgics. (26 escenes)
Columna posterior dreta: cicle esenyament i miracles de Crist (26 escenes)
108 escenes en total

CRIST

POSICIÓ	Frontal entronitzat
MÀ DRETA	Altres
MÀ ESQUERRA	Llibre
MANDORLA	Sí
BARBAT	No
NIMBE	No
OBSERVACIONS	El tron és un orbe. No porta nimbe, però la petxina de la fornícula crea aquesta

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	6
POSICIÓ	Frontal expressiu
COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 3
NIMBE	No
OBSERVACIONS	Les petxines de les fornícules poden fer de nimbe

VERGE MARIA

HI APAREIX	No
POSICIÓ	-
COMPOSICIÓ	-
NIMBE	-
OBSERVACIONS	-

ÀNGELS

HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	2. Lateral sostenint
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	No
CARRO DE FOC	No
ARBRES	No
MUNTANYA	No
NÚVOLS	No
ALTRES	Hi ha unes formes no

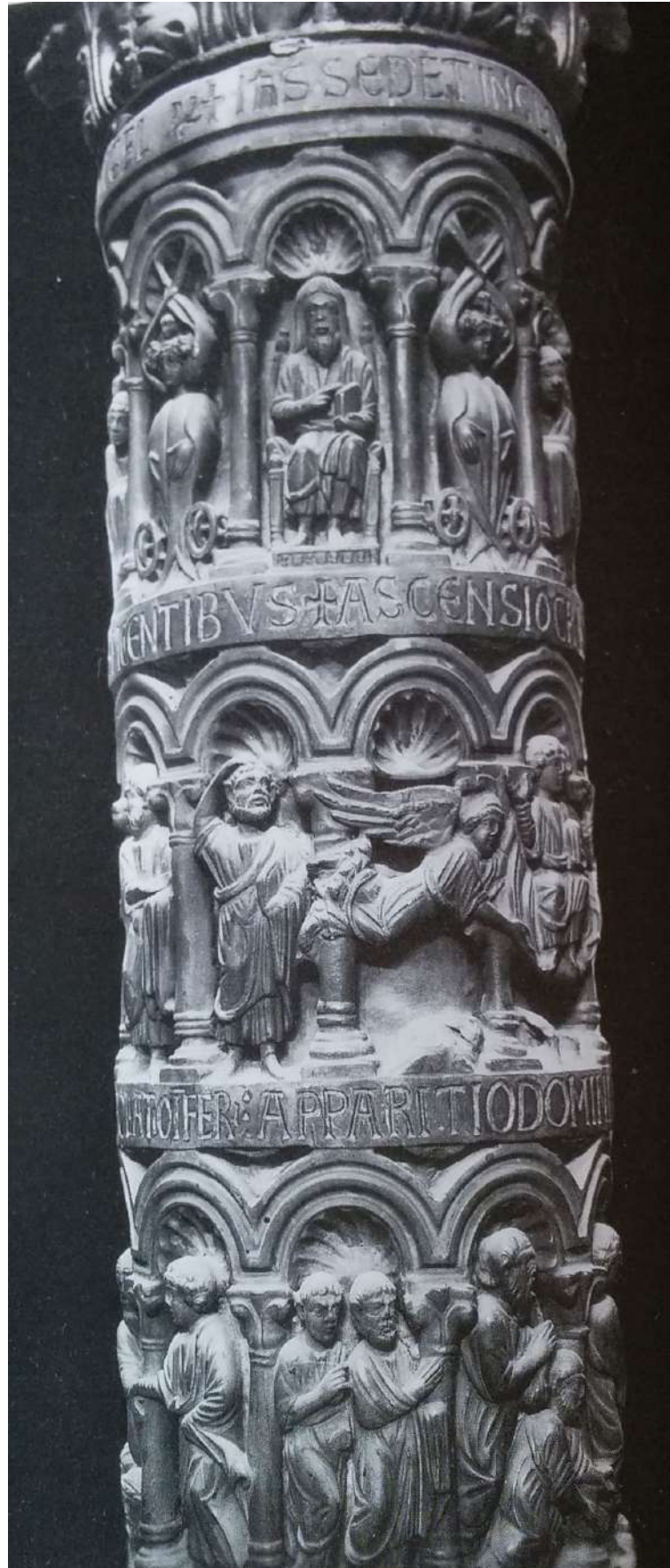
OBSERVACIONS GENERALS

301 cm alçada cada columna

33 cm cada franja

Columnes anteriors datades al segle VI - columnes posteriors al XIII

Inscripció: + ASCENSIO CRISTI AD CAELOS APOSTOLIS CVMIRATIONE ASPIC. ENTIBUES.



Fotografia: IACOBINI 2000: 152



Detall del Crist e l'Ascensió. Fotografia: <http://www.bisanzioit.blogspot.com/2013/06/le-colonne->



Detall d'apòstols de l'Ascensió. Lateral esquerra. Fotografia: <http://www.bisanzioit.blogspot.com>.

ESTUDI DE CAS: CIMBORI DE SANT MARC DE VENÈCIA

L'estructura del cimbori, ubicat sobre l'altar major de l'església de Sant Marc de Venècia, consta de quatre columnes de marbre que sostenen el baldaquí. Les columnes estan dividides en nou franges, cada una separada per una cinta i articulada a través d'un sistema de nínxols (la majoria en presenten nou) que emmarquen els personatges. Tres-centes vint-i-quatre fornícules esculpides per a cent vuit episodis que il·lustren els cicles de la vida de la Verge i la vida i passió de Crist en un alt relleu de gran qualitat. Cada columna mesura 3'01m i cada una de les franges és d'aproximadament 33cm, sent de 4'5cm la cinta de separació. La qualitat escultòrica, malgrat ser notable, és desigual en les dues columnes posteriors respecte a les dues anteriors, les primeres executades amb menys destresa que les segones; serien així obra de dues mans o tallers diferents.¹

La datació de les columnes i els seus relleus ha estat enormement discutida i encara no s'ha arribat a un acord definitiu. Segons Weigel hi ha tres teories sobre la taula: la que aposta per una datació proto-bizantina (segles V - VI) i una procedència de tallers orientals; la que data tot el conjunt al segle XIII i ubica l'execució a tallers venecians del moment que opten per un regust estilístic anarquitzant per subratllar la idea d'*Imperium Christi*; i encara una tercera hipòtesi que juga amb les diferències qualitatives i formals de les dues columnes anteriors i posteriors, considerant que les primeres són producte del segle VI i les segones una creació del segle XIII, moment en què l'estructura seria executada aprofitant material reutilitzat de procedència oriental.²

L'estudi de l'encast de les columnes a les bases i a l'estructura del baldaquí sembla determinar que els fusts no van ser creats expressament per a aquesta obra i es tractarien, per tant, d'un

1 Les diferències formals entre les columnes anteriors i posteriors també afecten detalls de l'estructura de les peces i els capitells que sustenten. WEIGEL 2000: 7 – 8 .

2 Les tendències que ubiquen la creació d'aquestes columnes en context del segle XIII apareixen als anys quaranta del segle XX de mans de Lucchesi Palli. La justificació del marcat estil tardoantic dels relleus es justifica, en el seu treball, com una aposta protorenaixentista de l'art italià. L'autor mantindrà sempre la datació, però en els seus treballs cada vegada subratllarà més la dependència de les columnes a models tardoantics, tant en les seves formes com en la seva iconografia. LAFONTAINE – DOSOGNE 1996: 343 – 355. La línia que ubica la creació dels fusts decorats d'aquesta obra a la primera meitat del VI s'explica de manera especialment documentada en els estudis de Weigel. Per a un resum de l'estat de la qüestió remetem a la seva obra: WEIGEL 2000: 18 – 25.

material reaprofitat.³ Per altra banda, la comparativa entre elements de detalls escultòrics, com per exemple la decoració de les petxines dels nínxols o les columnes que els flanquegen amb alguns sarcòfags ravennessos de finals del segle V; així com les formes de les figures que són similars als iveris dels segles V i VI, ajuda a decantar la hipòtesi cap aquestes cronologies tardoantigues.⁴ Weigel afegeix a aquestes anàlisis la reinterpretació de dos elements iconogràfics. Per una banda, l'escena identificada com a Lluc 9, 23, on Crist anuncia la seva mort als deixebles i els demana que si el volen seguir carreguin cada dia la seva creu, en el fons és, segons l'historiador, l'episodi de Lluc 20, 22 – 25, on s'esmenta el famós versicle «doneu al cèsar el que és del cèsar». Per tant, en la representació hi hauria la imatge de l'emperador, amb les vestidures i emblemes imperials més propis d'un regent del segle V – VI que un del XIII.⁵ Per altra banda, l'autor ressalta les similituds de les columnes venecianes amb uns fragments conservats al Museu Arqueològic d'Istanbul, datats per les similituds estilístiques entre finals del segle V i la creació de la decoració escultòrica de l'església de Sant Polieucte a Constantinoble, entre el 524 – 527. Per tant, les columnes es datarien, per donar un marge ampli, entre finals del segle V i mitjans del VI, subratllant com a més probable el final d'aquest arc cronològic.⁶

Per altra banda, les cintes que fan de separació entre les diferents bateries de nínxols que contenen les escenes presenten avui unes inscripcions en llatí que les identifiquen. L'estudi paleogràfic d'aquestes les situa a inicis del segle XIII. La manca de correspondència entre la identificació de les imatges proposades per les inscripcions i les iconografies representades, per una banda, així com la manca de concordança entre les fonts del text i la representació, per una altra, semblen fer evidents que aquestes inscripcions s'haurien portat a terme en un

3 Sembla que les quatre columnes presenten danys importants a la zona superior, testimonis d'una separació violenta del fust i el capitell original, que en demostraria la reutilització. A més, aquests danys són molt similars a altres columnes que arriben a Venècia després de l'espoli de la presa Constantinoble del segle XIII. WEIGEL 2000: 36 – 37.

4 WEIGEL 2000: 7 – 12, 14.

5 Weigel no veu sentit en la representació al segle XIII d'un emperador a l'estil del V o VI. Comparant la imatge del basileu a altres treballs orientals d'aquestes cronologies, creu que les columnes s'han de datar a partir del regnat d'Anastasi I (491 – 518). Es fixa especialment en la corona, una tipologia molt present en època d'Anastasi, però que es perd en el moment de Justinià I; per tant, la cronologia de la peça es concretaria a la primera meitat del segle VI. L'autor afegeix que, mentre determinats detalls dels personatges tenen presència tant en l'art del segle VI com en època medieval, altres no s'han tornat a trobar en període bizantí mitjà. WEIGEL 2000: 16, 28 i 41 – 45.

6 Veure WEIGEL 2000: 47 – 49. Una datació acceptada en relació a l'estudi de la imatge de l'Ascensió per LECLERCQ 1907: 2930; DEWALD 1915: 186; SACOPOULO 1957; SCHILLER 1972; SCHMIDT 1991.

moment posterior a les imatges, quan les columnes haurien arribat a Venècia i s'haurien integrat en la decoració de l'altar major de Sant Marc.⁷

Per tant, si acceptem les teories de Weigel, haurem d'ubicar la creació de les imatges de les columnes a tallers segurament constantinopolitans durant la primera meitat del segle VI.⁸ L'Ascensió que s'hi representa, doncs, s'emmarcaria en el context oriental d'aquest període.

La lectura de les històries representades en aquesta obra són: el Cicle de la vida de la Verge, des del sacrifici de Joaquim a la consulta del destí de Maria, tot ell narrat en la trentena d'escenes contingudes en la columna posterior esquerra. El Cicle de la infància de Crist, iniciat en l'Anunciació, així com alguns dels seus miracles i actes taumatúrgics, que es narra en vint-i-sis escenes a la columna anterior esquerra. Vint-i-vuit episodis il·lustren el Cicle dels ensenyaments i els miracles de Crist, especialment inspirats en l'Evangeli de Lluc, a la columna posterior dreta. I, finalment, en vint-i-quatre representacions veiem el Cicle de la Passió, mort, Resurrecció i Ascensió de Crist, a la columna anterior dreta. Si tenim en compte que apareixen aproximadament unes cent vuit escenes representades i acceptem la cronologia proposada per Weigel, entendrem que moltes d'aquestes imatges seran el primer testimoni conservat de la iconografia que representen en el context del primer art cristià. Aquest podria ser el cas de l'Ascensió de Crist dins de la tipologia oriental, tenint en compte, a més, la manca de precisió en la datació d'altres testimonis.⁹

Com podem deduir, l'escena de la inscripció s'ubica dins de la columna anterior dreta, a la part alta, essent només superada per una visió de Crist en el tron de la glòria celestial inspirada en els textos d'Ezequiel. A la part superior de la imatge apareix el text en llatí que, com dèiem,

7 L'autor creu que molts dels episodis de la vida de la Verge i la infància de Crist estan extrets del Protoevangeli de Jaume, mentre que les inscripcions que les designen prenen el text de l'Evangeli de Pseudo-Mateu, més tardà. WEIGEL 2000: 36 – 40. Aquesta integració molt probablement sigui fruit del mateix projecte que porta a la restauració i ampliació, dins el mateix espai, de la famosa *Palla d'oro* (ca. 1209). WEIGEL 2000: 20.

8 WEIGEL 2000.

9 Per exemple, les *ampullae* de Terra Santa que actualment conservem es daten a la segona meitat del segle VI, però es proposen que podrien haver aparegut a inicis d'aquest segle i que avui, o bé no podem datar precisament, o hem perdut. CHRISTE 1966: 75. També hem de tindre en compte la problemàtica de la datació de la llinda d'Al Muallaqa, que tant es pot ubicar a principis del segle V com a inicis del VIII. Veure: SACAPOULO 1957: 110 – 112 i PEERS 2007: 27.

s'hauria afegit a inicis del segle XIII. Diu així: «+ *ASCENSIO CRISTI AD CAELOS APOSTOLIS CVMIRATIONE ASPIC. ENTIBUS*».¹⁰

La composició, a causa de les característiques de l'obra, prendrà la forma lineal i es veurà mediatitzada per aquesta horitzontalitat i les nou fornícules que articulen els fons de la franja. Recordem que aquestes bandes mesuren d'amplada aproximadament uns 33 cm, això fa que les figures que s'hi representen tinguin una alçada de mitja d'uns 21'5 cm. Desconeixem el lloc i la funció originària d'aquestes columnes, però si pensem que, com a mínim, la nostra escena estava ubicada a més de 2'5 m del nivell del terra (la columna en mesura 3m aproximadament) i també la mida dels personatges, la visió d'aquesta representació havia de ser com a mínim dificultosa.

La representació de l'Ascensió ocupa tota la franja i, com dèiem, s'articula en nou nínxols que en forcen una representació sintètica. La part central de la franja és la regió celestial, on apareix la figura de Crist jove, sense barba, que aixeca la mà esquerra i a la dreta porta un llibre. El tron sembla més l'orbe celestial que no un tron gemat, i la màndorla no és un oval que l'envolta totalment, sinó que es confon amb el setial i arriba a les espatlles de Crist. Aquestes particularitats creiem que depenen més de l'encaix de l'escena a l'estructura general de les columnes que a una variant iconogràfica significativa. Aquesta figura no porta nimbe, però en estar centrada i una mica elevada en el nínxol que ocupa, la petxina radial que decora el petit absis de les fornícules de fons sembla que compleix aquesta funció. Als peus hi ha restes malmeses que semblen suggerir unes ales. L'estat de conservació, però, no permet identificar-les com a vivents.¹¹ Flanquejant aquesta figura i ocupant respectivament un nínxol cada una, apareixen dues figures alades que sostenen la màndorla. Es poden identificar com els àngels portadors en una posició extremadament horitzontal, forçada per adaptar-se al marc de la columna.

A banda i banda d'aquest grup central, ocupant la resta del registre, hi ha sis figures que s'ubicarien al món terrenal i que han estat identificades com un apostolat reduït. A banda i

¹⁰ LECLERCQ 1907: 2930.

¹¹ Leclercq reconstrueix en el dibuix que il·lustra el seu estudi aquestes ales amb un petit cap humà, però deixa sense completar les restes de difícil lectura que hi ha sota les figures dels àngels, identificades com a traces de representacions de la copa dels arbres (oliveres) que ajudarien a donar la sensació que aquesta part de la representació passa a un nivell més alt que la resta de la franja. Per altra banda, l'autor identifica el tron de Crist com la lluna. LECLERCQ 1907: 2931. Veure també DEWALD 1915: 286.

banda dels àngels, les figures associades a Pau i Andreu, a través de les seves peculiaritats físiques, giren el rostre cap a dalt i, amb un gest molt expressiu, es tapen la cara, enlluernats per la teofania que estan presenciant. A la dreta d'Andreu (al grup de la dreta), hi ha una alta figura barbada que porta una creu i que s'ha identificat com a Pere que, curiosament, no fa pendant amb la imatge de Pau com és usual. Un tercer apòstol no identificat sosté un llibre i tanca el registre. Al grup de l'esquerra, seguint a Pau, dos apòstols més es representen portant llibres i tampoc han estat identificats. Els personatges prenen actituds expressives dins de cada marc; de la mateixa manera que passava amb Crist, malgrat no portar nimbe, la decoració del nínxol sembla complir aquesta funció. Cada un ocupa una fornícula. Hem d'imaginar aquestes representacions com la figuració abreujada de l'apostolat complet, que no s'ha pogut representar de manera sencera per les característiques formals de la columna.¹²

Hem de remarcar l'absència de la representació de la Verge que, malgrat el seu intens protagonisme en la iconografia general del cimbori, no troba espai en aquesta franja. No podem saber si s'obvia per motius d'espai o per quelcom més significatiu, el cas és que aquest és un dels únics testimonis del període estudiat on una Ascensió de tipologia oriental no en representa la figura.¹³

Com que desconeixem l'objectiu i la ubicació originària d'aquestes columnes, se'ns fa difícil parlar de les intencions o lectures que s'esperaven de la nostra iconografia. Així i tot, la integració dins d'un dels cicles més complets de la vida de Crist del seu període ens pot portar a pensar en el valor històric de l'episodi relacionat amb la narrativa dels evangelis. La imatge de l'Ascensió mostra la culminació de la vida de Crist a la terra. Si tenim en compte la reacció dels dos apòstols més pròxims a l'escena central, que es tapen les mans com si estiguessin enlluernats, com si no poguessin veure amb claredat l'acció d'ascens, podem deduir que l'artífex que crea aquesta imatge no renuncia a mostrar a Crist en una teofania.

Curiosament, però, la teofania completa de Crist gloriós amb algun element que es pugui referenciar amb els futurs temps apocalíptics i que, de forma tan usual, se sol vincular amb les Ascensions del període, es trasllada al registre superior de la mateixa columna, on Crist,

12 DEWALD 1915: 286

13 L'altre cas on això passa és a la iconografia de l'absis de Sant Miquel de Terrassa, sempre i quan considerem la seva cronologia dins el marc del segle VI. Veure la problemàtica d'aquesta obra a: fitxa 32.

aquí sí clarament entronitzat amb un llibre, està flanquejat per dos serafins flamejants amb dos parells de rodes als seus peus. Completen el registre unes figures alades en actitud d'adoració, segurament identificables com les corts celestials que envolten el torn de Crist a la Glòria. La imatge es pot vincular a les descripcions profètiques d'Isaïes i Ezequiel. Així, la representació de l'Ascensió mostra el punt de partida de Crist de la terra, un moviment vertical que culminaria amb l'arribada d'aquest al cel, moment en què ocuparia el seu lloc envoltat de totes les potències angèliques, que es representa en la franja superior, malgrat que les figures de Crist no estan ubicades en eix.

Tradicionalment, s'ha relacionat aquesta imatge de l'Ascensió amb la representada a la llinda d'Al Muallaqa, com comentàvem, de datació molt controvertida.¹⁴ Les dues presentarien una adaptació en format horitzontal d'un model anterior a dos registres típic de la tipologia oriental. Aquest model en dos nivells ja està consolidat al segle VI a través de les *ampullae* de Terra Santa, però en podem trobar un testimoni anterior a mitjans del segle V en una tipologia híbrida i poc freqüent representada a les làmpades nord-africanes. Com hem comentat en diverses ocasions, aquesta o aquestes imatges que servien de font per a la representació de les Ascensions a dos registres s'ubicarien en la decoració arquitectònica promoguda des de Constantinoble tant per esglésies bizantines com per les edificacions de Terra Santa. Hem reiterat la impossibilitat de comprovar aquesta teoria per manca de testimonis conservats, però la decoració que es pot intuir a les restes musives de la cúpula de la rotunda de Sant Jordi de Salònica podria aportar certa credibilitat a aquestes lectures.¹⁵

14 DEWELD 1915: 186, SACOPOULO 1958: 115.

15 Com ja hem mencionat, creiem que a Salònica es representa una imatge més pròxima a Crist gloriós que no pas una Ascensió, però el joc amb els registres i nivells adaptats a l'espai de la cúpula pot testimoniar, per una part, l'ús al segle V d'un tipus d'imatge pròxima i que, per tant, pot servir de model a la nostra iconografia. Per altra banda, l'articulació en registres d'aquest tipus d'escenes comporten una doble localització: cel i terra. Veure: CHRISTE 1969: 74. Veure fitxes 07 i 08 – 19.

NOM	Ampulla Monza - 1 (M1)		
OBRA	Ampulla de Monza - 1		
DATAció	Segle VI	DATAció ALTERNATIVA	Inicis del s. VI
PROCEDÈNCIA	Palestina		
UBICACió ACTUAL	Tresor de la Catedral de Sant Joan de Monza Monza Itàlia.		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	Relleu (a través de motlles) en peltre i plom		
ESTAT CONSERVACió	☒ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		

ICONOGRAFIA RELACIONADA

- Adoració dels pastors (anvers)
- Adoració dels Mags (anvers)

CRIST

POSICIÓ	Frontal entronitzat
MÀ DRETA	Benedicció
MÀ ESQUERRA	Llibre
MANDORLA	Sí
BARBAT	No
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	12
POSICIÓ	Frontal i lateral
COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 6:
NIMBE	No
OBSERVACIONS	-

VERGE MARIA

HI APAREIX	Sí
POSICIÓ	Frontal orant
COMPOSICIÓ	Flanquejada pels
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	Estrella sobre el nimbe

ÀNGELS

HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	4. Lateral sostenint
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	No
CARRO DE FOC	No
ARBRES	No
MUNTANYA	No
NÚVOLS	No
ALTRES	Filigrana floral a la part

OBSERVACIONS GENERALS

ANVERS: «+ ΕΛΕΟΝ ΕΥΛΟΛ ΖωΗC ΤωN ΑΓΙωN ΧΡΙCΤΟV ΤΟΠωN» - Oli de la fusta de la vida dels llocs sants de Crist.

REVERS: «ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘΙΜωN Ο ΘC» - Emmanuel Déu és amb nosaltres.



Fotografia: Josep Pi Reyes



Fotografia: Josep Pi Reyes



GRABAR 1958: Pl. III

Les *ampullae* de Terra Santa: Marc comú.

El que anomenem *ampullae* de Terra Santa són un conjunt de vials procedents de Palestina, datats a cavall entre mitjans-finals del segle VI i inicis del segle VII. Aquest arc cronològic s'estableix per a les peces conservades i està realitzat a través d'anàlisis estilístiques i alguna troballa en context arqueològic.¹ Engemann, però, és partidari de l'existència d'aquests objectes amb imatges similars a les que tractarem ja des de mitjans del segle V, avui indiscernibles o no conservats.² Aquestes ampolletes són petits contenidors metàl·lics confeccionats amb làmines primes de peltre i plom decorats amb imatges a través d'uns motlles petris que creaven l'empremta a cada una de les cares; finalment, se soldaven les dues parts del flascó i s'hi afegia un parell d'anells per poder passar-hi un cordó o cadena i facilita el transport. Hi ha, però, qui, seguint les hipòtesis de Grabar, creu, erròniament, que estan fetes d'argent.³ El material i el tipus de fabricació feia que la creació d'aquests objectes fos ràpida, fàcil i no requerís una tècnica molt depurada, permetent una producció en massa. A

-
- 1 El grup més nombrós d'aquests vials s'ha conservat en dos conjunts donats per la monarquia longobarda al monestir de Sant Colombà de Bobbio i la catedral de Sant Joan de Monza. Aquesta donació, anterior al 603, proposa el terme *ante quam* de la producció d'aquests objectes ca. 600. VIKAN 1982: 21. Grabar creu, de manera no documentada, que l'adquisició dels vials per part de la monarquia longobarda es faria a través de la figura anònima del pelegrí de Piacenza que redacta, entorn del 570, el seu viatge. Les *ampullae*, per tant, datarien de finals del segle VI, però no hi ha evidències de cap tipus que justifiquin el vincle entre la reina Teodolinda (? – 628) i el pelegrí italià. GRABAR 1958: 32. Veure també: WEITZMANN 1974: 35; HUNTER-CRAWLEY 2012: 145. Malgrat que la proposta de Grabar estigui basada en una suposició no demostrable, la majoria d'autors daten per comparacions estilístiques, compositives i iconogràfiques, aquests flascons a finals del segle VI, ja que creuen que, malgrat que la datació del conjunt conservat a Itàlia pugui ser del ca. 600, hi havia d'haver més testimonis anteriors. ELSNER 1997: 117; BOERTJES 2014: 171; BERGMEIER 2018: 343.
 - 2 L'autor deixa clar que no hi ha una demostració fefaent i absoluta de la teoria, però, tenint en compte l'ús d'aquest objecte en els cerimonials propis del pelegrinatge, no veu per què les ampolles metàl·liques palestinenques havien d'aparèixer cent anys després que altres expressions materials similars destinades a la mateixa funció, com per exemple les *ampullae* de fang de sant Menes. La importància dels llocs sagrats de Palestina es documenta ja en el segle IV a través del testimoni d'Egèria; l'activitat del santuari de Sant Menes a Egipte es documenta per testimonis arqueològics a mitjans del segle V, així com l'ús dels seus vials. Per tant, l'autor creu que s'ha de tindre en compte la possibilitat d'ubicar la producció i utilització de flascons metàl·lics a Palestina en dates similars, malgrat que no puguem datar amb precisió els objectes conservats (avui datats per qüestions estilístiques i la seva correspondència amb obres com el manuscrit de Rabula. Veure fitxa 20). ENGEMANN 2019: 203.
 - 3 GRABAR 1958: 11. Grabar no pot fer una exploració tècnica dels materials. Segons Hunter-Crawley, és possible que la confusió de l'historiador es produís per la voluntat dels creadors de les ampolles de dotar a l'objecte d'un aspecte argentari i brillant, creant un joc de llums que es pogués relacionar amb la llum divina. HUNTER-CRAWLEY 2012: 145.

més, el resultat eren unes peces molt econòmiques a l'abast de tothom.⁴ El poc cost de producció i materials afavoria una distribució massiva, ja fos a través de la venda en petits tallers pròxims a santuaris o, fins i tot, com proposa Foskolou, de distribució gratuïta per part dels mateixos centres de pelegrinatge.⁵

Les *ampullae* de Terra Santa conservades fins als nostres dies es poden ubicar dins l'anomenat 'art de pelegrinatge', un tipus de producció associada als grans centres de pelegrinatge que van anar apareixent i desenvolupant-se entre els segles IV i VI i que es relacionaven amb indrets on personatges sants havien desenvolupat gestes importants de la seva vida; també on la presència del diví era especialment intensa. Aquesta pràctica de visitar centres de gran càrrega mística era ja costum en diversos contextos pagans,⁶ però neix dins l'univers cristià amb la promoció de construccions que commemoraven els llocs sants de la vida de Crist en territori palestí per part de l'emperador Constantí i la seva mare Helena.⁷ El viatge de personatges per aquests indrets que visitaven, no només localitats de Palestina, sinó també d'Egipte, Grècia, Àsia Menor i Síria es documenten ja a la segona meitat del segle IV a través del diari de viatges de la pelegrina Egèria.⁸ En aquests primers moments, els viatges els portaven a terme principalment aristòcrates de la part occidental del Mediterrani, però a mesura que passa el temps i van apareixent estructures gratuïtes d'hospitalitat i cura, segurament fundades per institucions monacals, el pelegrinatge s'estendrà a diferents classes

4 Per a la producció de la fabricació a través de l'estudi de testimonis arqueològics de tallers i matrius, veure especialment ANDERSON 2004: 81 i FOSKOLOU 2012: 56 i 83 – 86. També: VIKAN 1982: 16; HUNTER-CRAWLEY 2012: 145; VIKAN 2010.

5 VIKAN 1982: 16. La idea que aquests objectes es distribuïssin gratuïtament entre els pelegrins per part del mateix santuari és proposat per Foskolou. Segons l'autor, era un costum d'aquests centres oferir aigua, aliments i altres facilitats al pelegrí; aquest fet atreïa a més visitants i permetia a la comunitat un major control de l'afluència de públic, de la litúrgia i de la iconografia que es representava en les decoracions d'aquests objectes. En un moment posterior s'iniciaria una producció privada no oficial, que permetria la incorporació de signes i imatges apotropaiques de caràcter popular entre les iconografies. FOSKOLOU 2012: 82 – 84 i 60; FOSKOLOU 2018: 315 - 316.

6 Centrat sobretot en la relació entre topografia admirada i venerada pels romans pagans: MACCORMACK 1990

7 Aquestes promocions queden documentades, entre d'altres, en EUSEBI DE CESAREA: *Vida de Constantí*: 3, 25 i ss. Les construccions de promoció imperial es concentren sobretot a commemorar els llocs de naixement, mort, Resurrecció i Ascensió de Crist ubicades a Betlem i Jerusalem. Amb el pas del temps aniran apareixent altres santuaris dedicats a homes sants com Simeó l'estilita el vell i el jove o Sant Menes. VIKAN 1982: 3; VIKAN 2010: 4.

8 Vikan descriu quatre grans centres de pelegrinatge que es desenvolupen entre els segles IV i VI: El de Simeó l'estilita el vell a Qal'at Sem'an a Síria; el de Sant Menes a Abu'Mina a Egipte; el d'Àsia Menor; i el de Terra Santa lligat als llocs de la vida de Crist. Veure VIKAN 2010: 31 – 36.

socials, augmentant així el nombre de visitants de tota mena i requerirà, en alguns casos, de l'ampliació i remodelació dels complexos constantinians.⁹

En aquests viatges, de gran perillositat, el pelegrí buscava el perdó diví, la curació d'alguna malaltia o de l'ànima, la salvació, l'orientació espiritual o la resposta a dubtes de fe, així com la recerca de la visió i vivència del diví.¹⁰ Però, a més, malgrat que no fos l'objectiu principal del viatge, els pelegrinatges eren una via per guanyar prestigi social, de manifestar-se com un bon i pietós cristià.¹¹ El romeu, que experimentava en el transcurs de l'itinerari una vivència catàrtica, volia emportar-se amb ell un testimoni d'aquesta experiència. En aquest sentit, en el text d'Egèria podem veure un exemple de la vivència mística i espiritual d'aquests itineraris i de com el romeu vivia els actes cerimonials en els diferents santuaris. Es narra també l'assistència de la dama a un acte litúrgic celebrat al Gòlgota el divendres en què es commemora la crucifixió de Crist, diu així:

«...hom porta l'arqueta d'argent daurat que conté el sant arbre de la creu; hom l'obre i la mostra i hom posa damunt la taula l'arbre de la creu i el títol. Un cop posat, doncs, damunt la taula, el bisbe, assegut, pren, amb les mans, les puntes del sant arbre, mentre que els diaques que estan drets al voltant vigilen. I vigilen d'aquesta manera perquè és costum que tot el poble, fidels i catecúmens, tots, d'un a un, s'acostin i s'inclinin davant la taula, besin el sant arbre i passin. I com que es diu que, no sé quan algú va fer una mossegada i es va endur un tros del sant arbre, per això, ara, els diaques que estan drets al voltant vigilen que algú, acostant-se, no gosi tornar a fer el mateix»¹²

Egèria planteja que, en el transcurs de l'acte ritual de besar les relíquies de la Vera Creu, s'extrema la vigilància dels diaques, donat que en algun moment anterior un pelegrí va mossegar-la per emportar-se un fragment d'aquest objecte sagrat amb ell. S'evidencia així la voluntat del viatger de posseir un record de l'experiència o dels indrets on el sagrat té una presència especial i portar-lo cap al seu lloc d'origen amb la intenció que aquest 'objecte', no només rememori el viatge, sinó que garanteixi els mateixos beneficis del pelegrinatge durant més temps o per a altres persones. Així, aquests santuaris comencen a oferir diferents tipus d'objectes que no comprometen la integritat de la relíquia, però que proporcionin al visitant

9 Veure el vincle entre el monaquisme de procedència egípcia i el desenvolupament dels santuaris de pelegrinatge palestí: SIVAN 1990. Veure també: VIKAN 2010: 6 – 7; BOERTJES 2014: 169; SEVER 2016: 36.

10 VIKAN 1982: 25; VIKAN 1984: 65 – 66; BERGMEIER 2018 343 – 346.

11 SEVER 2016: 43 – 44.

12 EGÈRIA, *Pelegrinatge*: 37, 2.

el que desitgen. En un principi són elements com fruites o aigua, pedres, terra de l'indret concret; més endavant, però, entren en joc diferents substàncies com olis o ceres que havien estat en contacte amb la relíquia. Aquestes substàncies, les anomenades eulògia o benediccions, es distribueixen en els diversos santuaris.¹³ Quan les eulògia son líquids, s'han de recollir amb algun tipus de recipient, ja sigui de terra cuita, de vidre o de metall. Seguint aquesta dinàmica, els propis vials contenidors de la benedicció originària esdevenen eulògies en si mateixos.¹⁴

Les *ampullae* de Terra Santa que estem analitzant pertanyerien a aquesta tipologia d'objectes lligats a la cultura i l'art del pelegrinatge i estaven destinats, especialment, a contenir l'oli que cremava a les llànties dels *Loca Sancta* de Jerusalem. Un testimoni d'aquesta pràctica el trobem al text del pelegrí anònim de Piacenza, quan ens narra el cerimonial portat a terme a l'Anàstasi i que es relaciona altra vegada amb les relíquies de la Vera Creu:

«In the Basilica of Constantine, which adjoins the tomb and Golgotha, in the atrium of the church itself, is a chamber where the wood of the holy cross is placed, which we adored and kissed; for I also saw and held in my hands and kissed, the title which was placed over the head of Jesus upon which is written, 'Jesus of Nazareth, King of the Jews.' This wood of the cross was of nut. When the holy cross is brought forth from its chamber into the atrium of the church to be adored, at that same hour a star appears in heaven and comes above the place where the cross is placed. While the cross is being worshipped, the star stands above it, and oil is brought to it to be blessed in moderate-sized flasks. At the time, however, when the wood of the cross touches these flasks, the oil boils up out of them, and unless they are quickly closed, it all pours out.»¹⁵

Malgrat alguna aportació fantasiosa, el text ens parla d'unes accions que podem prendre com a realistes, on els nostres vials compleixen la funció de contenidors de l'oli miraculós beneït pel contacte amb la relíquia dins d'un acte cultural celebrat al Gòlgota.

13 VIKAN 1982: 10 – 11, HAHN 1990: 85. Aquests objectes van ser molt populars al llarg dels segles V i VI. No només estaven lligats als indrets on havia transcorregut de vida de Crist i altres personatges bíblics, sinó també a individus carregats de sacralitat que van viure durant aquests segles i que van ser coneguts pels seus miracles i els seus poders taumatúrgics. El culte que aquests personatges van poder gaudir en vida va perdurar després de la seva mort. Els exemples més coneguts vinculats a aquestes personalitats són les *ampullae* de terracota o fang de sant Menes (285 – 309) anacoreta i màrtir egipci sepultat prop del llac de Mareotis. La llegenda vincula el lloc del seu enterrament amb diverses curacions, fet que va portar gran quantitat de pelegrins a aquest indret. Un altre exemple són els 'tokens' o fitxes de terra de l'indret on Simeó l'estilita el vell (389 – 459) i Simeó l'estilita el jove (521 – 597) van portar a terme la seva estada dalt de la columna o al seu lloc d'enterrament. Aquests dos ascetes van despertar l'admiració de molts fidels que buscaven en la santedat d'aquestes figures la curació de malalties o la gesta de diversos miracles.

14 HAHN 1990: 85; VIKAN 2010: 12 – 13; FOSKOLOU 2012: 59; BERGMEIER 2018: 343.

15 PELEGRÍ DE PIACENZA, *Viatges*: 20.

Aquestes ampolletes, més enllà de la tasca de guardar i fer portables aquestes substàncies, podien adoptar altres funcions. Segurament s'esperava el mateix de l'eulògia del que es volia aconseguir amb l'itinerari devocional. Aquests objectes poden tindre un valor apotropaic, una funció amulètica i de protecció i, fins i tot, es pot esperar una utilitat profilàctica que afavoreixi la cura i la salut del seu portador o de la persona que utilitzi el seu contingut.¹⁶ Dins aquests termes, es desitjava també que l'eulògia fos efectiva en el transcurs del viatge per garantir una bona travessia o una bona tornada; Vikan hipotetitzava que sigui justament aquesta esperança el que portava a representar en les iconografies escenes amb vaixells. Aquest seria el cas de les imatges de Crist salvant a sant Pere del naufragi, de les quals podem veure dos testimonis a les col·leccions d'*ampullae* de Bobbio i Monza. Si ens hi fixem bé, aquesta escena no tindria una vinculació geogràfica amb el recorregut del pelegrí, per tant, podria portar el romeu a llegir-hi la funció amulètica específica en l'itinerari de tornada a casa.¹⁷ Un cop arribat a casa, la funció apotropaica continuava, fins i tot s'esperava que protegís el propietari o portador del maligne o el dimoni. L'estima i valor que algunes persones projectaven cap aquests objectes queda testimoni en la voluntat d'enterrar-se amb ells, esperant que les virtuts de l'eulògia continuessin amb el viatge cap a l'altra vida.¹⁸

Evidentment, l'objecte proporcionava al seu propietari un record del seu viatge, però més enllà de la funció dels *souvenirs* moderns, l'eulògia transportava el pelegrí a les experiències viscudes al llarg del seu periple d'una manera més vívida i sensitiva. Si la funció de la gesta era viure els indrets del sagrat, aquests objectes donaven testimoni d'aquestes experiències, però, alhora, esdevenien ells mateixos un signe del seu poder transportable que, més enllà de la funció mnemotècnica, establia un lligam tangible amb aquest poder teofànic. L'objecte creava 'ponts espai-temporals' que permetien el pelegrí, un cop a casa, retornar al lloc i al moment de la seva experiència que, alhora, rememorava un temps pretèrit de la història sagrada. Així mateix, aportaven a persones que no havien pogut emprendre l'expedició cap

16 VIKAN 1982: 26, 34 – 37; HAHN 1990: 86; VIKANT 1984: 65 – 66;

17 VIKAN 1982: 24, 26; HUNTER – CRAWLEY 2012: 145; FILIPOVÁ 2014: 13.; SEVER 2016: 36 Veure les dues cares conservades de les *ampullae* de Bobbio 11 i 12.

18 Agustí d'Hipona esmenta a la *Ciutat de Déu*: 22, 8, 6 aquesta funció apotropaica contra la presència del dimoni quan un tal Hesperí rep d'un amic terra de la tomba de Crist que ell guarda penjada al seu dormitori per intentar protegir la seva casa d'esperits malignes que pertorbaven a animals i esclaus. Agustí no esmenta o descriu la presència d'*ampullae*, però sí l'ús, en aquest exemple concret, de l'eulògia com a protecció antidemoníaca. Per l'enterrament amb les diferents eulògies veure: VIKAN 1982: 26; HAHN 1990: 92.

a Terra Santa l'opció de viure'l en diferit. Les eulògia esdevenien un contenidor de l'experiència del diví.¹⁹

Elsner, seguint aquesta línia interpretativa, proposa en el seu estudi que, entre altres, aquests flascons siguin una metonímia dels llocs sagrats del pelegrinatge. Així, un cop ubicat l'indret de recepció simbolitzen la totalitat de Terra Santa, un fragment de territori contingut en l'ampolleta i transportable a qualsevol indret.²⁰

Així mateix, si havíem esmentat que el pelegrinatge era una mecànica que aportava prestigi a l'individu que el feia, aquests vials que podien penjar-se al coll eren un signe i un element visible d'aquesta escomesa.²¹

Aquest vincle entre l'experiència viscuda pel pelegrí en el transcurs del viatge i la voluntat de les eulògies de recordar-la i fer-la presenta es pot veure també en la iconografia de les *ampullae* de Monza i Bobbio, que aquí comentem. Una de les escenes més representades, encara que amb diverses variants, mostra a Crist a la Creu, sigui de cos sencer o mig bust, flanquejat pels dos lladres i, en algunes ocasions, acompanyats per les figures de la Verge i sant Joan als extrems. Un petit monticle es dibuixa a la base de l'estructura de la creu i les figures del sol i la lluna acostumen a completar l'escena. Dos personatges agenollats al peu de la creu tanquen aquesta composició. La imatge pot remetre al moment històric de la narrativa bíblica de la Crucifixió, esdevenint uns dels primers testimonis d'aquest tema iconogràfic. La presència, però, de les figures agenollades en actitud d'adoració pot virar o completar la lectura de la representació, ja que s'allunya de la descripció que els textos neotestamentaris fan d'aquest moment.²² Així, aquestes figures agenollades s'identificarien

19 VIKAN 1982: 44; HAHN 1990: 86 – 89; FRANK 2006: 95; VIKAN 2010: 23; HUNTER-CRAWLEY 2012: 150; BOERTJES 2014: 171 – 172; SEVER 2016: 36; BERGMEIER 2018: 353.

20 ELSNER 1997: 118

21 HAHN 1990: 87. Hahn proposa que aquest prestigi vingui aportat per l'element catalitzador i transformador de l'experiència i compara aquesta petita catarsi amb el baptisme; així com el cristià torna a néixer i esdevé nou un cop acomplert el ritual iniciàtic; també es renovarà i enfortirà el seu vincle amb la fe després de l'itinerari i el contacte amb el sagrat que d'aquest es desprèn. HAHN 1990: 89.

22 Un exemple d'aquesta iconografia el podem veure a l'anvers de Monza 6 o, combinada amb l'escena de la Resurrecció, a Monza 11, entre d'altres. En molts d'aquests testimonis conservats es poden llegir inscripcions en grec que rodegen la composició en forma de marc; moltes d'aquestes tenen una fórmula similar a 'Oli de la fusta de la vida dels llocs sants de Crist'. Aquesta màxima no només identifica el contingut del vial, sinó que, a més, relaciona l'objecte amb l'adoració de la creu que es portava a terme al santuari del Gòlgota i que ja hem vist descrit pel pelegrí anònim de Piacenza. VIKAN 1982: 23; BERGMEIER 2018: 343.

com a pelegrins aproximant-se i adorant la creu, com ho feien en els actes litúrgics de les esglésies del Gòlgota que veiem en testimonis com el pelegrí de Piacenza. S'estableix, per tant, un lligam entre l'instant bíblic, l'experiència del romeu i el present.²³

Altres imatges amb les quals el pelegrí es podia sentir identificat són les iconografies de l'Adoració dels Mags i els pastors i la del Dubte de Tomàs. En la primera, igual que els Mags, els pelegrins venen de terres llunyanes per viure, reconèixer i adorar la divinitat de Crist. A la segona, el Dubte de Tomàs, que només creu quan toca i que, malgrat els dubtes, és perdonat, pot servir de model a uns viatgers que tindran una experiència tàctil de la divinitat i els llocs sagrats de la vida de Crist en el seu itinerari, aconseguint així el perdó i redempció.²⁴

Una altra de les iconografies que se sol representar de manera usual en les *ampullae* comentades és la de la Resurrecció, normalment lligada a la imatge de l'Adoració de la creu. Es poden veure dues de les Maries en el moment d'arribar al sepulcre de Crist, sent aturades per un àngel que els anuncia la resurrecció del seu Senyor. Hi ha dos elements que allunyen la representació de la narrativa bíblica: per una banda, les dones no porten a les mans flascons d'ungüents, com se sol descriure en els textos del Nou Testament, sinó que porten dos encensers similars als que els preveres utilitzaven en un ritual litúrgic ubicat en aquest espai i descrit pel text d'Egèria, creant un altre possible vincle entre l'escena i la vivència que el romeu vivia en aquests espais sagrats.²⁵ Per altra banda, l'estructura de la tomba de Crist no és la cova amb la llosa tancant l'accés descrit a la Bíblia, sinó que es representen diverses variants de l'edifici centralitzat constantinià, en alguns casos amb les columnes del baldaquí arquitectònic que el cobria.²⁶ Així, aquestes representacions no només fan referència als esdeveniments de la vida de Crist, alguns dels quals tenen lloc als indrets visitats pel viatger, sinó que intenten aportar elements que entrin en confluència amb el que veu i viu el pelegrí.

23 VIKAN 1982: 23 i 32; HAHN 1990: 92; ELSNER 1997: 121; KÜHNEL 2003: 81 – 82; VIKAN 2010: 40; HUNTER-CRAWLEY 2012: 146

24 Veure per exemple *ampullae* Monza 1 i Monza 9. VIKAN 1982: 24 – 25; SEVER 2016: 37; FILIOPOVÁ 2014: 13 – 15.

25 En relació amb la litúrgia del diumenge a l'Anàstasi, es descriu l'acte del prevere i els clergues davant la congregació de fidels que estan dins la cova: «Dits aquests tres salms i fetes les tres oracions, porten encensers a l'interior de la cova de l'Anàstasi, de manera que tota la basílica s'omple de perfums» EGERIA, *Pelegrinatge*: 24, 10. VIKAN 1982: 22; FRANK 2006: 197 – 198; FILIOPOVÁ 2014: 15.

26 Per a les diverses tipologies que apareixen veure: BARAG i WILKINSON 1974. VIKAN 1982: 13; FRANK 2006: 198 – 199.

Com hem pogut veure, la presència de les imatges aplicades a les eulògia eren un fet recurrent en diferents testimonis conservats en diversos centres de pelegrinatge. La presència de decoració en aquests objectes no era un fet completament necessari; de fet, alguns flascons conservats, especialment de vidre i fang, no presenten cap mena de representació o no contenen imatges figurades o historiades; la presència, però, d'aquestes en la superfície de l'objecte permetia que l'eulògia complís millor amb les funcions que se n'esperaven.

A més, un cop a casa, aquestes imatges es podien veure com petites icones de butxaca que afermessin el pelegrí a l'experiència viscuda i a la seva fe.²⁷ En les *ampullae* de la tipologia Bobbio – Monza les imatges juguen un paper fonamental. A diferència de la resta d'eulògia d'altres centres que contenen només la figura del sant o la santa patrona del santuari, els vials procedents de Jerusalem tenen una varietat iconogràfica molt més àmplia i presenten escenes que no estan directament lligades a les fites topogràfiques que visita el pelegrí.²⁸ Les imatges més presents en aquests objectes estan relacionades amb episodis cabdals de la vida de Crist, a part de les ja comentades com l'Adoració dels Mags i pastors; l'Adoració de la creu vinculada a la Crucifixió, la Resurrecció o el Dubte de Tomàs, podem veure en proporcions més o menys freqüents l'Anunciació, la Visitació, la Nativitat, el Baptisme de Crist i l'Ascensió.²⁹

Justament, la presència de la iconografia de l'Ascensió de Crist en aquests objectes és el que justifica la seva anàlisi en la nostra recerca. Passem ara a fer una ressenya general de les imatges dedicades a aquesta escena en els vials de Palestina.

Malgrat no ser l'episodi més representat, veurem que té una presència prou important en els exemples conservats. Dotze testimonis d'aquesta imatge s'han preservat en la quarantena de vials que han arribat fins als nostres dies.³⁰

27 WEITZMAN 1974: 45; VIKAN 1982: 14 i 32. ELSNER 1997: 121, BOERTJES 2014: 171 – 172.

28 Hem de puntualitzar que hi ha alguns dels vials ceràmics trobats a Egipte o a Síria que contenen imatges que van més enllà de la representació de sant Menes o els dos sants estilites, com per exemple el cavaller sagrat. VIKAN 2010: 19 – 22; 31 – 40. Veure també HAHN 90: 85, ELSNER 1997: 121; BERGMEIER 2018: 343.

29 GRABAR 1958: 50 – 52.

30 L'Ascensió apareix més o menys en un 31'6% dels testimonis conservats. Hem de tindre en compte, però, que les *ampullae* custodiades a la col·lecció del tresor del monestir de Sant Columbà de Bobbio es presenten molt fragmentades i en mal estat de conservació. Moltes d'elles només han mantingut una de les dues cares dels flascons i de manera parcial. És molt possible que en alguna d'aquestes llacunes hi pogués haver més casos de la nostra iconografia. Un exemple és Bobbio 17, amb mitja cara, que conserva part de l'estructura

L'Ascensió se sol presentar en dos tipus de composició: acompanyada per la resta del cicle de la vida de Crist, en una estructura que decora la cara de l'*ampulla* en set cercles, un al mig i els altres sis circumdant-lo;³¹ o on la nostra iconografia ocupa la totalitat de la cara.³² En aquest últim cas, quan podem conservar l'*ampulla* sencera en les seves dues cares, veiem que l'escena de l'ascens sol acompanyar la representació de l'Adoració de la creu combinada amb la Resurrecció.³³

D'això en podem deduir, doncs, que la iconografia de l'Ascensió està estretament lligada en aquests objectes a les imatges de l'Adoració de la creu / Crucifixió i la Resurrecció,³⁴ representada a través de les dues Maries al sepulcre. Un vincle lògic si tenim en compte que aquestes tres escenes s'ancoren a tres topografies de pelegrinatge important dins de la ciutat de Jerusalem, marcant amb imatges la procedència dels llocs on es recollia l'oli. La visita a la tomba de Crist i a les relíquies de la Vera Creu eren un dels punts àlgids que vivia el pelegrí en el seu viatge, que es podia veure complementat a la mateixa ciutat per la visita de l'Imbomon per contemplar el lloc de l'Ascensió de Crist.

Per altra banda, la representació de la imatge en els petits cicles de la vida de Crist que contenen escenes dels llocs dels esdeveniments que no transcorren a Jerusalem, s'ha de llegir la narrativa en conjunt, com si la història de la vida de Crist, que en si mateixa es pot considerar una aretologia, tingués el poder apotropaic i taumatúrgic que s'esperava que l'objecte aportés al pelegrí. Així, les imatges del cicle, no només mostren possibles indrets i

de la representació de les escenes de la vida de Crist distribuïdes en set cercles, en el fragment només es poden veure quatre d'aquests moments: la Visitació, el Baptisme, la Crucifixió i la Resurrecció; és molt possible, però, que en la part mancant d'aquesta làmina hi hagués inicialment l'Anunciació, l'Adoració dels Mags i pastors i l'Ascensió. Una suposició similar es pot fer amb algun dels anversos perduts, que podria haver guardat l'episodi en una representació a cara sencera. Per tant, els percentatges i proporcions que aquí puguem presentar no poden ser de cap manera exactes i s'han de prendre com quelcom orientatiu, tenint en compte aquestes característiques.

31 Hi ha tres testimonis d'aquesta estructura i un quart possible. En aquests casos, l'Ascensió sol aparèixer en la part alta del cercle, menys en un exemple que ocupa la part central.

32 Conservem 9 testimonis d'aquests cas.

33 Cinc testimonis es conserven de la combinació Adoració de la creu / Resurrecció – Ascensió. Un amb Adoració de la creu – Ascensió. Un amb Epifania i Adoració dels pastors – Ascensió. Tres han perdut l'anvers, però podem suposar una combinatòria similar de les cares.

34 Hem de tindre en compte que aquestes dues escenes són les que més apareixen en les imatges de les *ampullae* de Terra Santa, i el més comú és trobar-les relacionades, ja sigui ocupant cada una de les cares del contenidor o compartint l'anvers d'aquesta. Uns dinou exemples presenten aquesta combinació, tenint en compte altra vegada que en molts dels testimonis de Bobbio no podem conèixer l'anvers de reversos conservats. El protagonisme absolut d'aquestes dues iconografies ens sembla molt lògic, tenint en compte, com expressem en el cos del text, la funció dels vials i la participació del pelegrí en actes litúrgics com els descrits en les fonts en el complex del santuari del Gòlgota.

experiències viscudes pel romeu, sinó que són en si mateixes un element amulètic i de protecció, com un recordatori del seu contacte amb el sagrat.³⁵

Els testimonis de la nostra iconografia en les *ampullae* presenten, a través de diverses variants, una estructura a dos nivells de l'escena de l'Ascensió. En l'estrat inferior, podem veure, al centre, una figura femenina identificada com la Mare de Déu, la presència de la qual no es descriu en cap dels textos evangèlics, però que presenta una importància cabdal en la composició d'aquestes escenes. La Verge es representa de manera frontal, o en algun cas de perfil, amb els braços estesos en actitud orant i coronada amb nimbe. En la majoria de representacions apareix una estrella sobre el seu cap i, en algun cas concret, un colom que surt de la *Dextera Domini* representada a la part baixa de la màndorla de Crist. A banda i banda de la figura de la Mare de Déu veiem els apòstols, que solen estar dividits en dos grups de sis i que poden representar-se en dues franges o en bateria, depenent de l'exemple. Les actituds dels personatges solen ser expressives, tocant-se el cap, assenyalant la part alta de la representació, girant-se per comentar el succés els uns amb els altres. Es mostraran més o menys estàtics depenent de la matriu. En un exemple de l'Ascensió integrada en el cicle de set cercles la imatge es mostra en format 'reduït': no hi ha una presència de la Verge i l'apostolat s'integra només per onze membres.

El registre superior de la composició és el que ocupa la figura de Crist que, depenent de l'exemple, apareix majoritàriament entronitzat, però en alguna ocasió pot representar-se dret, beneïnt amb la mà dreta i sostenint un llibre amb la mà esquerra. En la majoria de testimonis apareix coronat per un nimbe crucífer i en tots està inscrit dins una màndorla portada per dos o quatre àngels.

La presència de la Mare de Déu, com comentàvem en el capítol 4,³⁶ es pot justificar per la importància que el culte marià tenia en territoris orientals de Síria, Antioquia i Palestina.³⁷ Més enllà de ser un emblema de les lluites contra el nestorianisme i el monofisisme,³⁸ es

35 Vikan planteja aquesta idea associada a altres peces com els braçalets i anells que serveixen com amulets generals o de noces. VIKAN 1982: 41 – 42 i VIKAN 2010: 69. Veure les fitxes 23 – 25.

36 Veure 4. 4. 2. 3 del present treball.

37 DEWALD 1915: 287.

38 Recordem que el nestorianisme va ser un moviment considerat com herètic pels concilis d'Efes el 431 i de Caledònia el 451, que considerava, entre altres postulats, que Maria no era la Mare de Déu (Theotokos), sinó la Mare de la part humana de Crist (Cristotokos).

manifesta simbòlicament com l'Església a la terra³⁹ i vincula l'ascens amb l'encarnació.⁴⁰ Així, el pelegrí es pot veure representat tant en ella com en l'apostolat, que esdevenen emblema de la comunitat eclesiàstica de la qual el romeu, en tant que cristià, forma part.

Per altra banda, a la part alta de la composició, la visió de Crist que proporciona l'escena té unes clares connotacions teofàniques que es poden relacionar amb la segona vinguda. Així, la composició de la majoria de les Ascensions de les *ampullae* creen un lligam entre la primera vinguda (representada per la Verge) i el final dels dies a través de la representació de Crist en Glòria.⁴¹

Creiem que l'Ascensió conté una possible doble lectura que pot increpar tant a una teofania com a la visió apocalíptica de Crist. En el primer cas, la imatge relacionada amb la Crucifixió i la Resurrecció, presentada en els mateixos objectes, rememora un dels principals objectius del pelegrinatge: la visió i vivència del sagrat. Així, representats els apòstols i la Verge com a comunitat eclesiàstica, el pelegrí capta la visió teofànica manifestada en l'Ascensió, que mostra Crist a la seva glòria. Per altra banda, la relació que aquesta escena té amb la Parusia es manifesta ja en el mateix text que la descriu en els Fets dels Apòstols 1, 11, quan els àngels diuen als apòstols que tal com veuen que Jesús és endut cap al cel un dia tornarà.⁴² Quan això passa, aquestes imatges, que jugaven amb una lectura intratemporal i que feien de pont entre diferents espais i temps, es compliquen. En observar aquesta escena, el pelegrí podia copsar un moment del passat testamentari, el moment en què Crist va viure 'històricament' aquell episodi; així mateix rememoraven una vivència viscuda en una cronologia contemporània a la seva existència.⁴³ A més, però, la imatge els convidava a projectar-se al futur, en l'instant de glòria, judici i salvació. Una possibilitat de Glòria i salvació general per a la humanitat propiciada per l'Encarnació i el sacrifici de Crist, representades en iconografies que apareixen juntament amb la nostra escena. A més, es veia reforçada per l'acte particular del pelegrí en

39 SCHILLER 1972: 148

40 El vincle amb l'Encarnació marca, d'una banda, l'entrada de Crist com a fill de Déu a la terra; per altra banda, amb l'Ascensió en mostra la porta de sortida: els dos extrems de la vida de Crist a la terra. Es pot relacionar amb el versicle de Joan 3, 13 on deixa clar que ningú pot pujar al cel si no n'ha baixat anteriorment. WIETZMANN 1974: 43

41 KÜHNEL 2003: 83.

42 KÜHNER 2003 85 – 86.

43 Creiem que l'experiència que el pelegrí va poder viure en aquest indret ja contenia aquesta idea de pont temporal que lliga el passat – present i futur en una sola percepció.

el seu periple que, a través d'aquesta experiència catalitzadora, aconseguia una marca espiritual que el preparava per obtenir la salvació.⁴⁴

Així doncs, la funció d'aquests objectes, vinculats a l'ús i expectatives relacionades amb el pelegrinatge de Terra Santa, requerien una tipologia d'imatge de l'Ascensió acord amb aquesta voluntat de representar indrets cèlebres de la vida de Crist visitats pel pelegrí; la recerca de la visió i el contacte amb el sagrat i la teofania per part del romeu; i la promesa de salvació i salut que s'esperava un cop complert l'acte.

Aquestes imatges es presenten en formes esquemàtiques i sintètiques, condicionades segurament per la mida de l'objecte i la tècnica executades; algunes d'aquestes peces, però, presenten un estil expressiu que no busca el naturalisme. Més que un joc clar de línies que dibuixin el perímetre i els detalls de les figures i altres objectes, aquestes es defineixen a través dels volums generals dels cossos, els plecs dels vestits, els flocs de cabells, etc. Una estètica supeditada a la tècnica que, lluny dels materials refinats d'orfebreria, proposa unes imatges vívides, gairebé impressionistes, però que permeten discernir perfectament cada un dels episodis representats. Grabar creu que són treballs fets en plata i que, per tant, el material requeriria una destresa tècnica que dependria dels tallers imperials constantinopolitans, dels relleus numismàtics o dels medallons d'ivori, que poden seguir una estructura més o menys circular.⁴⁵ La qualitat entre uns i altres és molt diferent i, malgrat que sigui possible que el món de la numismàtica servís com a inspiració, la manufactura sembla quedar lluny dels tallers de la capital. Això no vol dir, però, que els models inicials d'aquestes imatges no siguin forans, per exemple provinents de Bizanci.⁴⁶

Gutberlet, Weitzmann i Grabar proposen també que les composicions de les iconografies d'aquestes peces poguessin prendre com a exemple les representacions murals de les escenes

44 Segons Hahn, igual que el baptisme crea una marca indeleble en l'ànima del cristià, el pelegrinatge marca el creient per a ser un dels escollits, per a ser salvat el dia del judici; les eulògies són, segons l'autora, una evidència visible d'aquesta marca. HAHN 1990: 93

45 GRABAR 1958: 45 – 50.

46 Weitzmann relaciona la producció artística de Jerusalem i altres indrets de Terra Santa amb la cort imperial constantinopolitana a través de la promoció de diferents figures d'aquest cercle d'edificis commemoratius de diverses gestes bíbliques. Amb la promoció dels edificis, segons l'autor, podien haver arribat tallers i artesans de la capital, però per la decoració d'objectes i les possibles pintures monumentals es van utilitzar tallers locals. Mentre que iconogràficament podia imposar els seus model a causa de la forta voluntat de fer representacions vinculades a la topografia sagrada, les qüestions estilístiques tenien fortes influències exteriors. WEITZMANN 1974: 34 – 35.

que decoraven els edificis que commemoraven aquests indrets sants de la vida de Crist.⁴⁷ De fet, no conservem cap testimoni, ni material ni en les fonts, que tals imatges existissin. Malgrat que no sigui desgavellat pensar en una decoració apropiada a la promoció imperial i a la sacralitat d'aquests santuaris, no podem assegurar que aquestes hipotètiques imatges fossin el model per a la representació de les nostres *ampullae*.⁴⁸ Sí que hi ha, com ja hem anat esgrimint en línies anteriors, una tendència a inspirar-se en els actes litúrgics o culturals que se celebraven en aquests centres, així com en detalls de la seva arquitectura. És el cas dels encensers que porten les dues maries al sepulcre, que semblen correspondre més als objectes portats pels diaques en l'acte descrit per Egèria que en els ungüentaris dels textos bíblics. O la presència dels adoradors en l'escena de la Crucifixió, que semblen personatges extrets de les narracions del pelegrí anònim de Piacenza. També descriu elements com estels que apareixen i desapareixen miraculosament; la *tabula ansata* que rebia el bes dels pelegrins i que podria tenir la seva repercussió en detalls presentats en les imatges dels vials o la representació de l'edifici de l'Anàstasi constantinopolitana, que es podria intuir en testimonis com a Monza 4 o a la conservada a la Dumbarton Oaks collection.

Finalment, volem esmentar que les *ampullae* de Terra Santa és un conjunt particular que ha arribat fins als nostres dies agrupat principalment en dues col·leccions que tenen, en arrel, la mateixa promoció: la monarquia longobarda. Que la tipologia d'aquests vials metàl·lics decorats amb episodis de la vida de Crist siguin anomenats per la historiografia com a tipologia Monza – Bobbio té la seva explicació a través de la història de la conservació dels flascons, ja que, com hem assenyalat, la majoria de testimonis d'aquest tipus d'eulògia es custodien al tresor de la catedral de Sant Joan Monza i al monestir de Sant Columbà de Bobbio, ambdues localitats a la Llombardia.⁴⁹ Aquests dos centres van ser fundats

47 GUTBERLET 1935: 41 – 43; GRABAR 1958: 47.

48 Grabar ja adverteix que, malgrat apostar per les decoracions parietals com a model principal per a la imatge dels vials, aquesta no podia ser una font única, ja que hi ha variants iconogràfiques en les diferents escenes. Així i tot, veu possible aquest lligam i ho justifica a través de l'exemple de la decoració del mosaic pavimental de l'església de el- Tagaba, prop de la Mar Morta, indret on es commemora el miracle de la multiplicació dels pans i els peixos per part de Crist. GRABAR 1958: 47 – 48. Per altra banda, Christe veu en les restes del mosaic de la cúpula de la Rotonda de Salònica, que ell data entre finals del segle V i primera meitat del VI, un testimoni que justificaria la presència d'escenes similars a l'Ascensió decorant esglésies promocionades des de la capital amb una estructura compositiva que va poder influenciar la Creació de la iconografia oriental de l'Ascensió de Crist en dos registres. CHRISTE 1969: 74.

49 Conservem setze vials a la col·lecció de Monza en força bon estat de conservació i amb la majoria d'ells conservant les dues cares del flascó; a Bobbio en resten vint, però en un estat molt degradat, on la majoria de testimonis només presenten una de les cares de la peça i en moltes ocasions incompleta. A més d'aquests testimonis, dins d'aquesta tipologia hi ha l'*ampulla* del museu de Cleveland i la de la col·lecció del Dumbarton Oaks.

directament, o a través de la intersecció reial longobarda, entre finals del segle VI i inicis del VII.⁵⁰ No hi ha una documentació precisa d'aquesta donació que impliqui una descripció dels vials, però en la història que Pau el diaca fa de la monarquia longobarda s'esmenta la donació que la reina fa al tresor, no només d'aquests objectes, sinó d'altres obsequis de gran luxe.⁵¹ Així doncs, és majoritàriament acceptat per la historiografia que les ampolletes metàl·liques de Terra Santa comentades són les donades per la reina a aquests dos centres. Aquests regals inclourien també una col·lecció de vials de vidre que el papa Gregori el gran hauria donat a la reina i que testimoniarrien les bones relacions institucionals entre aquests dos personatges, en un moment en què la monarquia longobarda estava transitant entre el culte arrià al catòlic gràcies a la figura de Teodolinda. Aquest canvi culminaria el 603 amb el baptisme en clau catòlica d'Adaloald (602/3 – 626), futur hereu al tron.⁵² Encara que la data de l'arribada dels vials a la Llombardia no es coneix amb exactitud, es creu que va ser entre el 590 i el baptisme de l'hereu dels reis. És per això que la data més comuna els ubica ca. 600, malgrat que la producció pogués ser anterior.

Un cop feta la donació, els vials de Monza van ser guardats com a conjunt associat a l'altar major de la catedral i els de Bobbio van ser enterrats amb el sant fundador després de la seva mort. Mentre que les *ampullae* de Monza apareixen testimoniades en diversa documentació medieval, sempre associades als objectes de l'altar, les de Bobbio queden oblidades a la tomba i es redescobreixen el 1910 en el transcurs d'unes excavacions arqueològiques.⁵³

50 La catedral de Monza va ser fundada directament per promoció reial i el monestir de Bobbio ho va ser pel monjo irlandès Columbà, que va rebre la donació de la terra i altres prerrogatives de la monarquia d'Agilulf (ca. 555 – 616) i Teodolinda (ca. 570 – 627) cap al 590. GRABAR 1958: 15; ELSNER 1997: 119.

51 PAU EL DIACA, *Història dels longobards*: 4, 21 – 4, 47.

52 FILIPOVÁ 2014: 19 – 20. Malgrat el baptisme catòlic del fill de Teodolinda, aquest fet no va significar la conversió majoritària de la resta del poble longobard, que va continuar en major part associat al vessant arrià. Així i tot, l'acte serveix per veure la bona relació entre la reina i el Papa i la influència de la regent en els assumptes polítics de la cort. Veure també: FILIPOVÁ 2015, on s'exposen les hipòtesis que marquen la reina Teodolinda com a promotora de l'arribada dels vials metàl·lics a la Llombardia, vers altres línies interpretatives que creuen que són producte del regal del Papa Gregori a la reina. Així, les *ampullae* romanes de vidre i les metàl·liques de Palestina haurien estat en mans dels reis longobards gràcies al present papal com emblema de les seves intencions polítiques i religioses.

53 Les *ampullae* de Bobbio es troben a la tomba del sant en una caixa de fusta desapareguda juntament amb altres eulògies; les de Monza es localitzen juntament amb els vials vitris amb oli dels llocs martirials romans. Els vint-i-vuit flascons romans, sense decoració, venien acompanyats d'un paper que enumerava els màrtirs als que corresponia cada oli, sent aquest document, segurament, del 599. A mitjans del segle VII (segons estudis paleogràfics) es van afegir a les ampolletes uns *pittacia* amb el nom del màrtir relacionat. Veure: ELSNER 1997: 122; FILIPOVÁ 2014: 23 – 24.

Així doncs, més enllà de la funció originària d'aquestes *ampullae*, segurament destinada a un ús particular de pelegrins anònims, les eulògies van ser reunides i utilitzades per la monarquia longobarda com una col·lecció, com un conjunt. Un fet que aporta una nova visió i funció de l'objecte que, més enllà dels poders apotropaics, taumatúrgics i mnemònics relacionats amb l'experiència del pelegrinatge, esdevenen objectes amb una funció política, d'enaltiment de la monarquia longobarda, emblema de l'intent de millora de les relacions institucionals amb el papat i testimoni de la seva generositat.⁵⁴

Aquestes *ampullae*, ja en mans de la monarquia longobarda, podien convertir-se en metonímies dels seus llocs d'origen. Així, encarnaven i feien present Roma i Jerusalem al cor del regne dels Longobards, portant a Monza i Bobbio dos dels centres més importants de la cristiandat; dotant a aquests indrets d'un nou valor per esdevenir ells mateixos una fita de pelegrinatge.⁵⁵

Després d'aquesta intervenció general que ha intentat fer una lectura global sobre els vials metàl·lics, així com una aproximació a les imatges de l'Ascensió de Crist que s'hi representen, ens proposem fer un breu comentari individual de cada un dels flascons que presenten la iconografia central de la nostra recerca.

ESTUDI DE CAS: *AMPULLA* MONZA 1

El vial presenta a l'anvers l'Epifania, l'Adoració dels pastors i un fris amb diferents animals quàdruples. L'escena s'estructura a través de la figura central de la Mare de Déu entronitzada amb un setial d'esquena alta en posició frontal, nimbada i amb el cap velat. Sosté a la seva falda la figura de Crist infant, amb un nimbe crucífer que fa amb la mà dreta el gest de benedicció mentre que amb l'esquerra sosté el llibre. Sobre aquests, una estrella esquematitzada amb vuit línies radials és assenyalada a banda i banda per dos àngels de proporcions més petites. A la dreta de la Verge hi ha el grup dels tres Mags que, formant una estructura piramidal, es mostren en tres actituds diferents de genuflexió, vesteixen la típica indumentària oriental de túnica curta, pantalons i gorra frígia. A les mans porten un recipient

54 ELSNER 1997: 119.

55 ELSNER 1997: 121; HUNTER – CRAWLEY 2012: 137; FILIPOVÁ 2014: 19 – 20, FILIPOVÁ 2015: 7 – 8.

amb les ofrenes. A la part esquerra, una inscripció *ΜΑΓΟΙ* els identifica com a tal. Al cantó dret de la Verge hi ha tres pastors, dos drets, amb actituds expressives, assenyalen l'estrella, un d'aquests dos mira un tercer individu assegut en actitud més meditativa. Envoltant la imatge, en un marc circular, una inscripció en grec diu: «+ *ΕΛΕΟΝ ΕΥΛΟΑ ΖΩΗC ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ ΧΡΙCΤΟΥ ΤΟΙΩΝ*» (Oli de la fusta de la vida dels llocs sants de Crist). Entre la imatge de les adoracions i els animals inferiors hi ha una franja amb una altra inscripció: «*ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘΙΜΩΝ Ο ΘC*» (Emmanuel Déu és amb nosaltres).⁵⁶ El coll del vial es conserva i deixa veure un arc de mig punt decorat amb una sanefa que emmarca al centre una creu.

A l'anvers trobem l'escena de l'Ascensió, que ocupa tot l'espai circular. La composició, de tipologia oriental, es presenta dividida en dos nivells. Al superior hi ha la figura de Crist entronitzat, amb un tron detallat i gemmat, que beneeix amb la mà dreta i porta el llibre a l'esquerra; ostenta nimbe crucífer i està inscrit en una màndorla sostinguda per quatre àngels, els inferiors en marcada línia horitzontal i els superiors queden parcialment amagats i només es veu mig cos i les ales. A la part inferior, els apòstols, en dos grupets de sis, flanquegen la Verge i s'organitzen a través de dues franges superposades de tres personatges cada una. En aquest cas les actituds són variades, de front i de perfil, i alguns gesticulen i assenyalen l'ascens del seu mestre o es posen la mà a la cara. La Verge, al centre, apareix de front en gest d'oració, en una actitud més hieràtica. Ella és l'única figura d'aquest registre inferior que porta nimbe a la part alta del qual hi ha incís un punt que es podria llegir com una estrella. La franja còncaua final d'aquesta cara està limitada per una línia que fa de terra i que desplega decoració fitomòrfica molt senzilla.

Dins del ja esmentat estil 'expressionista' general d'aquests objectes, l'Ascensió de Monza 1 adquireix força detallisme. Les expressions dels personatges, que es giren per mirar-se i assenyalen o reaccionen al prodigi del mestre, doten la composició de vivacitat i moviment;

56 GRABAR 1985 [1978], p. 17. La traducció d' «*ΕΛΕΟΝ ΕΥΛΟΑ ΖΩΗC*» té una opció més literal de traducció que és: arbre de la vida. La relació de l'arbre de la vida amb la creu del martiri serà àmpliament coneguda durant tota l'edat mitjana. L'arbre que Déu va plantar al centre de l'Edèn és el mateix que la humanitat utilitza per crucificar el seu fill. La relíquia de la Vera Creu, ja prou sagrada pel contacte amb la sang de Crist, assolix encara més importància. Pot subratllar la funció protectora i curativa de l'oli que conté l'ampolla. KESSLER 2014: 101 – 102. La inscripció, que designa Crist com a Emmanuel, té a veure amb la profecia d'Isaïes 7, 14, que apareix també a l'Evangeli de Mateu 1, 23, sovint s'utilitza en actituds de defensa nicena i identifica la verge com a veritable Theotokos i l'infant nascut com a veritable fill de Déu.

a més, els plecs de la roba i l'intent de marcar els flocs de les cabelleres i barbes o les plomes de les ales dels àngels semblen buscar un cert detallisme.

La imatge de l'Adoració dels Mags i els pastors, amb la presència de la Mare de Déu entronitzada a l'anvers de la representació de l'Ascensió de Crist, pot donar testimoni de la voluntat de mostrar en un sol vial tres dels moments de la història bíblica on es fa palesa la seva teofania. A més, l'estrella que corona el cap de la Verge en les dues imatges es pot llegir com un signe de l'Encarnació, mostrant així l'entrada i la sortida del Fill de Déu de la terra. Aquesta idea es pot veure reforçada per la inscripció de la banda baixa de la composició de l'anvers, on s'escriu: Emmanuel. Déu amb nosaltres. Aquest versicle es pot relacionar amb el text profètic d'Isaïes 7, 14, on s'anuncia com a senyal diví l'arribada d'un nen que es dirà Emmanuel. Així, es presenta aquí el fill de la Verge com a veritable Fill de Déu, el compliment de la profecia veterotestamentària i la realitat de la mare com a Theotokos.⁵⁷ Aquest missatge pot reforçar la seva lectura amb l'Ascensió de l'anvers, que pren categories semàntiques similars.

Així mateix, les imatges del vial compleixen amb la funció que s'esperava d'aquests objectes i que hem descrit en la introducció general de l'estudi. Posen el pelegrí en contacte amb el sagrat i a la recerca de la visió teofànica: per una banda, l'Ascensió compliria aquesta funció i, per altra, el mateix pelegrí es podria veure identificat en la figura dels Mags, que venen de terres llunyanes per adorar i reconèixer la divinitat de Crist.⁵⁸

57 BERGMEIER 2018: 352.

58 VIKAN 1982: 44; HAHN 1990: 86 – 89; FRANK 2006: 95; VIKAN 2010: 23; HUNTER – CRAWLEY 2012: 150; BOERTJES 2014: 171 – 172; SEVER 2016: 36; BERGMEIER 2018: 353.

NOM	Ampulla Monza - 2 (M2)		
OBRA	Ampulla de Monza - 2		
DATAció	Segle VI	DATAció ALTERNATIVA	Inicis del s. VI
PROCEDÈNCIA	Palestina		
UBICACIó ACTUAL	Tresor de la Catedral de Sant Joan de Monza Monza Itàlia.		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	Relleu (a través de motlles) en peltre i plom		
ESTAT CONSERVACIó	☒ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		

ICONOGRAFIA RELACIONADA

- Adoració dels pastors (anvers)
- Adoració dels Mags (anvers)

CRIST

POSICIÓ	Frontal entronitzat
MÀ DRETA	Benedicció
MÀ ESQUERRA	Llibre
MANDORLA	Sí
BARBAT	Sí
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	12
POSICIÓ	Frontal hieràtic
COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 6
NIMBE	No
OBSERVACIONS	-

VERGE MARIA

HI APAREIX	Sí
POSICIÓ	Frontal orant
COMPOSICIÓ	Flanquejada pels
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	

ÀNGELS

HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	2. Lateral sostenint
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	No
CARRO DE FOC	No
ARBRES	No
MUNTANYA	No
NÚVOLS	No
ALTRES	-

OBSERVACIONS GENERALS

ANVERS: «Ε(MMANOV)ΗΛ Μ(ΕΘΗ) Μω(N Ο ΘC)» i «+ ΕΥΑΘΓΙΑ ΚΥΡΙΟΥ ΤωΝ ΑΓΙωΝ Χ (ΠΙCΤΟΥ) ΤΟΠωΝ», Emmanuel, Déu amb nosaltres i Benedicció (Eulògia) del Senyor dels llocs sants.



Fotografia: Josep Pi Reyes



Anvers de l'ampulla. Fotografia: GRABAR 1958: Pl. IV



Detall de l'Ascensió. Fotografia: Josep Pi Reyes

ESTUDI DE CAS: *AMPULLA* MONZA 2

Per a una descripció general de les ampolles consulteu la introducció a les *ampullae* de Terra Santa.

A l'anvers del vial, força malmès i amb llacunes, podem observar les restes del que era una imatge de l'Adoració dels Mags i la dels pastors flanquejant la figura de la Verge entronitzada amb el nen a la falda. A la part baixa de la composició hi ha una franja amb la representació d'animals quadrúpedes. Al voltant, una inscripció torna a fer referència al contingut del flascó, relacionat segurament amb el conjunt del santuari del Gòlgota: «*Ε(MMANOV)ΗΛΜ(ΕΘΗ) Μω(N Ο ΘC)*» i «*+ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΚΥΡΙΑΚΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ Χ(ΠΙCΤΟV) ΤΟΙCΩΝ*», Emmanuel, Déu amb nosaltres i Benedicció (Eulògia) del Senyor dels llocs sants, respectivament.¹ Encara que la imatge i inscripció dels anversos de Monza 1 i Monza 2 siguin similars, no presenten una estructura idèntica. Això testimonia que, malgrat la producció en massa i la idea general d'un cicle i unes formes comunes, hi ha variants de totes les iconografies.

Al revers apareix el cicle de la vida de Crist, narrat en set escenes inscrites dins un marc rodó, sis de les quals envolten l'escena central, que en aquesta ocasió és el Naixement de Crist. Hi ha tres exemples més d'aquest tipus de composició en diferents cares a Bobbio: 17, 18 i 19. L'única, però, que ha arribat completa als nostres dies és aquest testimoni de Monza. Permet crear una hipòtesi de les possibles escenes que manquen en els exemples conservats al monestir de Sant Columbà. Aquestes imatges són: l'Anunciació, la Visitació, el Baptisme, la Crucifixió – Adoració de la creu, la Resurrecció,² l'Ascensió i el Naixement que, en aquest cas, ocupa el centre. Les escenes que coincideixen amb representacions a cara completa en altres vials ens mostren com, de manera general, segueixen els mateixos esquemes compositius. Malgrat aquest paral·lelisme, la composició es presenta simplificada i adaptada tant al marc circular com a l'espai reduïdíssim que disposen. Un exemple d'aquesta adaptació és precisament l'escena de l'Ascensió que, en aquesta *ampulla*, localitzem a la part alta, en línia amb l'episodi central del Naixement.

1 Segueix la mateixa inscripció que el vial de Monza número 6. La inscripció de la benedicció ocupa l'interior de la franja del marc circular; la d'Emmanuel apareix molt abreviada dins de l'escena al costat dret de la Verge. GRABAR 1958: 18 i 23.

2 De manera similar, a les composicions de cara completa o compartides amb la Crucifixió es pot llegir, en una inscripció molt petita, el mot *ΑΝΕCΤΙ*, és a dir: ha ressuscitat; vinculant així la imatge de la Maries al sepulcre amb el miracle de la Resurrecció de Crist. GRABAR 1958: 20.

L'Ascensió presenta els elements bàsics de les tipologies orientals de manera esquemàtica. S'hi pot veure Crist entronitzat, beneïnt amb la mà dreta i sostenint amb la mà esquerra un objecte que caldria identificar amb un llibre. La seva figura està inscrita dins una màndorla i sostinguda per dos àngels. A la part baixa de la composició hi ha l'apostolat dividit en dos grups de sis apòstols, col·locats en bateria; al centre, la figura de la Verge, frontal, orant i coronada per un nimbe. El detallisme és mínim i, com ja advertíem, podria ser degut a dos factors: per una banda, a la mida de l'ampolla (recordem que mesuren aproximadament 6,30 x 4,69 x 1,5), que permet un espai de poc més d'un centímetre i mig de diàmetre per a cada representació; per l'altra, l'estat de conservació de l'obra, que deixa patent que el volum dels relleus ha patit cert desgast, tot i que, si ens fixem en les vestidures de les diferents figures, com la dels àngels que sostenen Crist, veurem un intent de mostrar una proliferació de plecs i certa voluntat de moviment.

En aquest vial, l'episodi de l'Ascensió es mostra en línia amb la Nativitat, que està al centre de la cara, i amb la Resurrecció, representada per les Maries al sepulcre. En aquest exemple l'escena de la Crucifixió queda fora de l'eix i s'incorpora la Nativitat. Així es potencia, no només la visió de la part divina de Crist, sinó també la humana a través de l'Encarnació.³

En aquests objectes la representació general de la narrativa de la vida de Crist a través de diferents moments bíblics podria ser utilitzada com una aretologia, és a dir, un amulet en si mateix. Una funció que es compleix en altres objectes com els anells o braçalets.

Més enllà de la lectura concreta de la relació de l'Ascensió en aquest conjunt d'imatges i el vincle que hem proposat amb l'episodi del Naixement i la Resurrecció, aquest cicle, que narra la vida de Crist, es podria llegir de manera general com un amulet, com passava també amb altres objectes com anells i braçalets. Podia utilitzar-se amb una funció apotropaica i protectora, alhora que recordar al pelegrí diferents moments del seu viatge associats als llocs sants de la vida de Crist.⁴

3 GRABAR 1985 [1978]: 18; CHRISTE 1969: 73. En dos dels quatre exemples la Crucifixió ocupa la part central. Al quart veiem l'Ascensió al mig, per tant, l'eix entre Ascensió – Resurrecció – Crucifixió/Adoració de la creu seria patent en tres d'aquest tipus de composició.

4 VIKAN 2010: 66 – 67.

NOM	Ampulla Monza - 10 (M10)		
OBRA	Ampulla de Monza - 10		
DATAció	Segle VI	DATAció ALTERNATIVA	Inicis del s. VI
PROCEDÈNCIA	Palestina		
UBICACió ACTUAL	Tresor de la Catedral de Sant Joan de Monza Monza Itàlia.		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	Relleu (a través de motlles) en peltre i plom		
ESTAT CONSERVACió	☒ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		

ICONOGRAFIA RELACIONADA

- Crucifixió - Adoració de la creu. (anvers)
- Les Maries al sepulcre - Resurrecció (anvers)

CRIST

POSICIÓ	Frontal entronitzat
MÀ DRETA	Benedicció
MÀ ESQUERRA	Llibre
MANDORLA	Sí
BARBAT	No
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	12
POSICIÓ	Frontal i lateral
COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 6:
NIMBE	No
OBSERVACIONS	-

VERGE MARIA

HI APAREIX	Sí
POSICIÓ	Frontal orant
COMPOSICIÓ	Flanquejada pels
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

ÀNGELS

HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	4. Lateral sostenint
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	Sí
COMPOSICIÓ	Sota la màndorla de Crits
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	No
CARRO DE FOC	No
ARBRES	No
MUNTANYA	No
NÚVOLS	No
ALTRES	Colom de l'Esperit Sant

OBSERVACIONS GENERALS

ANVERS: «+ ΕΛΛΙΟΝ ΕΥΛΟΛ ΖωΗC ΤωΝ ΑΓΙωΝ ΤΟV ΧV ΤΟΠωΝ». Oli de la fusta de la vida dels llocs sants de Crist.

SOBRE EL SEPULCRE: «ANECTI O ΚUΠΙOC». El Senyor ha ressuscitat.



Fotografia: Josep Pi Reyes



Anvers de l'ampulla. Fotografia: GRABAR 1958: PI XVI



GRABAR 1958: PI XVII

ESTUDI DE CAS: *AMPULLA* MONZA 10

Per a una descripció general de les ampolles consulteu la introducció a les *ampullae* de Terra Santa.

Monza 10 presenta una de les composicions més habituals d'aquests flascons en relació amb l'Ascensió de Crist, ja que aquesta iconografia es representa aquí en una cara completa. Apareix combinada amb les escenes de la Crucifixió – Adoració de la creu i la Resurrecció al seu anvers.

La combinació d'aquestes dues últimes iconografies és, com dèiem a la introducció, la imatge més repetida en aquest tipus d'objectes. Malgrat que, en general, segueixen un esquema molt similar que representa a les Maries al sepulcre a la part baixa de la cara i la part alta amb l'escena de la Crucifixió – Adoració de la creu, hi ha variants en la composició de la representació d'aquests episodis.

L'anvers es presenta emmarcat en dues línies que contenen al centre una inscripció: «+ ΕΛΛΙΟΝ ΕΥΛΟΓΑ ΖΩΗC ΤΩΝ ΑΓΓΩΝ ΤΩ ΧΥ ΤΟΠΩΝ». És a dir: Oli de la fusta de la vida dels sants llocs.¹ L'interior del cercle es reparteix en dues escenes, que no presenten una divisió gràfica. El conjunt superior mostra una creu que sembla estar feta de fulles de palma o alguna altra planta, muntada sobre una estructura de tres cercles que pot ser identificada com la muntanya del Gòlgota. Sobre la creu hi ha el bust de Crist, barbat i amb nimbe crucífer. A costat i costat del nimbe apareix el bust del sol i la lluna, de perfil. A la part baixa de la creu hi ha dues figures amb el genoll a terra, en posició d'adoració, amb cabell llarg i barba, que s'han volgut veure com la imatge dels pelegrins venerant la relíquia de la Vera Creu durant la seva visita al santuari de l'Anàstasi.² A banda i banda d'aquest grup apareixen crucificats els dos lladres i, tancant l'escena pels laterals, a la dreta de Crist la imatge de la Mare de Déu nimbada i amb el cap velat i a l'esquerra una figura masculina identificada com a Joan.³

1 GRABAR 1958: 26.

2 VIKAN 1982: 22 -23; FILOPOVÁ 2014: 15. La inscripció que envolta la imatge pot tindre relació amb aquesta idea.

3 GRABAR 1958: 26.

A la part inferior de la composició es pot apreciar una construcció culminada amb una teulada a dues aigües i una creu que centra l'escena. Aquest edifici fa referència a la tomba de Crist, però no a la cova descrita en les escriptures, sinó a l'edificació constantiniana que commemora el lloc on s'indicà a l'emperador que hi havia hagut la veritable tomba de Crist.⁴ Dos personatges femenins, nimbats i amb el cap velat, apareixen a la part esquerra de la composició sostenint uns encensers. Aquestes dones s'han identificat com dues de les Maries, possiblement Magdalena i la mare de Jaume. Com ja esmentàvem en la introducció, no porten els ungüentaris descrits en els textos neotestamentaris, sinó que els encensers que llueixen ens recorden als actes litúrgics portats a terme pels diaques en aquest lloc del santuari i que haurien pogut ser presenciats pels pelegrins.⁵ A la part dreta hi ha una figura alada, nimbada i asseguda que s'identifica com un àngel. Al damunt de l'edifici de la tomba es pot llegir: «*ANECTI O KUPIOC*». És a dir: el Senyor ha ressuscitat.

Al revers s'hi representa l'escena de l'Ascensió; de manera similar a com passava amb Monza 1, la composició es divideix en dos registres. La part alta l'ocupa la figura de Crist entronitzat i amb nimbe, amb la mà dreta fa el gest de benedicció i amb l'esquerra sosté un llibre. La màndorla que l'envolta està sostinguda per quatre àngels: dos a la part baixa de cos sencer en disposició horitzontal, i dos a la part alta amb mig cos amagat per la mateixa màndorla.

A la part baixa de la composició apareixen els apòstols flanquejant la figura de la Verge. De manera similar a l'exemple de Monza 1, veiem dotze personatges masculins que s'organitzen en dos grups de sis, que alhora presenten dos nivells de tres; algunes figures es giren entre elles, creant situacions de converses i gestualitats expressives assenyalant o sorprenent-se del que passa a la part superior de la composició. Grabar distingeix, entre l'apostolat, les figures de Pere i Pau (situats al centre de la fila superior), i la d'Andreu (sobre Pau).⁶ La Verge, al centre, es mostra frontalment amb el gest de benedicció. A més, sota la màndorla, entre unes línies que podrien simular rajos de llum, sorgeix la *Dextera Domini* en direcció cap a la Verge i, en el mateix eix, la figura del colom de l'Esperit Sant. Així, l'escena subratlla la idea d'Encarnació i alhora converteix la composició en quelcom que remet a l'episodi de la

4 Aquesta imatge entraria dins la tipologia A de les representacions de la tomba de Crist segons la classificació de BARAG i WILKINSON 1974: 181 – 183.

5 FRANK 2006: 199.

6 GRABAR 1958: 26. Justifica aquesta identificació pel cabell embullat que presenta l'apòstol en la representació i que lligaria amb la narrativa bíblica.

Pentecosta, una iconografia que no apareix en cap testimoni conservat d'aquests objectes.⁷ Malgrat la proximitat compositiva amb la de Monza 1, la presència del colom només es conserva en aquest vial.

Estilísticament i sempre dins les possibilitats que permet la tècnica i la mida d'aquests objectes, l'escena presenta cert detallisme i moviment, sobretot en les robes i els cabells de les figures.

7 SCHILLER 1972: 149; GRABAR 1958: 58 – 59.

NOM	Ampulla Monza - 11 (M11)		
OBRA	Ampulla de Monza - 11		
DATAció	Segle VI	DATAció ALTERNATIVA	Inicis del s. VI
PROCEDÈNCIA	Palestina		

UBICACIó ACTUAL Tresor de la Catedral de Sant Joan de Monza
Monza
Itàlia.

TIPOLOGIA Oriental

TÈCNICA Relleu (a través de motlles) en peltre i plom

ESTAT CONSERVACIó ☐ Bo ☒ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut

Llacunes l'anvers

ICONOGRAFIA RELACIONADA

- Crucifixió - Adoració de la creu. (anvers)
- Les Maries al sepulcre - Resurrecció (anvers)

Igual iconografia que M 10
No són producte de les mateixes matrius.

CRIST

POSICIÓ	Frontal entronitzat
MÀ DRETA	Benedicció
MÀ ESQUERRA	Llibre
MANDORLA	Sí
BARBAT	Sí
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	12
POSICIÓ	Frontal i lateral
COMPOSICIÓ	Altres
NIMBE	No
OBSERVACIONS	Divisió en 2 grups de 6. Repartits 3 sobre 3 i 4 sobre 2.

VERGE MARIA

HI APAREIX	Sí
POSICIÓ	Frontal orant
COMPOSICIÓ	Flanquejada pels
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	Hi ha una estrella sobre el cap, conflueix amb el dit de l'apòstol

ÀNGELS

HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	4. Lateral sostenint
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	No
CARRO DE FOC	No
ARBRES	No
MUNTANYA	No
NÚVOLS	No
ALTRES	-

OBSERVACIONS GENERALS

ANVERS: «+ ΕΛΛΙΟΝ ΕΥΛΟΛ ΖωΗC ΤωΝ ΑΓΓωΝ ΤΟV ΧV ΤΟΠωΝ». Oli de la fusta de la vida dels llocs sants de Crist.

SOBRE EL SEPULCRE: «ANECTI O KUPIOC». El Senyor ha ressuscitat.



Fotografia: Josep Pi Reyes



Anvers de l'ampulla. Fotografia: Josep Pi Reyes



GRABAR 1958: Pl. XVIII

ESTUDI DE CAS: *AMPULLA* MONZA 11

Per a una descripció general de les ampolles consulteu la introducció a les *ampullae* de Terra Santa.

L'*ampulla* de Monza 11 segueix un exemple similar a Monza 10, primer, perquè presenta, tant al seu anvers com al seu revers, les mateixes iconografies; segon, perquè aquestes escenes s'executen amb unes composicions molt similars entre elles. De fet, segons Grabar, l'anvers dels vials Monza 10 i 11 són producte d'una mateixa matriu.¹ No és així en el revers, amb la imatge de l'Ascensió, ja que, malgrat que mostrin moltes similituds, hi ha detalls que fa impossible que siguin decorades a partir del mateix motlle.²

Així, aquesta Ascensió es divideix també en dos nivells. El superior, amb la figura de Crist entronitzat, en aquest cas barbat, nimbat i amb gest de benedicció a la mà dreta i llibre a l'esquerra. La màndorla és sostinguda per quatre àngels, dos a la part baixa i dos a la part alta i, a diferència d'altres exemples, aquí es mostren tots quatre a cos sencer.

Al nivell inferior hi ha l'apostolat, en dos grups de sis. Aquí hi ha una altra variant: mentre que el grup de la dreta de la Verge es divideix en dos registres de tres apòstols cada un, el grup de l'esquerra es divideix en dos registres de quatre a la part superior i dos a la inferior. Al centre, la Mare de Déu es presenta en posició frontal, orant i nimbada. A diferència de Monza 10 no hi ha presència ni del colom ni de la *Dextera Domini*, però sí que es pot veure una estrella que conflueix amb el dit d'un dels apòstols. La presència de l'estrella ja era visible a Monza 1 i pot prendre aquí el mateix significat. L'expressivitat d'aquestes figures sembla major que en altres composicions: quatre dels apòstols porten uns llibres que subjecten amb la mà velada; Grabar associa la presència dels quatre llibres amb la figura dels evangelistes.³

A l'anvers veiem exactament la mateixa inscripció en grec que a l'ampolla de Monza número 10: «+ ΕΛΛΑΙΟΝ ΕΥΛΟΓΑ ΖΩΗC ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ ΤΩΝ ΧΥ ΤΟΠΩΝ».⁴

1 GRABAR 1958: 27.

2 Per una comprensió més profunda d'aquesta *ampulla*, aconsellem veure la fitxa 10.

3 Associat a la figura dels quatre vivents, que no solen representar-se en les Ascensions d'aquests objectes, emfatitzaria el sentit escatològic de la lectura de l'episodi de l'Ascensió. GRABAR 1958: 27.

4 És a dir: Oli de la fusta de la vida dels sants llocs de Crist. GRABAR 1958: 26.

NOM	Ampulla Monza - 14 (M14)		
OBRA	Ampulla de Monza - 14		
DATAció	Segle VI	DATAció ALTERNATIVA	Inicis del s. VI
PROCEDÈNCIA	Palestina		
UBICACió ACTUAL	Tresor de la Catedral de Sant Joan de Monza Monza Itàlia.		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	Relleu (a través de motlles) en peltre i plom		
ESTAT CONSERVACió	☒ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		

ICONOGRAFIA RELACIONADA

- Crucifixió - Adoració de la creu. (anvers)
- Les Maries al sepulcre - Resurrecció (anvers)

Mateix motlle que M15 i M16

CRIST

POSICIÓ	Frontal entronitzat
MÀ DRETA	Benedicció
MÀ ESQUERRA	Llibre
MANDORLA	Sí
BARBAT	Sí
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	12
POSICIÓ	Frontal i lateral
COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 6:
NIMBE	No
OBSERVACIONS	-

VERGE MARIA

HI APAREIX	Sí
POSICIÓ	Lateral orant
COMPOSICIÓ	Flanquejada pels
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	Estrella sobre el cap.

ÀNGELS

HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	4. Lateral sostenint
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	No
CARRO DE FOC	No
ARBRES	No
MUNTANYA	No
NÚVOLS	No
ALTRES	Inscripció al perímetre de

OBSERVACIONS GENERALS

ANVERS: «+ ΕΛΑΙΟΝ ΕΥΛΟΓΩΝ ΖωΗC ΤωΝ ΑΓΙωΝ ΧΡ ΤΟΠωΝ» Oli de la fusta de la vida dels llocs sants de Crist.

REVERS: «+ ΕΜΜΑΝΩΗΛ ΜΕΘΗΜωΝ ω ΘΕωC» Emmanuel Déu és amb nosaltres.



Fotografia: Josep Pi Reyes



Anvers de l'ampulla. Fotografia: Josep Pi Reyes



GRABAR 1958: P. XXVII

ESTUDI DE CAS: *AMPULLA* MONZA 14

Per a una descripció general dels vials consulteu la introducció a les *ampullae* de Terra Santa.

En aquesta fitxa hem decidit agrupar Monza 14, 15 i 16 perquè els tres flascons són producte de la mateixa matriu, tant en l'anvers com en el revers i, per tant, la descripció és vàlida per a totes.¹ Presenten la mateixa iconografia que Monza 10 i 11, comentades anteriorment, però hi ha divergències compositives respecte a aquestes.

Així doncs, l'anvers presenta la imatge de la Crucifixió – Adoració de la creu a la part alta de la composició i a la part baixa la Resurrecció; en aquest cas, l'escena es divideix a través d'unes marques que queden integrades com si fossin còdols o pedres que marquen la línia del terra de la imatge superior. En aquesta apareix la creu sobre una petitíssima estructura de pedres, referenciant el Gòlgota. A la part alta de la creu, el bust de Crist nimbat amb un nimbe crucífer. A banda i banda, dues figures agenollades en actitud d'adoradors, identificables, com comentàvem anteriorment, amb els pelegrins que veneren les relíquies de la Vera Creu al santuari on segurament van utilitzar el vial per contenir els olis de les seves làmpades.² Flanquejant aquest grup central, la figura dels dos lladres crucificats, un mirant cap a Crist i l'altre cap al cantó oposat. Tancant la composició, una representació simplificada del sol i la lluna, només amb la imatge dels astres sense presència dels busts. La vora de l'escena presenta una inscripció amb un marc a doble línia que diu: «+ ΕΛΛΙΟΝ ΕΥΛΟΓ ΖΩΗC ΤΩΝ ΑΓΓΩΝ ΧΡ ΤΟΠΩΝ»³

A la part baixa de l'anvers es representen les Maries al sepulcre. Les dues dones van amb el cap velat i llueixen un nimbe; a la mà sostenen un encenser, objecte nat no tant amb l'escena bíblica com amb un acte litúrgic del santuari del Gòlgota.⁴ Al centre es pot veure l'estructura que simbolitza el Sant Sepulcre que, com dèiem anteriorment, no és la cova on segons el Nou Testament s'enterra a Crist, sinó el monument commemoratiu de l'acte construït per Constantí. En aquest cas hi ha una doble construcció, una interior similar a la ja exposada en

1 GRABAR 1958: 29.

2 VIKAN 1982: 22 -23; FILOPOVÁ 2014: 15. La inscripció que envolta la imatge pot tindre relació amb aquesta idea.

3 És a dir: Oli de la fusta de la vida dels sants llocs de Crist. GRABAR 1958: 30.

4 FRANK 2006: 199.

NOM	Ampulla Monza - 15 (M15)		
OBRA	Ampulla de Monza - 15		
DATAció	Segle VI	DATAció ALTERNATIVA	Inicis del s. VI
PROCEDÈNCIA	Palestina		
UBICACió ACTUAL	Tresor de la Catedral de Sant Joan de Monza Monza Itàlia.		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	Relleu (a través de motlles) en peltre i plom		
ESTAT CONSERVACió	☒ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		

ICONOGRAFIA RELACIONADA

- Crucifixió - Adoració de la creu. (anvers)
- Les Maries al sepulcre - Resurrecció (anvers)

Mateix motlle que M14 i M16

CRIST

POSICIÓ	Frontal entronitzat
MÀ DRETA	Benedicció
MÀ ESQUERRA	Llibre
MANDORLA	Sí
BARBAT	Sí
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	12
POSICIÓ	Frontal i lateral
COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 6:
NIMBE	No
OBSERVACIONS	-

VERGE MARIA

HI APAREIX	Sí
POSICIÓ	Lateral orant
COMPOSICIÓ	Flanquejada pels
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	Estrella sobre el cap.

ÀNGELS

HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	4. Lateral sostenint
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	No
CARRO DE FOC	No
ARBRES	No
MUNTANYA	No
NÚVOLS	No
ALTRES	

OBSERVACIONS GENERALS

ANVERS: «+ ΕΛΑΙΟΝ ΕΥΛΟΓΩ ΖΩΗΣ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΧΡΙΣΤΟΥ» Oli de la fusta de la vida dels llocs sants de Crist.

REVERS: «+ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘΗΜΩΝ Ω ΘΕΩΣ» Emmanuel Déu és amb nosaltres.



Fotografia: Josep Pi Reyes



Anvers de l'ampulla. Fotografia: Josep Pi Reyes



Fotografia: GRABAR 1958: P. XXVIII

ESTUDI DE CAS: *AMPULLA* MONZA 15

Per a una descripció general dels vials consulteu la introducció a les *ampullae* de Terra Santa.

Aquesta *ampulla* és igual a la M14 i M16, remetem, per tant, a l'estudi comú de la fitxa 12.

NOM	Ampulla Monza - 16 (M16)		
OBRA	Ampulla de Monza - 16		
DATAció	Segle VI	DATAció ALTERNATIVA	Inicis del s. VI
PROCEDÈNCIA	Palestina		
UBICACIó ACTUAL	Tresor de la Catedral de Sant Joan de Monza Monza Itàlia.		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	Relleu (a través de motlles) en peltre i plom		
ESTAT CONSERVACIó	☐ Bo ☒ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		
Desgast a la zona de l'anvers			

ICONOGRAFIA RELACIONADA

- Crucifixió - Adoració de la creu. (anvers)
- Les Maries al sepulcre - Resurrecció (anvers)

Mateix motlle que M14 i M15

CRIST		APÒSTOLS / TESTIMONIS	
POSICIÓ	Frontal entronitzat	NÚMERO	
MÀ DRETA	Benedicció	POSICIÓ	
MÀ ESQUERRA	Llibre	COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 6:
MANDORLA		NIMBE	No
BARBAT		OBSERVACIONS	-
NIMBE			
OBSERVACIONS			
VERGE MARIA		ÀNGELS	
HI APAREIX	Sí	HI APAREIXEN	Sí
POSICIÓ	Lateral orant	SOSTENEN MANDORLA	4. Lateral sostenint
COMPOSICIÓ	Flanquejada pels	AJUDEN A CRIST	-
NIMBE	Sí	ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
OBSERVACIONS	Estrella sobre el cap.	ALTRES	-
		OBSERVACIONS	-
DEXTERA DOMINI		ALTRES ELEMENTS	
HI APAREIX	No	SOL I LLUNA	No
COMPOSICIÓ	-	TETRAMORF	No
OBSERVACIONS	-	CARRO DE FOC	No
		ARBRES	No
		MUNTANYA	No
		NÚVOLS	No
		ALTRES	

OBSERVACIONS GENERALS

ANVERS: «+ ΕΛΑΙΟΝ ΕΥΛΟΓΩ ΖωΗC ΤωΝ ΑΓΙωΝ ΧΡ ΤΟΠωΝ» Oli de la fusta de la vida dels llocs sants de Crist.

REVERS: «+ ΕΜΜΑΝΩΗΛ ΜΕΘΗΜωΝ ω ΘΕωC» Emmanuel Déu és amb nosaltres.



Fotografia: Josep Pi Reyes



Anvers de l'ampulla. Fotografia: Josep Pi Reyes



Fotografia: GRABAR 1958: Pl. XXIX

ESTUDI DE CAS: *AMPULLA* MONZA 16

Per a una descripció general dels vials consulteu la introducció a les *ampullae* de Terra Santa.

Aquesta *ampulla* és igual a la M14 i M15, remetem, per tant, a l'estudi comú de la fitxa 12.

NOM	Ampulla Bobbio - 13 (B13)		
OBRA	Ampulla de Bobbio - 13		
DATAció	Segle VI	DATAció ALTERNATIVA	Inicis del s. VI
PROCEDÈNCIA	Palestina		
UBICACIó ACTUAL	Tresor del monestir de San Colombano Bobbio Itàlia		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	Relleu (a través de motlles) en peltre i plom		
ESTAT CONSERVACIó	☒ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		
Pèrdua de part del revers Pèrdua total de l'anvers			

ICONOGRAFIA RELACIONADA

No és possible identificar

CRIST

POSICIÓ	Entronitzat
MÀ DRETA	Benedicció
MÀ ESQUERRA	Llibre
MANDORLA	Sí
BARBAT	No és possible
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	12
POSICIÓ	Frontal hieràtic
COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 6:
NIMBE	No
OBSERVACIONS	-

VERGE MARIA

HI APAREIX	Sí
POSICIÓ	Frontal orant
COMPOSICIÓ	Flanquejada pels
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	Estrella sobre el cap.

ÀNGELS

HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	2. Lateral sostenint
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	No
CARRO DE FOC	No
ARBRES	No
MUNTANYA	No
NÚVOLS	No
ALTRES	-

OBSERVACIONS GENERALS

Inscripció perimetral. No es pot fer una lectura completa, però segurament era: «+ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜΕΘΗΜΩΝ ω ΘΕΩC» Emmanuel Déu és amb nosaltres.



Fotografia: Josep Pi Reies



Fotografia: GRABAR 1958: Pl. XLIV

ESTUDI DE CAS: *AMPULLA* BOBBIO 13

Per a una descripció general dels vials consulteu la introducció a les *ampullae* de Terra Santa.

Només es conserva la part del revers de l'*ampulla* i en un estat de conservació dolent i fragmentari.¹ Malgrat el desgast del relleu, es poden intuir les característiques generals de l'escena de l'Ascensió de Crist. Al marc, una inscripció en grec que, tot i no poder-se llegir de manera completa, tenint en compte els testimonis conservats de Monza, és possible que digui: «(+ EMM) ANNOVHA MEΘHMωN O Θ(C)».²

Com és usual l'escena es planteja en un doble registre. La part superior, molt desdibuixada, deixa intuir un Crist nimbat i entronitzat que beneeix amb la mà dreta i sosté un llibre amb l'esquerra. La figura està inscrita en una màndorla, però, en aquest cas, a diferència dels exemples de Monza, només apareixen dues figures alades que, amb el cos molt arquejat, no queda clar si sustenten l'ametlla o amb les mans velades presenten algun tipus d'objecte. En aquest segon cas, que s'allunyaria de les composicions vistes a Monza, podrien sostenir corones de manera similar a la mateixa escena representada a l'evangelari de Rabula.³

La part inferior mostra l'apostolat en dos grups de sis figures, dividides en un doble registre, que flanquegen una Verge nimbada frontal i orant. Sobre el cap d'aquesta figura femenina hi ha gravada l'esfera que hem de llegir com una estrella. Aquesta part de la representació, malgrat que amb unes formes força més esquemàtiques, pot recordar les composicions de Monza 1 i 11.

Les condicions del fragment dificulten molt parlar de l'estil del vial, així i tot, es pot intuir cert esquematisme i simplificació de les formes, amb una expressivitat dels personatges més continguda.

1 Les restes conservades estan en molt mal estat de conservació, és per això que remetem a la fotografia en blanc i negre del treball de Grabar. En l'estudi, però, hi ha un error a l'hora d'associar el treball de l'*ampulla* amb la imatge, ja que la fotografia catalogada com a Bobbio 14 és en realitat Bobbio 13 i al revés. GRABAR 1958: planxa 44 i 45.

2 És a dir: Emmanuel. Déu és amb nosaltres. GRABAR 1958: 38.

3 Veure fitxa 20.

NOM	Ampulla Bobbio - 14 (B14)		
OBRA	Ampulla de Bobbio - 14		
DATAció	Segle VI	DATAció ALTERNATIVA	Inici segle VI
PROCEDÈNCIA	Palestina		
UBICACIó ACTUAL	Tresor del monestir de San Colombano Bobbio Itàlia		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	Relleu (a través de motlles) en peltre i plom		
ESTAT CONSERVACIó	☐ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		
Perdua bona part del revers Perdua total de l'anvers			

ICONOGRAFIA RELACIONADA

No és possible identificar

CRIST

POSICIÓ	No és possible
MÀ DRETA	No és possible
MÀ ESQUERRA	No és possible
MANDORLA	Sí
BARBAT	No és possible
NIMBE	No és possible
OBSERVACIONS	-

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	?
POSICIÓ	Frontal hieràtic
COMPOSICIÓ	No és possible
NIMBE	No és possible
OBSERVACIONS	Es conserven 5 apòstols fragmentàriament. Apostolat de 12?

VERGE MARIA

HI APAREIX	Sí
POSICIÓ	Lateral orant
COMPOSICIÓ	Flanquejada pels
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	Estrella sobre el cap.

ÀNGELS

HI APAREIXEN	No és possible
SOSTENEN MANDORLA	-
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	No
CARRO DE FOC	No
ARBRES	No
MUNTANYA	No
NÚVOLS	No
ALTRES	-

OBSERVACIONS GENERALS



Fotografia: GRABAR 1958: Pl. XLIV



Fotografia: Josep Pi Reyes

ESTUDI DE CAS: *AMPULLA* BOBBIO 14

Per a una descripció general dels vials consulteu la introducció a les *ampullae* de Terra Santa.

L'estat de conservació del vial és molt fragmentari i conserva només un petit fragment del revers, suficient per a poder-ne identificar la imatge de l'Ascensió de Crist.

Un petit detall a la part baixa del tros que ha arribat fins als nostres dies mostra una línia i el que sembla la resta d'una lletra grega. Tenint en compte els altres exemples, segurament són les restes del marc amb la inscripció. La resta és tan residual, però, que no es pot proposar què hi apareixeria escrit, tot i que, veient la resta de vials palestins, el més possible és que fes referència a l'oli de la fusta de la vida dels llocs sants o a l'exclamació d'Emmanuel.

La petita porció deixa veure, encara que molt desdibuixada, la imatge de la Verge amb el cap velat i nimbat i de perfil, encarada elevant els braços cap al cantó esquerre. A l'esquena de la Mare de Déu hi ha tres figures de línies molt simples i poc detallades que podrien ser l'inici d'una bateria d'un dels grups de l'apostolat. Aquests, sembla que tindrien unes característiques diferents respecte als testimonis de Monza i podrien representar-se, no en dos registres per grup de tres i tres figures, sinó que cada un dels blocs de sis apòstols es distribuïria en una única filada. Tota la placa, molt malmesa, no permet assegurar aquesta hipòtesi, que en el cas de ser certa testimoniaria una nova variant de la composició d'aquesta iconografia en els vials de Terra Santa.

La degradació de la peça no permet parlar de manera segura de l'estil.

NOM	Ampolla de Bobbio - 18 (B-18)		
OBRA	Ampulla de Bobbio - 18		
DATAÇIÓ	Segle VI	DATAÇIÓ ALTERNATIVA	Inicis del s. VI
PROCEDÈNCIA	Palestina		
UBICACIÓ ACTUAL	Tresor del monestir de San Colombano Bobbio Itàlia		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	Relleu (a través de motlles) en peltre i plom		
ESTAT CONSERVACIÓ	☐ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		
Pèrdua de l'anvers Pèrdua de part del revers			

ICONOGRAFIA RELACIONADA

- Anunciació
- Visitació
- Baptisme de Crist
- Crucifixió - Adoració de la creu
- Maries al sepulcre - Resurrecció

Manca una escena per completar la cara: Naixement de Crist ?

CRIST	
POSICIÓ	Frontal entronitzat
MÀ DRETA	No és possible
MÀ ESQUERRA	No és possible
MANDORLA	Sí
BARBAT	No és possible
NIMBE	No és possible
OBSERVACIONS	Conservem només la part de baix de la figura.

APÒSTOLS / TESTIMONIS	
NÚMERO	11
POSICIÓ	Frontal hieràtic
COMPOSICIÓ	Alineats
NIMBE	No
OBSERVACIONS	Figures molt esquemàtiques

VERGE MARIA	
HI APAREIX	No
POSICIÓ	-
COMPOSICIÓ	-
NIMBE	-
OBSERVACIONS	-

ÀNGELS	
HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	2. Lateral sostenint
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	Només conservem la part de baix de les figures.

DEXTERA DOMINI	
HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS	
SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	No
CARRO DE FOC	No
ARBRES	No
MUNTANYA	No
NÚVOLS	No
ALTRES	-

OBSERVACIONS GENERALS



Fotografia: Josep Pi Reyes



Fotografia: GRABAR 1958: Pl. XLVII



Detall de l'Ascensió. Fotografia: GRABAR 1958: Pl. XLVII

ESTUDI DE CAS: *AMPULLA* BOBBIO 18

Per a una descripció general dels vials consulteu la introducció a les *ampullae* de Terra Santa.

El vial de Bobbio 18 es presenta en un mal estat de conservació i molt fragmentat. Només ha arribat fins als nostres dies una de les dues cares, que conté la representació del cicle de la vida de Crist resumit en set escenes inscrites en un marc rodó. Només quatre d'aquestes imatges s'han preservat més o menys senceres, dues de manera fragmentària i una s'ha perdut completament. Així, podem veure clarament al centre l'episodi de la Crucifixió – Adoració de la creu, la Visitació, el Baptisme i la Resurrecció; en part l'Anunciació i l'Ascensió. Per la similitud d'aquest conjunt amb el de Monza 2 podríem hipotetitzar que la imatge que manca seria el Naixement.

A diferència de l'ampolla 2 de Monza, l'eix central presenta les escenes de la Resurrecció i la Crucifixió acompanyant l'Ascensió de Crist, creant una combinació que hem vist usual a les *ampullae* analitzades anteriorment, on aquestes tres iconografies tenen el protagonisme de les dues cares del vial.¹ Moltes de les composicions d'aquests episodis segueixen les característiques bàsiques de les escenes representades en les cares d'altres flascons a cara completa o compartida. Aquest és el cas de la Crucifixió – Adoració de la creu i la Resurrecció, però no de l'Ascensió. Com passava amb Monza 2, adapta l'estructura a les dimensions reduïdes del marc on està inscrita.² Tot i que la representació es preserva incompleta, podem intuir encara alguna d'aquestes variants: els apòstols que apareixen en una única línia són onze i no dotze; no hi ha al centre la presència de la Mare de Déu; i a la part superior del registre, la figura de Crist, tot i que molt desapareguda, sembla estar a peu dret i no sedent en un tron. Es pot apreciar la part baixa de la màndorla portada per dos àngels de qui s'ha perdut el cap.

La conservació no ens permet saber si hi havia, en alguna part, cap inscripció.

1 Grabar proposa que aquest eix intenti subratllar el sentit de redempció de la iconografia. GRABAR 1958: 41

2 Veure la fitxa 09.

NOM	Ampolla de Bobbio - 19 (B-19)		
OBRA	Ampulla de Bobbio - 19		
DATAció	Segle VI	DATAció ALTERNATIVA	Inicis del s. VI
PROCEDÈNCIA	Palestina		
UBICACIó ACTUAL	Tresor del monestir de San Colombano Bobbio Itàlia		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	Relleu (a través de motlles) en peltre i plom		
ESTAT CONSERVACIó	☐ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		
Pèrdua de l'anvers Pèrdua de part del revers			

ICONOGRAFIA RELACIONADA

- Anunciació,
- Nativitat
- l'Adoració dels pastors
- L'Adroació dels Mags
- Baptisme de Crist

CRIST

POSICIÓ	Frontal entronitzat
MÀ DRETA	Benedicció
MÀ ESQUERRA	Llibre
MANDORLA	Sí
BARBAT	No
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	12
POSICIÓ	Frontal hieràtic
COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 6
NIMBE	No
OBSERVACIONS	-

VERGE MARIA

HI APAREIX	Sí
POSICIÓ	Lateral orant
COMPOSICIÓ	Flanquejada pels
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

ÀNGELS

HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	4. Lateral sostenint
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	No
CARRO DE FOC	No
ARBRES	No
MUNTANYA	No
NÚVOLS	No
ALTRES	-

OBSERVACIONS GENERALS



Fotografia: Josep Pi Reyes



Fotografia: GRABAR 1958: Pl. L

Per a una descripció general dels vials consulteu la introducció a les *ampullae* de Terra Santa.

El flascó conserva només una de les dues cares i està en un estat desgastat i fragmentari, al que manca per complet la part baixa de la cara i presenta algunes llacunes a la resta de la planxa. La representació és un cicle de la vida de Crist en escenes emmarcades amb una línia circular, però a diferència de Monza 2 i Bobbio 17 i 18, no està format per set escenes, sinó per nou. A més, la representació central és un medalló més gran que no pas els altres i l'ocupa l'episodi de l'Ascensió de Crist. A més d'aquesta, es poden reconèixer l'Anunciació, la Visitació, la Nativitat, el Baptisme, l'Adoració dels Mags i l'Adoració dels pastors (que es representaria en dues escenes separades). Tenint en compte la iconografia general de les *ampullae* i, en concret, les cares que presenten escenes múltiples, molt possiblement els episodis que manquen serien la Crucifixió – Adoració de la creu i la Resurrecció amb les dues Maries a la tomba.¹

La composició es presenta en dos registres i, malgrat que està una mica malmesa, es pot distingir a la part alta la figura de Crist, entronitzat, amb barba i nimbe crucífer que beneeix amb la mà dreta i porta un llibre a l'esquerra. Està inscrit dins una màndorla sostinguda per quatre àngels també nimbats; els dos inferiors en posició horitzontal de cos sencer i els dos superiors visibles només de mig cos.

La part inferior, tot i que es troba molt malmesa, encara deixa veure un apostolat del qual s'intueixen dotze figures posicionades en línia i separades en dos grups de sis. Aquests apòstols flanquegen una figura de la Verge nimbada en posició orant girada cap a la dreta. Es pot intuir la presència de l'estel, encara que una llacuna i el desgast de la planxa no permet afirmar-ho de manera taxativa. La part baixa de la composició està perduda.

L'estil, com passava amb els altres testimonis de Bobbio, és sintètic i esquemàtic, tot i que l'estat de conservació pot accentuar aquest efecte. No hi ha mostres de cap inscripció.

1 Les escenes que s'haurien afegit al cicle serien l'Adoració dels Mags i els pastors, que es presenten en dues imatges separades i que, tot i ser un tret comú en representacions a cara completa, no tenia presència en aquestes representacions múltiples. GRABAR 1954: 42.

NOM	Ampulla de Cleveland		
OBRA	Ampulla de Cleveland		
DATAció	Segle VI	DATAció ALTERNATIVA	Inicis del s. VI
PROCEDÈNCIA	Palestina		
UBICACIó ACTUAL	Cleveland Museum of Art, Cleveland EUA		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	Relleu (a través de motlles) en peltre i plom		
ESTAT CONSERVACIó	☒ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		

ICONOGRAFIA RELACIONADA

- Crucifixió - Adoració de la creu
- Maries al sepulcre - Resurrecció

CRIST

POSICIÓ	Frontal entronitzat
MÀ DRETA	Benedicció
MÀ ESQUERRA	Llibre
MANDORLA	Sí
BARBAT	No
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	12
POSICIÓ	Lateral hieràtic
COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 6
NIMBE	No
OBSERVACIONS	Figures molt esquemàtiques

VERGE MARIA

HI APAREIX	Sí
POSICIÓ	Lateral orant
COMPOSICIÓ	Flanquejada pels
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

ÀNGELS

HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	2. Lateral sostenint
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	No
CARRO DE FOC	No
ARBRES	No
MUNTANYA	No
NÚVOLS	No
ALTRES	-

OBSERVACIONS GENERALS

ANVERS: «+ ΕΛΕΟΝ ΕΥΛΟΛ ΖωΗC ΤωN ΑΓΙωN ΧΡΙCΤΟV ΤΟΠωN» - Oli de la fusta de la vida dels llocs sants de Crist.

REVERS: «ΕΥΛΟΓΙΑ ΚΥΡΙΟΥ ΤΩN ΑΓΙΩN ΤΟΠΩN». Benediccions del Senyor dels llocs sants.



Fotografia: <https://www.clevelandart.org/art/1999.46>



Anvers ampulla. Fotografia: <https://www.clevelandart.org/art/1999.46>

ESTUDI DE CAS: *AMPULLA* DE CLEVELAND

L'*ampulla* conservada al Cleveland Museum és, més o menys, de característiques similars a les de Monza i Bobbio. Es conserven les dues imatges de cada cara del vial.

A l'anvers hi ha l'episodi de la Crucifixió – Adoració de la creu, emmarcat per unes franges amb una inscripció al centre que diu: «+ ΕΛΛΙΩΝ ΕΥΛΟΓΥ ΖΩΗC ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΧΡΙCΤΟΥ ΤΟΠΙΩΝΩΝ», és a dir, Oli de la fusta de la vida dels llocs sants de Crist.¹ La composició és molt similar a altres testimonis d'aquesta iconografia conservats a Bobbio i Monza. Al centre hi ha la figura de Crist, igual que els testimonis de Monza 12 i 13, apareix aquí de cos sencer, vestit i amb nimbe crucífer. Apareix amb un gest que recorda a la Crucifixió, però sense traces que indiquin la presència de la creu, només sobre el cap surt una línia que culmina amb una altra perpendicular. Aquestes poden fer referència al *rotula* que es conservava al santuari de l'Anàstasi on hi havia inscrit la frase 'Rei dels Jueus' i que, considerat també com a relíquia, els pelegrins besaven en el seu homenatge.² Als peus hi ha traces d'un petit monticle en referència al Gòlgota i, a banda i banda, dues figures agenollades que es poden identificar com a pelegrins en posició de veneració de la creu com a testimoni dels actes desenvolupats en el seu pelegrinatge.³ A banda i banda d'aquest grup hi ha els dos lladres crucificats amb els braços per darrere la creu, mirant els dos cap al centre. Sobre els seus caps, el sol i la lluna.

Al revers apareix l'escena de l'Ascensió de Crist ocupant tota la cara. Una inscripció emmarca la imatge: «ΕΥΛΟΓΙΑ ΚΥΡΙΟΥ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΤΟΠΙΩΝΩΝ». És a dir: Benediccions del Senyor dels llocs sants.⁴ Com és usual, la iconografia de l'Ascensió es distribueix en dos registres. A la part alta es veu la figura de Crist amb característiques poc comunes que no hem pogut distingir en cap altre testimoni conservat. Crist, amb nimbe crucífer, beneint amb la mà dreta i portant a l'esquerra un llibre, seu sobre un arc. La figura està inscrita en una màndorla on es poden distingir tres estrelles. Dos àngels sostenen la màndorla en la qual està inscrit Crist.

1 KLEIN 2010: 43.

2 VIKAN 1982: 22; FRANK 2006: 199, VIKAN 2010: 39.

3 VIKAN 1982: 22 -23; KRUEGER 2010: 11; FILOPOVÁ 2014: 15.

4 KLEIN 2010: 43. Una combinació d'inscripcions anvers – revers poc freqüent que només trobem repetida a Monza 5.

A la part baixa, un apostolat de línies simples i sintètiques flanqueja una figura de la Verge orant, amb el cap velat i nimbada, que es mostra de perfil mirant cap al cantó dret. Podria haver-hi restes de la incisió de l'estrella sobre el seu cap.

Estilísticament és poc detallada i més simple que la majoria dels altres exemples conservats a Itàlia.

Curiosament, al coll de l'*ampulla*, la creu emmarcada per les formes d'arc de mig punt presenta una decoració diferent entre una banda i altra. Aquest fet és molt rar i no es troba en cap dels altres vials conservats, fet que, juntament amb el mal estat de la vora del flascó, ens porta a preguntar-nos si realment són les cares d'un únic exemplar o si són cares de dos exemplars diferents.⁵ El museu, però, considera que el fragment de cuir que envolta el coll de l'*ampulla* i que permetia portar l'eulògia penjada al coll és original,⁶ la diferència de les creus seria així una simple anomalia.

5 En aquest cas només podem prendre com a referent les *ampullae* de Monza, ja que les de Bobbio han perdut el seu revers.

6 KRUEGER 2010: 11. Aquest seria l'únic cas conegut que conserva aquest tipus d'element.

NOM	Ascensió - Evangeliari de Rabula		
OBRA	F. 13v. Evengeliari de Rabula		
DATAció	Inici segle VI	DATAció ALTERNATIVA	ca. 586
PROCEDÈNCIA	Monestir de Sant Joan de Zagba, Siria. Foli 13 - porcedència desconeguda.		
UBICACió ACTUAL	Biblioteca Laurenziana (Plut I, 56) Florència Itàlia.		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	II·luminació sobre pergamí		
ESTAT CONSERVACió	☒ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		

ICONOGRAFIA RELACIONADA

- Eusebi de Cesarea i Amoni d'Alexandria - inici dels canons
- Elecció de Maties
- Verge amb infant
- Crist rebent els volums
- La Crucifixió i les Mareies al sepulcre
- Pentacosta
- Taules del canon amb escenes de l'Antic i Nou Testament

CRIST

POSICIÓ	Frontal de peu
MÀ DRETA	Benedicció
MÀ ESQUERRA	Rotlle
MANDORLA	Sí
BARBAT	Sí
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	12
POSICIÓ	Frontal i lateral
COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 6:
NIMBE	No
OBSERVACIONS	-

VERGE MARIA

HI APAREIX	Sí
POSICIÓ	Frontal orant
COMPOSICIÓ	Flanquejada pels
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

ÀNGELS

HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	2. Lateral sostenint
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	2. Flanquejant a la Verge.
ALTRES	2. Porten corones.
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	Sí. Al les cantonades del
TETRAMORF	Sí. Sota la màndorla.
CARRO DE FOC	Sí. Flanquejant al
ARBRES	-
MUNTANYA	Sí. Fons escena.
NÚVOLS	Sí. Fons cel.
ALTRES	-

OBSERVACIONS GENERALS

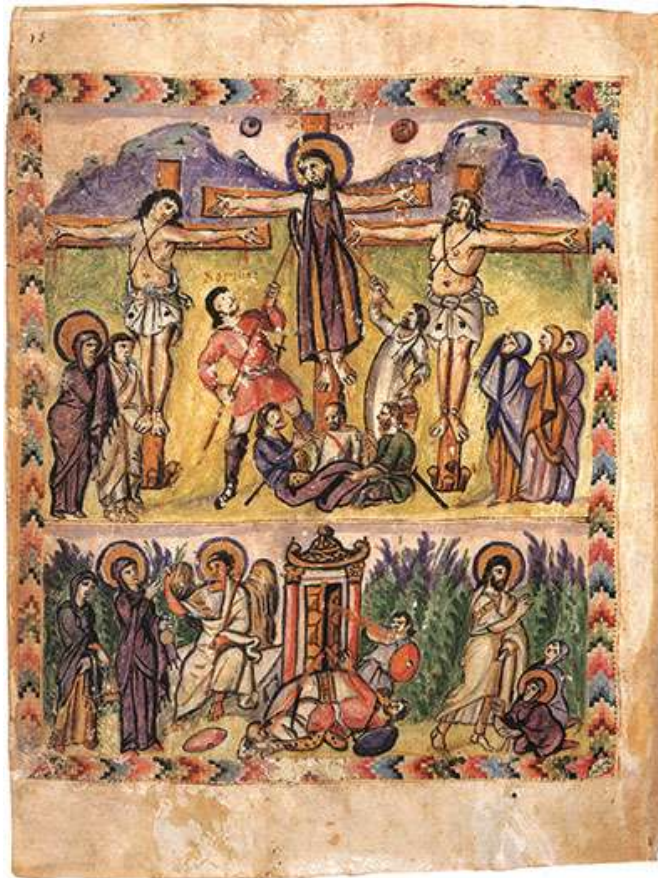
Mesures de la reencuadernació 1957: 34 cm x 27 cm.

Inscripció al voltant dels cànons. Amb la història dels primers quaderns del manuscrit.

Colofó amb el nom del monjo Rabula, com escriba i la data de l'última part del manuscrit: mes de *Shebat* de l'any 897 d'Alexandre. 586 de l'era comú.



Fotografia: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/RabulaGospelsFolio13vAscension.jpg>



Crucifixió, f. 13v Fotografia: <https://upload.wikimedia>.



Pentecosta, f. 14v. <https://upload.wikimedia>.

ESTUDI DE CAS: L'EVANGELIARI DE RABULA

L'anomenat evangeliari de Rabula es conserva a la Biblioteca Laurenziana de Florència sota la cota Plut. 1 . 56. El còdex conté la versió siríaca dels quatre evangelis o *Peshitta* i les taules dels canons de concordança d'Eusebi de Cesarea. La tradició historiogràfica na el volum al monestir de Sant Joan de Zagba, indret desconegut, però possiblement ubicat prop d'Apamea, a Síria. Al foli final apareix un colofó que ens indica que l'escriba del manuscrit és Rabula, d'aquí el nom modern de l'obra, i que va acabar d'escriure el text el mes de *Shebat* de l'any 897 d'Alexandre; que correspon al febrer de l'any 586 de l'era comuna.¹

Tradicionalment, la data del colofó del manuscrit ha portat la historiografia a l'anàlisi de les il·luminacions que contenen els 14 primers *folios* de la peça en aquest marc cronològic, com si text i imatge fossin un producte unitari.² Com veurem, seguint les propostes realitzades per Bernabò, després del seu estudi multidisciplinari del còdex, això no té per què ser necessàriament així.³ La idea de la unitat i coherència del còdex com un compendi original s'extreu, sobretot, a partir de les investigacions que es fan a redós de la publicació facsímil de les parts il·luminades del volum i que, ja en el seu moment, va suscitar dubtes dels experts en la matèria.⁴

L'anàlisi del contingut del manuscrit divideix el volum en tres parts: la més extensa és la dels quatre evangelis, en un pergamí molt fi que no conté cap mena de decoració (f. 19 – 292); la segona part comprèn els f. 15 – 19, que presenten perícopes litúrgiques escrites en paper i datades, a través de la paleografia, entre els segles XI – XII; finalment, els folis 1 – 14, que guarden els canons il·lustrats i les il·luminacions a pàgina sencera, elaborats sobre pergamí i

1 BERNABÒ 2009: 1.

2 LECLERCQ 1907: 2930; DEWALD 1915: 282; GUTBERLET 1935: 52 – 53; SCHILLER 1972: 148; CHRISTE 1969: 78; KESSLER 1980: 495. Són només alguns exemples. En general, la majoria d'obres que analitzen de manera directa la nostra iconografia subjuguen la datació de les imatges a la que es proposa en el colofó del manuscrit. De fet, la peça és, en aquest context, una de les úniques fites cronològiques, dins les dates del nostre estudi, que la historiografia ha establert com quelcom segur.

3 Les conclusions de l'estudi es descriuen en el volum de BERNABÒ 2009, un resum de les premisses generals el veiem a BERNABÒ 2014.

4 Ens referim als treballs del volum de CECCELLI, FURLANI i SALMI 1959, els errors destaquen en les anàlisis de caràcter codicològic, estilístic i lingüístic, ja que s'obvien les inscripcions marginals. Especialment crítics amb alguns aspectes d'aquesta proposta, LEROY 1964: 139 – 197 i WEIGHT 1973: 199. La visió més crítica l'aporta BERNABÒ 2014: 343.

que seran el centre del nostre interès. La diferència de materials, fins i tot pel que fa a les dues parts en pergami, dona suport a la visió tripartida.⁵

Una inscripció afegida al colofó del f. 292B, en algun moment a cavall dels segles XI i XII, ens indica que el manuscrit és donat al monestir de Sant Jordi; no s'especifica l'indret, però es creu que seria la ciutat d'Antioquia. Segurament, és en aquest lloc i en aquest moment quan s'afegeix la foliació en paper amb les perícopes. Més endavant, una altra inscripció ens especifica que el 15 de maig del 1361 els evangelis són part del monestir de Santa Maria de Qannubin, en territori de l'actual Líban.⁶ Insistim que aquest periple, que es pot seguir gràcies a les indicacions conservades en el mateix manuscrit, el fan només els evangelis, és a dir, l'última part del volum actual (del *folio* 20 al 292).⁷ Ho sabem perquè les inscripcions traduïdes durant els estudis realitzats en les campanyes del 2005 – 2008 dels primers folis de pergami, marquen per a aquests un itinerari diferent.

En els folis 11b, 7b, 6b, 8a i 11b se'ns especifiquen els diversos estadis de la vida d'aquests primers folis. No en coneixem l'origen ni la data precisa, ja que cap inscripció ens aporta informació d'aquest tipus. Sembla ser, però, que cap al 1154, en època del patriarca meronita Pere, les pàgines eren al monestir de Santa Maria de Mayfuq i, per les tres inscripcions següents, sabem que estarà en aquest centre, almenys, fins al 1238 – 1279. Finalment, al f. 11B s'especifica que Gergis i Hallal, del monestir de Hawqa, donen, l'any d'Alexandre del 1772 (1460 o 1461 de l'era comuna), aquests pergamins al monestir de Santa Maria de Qannubin. Segurament, en aquest lloc i per aquestes dates es produiria la unió dels fragments miniats amb l'evangelari de Rabula com a tal.⁸

El còdex, ja establert en el format actual, entraria a les col·leccions de la biblioteca florentina cap al 1573, quan es relligaria amb les cobertes dels Mèdici; segurament, les mesures actuals de les pàgines 34 cm x 27 cm serien igualades en aquest moment. El 1868 patirà un segon relligament, conservant, això sí, l'estil de la biblioteca Laurenziana.⁹

5 BERNABÒ 2014: 347.

6 Per la traducció de les inscripcions BERNABÒ 2008: 2; MENGIOZZI 2008: 59 – 66.

7 Aquesta part del manuscrit és la que es pot relacionar directament amb el colofó i, per tant, datar de forma força segura la seva culminació al 586.

8 BERNABÒ 2008: 3 – 4.

9 BORBONE 2008: 25, BERNABÒ 2014: 348

La recerca de Bernabò, seguint les sospites de Leroy, que ja als anys 60 es mostrava reticent a la cohesió original del còdex, pot demostrar la procedència disgregada de les tres parts que conformen l'actual volum; un fet que és important tenir en compte, ja que amb la separació del corpus il·luminat de la datació del colofó perdem tant la seguretat de la cronologia com de la procedència de les imatges.

L'estudi dels primers 14 folis proposa encara un altre gir que afecta la nostra recerca. Les indagacions que s'han pogut fer del primer quadern del manuscrit, a través de l'anàlisi estilística de les imatges que conté, ha portat a la conclusió que aquestes representacions, executades per almenys tres mans diferenciades, són d'una qualitat notable. En general, plantegen un dibuix dels rostres i un joc cromàtic de llums i ombres que el fan pròxim a les obres del període justinianeu i, per tant, datable, segurament, a partir del segon quart del segle VI i no més tard dels anys 60 d'aquest mateix segle. Aquesta atribució estilística juga amb la problemàtica dels pocs testimonis conservats que, a més, puguin tindre una datació força segura dins el marc d'aquest període.¹⁰ Així i tot, les comparacions amb mosaics pavimentals d'esglésies de la regió de Síria, Jordània i el Líban, fan que l'autor pugui plantejar que les il·luminacions derivin d'una tradició siríaca i, per tant, executades en tallers de la regió en algun punt entre el 540 – 560.

Així, els blocs de folis miniats tindrien una datació una mica anterior, però pròxima a la proposada pel colofó dels evangelis i, també, serien producte de la mateixa regió. Per tant, més enllà d'ajustar algun aspecte de la cronologia, els discursos basats en aquesta obra, en referència a la nostra iconografia, no variarien enormement. L'anàlisi codicològica, però, afegeix un nou problema als nostres interessos.

Si tenim en compte el diagrama sobre la concordança de la foliació del primer quadern, veurem que no és unitari.¹¹ Aquest només és consecutiu de manera absoluta a partir dels folis 4 – 9, que formen un termió, i els 10 – 11, en format de bifoli. La resta, f. 1, 2, 3, 12, 13 i 14,

10 Borbone proposa la comparació amb manuscrits, iveris i, sobretot, mosaics de mitjans del segle VI. BERNABÒ 2008: 10 – 16; 19.

11 El diagrama dels estudis codicològics del projecte de Bernabò, executats per BORBONE 2008: 25; BERNABÒ 2014: 349, difereixen força dels presentats per WRIGHT 1973: 200. Els dos equips van poder consultar de primera mà el manuscrit a la biblioteca Laurenziana; l'estudi de Bernabò es presenta més complet i acurat. A manca de la possibilitat d'accedir de primera mà al còdex, seguirem aquesta última proposta per la nostra anàlisi.

són folis solts, que, en algun cas, presenten una unió feta amb pergamí modern posterior a la seva factura original.¹² Observant aquests folis, Bernabò detecta una diferència en el material i, sobretot, en l'estil de les il·luminacions del foli 13 respecte a tota la resta del quadern.¹³ L'autor veu en la plàstica i la tècnica d'aquestes representacions una factura molt superior, amb un tarannà marcadament més hel·lenístic respecte la resta d'il·luminacions del quadern. Aquesta divergència, segons l'estudiós, no s'explica només com un simple canvi de mà en la producció, ja que la plàstica es basa en uns postulats arrelats a cert 'classicisme', una tendència més pròxima a exemples com la *Ilíada* Ambrosiana i al *Dioscòrides* de Viena que no pas al còdex de Rossano o al *Gènesi* de Viena. És a dir, les imatges de foli presentarien un estil més acord a les tendències de principis del segle VI que no a mitjans – finals del mateix segle.

Davant d'aquesta discrepància de materials, tècnica, qualitat i estil, Bernabò i el seu equip creuen que el foli 13 no pertanyeria a l'aplec original d'aquest primer quadern, sinó que seria un foli solt afegit en el moment de la composició del volum al segle XV.¹⁴ Així doncs, la producció d'aquest foli seria del primer quart del segle VI i hi hauria la possibilitat que hagués estat creat fora de territori sirià; malgrat no haver-hi proves concloents i, degut a la proximitat que Bernabò estableix entre les miniatures d'aquest i la *Ilíada* Ambrosiana, es proposa que la pàgina i el volum a la qual pertanyien fossin una obra egípcia.¹⁵

Per què el nostre interès insistent en aquest 13è foli il·luminat del manuscrit? Doncs perquè al seu revers, i a pàgina sencera, hi ha la representació més completa, detallada i possiblement coneguda de l'Ascensió de Crist de la nostra cronologia. Al recte es presenta, en dos registres, la Crucifixió i la Resurrecció.

El caràcter clàssic i la seva qualitat han estat esmentats per gairebé tots els treballs que en fan referència. El moviment molt naturalista de les figures (no n'hi ha dues que es mostrin en igual posició), la gradació dels colors, el tractament del rostre, de les carnacions i de les robes, donen suport a aquestes observacions. El problema, però, és que el manuscrit va ser

12 S'ha perdut el bifoli exterior; la numeració seguida per descriure el manuscrit és la foliació actual del volum, que no segueix la fórmula del recto – verso sinó que pagina a través del número «a» o «b», essent «a» el recto i «b» el verso. Per tot el que té a veure amb l'estudi codicològic detallat, remetem a BORBONE 2008.

13 BERNABÒ 2008: 4, 19 – 20.

14 BERNABÒ 2008: 19 – 21; BERNABÒ 2014:357 – 358.

15 BERNABÒ 2008: 21

maldestrament repintat en algun moment, entre finals del segle XV i la seva arribada a la biblioteca florentina.¹⁶ La línia negra i la presència d'aquest color en els ombrejats, les línies dels rostres i diversos detalls, així com la saturació de colors de fons, semblen ser obra d'aquesta intervenció.

A més, l'acció 'restauradora' dificulta moltíssim les comparacions estilístiques amb altres manuscrits que, per la seva banda, també han estat alterats i intervinguts. Per tant, tornem a trobar-nos amb la problemàtica d'haver d'ubicar en el temps una peça basant-nos en l'anàlisi estilística en un moment del qual en conservem molt pocs testimonis que permetin una bona comparativa i havent de fer front a la problemàtica de les restauracions i repintats.

Hem d'advertir que, malgrat la seguretat amb què Bernabò divergeix l'estil del foli 13 amb la miniatura del manuscrit de Rossano o el Gènesi de Viena de mitjans – finals del segle VI, les diferències no ens semblen tan evidents.¹⁷ Per altra banda, Wright, en el seu estudi també basat en l'observació directa del manuscrit, malgrat proposar una cor una mica diferent de la de Bernabò pel primer quadern, s'adona de la independència dels folis 1, 13 i 14. Segons Wright, aquests formarien part d'un altre quadern del qual se n'haurien perdut pàgines, però que hauríem d'ubicar en successió al primer conservat. L'estudi de pigments i la coherència que l'autor veu en la successió iconogràfica porta l'historiador a pensar que aquests folis solts serien de la mateixa obra que les del primer quadern. La diferència de factura es justificaria amb l'execució de l'escena de la Crucifixió, Resurrecció i Ascensió per una mà enormement més destra que les altres, que prendria potser models diferents.¹⁸

Creiem que hi pot haver pocs dubtes respecte les diverses mans que intervenen en el foli 13 i les que ho fan als canons i a les altres imatges de pàgina completa. De fet, només hem de comparar l'apostolat i la Verge de l'Ascensió amb la de la imatge de la Pentecosta per veure l'execució diferent en els rostres de Pere i Pau, en els acabats de la Verge, en la gestualitat molt més fluida de la primera imatge en comparació a la segona, etc. Així i tot, tenim encara

16 Aquest tipus d'accions eren quelcom comú. El desgast per l'ús i les vivències d'aquestes representacions les portaven a ser restaurades per poder ser llegides amb claredat. En aquest cas, però, la intervenció a l'evangelari de Rabula va ser especialment desafortunada i de poca qualitat. BERNABÒ, FEDELI, GAROSI 2008: 127, 129 – 130.

17 BERNABÒ 2008: 20 – 21.

18 De fet, Wright, que pren com a base de la seva recerca els dubtes de Leroy, no veu incompatible que aquests primers quaderns formessin part dels evangelis signats pel monjo Rabula, i, en tot cas, contextualitza les imatges a la segona meitat del segle VI en territori sirí. WRIGHT 1973: 199 – 206.

certa reticència a acceptar certs detalls proposats per Bernabò, com que el foli sigui fruit d'una altra obra completament diferent de la del primer quadern, d'una datació més antiga i, sobretot, a ubicar la creació del *folio* en el context egipci, simplement al·legant els contactes de la nostra peça amb la *Iliada* ambrosiana.

Primer, perquè, per una part, Bernabò, com havia fet Wright, destaca certa coherència iconogràfica en aquest primer aplec. Una coherència que el porta a proposar que, en origen, aquests folis formessin part d'un doble volum que no només contenia els evangelis, sinó tot el Nou Testament. Si el text del còdex inclou, no només els quatre textos dels evangelistes, sinó també els Fets dels Apòstols i les epístoles, es justifica millor la presència d'imatges com l'Elecció de Maties o la Pentecosta, ja que aquestes només es narren en els Actes. Per altra banda, l'autor adverteix que en la imatge a pàgina completa de la dedicació, on es veuen quatre monjos oferint a Crist el volum, són dos els llibres que apareixen en la representació.¹⁹ En paral·lel a aquesta idea, Bernabò ens proposa un nou ordre per aquest primer quadern que intenta manifestar la concepció original d'aquests folis, deixant fora del recull el f. 13.²⁰ Si fos així, en cap dels dos volums hi hauria representades les escenes de la Crucifixió, Resurrecció i Ascensió de Crist, un fet que, tenint en compte la gran quantitat d'imatges tan vetero com neotestamentàries d'aquestes pàgines, seria estrany, ja que almenys les dues primeres són especialment significatives. L'autor està alerta també d'aquesta sospita i creu que el f. 13 hauria substituït el foli que contenia les mateixes iconografies en el plec original. La substitució es justifica al·legant més qualitat de factura a la nova pàgina i, per tant, essent més digne i apropiada per a la representació de tan importants imatges.²¹ Així i tot, en la proposta de reconstrucció de l'ordre original d'aquests primers folis, Bernabò no inclou el suposat full original entre aquestes escenes, potser perquè només esmenta les conservades, però ens sembla estrany que no creï una hipòtesi del lloc del foli on hi hauria unes imatges tan destacades. A més, veiem certes alarmes en la idea de la substitució: primer, que el motiu que sustenta la hipòtesi sigui al·legar una major qualitat de les imatges del foli 13, basant-se en les seves característiques estilístiques més naturalistes i hel·lenístiques enfront de les

19 BERNABÒ 2014: 350 – 351.

20 Veure proposta a BERNABÒ 2014: 350 - 351. En el primer volum hi apareixerien el cànons i la imatge del foli d'Eusebi de Cesarea i Amoni d'Alexandria; el segon volum s'iniciaria amb els quatre folis que representen la donació dels volums, la Pentecosta, l'Elecció de Mateu i una imatge de la Mare de Déu amb el nen. No hi ha presència ni de la imatge de la Crucifixió, ni de la Resurrecció ni de l'Ascensió en aquest volum original.

21 BERNABÒ 2008: 13.

originals. Això suposa que, en el moment en què va ser executat aquest canvi, els ulls de l'època valoraven, amb la mateixa intensitat que l'estudiós, aquestes característiques com quelcom 'millor'. No sabem si això és el que es valorava al segle XV a Santa Maria de Qannubin, moment en el qual Bernabò proposa la compilació de totes les parts del còdex. Més viable seria en la Florència del segle XV, indret on es rep i reenquaderna el volum. Així i tot, hem de tindre en compte que la resta d'imatges del còdex, tot i mostrar una qualitat tècnica una mica inferior i un estil una mica més sintètic, són il·luminacions d'una qualitat notable; per tant, a no ser que les escenes estiguessin molt danyades, la substitució basant-se en l'argument de la qualitat no té, al nostre entendre, un fonament innegable. Per altra banda, un cop la imatge queda integrada al còdex, aquest valor estètic i plàstic queda amagat, en part pels repintats del procés de restauració que intenten visibilitzar més les escenes i dotar-les de certa homogeneïtat, malgrat que justament amb aquesta intervenció es perdi el matís cromàtic i la delicadesa dels seus traços.

En un altre sentit, detectem que, en l'anàlisi que l'autor fa de l'Ascensió del foli 13, descriu atentament els elements de les rodes de foc, les ales amb ulls i la presència dels vivents que es poden veure en aquesta composició. Aquests, com vèiem en parlar de les capelles de Bawit, seran presents en les imatges d'ascens egípcies de la segona meitat del segle VI²² i podrien ajudar l'autor a sustentar la seva hipòtesi sobre la creació d'aquesta pàgina a terres nilòtiques, encara que entre Rabula i Bawit hi hagi diferències compositives. L'estudiós, però, justifica aquests elements a través dels postulats de Kessler, on es descriu la importància de la visió ezequieliana en la litúrgia siríaca del període.²³ Així, la que Bernabò crea entre el foli 13 i les terres nilòtiques no és taxativa i mai acaba de desvincular les imatges d'aquestes pàgines del context creatiu monacal siríac.

22 Hem d'alertar, però, que la composició egípcia de l'Ascensió i la de la pàgina de Rabula presenten diferències importants. Mentre que a Bawit la part superior és una representació d'aquestes visions profètiques, cap àngel sustenta la màndorla de Crist; a Rabula és clarament una Ascensió, on Crist es presenta dret i dues figures angèliques porten l'ametlla que l'emmarca. Veure fitxes 26 – 28 de les capelles de Bawit.

23 BERNABÒ 2008B: 109 – 110. Kessler esmenta que en la celebració a l'església siríaca de la festivitat de l'Ascensió de Crist es portava a terme la lectura del text de la visió d'Ezequiel, mentre que en altres regions es preferia la lectura de la donació de les lleis de Déu a Moisès. KESSLER 1980: 455. L'original combinació d'elements en relació amb les especificitats del culte siríac també són esmentades per GUTBERLET 1935: 52 – 53.

Seguint totes aquestes observacions i davant la impossibilitat d'accedir de primera mà als manuscrits comentats en línies superiors, no podem aportar en aquests paràgrafs solucions als nostres dubtes, que deixarem com a qüestions obertes per a futurs estudis. Així doncs, en la present recerca mantindrem la il·luminació de la pàgina dins el territori siríac i ampliarem la seva possibilitat de datació des de les primeres dècades fins als anys 60 del segle VI, acceptant amb cautela les aportacions de Bernabò, tant en amb el foli solt com amb el primer quadern.

L'Ascensió que es representa en el revés del foli 13 s'emmarca per un registre de formes quadrangulars que contenen una decoració escalada, creada a través de gradacions dels diferents colors, amb una factura excel·lent.

Dins aquest marc, l'escena es representa articulada en dos registres. La part superior està centrada per la figura de Crist nimbat, barbat i amb el cabell llarg.²⁴ Amb la mà dreta fa el gest de benedicció i l'esquerra aguanta un rotlle desplegat on no s'aprecia res. La màndorla on està inscrit, molt oval i de fons blau, és sostinguda per dos àngels des de la part superior. A la part inferior de l'ametlla es poden veure quatre ales vermelles plenes d'ulls. Sobre aquestes ales apareix el cap d'un lleó, un home i una àguila; a la part baixa, un bou i, al costat d'aquest, la *Dextera Domini*. A banda i banda de les ales hi ha quatre rodes de foc, dues per cantó. Els caps de les bèsties, amb les ales ullades i les rodes, són una al·lusió clara als texts de la visió profètica del carro de Déu d'Ezequiel. A cada costat d'aquest conjunt central hi ha la presència de dues figures angèliques que, inclinant una mica el torç cap a Crist, li ofereixen amb les mans velades dues corones com a homenatge en al·lusió directa a la seva glòria i victòria.²⁵ A les cantonades altes es pot veure un quart d'esfera blau i un de vermell que contenen, inscrits, un bust femení amb un element lunar al front i un masculí amb rajos que li surten de la testa; signes inequívocs de la lluna i el sol. Al fons d'aquesta part alta, unes pinzellades soltes de colors celestes i vermellosos creen la il·lusió d'un cel nuvolat, ressaltant així l'espai celestial i teofànic d'aquesta part de la composició.

24 El color negre i els flocs de cabells de les espatlles són un afegit de les repintades dels segles XV – XVI. BERNABÒ, FEDELI i GROSI 2008: 129 – 130.

25 SCHILLER 1972: 148; CHRISTE 1969: 78.

Al registre inferior, marcat a través d'una cadena de muntanyes insinuades a través de tons verds i grisos esfumats, es mostra el món terrenal. En eix vertical directe amb la figura de Crist, una Verge de mida lleugerament superior a la resta de figures es representa frontal, nimbada i en actitud orant, amb vestimenta blava i sabates vermelles. Està flanquejada per dos grups de sis apòstols. El de la seva dreta està encapçalat per una figura calba i barbada que sustenta un llibre i que es pot identificar com a Pau; a l'esquerra, la imatge d'un home amb cabell i barba blanca que sosté una creu i porta a la mà esquerra un manyoc de claus es pot identificar com a Pere. La presència dels Prínceps dels Apòstols i, sobretot, de les claus a les mans de Pere, pot vincular aquesta escena amb altres ja esmentades com la *Traditio legis*, accentuant el concepte de transmissió encarnat en la nostra iconografia. La resta de l'apostolat es representa barrejat, amuntegat i amb actituds expressives: parlant entre ells, assenyalant al mestre ascendit, fent gests de sorpresa i exclamació.

Davant de Pere i Pau, dirigint-se a ells amb gest de parlar o assenyalant la figura de Crist, es mostren dues figures angèliques, nimbades, sostenint una vara i que fan al·lusió clara al text dels Fets dels Apòstols, on dos homes de blanc anuncien als testimonis de l'acte que, tal com veuen marxar al seu mestre, un dia tornarà; s'introdueix així el concepte escatològic de la Segona Vinguda i el Judici, dotant d'una major complexitat a la lectura de l'escena.²⁶

Els elements d'aquesta representació poden tindre punts de contacte amb les imatges plasmades a les làmpades nord-africanes. En aquestes ceràmiques vèiem la presència dels elements dels vivents ezequielians, dels dos àngels sostenint la màndorla i de les dues figures que es poden identificar com els àngels que anuncien el retorn als apòstols.²⁷ Aquests objectes eren creats segurament en territoris de l'actual Tunísia durant la segona meitat del segle V. No volem proposar una dependència de transmissió de models directa d'un testimoni cap a l'altre, però l'existència dels elements en obres com les llànties demostra que, fins i tot dins la cronologia més antiga proposada per Bernabò pel foli de l'evangelari, els models que lliguen a l'Ascensió amb els textos d'Ezequiel i les referències escatològiques estarien ja creats.

Per altra banda, la composició del *foli*, que presenta a l'anvers les imatges sobreposades de la Crucifixió i Resurrecció i al revers l'Ascensió, recorden les escenes contingudes en les

26 GUTBERTLET 1935: 53; SCHILLER 1972: 148; CHRISTE 1969: 79.

27 Veure fitxa 06.

imatges de les dues cares de les *ampullae* de Terra Santa, que compartien en molts dels seus testimonis aquesta tríada iconogràfica.²⁸ Recordem que, malgrat no conservar cap testimoni de cronologies d'inici del segle VI, és possible, seguint els postulats d'Engemann, que aquests vials circulessin ja a inicis d'aquest segle per les regions de Palestina i les vies de pelegrinatge, uns itineraris que s'endinsaven sovint en territoris antioquens.²⁹

28 Veure fitxes 08 – 19.

29 ENGEMANN 2019: 203.

NOM	Reliquiari del Sancta Sanctorum		
OBRA	Reliquiari del Sancta Sanctorum		
DATAció	Segle VI-VII	DATAció ALTERNATIVA	
PROCEDÈNCIA	Palestina		
UBICACIó ACTUAL	Museus Vaticans Ciutat del Vaticà Itàlia		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	Encàustica sobre fusta		
ESTAT CONSERVACIó	☒ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		

ICONOGRAFIA RELACIONADA

- Anvers de la tapa - Creu al Gòlgota (Crismó de vuit braços)
- Revers de la tapa - Naixement
- Revers de la tapa - Baptisme
- Revers de la tapa - Crucifixió
- Revers de la tapa - Dones al sepulcre / Resurrecció

A la malta que conté les relíquies aquestes creen una forma de crismó de vuit braços.

CRIST

POSICIÓ	Frontal entronitzat
MÀ DRETA	Benedicció
MÀ ESQUERRA	Llibre
MANDORLA	Sí
BARBAT	Sí
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	12
POSICIÓ	Frontal hieràtic
COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 6:
NIMBE	No
OBSERVACIONS	Hi ha un mínim de gestualitat

VERGE MARIA

HI APAREIX	Sí
POSICIÓ	Frontal orant
COMPOSICIÓ	Flanquejada pels
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

ÀNGELS

HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	4. Lateral sostenint
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	No
CARRO DE FOC	No
ARBRES	No
MUNTANYA	No
NÚVOLS	No
ALTRES	-

OBSERVACIONS GENERALS



Fotografia: KESSLER 2014: 98



Anvers tapa. Fotografia: KESSLER 2014: 98



Interior caixa. Fotografia: KESSLER 2014: 99

ESTUDI DE CAS: RELIQUIARI DEL SANCTA SANTCORUM

Aquesta caixeta de fusta (24 x 18'4 x 3cm) presenta una tapa decorada per l'anvers i el revers que s'obria lliscant cap amunt. Al seu interior, fixades amb resina, apareixen diferents materials com fusta, pedres i teixit procedents de diversos indrets de Terra Santa. Aquests materials i la seva procedència s'identifiquen a través de les inscripcions, en grec, que encara es poden veure en alguns d'aquests fragments.

Així, la peça té una funció similar a les *ampullae* palestines i podem ubicar-la en el context de creació d'un 'art' per a romeus que visitaven els llocs sagrats de Terra Santa. Els paral·lels iconogràfics i funcionals amb els vials citats, així com amb les representacions de l'evangelari de Rabula, han portat a proposar una datació per a l'objecte que abraça des de finals del segle VI fins a inicis del segle VII.¹

La decoració, creada a partir de la tècnica de dauradura i pintura encàustica sobre fusta, es concentra a la tapa. La part exterior presenta una creu grega de fusta sobre un fons daurat, a dalt d'un petit monticle que es pot identificar com el Gòlgota. La creu està inscrita en una màndorla blava i coronada per una taula de fusta; a més, dels vèrtexs de la confluència dels llistons, apareixen quatre rajos blancs que, juntament amb la forma de la creu, creen l'efecte visual de la representació del monograma del nom de Crist. A les cantonades superiors de la màndorla apareix la inscripció IC XC, identificades com les abreviacions del nom *Iesous Christos*. A la part inferior, les lletres alfa i omega. La imatge fa referència a un dels punts més importants del pelegrinatge a Terra Santa, com era la muntanya de la Crucifixió on, com ja veiem en l'anàlisi de les *ampullae*, se seguia una litúrgia de veneració de les relíquies de la Vera Creu conservades al santuari, així com de la *tabula ansata* que portava, segons les escriptures, el títol de Rei dels

1 La relació amb l'Evangelari de Rabula es justifica, sobretot, per les escenes de l'Ascensió i la Crucifixió. En aquesta última, Crist porta un *colobium* molt similar al del manuscrit siríac. Malgrat aquestes similituds, la funció de l'objecte i la relació amb els indrets palestins porta a pensar que la seva producció es portés a terme a Terra Santa i que les confluències formals siguin una manera de fer pròpia dels territoris orientals, tant egipcis, siríacs o palestins. GRABAR 1946, 2: 325; WEITZMANN 1974: 49; VIKAN 1982: 19; MORELLO 1996: 130; FRICKE 2014: 234. Hem de tindre en compte, però, les datacions basades en els nous estudis que ubiquen la creació de les imatges de Rabula a inicis – mitjans del segle VI; i la possibilitat d'existència de vials també a principis d'aquest segle. Veure fitxes 08 – 19 i 20

Jueus, un objecte que també s'exhibia en el complex del Gòlgota i que els peregrins podien venerar i besar en el transcurs del cerimonial.² La màndorla i els rajos de llum converteixen la visió de la creu en quelcom sagrat, gloriós i teofànic; una visió i vivència del diví que els romeus buscaven en el transcurs del seu viatge i que podien rememorar a casa gràcies a objectes com el que estem comentant.³

La imatge del crismó en iota combinat amb la creu, que es pot veure en aquesta imatge de la coberta, té la seva correspondència a l'interior de la caixa, on la col·locació de les relíquies dibuixa un esquema similar que tindria, al centre, on conflueixen tots els braços, la pedra 'vivificada' del lloc de la Resurrecció de Crist.⁴

La preponderància de la imatge de la creu continua en el reliquiari al revers de la tapa, on es poden veure cinc escenes de la vida de crist distribuïdes en tres nivells.⁵ De totes les imatges, l'episodi de la Crucifixió és l'única que ocupa un registre complet i, a més, està ubicada just al centre de la taula. L'escena es desenvolupa sobre un fons daurat on es perfila la forma d'un muntanyes. La figura de Crist marca el centre de la composició, però també és l'epicentre de tota la taula. Es mostra crucificat, de cos sencer, vestint el *colobium* amb els braços en creu, deixant intuir només la fusta a la zona de les mans, els peus i el cap, on hi ha la presència de la *tabula ansata*, un detall que ja hem pogut apreciar a la imatge de l'anvers. La creu se sosté en un petit monticle. A banda i banda hi ha dos personatges, un sosté la vara amb l'esponja que, segons els evangelis, es va amarrar d'aigua i vinagre per donar a beure a Crist; l'altre, sosté la llança i es mostra just en el moment de clavar-la. Aquestes dues figures no apareixen en la iconografia de la mateixa temàtica de les *ampullae*, però trobem una

2 VIKAN 1982: 22; FRICKE 2014: 242 – 243, l'autora vincula la imatge, no només a la visió de la Vera Creu, sinó a la manifestació teofànica i la compara a l'esquema dels mosaics de l'absis central de l'església de Santa Caterina al mont Sinaí on es pot veure la Transfiguració.

3 Sobre la voluntat del pelegrí d'emprendre aquests viatges per veure i viure el sagrat: BERGMEIER 2018: 353.

4 Al centre hi ha la pedra del lloc de la Resurrecció; a la dreta, una procedent del mont Zió, una fusta procedent de Betlem, on va néixer Crist; sobre la fusta, una pedra de la muntanya de les Oliveres. Les altres han perdut la inscripció o el lloc no es pot discernir. MORELLO 1996: 325; FRICKE 2014: 235 – 236.

5 La importància de la Vera Creu serveix a Kessler per relacionar la lectura d'aquest objecte amb la introducció de la festivitat dedicada a celebrar-la. En un primer moment, en el context de creació de la peça, la festa de la creu es dedica a celebrar el descobriment de la relíquia per Helena. Un descobriment que reforça el concepte de la veritable comunitat de cristians capaços d'identificar la veritable creu de Crist, que és alhora arbre de la vida. Més endavant, al segle VIII, aquesta festivitat es complementarà amb un segon dia de celebració destinat a commemorar la recuperació de la relíquia de mans dels sassànides, que l'havien manllevat en la seva invasió a Jerusalem al segle VII. KESSLER 1914: 105.

composició similar a l'evangeli de Rabula on, a més, s'identifica el llancer com a Longuinos.⁶ Crist no es mostra amb cap signe de patiment o mort; aquesta visió s'ha volgut lligar amb la lectura siríaca d'aquest acte, que veu la mort de Crist com un sacrifici imprescindible per aconseguir la salvació humana.⁷ L'escena es completa amb la representació de la Verge i sant Joan, que es mostren amb nimbe daurat. Culminant la composició; a cada un dels laterals, la figura dels dos lladres crucificats amb Jesús.

A més de la Crucifixió, la tapa presenta, al nivell inferior, les imatges del Naixement i el Baptisme. La Nativitat segueix un esquema oriental, amb la verge estirada en una màrfega, amb sant Josep assegut, recolzant el cap al braç dret i amb la figura de Crist embolcallat, ubicat en una menjadora en forma de caixa;⁸ també la representació del bou, la mula i una estrella. L'escena s'ubica a dins de la cova, que es representa a través d'una arcada. Per altra banda, el Baptisme mostra la figura de Crist nu, dins el Jordà, en el moment en què Joan Baptista, ubicat a la dreta de la composició, imposa la mà sobre el cap del batejat. En eix vertical, la mà es correspon amb un colom en posició descendent que surt d'una *Dextera Domini* emmarcada en núvols. Sobre la figura de Joan hi ha la representació de dos homes també nimbats.⁹ Al cantó dret, dos àngels igualment nimbats, sostenen les robes de Crist. S'ha volgut veure aquesta franja inferior com un testimoni abreujat de la vida terrenal i humana de Crist, representada a través de la seva introducció a aquest món i el fet que marca l'inici del seu ministeri com adult. La lectura seria de baix a dalt i seguiria amb l'escena de la mort de Crist. A sobre d'aquest episodi, ja comentat, dues representacions més tancarien el cicle: la Resurrecció i l'Ascensió com a testimonis de la seva part divina. En aquest cas, l'esquema de la Resurrecció, com passava ja amb les *ampullae*, es fa a través de l'escena de les dues Maries que visiten la tomba de Crist; aquesta, altra vegada, és representada amb

6 La identificació del soldat que comprova si Crist està mort clavant-li la llaça al costat i causant-li la ferida d'on brollarà la sang i aigua associades al miracle, llegit com a símbol eucarístic, no apareix als evangelis canònics. El nom sorgeix de l'Evangelí apòcrif de Nicodem, ja comentat al Bloc 2 del cos del nostre estudi. La identificació de l'altre soldat amb el nom d'Estefaton serà una mica més tardà, ja en època medieval.

7 FARIOLI 1996: 130.

8 Per veure la relació entre la caixa de la nativitat, la del sepulcre de Crist i l'arca de l'aliança: KESSLER 2014.

9 Aquestes dues figures masculines amb nimbe, segurament un parell de deixebles del Baptista que passen a seguir a Jesús, són un *unicum* iconogràfic que no apareix en cap altre testimoni d'aquesta imatge en els diferents suports conservats de l'època. El testimoni d'aquests deixebles només es plasma per escrit a l'Evangelí de Joan 1, 35 – 37. FRICKE 2014: 240.

l'arquitectura contemporània al segle VI -VII, a l'altra banda del santuari, l'àngel els comunica de l'acte de Resurrecció.¹⁰

Totes aquestes escenes, més enllà de les lectures proposades fins a aquest punt, servien per il·lustrar els llocs on el pelegrí havia transitat, rememorant i servint de metàfora del seu viatge. Les imatges de la tapa i les eulògies del continent servien al viatger per recordar els llocs on havia estat i les experiències viscudes. Al mateix temps, les relíquies, acompanyades de les representacions, esdevenien una metonímia del territori sagrat en què s'havia portat a terme el pelegrinatge. La caixa amb el seu contingut era una 'Palestina portàtil', permetia al pelegrí el retorn immediat als llocs més sants de la vida de Crist. La tapa, a més, podia complir amb la funció d'icona doble, utilitzable en qualsevol de les seves dues cares.¹¹ Les imatges no només serveixen per rememorar els llocs visitats, sinó que ajuden a transferir a qui les mira un simulacre experiencial del pelegrinatge que permet recuperar-ne les sensacions i beneficis, aproximar-se al contacte i la visió del sagrat. A més, la caixa proporciona a l'usuari una experiència proactiva: en l'aproximar-se a l'objecte, la primera experiència era de caràcter visual, la decoració de l'anvers de la tapa advertia de la importància i sacralitat de l'objecte; seguidament, el reliquiari s'obria llicant la tapa, era per tant, necessari tocar-la i manipular-la. Un cop s'ha realitzat aquesta petita acció gairebé litúrgica, el propietari descobria la santedat interior que ja s'intuïa a través de la imatge exterior de la coberta: les veritables eulògies i les imatges que els identificaven.¹²

Kessler veu en la forma de l'objecte un lligam amb la idea de salut i qualitats curatives. Unes virtuts apotropaiques i de curació que s'estenien en el pla físic i espiritual. Segons l'historiador, l'elecció de la forma i la coberta de la mateixa caixa, una tipologia molt similar a la que utilitzaven els metges per a guardar-hi el seu instrumental en el món antic, subratllaria aquesta voluntat salvífica i sanadora que es podia esperar de les eulògies que es guardaven a l'interior.¹³

En amb l'episodi que és centre del nostre estudi, el trobem ubicat a la part alta i dreta del revers de la tapa, culminant el cicle d'escenes escollides per narrar la vida de Crist en relació

10 MORELLO 1996: 325 – 226; Per la tipologia de la representació de l'Anàstasi: BARAG i WILKINSON 1974: 183

11 WEITZMAN 1974: 39; VIKAN 1982: 19 – 20; KÜHNEL 2003: 84; VIKAN 2010: 20; KESSLER 2014: 102 – 104.

12 FRICKE 2014: 238 – 239.

13 KESSLER 2014: 99. Veure també FRICKE 2014: 237.

als llocs de pelegrinatge. La imatge segueix, bàsicament, les línies de les Ascensions orientals, similars a alguns exemples ja vistos en les *ampullae* de Monza i Bobbio.¹⁴ El marc de la composició és gairebé quadrat i de dimensions reduïdes, el fons de la imatge és daurat i no conservem rastres de cap element escenogràfic natural o constructiu. La representació s'articula en dos nivells, la part alta mostra un Crist entronitzat en un setial de núvols, que fa el gest de benedicció amb la mà dreta i porta un rotlle a l'esquerra, un arc fa d'escambell als seus peus. Aquest està coronat amb un nimbe i inscrit dins una màndorla de perfil vermell i color blau de fons portada per quatre àngels, els dos inferiors en una posició força horitzontal i els dos superiors amb mig cos amagat.

La part baixa mostra la Mare de Déu al centre, vestida de blau i nimbada, amb una actitud orant; a banda i banda, dos grups de sis apòstols organitzats en dos registres que són representats en unes actituds força estàtiques. D'entre l'apostolat es poden distingir les figures de Pere i Pau, just a l'esquerra i dreta de la Verge, on un es presenta com un home calb i barbat i l'altre també amb barba, però lluint una frondosa cabellera de color blanc, respectant els arquetips físics associats a aquestes figures.

L'Ascensió, en aquesta composició, es pot llegir com a punt de sortida de Crist de la terra, el tancament de la narrativa que s'exposa al revers de la tapa. També, com sol ser usual en aquest episodi, pot remetre a la segona vinguda de Crist, una imatge de caràcter escatològic que confluiria amb la representació del revers de la taula.¹⁵

No hem de perdre de vista, però, que l'Ascensió era un dels episodis que es rememorava en el transcurs dels itineraris dels romeus al santuari de la muntanya de les Oliveres; una de les eulògies de la caixa és justament una pedra del lloc de l'Ascensió de Crist. Per tant, la imatge també commemora aquesta fita de l'itinerari i representa la procedència d'un dels fragments de la col·lecció de relíquies que conserva al seu interior. Com ja havíem vist en les *ampullae*, aquí l'Ascensió serveix de confluència temporal de tres moments diversos: el passat, lligat a l'esdeveniment de la vida de Crist; el 'present', que té a veure amb l'experiència del pelegrí que completa el viatge i adquireix l'objecte com a recordatori d'aquesta vivència; i el futur, el

14 Veure fitxes 08 – 16.

15 KÜHNEL 2003: 84.

judici, moment de salvació. Un futur que es pot llegir en l'escena de l'ascens, però que també s'interpel·la a través de la imatge del crismó exterior de la tapa.¹⁶

Els colors de la composició harmonitzen amb els utilitzats a tota la tapa, on es veu un predomini del vermell i els colors terra, del blau, tant pels vestits com per l'ombrejat dels blancs, i del daurat. Aquest últim dota a cada una dels episodis una llum de transcendència.

La caixeta, segurament procedent de Palestina, passa a formar part, a partir d'un moment determinat no precisat per les fonts, a la col·lecció de relíquies de *Sancta Sanctorum Lateranense* o antiga capella de Sant Llorenç de l'antic palau papal del Laterà, a Roma. No hi ha testimonis concrets de la seva arribada i es desconeix quina era la seva vida anterior a formar part dels objectes de la capella papal, però el *Liber Pontificalis* sembla mencionar la presència d'un conjunt de relíquies en aquest indret en època del papat d'Esteve II (752 – 757), una de les quals podria ser l'objecte d'aquest petit estudi.¹⁷ A principis del segle XX, aquestes relíquies es van traslladar a la capella de Sant Pere màrtir dels Museus Vaticans, on es custodien amb el número: inv. 618832, 1-2.

16 En una línia similar, Fricke veu l'aparició de la narrativa ordenada en les representacions iconogràfiques dels segles V i VI, de les quals la caixeta del Vaticà n'és un testimoni, com una mostra de la percepció temporal lineal que sustenta el cristianisme, en oposició al temps cíclic que impregnava algunes concepcions del món pagà. En aquest cas, les imatges de la caixa gesten una línia que s'inicia en els temps dels esdeveniments bíblics i que s'allarga fins als temps escatològics. Veure en general FRICKE 2014.

17 KESSLER 2014: 97 – 98. La idea que s'utilitzés, no només com a relíquia, sinó també com a icona es testimonia, segons l'autor, per la presència de restes de cera, que provarien la seva utilització i presència sobre l'altar.

NOM	Icona de l'Ascensió del Sinaí		
OBRA	Icona de l'Ascensió del Sinaí		
DATAció	Segle VI	DATAció ALTERNATIVA	
PROCEDÈNCIA	Palestina ? Egipte?		
UBICACIó ACTUAL	Monestir de Santa Caterina del Mont Sinaí Sinaí Egipte.		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA			
ESTAT CONSERVACIó	☐ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		
Grans intervencions de Pater Pachomios als anys 60 del segle XX. Pèrdua de la pintura de la part central i del lateral dret.			

ICONOGRAFIA RELACIONADA

CRIST

POSICIÓ	Frontal entronitzat
MÀ DRETA	Benedicció
MÀ ESQUERRA	Rotlle
MANDORLA	Sí
BARBAT	Sí
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	Aquesta figura és producte de la restauració del segle XX.

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	12
POSICIÓ	Frontal i lateral
COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 6:
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	Part d'aquestes figures son producte de la restauració del segle XX.

VERGE MARIA

HI APAREIX	Sí
POSICIÓ	Lateral orant
COMPOSICIÓ	Flanquejada pels
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	Aquesta figura és producte de la restauració del segle XX.

ÀNGELS

HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	4. Lateral sostenint
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	No
CARRO DE FOC	No
ARBRES	No
MUNTANYA	No
NÚVOLS	No
ALTRES	-

OBSERVACIONS GENERALS

Mesures: 45’7 X 29 ‘5 X 1’5 cm.



Foto: The Icons of Sinai. Princeton University.
<http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/6367>

ESTUDI DE CAS: LA ICONA DEL MONESTIR DE SANTA CATERINA AL MONT SINAÍ

La icona amb la imatge de l'Ascensió de Crist, conservada al monestir de Santa Caterina al Mont Sinaí, es data dins l'ample marc cronològic del segle VI, encara que es ressalta, amb tota probabilitat, que l'hàgim d'ubicar a partir d'època justiniana, un cop l'emperador ha dotat d'un nou impuls al monestir que la conté a través de diverses promocions.¹ Per altra banda, determinar la procedència de la peça és quelcom complicat, ja que, malgrat poder ser obra dels tallers sinaïtics en contacte directe amb el centre monàstic, Weitzmann ha proposat la seva factura en territori palestí; sobretot a través de l'anàlisi iconogràfica de l'episodi que el conté, que és realment pròxim a la tipologia d'Ascensions representades a les *ampullae* o al reliquiari del *Sancta Sanctorum*.² La taula mesura 45'7 X 29 '5 X 1'5 cm.

L'obra es presenta en un estat de conservació molt malmès. A més, les intervencions de restauració de Pater Pachomios durant els anys seixanta del segle XX, en què van ser repintades algunes de les llacunes i es va intervenir en alguns dels colors i daurats, dificulta avui en dia l'estudi de l'estil i la tècnica original de la peça.³ De fet, la taula es presenta gairebé partida per la meitat en un eix vertical que travessa l'escena i que s'ha contingut a través de tres grapes metàl·liques. Aquesta franja vertical, que coincideix justament amb el centre de la representació on s'ubica la figura de la Verge i de Crist, és la que ha patit més pèrdues i tot el que podem observar avui és una invenció del restaurador. Desconeixem si aquest troba alguna base sobre la qual poder reconstituir la imatge o simplement reomple de manera il·lusionalista una llacuna, ja que avui la base de preparació està perduda.

Unes ranures incises a l'interior dels costats llargs de la taula indicarien que aquesta va ser utilitzada com a tapa corredissa. Encara que no es pot assegurar que fos la intenció original de l'obra, aquesta funció de tapa convertible en icona per a diferents usos litúrgics o devoció particular ens recorda a la caixeta reliquiari del *Sancta Sanctorum*. En aquest cas, però, amb

1 WEITZMANN 1977: 32.

2 WEITZMANN 1974: 45; WEITZMANN 1977: 32.

3 La tècnica seria l'encàustica. WEITZMANN 1977: 32.

unes dimensions molt més grans.⁴ No podem saber si l'objecte on s'encaixava contenia algun tipus de relíquia o presentava altres representacions que completessin la lectura de l'escena.

La taula presenta una sola representació que es pot llegir de manera clara com l'episodi de l'Ascensió de Crist, seguint els esquemes bàsics de la tipologia oriental, variant palestina. Veiem, per tant, una imatge distribuïda en dos nivells. Al registre superior es pot apreciar la figura de Crist nimbat i barbat; no podem discernir amb claredat si està assegut o dret, amb la mà esquerra sosté un rotlle i amb la dreta fa un gest de benedicció que sobresurt de la màndorla de fons de color blau on està inscrit. Aquesta figura és, com esmentàvem en línies superiors, una reconstrucció completa del restaurador, per tant, podem dubtar si originalment es presentava entronitzada i, evidentment, no ens podem fiar ni de l'estil ni dels detalls. Per altra banda, les quatre figures alades que sostenen l'ametlla sí que pertanyen a l'encàustica original. Es representen amb nimbes i robatges de color blanc i s'encaixen a la taula en posició horitzontal.

Al registre inferior, en línia directa vertical amb la figura de Crist, es representa a la Verge en actitud orant, frontal i nimbada. Podem dir-ne poc més, ja que la imatge actual és fruit de la restauració ja esmentada. A banda i banda, flanquejant-la, es mostren les dotze figures de l'apostolat, col·locats en dos grups de sis seguint un esquema de dues files de tres cada grup. La part esquerra es conserva de manera gairebé íntegra, la dreta, però, té una gran pèrdua de pintura que ha fet desaparèixer els tres primers apòstols del costat de la Mare de Déu; avui són una reintegració.⁵ Aquest detall és important ja que, mentre que la fisonomia del primer deixeble de l'esquerra es podria identificar com a Pau (fins i tot podem hipotetitzar que sosté un llibre amb la seva mà dreta),⁶ la reconstrucció facial de l'apòstol de la dreta s'allunya molt de la fisonomia amb què se solia representar Pere. Així i tot, el rostre de Pau és tan particular i divers a la resta de tipus de cares originals d'aquest grup (més isomòrfiques) que creiem que hi hauria la voluntat de distingir aquest personatge i, per tant, és molt possible que en origen, seguint les línies generals de les representacions de l'Ascensió oriental del segle VI, fent

4 Veure la base de dades de la universitat de Princeton: The Icons of Sinai.

<http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/6367> [2020/11/27]

5 Weitzman proposa que la Verge original no es representés frontal, sinó de perfil i amb una actitud orant més evident, ja que veu just al costat de la Mare de Déu unes traces que podrien coincidir amb els braços estesos i velats de la figura original. WEITZMANN 1974: 45; WEITZMANN 1977: 31.

6 El craquejat i les pèrdues de pintura dificulten molt apostar per una lectura segura, però a la zona on acaba el braç de l'apòstol es pot veure una 'taca' de dos colors que podria entendre's com un còdex.

pendant es representés Pere. S'establiria, així, una relació molt característica de la tipologia oriental de la nostra iconografia amb l'escena de la *Traditio legis*.⁷ La resta d'apòstols es representen, a diferència de les *ampullae*, també nimbats. Aquests, giren els seus rostres cap al Crist elevat i alguns d'ells assenyalen amb les mans l'acte miraculós, en unes actituds expressives, però molt més contingudes que alguns dels altres testimonis de la tipologia oriental, com l'evangelari de Rabula.

El fons de l'escena i els nimbes són completament daurats, fet que accentua la transcendència de la representació.

Com proposa Weitzmann, la composició de l'Ascensió és molt pròxima a la que podem apreciar en alguns dels testimonis de les *ampullae* de Terra Santa. La manca de cap altre referent ens impedeix assegurar que formés part del context de l'art relacionat amb les vies de pelegrinatge i, per tant, fos un objecte creat amb les diverses finalitats mnemotècniques que podíem atribuir a aquest tipus de peça. En tot cas, les característiques de la composició ens portarien a deduir que, com passava amb tots els altres testimonis de la iconografia oriental de l'Ascensió de Crist, la imatge de la icona no vol (o no només vol) representar únicament un episodi històric de la narrativa neotestamentària, sinó que ens mostra el seu protagonista com quelcom transcendent, gloriós i victoriós: la imatge de la seva teofania.⁸

7 Veure capítol 4. 4. 2. 2 de la nostra recerca.

8 Veure fitxes 08 – 19 i el capítol 4 de la nostra recerca.

NOM	Anell del Walters Art Museum o Anell de Baltimore		
OBRA	Anell del Walters Art Museum		
DATAció	Segle VI-VII	DATAció ALTERNATIVA	
PROCEDÈNCIA	Egipte o Palestina		
UBICACió ACTUAL	Walters Art Museum Baltimore EUA		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA			
ESTAT CONSERVACió	☒ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		

ICONOGRAFIA RELACIONADA

- Anunciació
- Adoració dels Mags
- Visitació
- Naixement
- Baptisme
- Crucifixió
- Dones al sepulcre - Resurrecció

CRIST

POSICIÓ	Frontal entronitzat
MÀ DRETA	Benedicció
MÀ ESQUERRA	Llibre
MANDORLA	Sí
BARBAT	No és possible
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	12
POSICIÓ	Frontal hieràtic
COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 6:
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

VERGE MARIA

HI APAREIX	Sí
POSICIÓ	Lateral orant
COMPOSICIÓ	Flanquejada pels
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

ÀNGELS

HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	4. Lateral sostenint
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	No
CARRO DE FOC	No
ARBRES	No
MUNTANYA	No
NÚVOLS	No
ALTRES	-

OBSERVACIONS GENERALS

Inscripció: ΑΓΙΟC ΑΓΙΟC ΑΓΙΟC Κ'ΥΠΙΟC CΑΒΑΩΘ Isaïes 6, 3 que diu: Sant, Sant, Sant és el Senyor de l'Univers

Mesures: 1'7 cm /2'3 cm / 2'6 cm



Fotografia. Walters Art Museum.
<https://art.thewalters.org/detail/11447/marriage-ring-with-scenes-from-the-life-of-christ/>



Detall del lateral. Fotografia. Walters Art Museum. <https://art.thewalters>.



Detall del darrere. Fotografia. Walters Art Museum. <https://art.thewalters>.

ESTUDI DE CAS: L'ANEL·L DEL WALTERS MUSEUM

L'anell conservat al Walters Museum és una peça 1'7 X 2'2 X 2'6 cm, d'or i niello datada entre finals del segle VI i mitjans del segle VII. Té una forma octogonal amb un medalló a la part del davant i cada una de les seves cares presenta una reproducció d'un episodi de la vida de Crist. Malgrat que el museu proposa, no sense dubtar, que la procedència de la peça sigui egípcia, Vikan i Kessler creuen que aquest tipus de confeccions amb el cicle de diferents punts del pelegrinatge a Terra Santa ha de procedir de la zona de Palestina, encara que també podria ser Constantinoble.¹

La joia forma part d'un conjunt d'anells associats als rituals de matrimoni. Es conserven entorn d'una vintena de testimonis d'anells destinats a aquesta funció i són de tipologies diferents; d'aquests, només quatre presenten una estructura octogonal i, entre ells, només un mostra l'episodi de l'Ascensió. De fet, malgrat que la peça aquí comentada no tingui cap referència directa que es pugui relacionar amb el ritu nupcial, la seva forma i iconografia són tan similars als altres tres exemples que sí que conserven un vincle clar amb aquesta funció que ha portat els estudiosos a plantejar que complissin la mateixa tasca.² L'ús d'aquest tipus de joia en els rituals o celebracions vinculades al matrimoni és una pràctica comuna i antiga dins la societat romana; el nostre objecte continuaria aquesta tradició.³

L'Anell presenta en cada una de les seves cares, en petites dimensions, els episodis de l'Anunciació, Visitació, Naixement, Epifania, Baptisme, Crucifixió – Adoració de la Creu, les Maries al sepulcre i l'Ascensió, aquesta última destaca a la part frontal en una peça oval. Al voltant d'aquest medalló, soldat al cos octogonal de l'anell, es pot distingir una inscripció en

1 Vegeu la pàgina oficial del museu: <https://art.thewalters.org/detail/11447/marriage-ring-with-scenes-from-the-life-of-christ/>. Veure també: VIKAN 1990: 148; VIKAN 1991 – 1992: 38.

2 Detectar la funció matrimonial entre els anells conservats del període no és una tasca fàcil ni exacta, ja que totes les joies que no presenten iconografies concretes, inscripcions o paral·lels amb certes tipologies no poden assegurar-ne aquesta funció. Anells que són simplement el cercol o adornats amb una pedra sense més queden fora d'aquesta catalogació. Les joies amb inscripcions dels esposos i demandes per la seva salut o que presenten imatges de les mans entrelaçades o la figura completa dels nuvis en el moment de la *dextrarum iunctio*, essent coronats per les figures de Crist i la Verge (com és el cas dels tres exemples que completen la tipologia de la peça aquí tractada), són indubtablement ubicats dins la categoria d'anells matrimonials. Veure en general: VIKAN 1990.

3 Els esposos portaven dos anells, els quals es col·locaven a l'anular de la mà esquerra, ja que hi havia la creença que d'aquest dit en partia un nervi que comunicava de manera directa amb el cor; per altra banda, la dona rebia un anell complementari (*anulus pronubus*) que servia de segell per a desenvolupar diferents tasques domèstiques. VIKAN 1990: 146 – 147.

grec entre dues petites creus: «+ Ἅγιος, ἄγιος, ἄγιος Κύριος Σαβαώθ». És un fragment extret d'Isaïes 6, 3 que diu: Sant, Sant, Sant és el Senyor de l'Univers.⁴ La relació de l'Ascensió amb el trisagi ja ha estat comentada en el cos del treball; com vèiem, és especialment extensa en les imatges egípcies, com per exemple algunes de les capelles del monestir d'Apa Apollo de Bawit. És per aquest motiu que alguns dels historiadors que han treballat aquesta obra han ubicat la seva procedència en aquest indret.⁵ Possiblement, però, la presència del trisagi (estigui o no relacionada amb la idea de subratllar la divinitat de Crist, la trinitat i la profecia del judici), tingui en aquesta peça d'orfebreria una funció protectora, que emfatitzi el poder apotropaic i de talismà que s'esperava de l'anell.⁶

El vincle amb la funció dels diferents objectes de pelegrinatge comentats en aquest estudi queda, en aquest cas, una mica més difús. Si realment la creació d'aquests anells anava destinat a l'ús en el cerimonial nupcial, sembla que queda desfasada la voluntat de representar les vivències d'un pelegrí als diversos indrets sants de Palestina. Aquí, el vincle amb el pelegrinatge queda desdibuixat.

Així i tot, el valor que es dona a la història de la vida de Crist en relació amb el territori com quelcom que permet un contacte entre allò terrenal i diví, i que alhora ofereix protecció, fan que aquesta narrativa sigui vista i utilitzada en si mateixa com un talismà, com un signe apotropaic i profilàctic que protegeix de manera física i espiritual a qui el porta. Aquesta lectura es reforça si tenim en compte que, com passa amb els braçalets, la forma d'octògon s'aplicava a les joies com una forma màgica que aportava protecció i salut.⁷ Per altra banda, sobretot a la regió egípcia, hi havia també la tradició de considerar les aretologies de personatges com Isis o Asclepi; històries que al ser narrades tenien poders curadors i

4 Vegeu la pàgina oficial del museu: <http://art.thewalters.org/detail/11447/marriage-ring-with-scenes-from-the-life-of-christ>.

5 VAN DER MEER 1936: 155 – 156.

6 Vikan proposa la lectura a aquesta i altres inscripcions que es troben en aquest tipus d'anells, com també a braçalets, en relació amb els textos dels salms 90 i el 5, 12, entre altres. VIKAN 1984: 83.

7 Vikan proposa la hipòtesi a través del text d'Alexandre de Tralles, *Dotze llibres de medicina*: 8, 2; on s'esmenta la importància dels anells medicinals de vuit cares per a resoldre els problemes estomacals com els còlics. VIKAN 1984: 76.

protectors.⁸ En aquest cas, la protecció i salut estaria aplicada a la parella i s'obtindria a través de la narració en imatges de l'aretologia de Crist.⁹

L'escena de l'Ascensió que apareix en aquesta peça és de tipologia oriental i es pot veure la seva composició dividida en dos registres. Al superior, Crist apareix entronitzat i nimbat amb la mà dreta en gest de benedicció; l'esquerra, sostenint un llibre i inscrit dins una màndorla. Aquesta està sostinguda per quatre àngels representats en una posició molt horitzontal.

A la franja inferior de la composició apareix l'apostolat amb dotze membres, tots nimbats, suposadament frontals, repartits entre dos grups de sis i flanquejant la figura de la Verge. Cada grup està format per dos registres de tres; a l'inferior es presenten en cos sencer i al superior només en sobresurt el cap. Al centre, la Mare de Déu, també nimbada i en actitud orant, es mostra en posició lateral.

La composició d'aquesta iconografia és molt similar a la que podem veure en alguns testimonis de les *ampullae*, així com en el reliquiari dit del *Sancta Sanctorum*.¹⁰

Molts dels detalls que apareixen en altres composicions es perden aquí per la mida i tècnica de la peça. Les incisions són una mica gruixudes i reomplertes de niell; això afavoreix la visió dels contorns de les siluetes, però també que es perdi definició en el perfil dels rostres, mans, peus o drapejats. Aquestes característiques són comunes a tots els anells matrimonials d'aquesta categoria.

8 VIKAN 1991 – 1992: 36.

9 Vikan proposa que l'ús de la forma octogonal per a la curació de problemes estomacals i pel bé del ventre podia albergar la voluntat d'un bon auguri en el camp de la fertilitat femenina i la descendència, però ho presenta només com una hipòtesi. VIKAN 1984: 83.

10 Veure fitxes 08 –19 i 21.

NOM	Braçalet de Missouri		
OBRA	Braçalet de Missouri (77.246)		
DATAció	finals del s. VI inicis del VII	DATAció ALTERNATIVA	
PROCEDència	Palestina Egipte		
UBICACió ACTUAL	Museum of Art and Archaeology, University of Missouri Columbia EU		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	incisió en plata		
ESTAT CONSERVACió	☐ Bo ☒ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		

ICONOGRAFIA RELACIONADA

- Anunciació
- Naixement
- Elements màgics: Z, Chnobiús,peix, ull, estrella
- Baptisme de Crist
- Crucifixió
- Maries al sepulcre - Resurrecció
- Elements màgics: Pentalfa, estrelles, cavaller sagrat ?

CRIST

POSICIÓ	Frontal en arc
MÀ DRETA	Benedicció
MÀ ESQUERRA	Llibre
MANDORLA	Sí
BARBAT	No és possible
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	12
POSICIÓ	Frontal hieràtic
COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 6:
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	Molt esquemàtic

VERGE MARIA

HI APAREIX	Sí
POSICIÓ	Frontal orant
COMPOSICIÓ	Flanquejada pels
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	Molt esquemàtic

ÀNGELS

HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	2. Lateral sostenint
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	-
TETRAMORF	-
CARRO DE FOC	-
ARBRES	-
MUNTANYA	-
NÚVOLS	-
ALTRES	-

OBSERVACIONS GENERALS

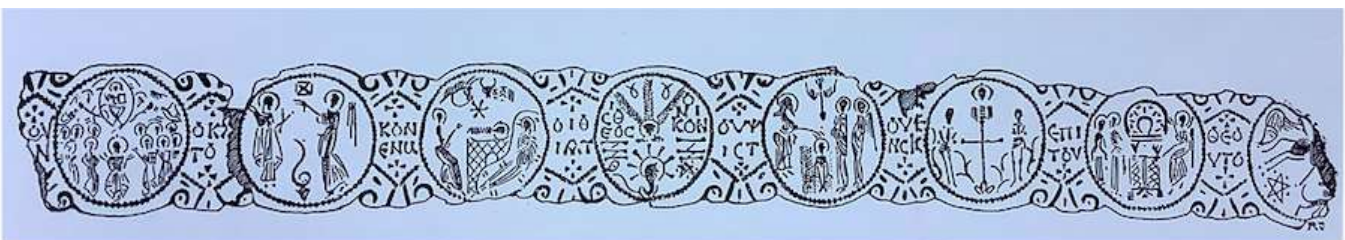
Inscripció: abreviatures dels primers



Fotografia: © Museum of Art & Archaeology, University of Missouri



Fotografia: © Museum of Art & Archaeology, University of Missouri



Diseny del braçalel. Fotografia: VIKAN 2010: Fig, 45, 67

ESTUDI DE CAS: BRAÇALET AMB ESCENES DE LA VIDA DE CRIST

Entre els objectes vinculats a l'art creat en la zona oriental de l'Imperi i dins les vies de pelegrinatge a Terra Santa, podem inscriure-hi un conjunt de poc més d'una dotzena de braçalets amb diferents escenes de la vida de Crist. Malgrat que la majoria van ser fets de bronze o ferro, els que comentarem en aquesta fitxa van ser elaborats en plata. La procedència de les joies sembla múltiple, ja que s'han localitzat a diferents regions de Síria, Palestina, Xipre i Egipte. Evidentment, les peces estan dissenyades per a ser objectes portables i, per tant, el lloc de trobada no seria el mateix que el lloc de producció. L'estudi de materials, iconografia, inscripcions i estil de les imatges que decoren les plaques d'aquests objectes porta a pensar que fossin un producte de tallers de Terra Santa, Egipte o, fins i tot, Constantinoble. Dins del conjunt d'aquestes joies, les més interessants per a nosaltres són quatre testimonis que presenten el cicle de la vida de Crist. Justament la decoració d'aquesta temàtica permet que la hipòtesis del seu lloc de realització es pugui concretar a la regió de Terra Santa.¹

L'estructura general d'aquestes joies s'articula a través de medallons que s'encasten a una corona llisa o amb inscripcions. Les versions més simples presenten un o quatre medallons circulars o ovals (només un cas és de cinc). Hi ha, però, una tipologia d'estructura més complexa on es crea el cèrcol del braçalet alternant vuit medallons de diverses mides intercalats amb unes peces de perímetre trapezoïdal. D'aquest últim model en tenim coneixement mitjançant quatre referències, de tres n'han arribat testimonis fins als nostres dies i d'un se'n conserva la imatge a través d'un gravat. Dues d'aquestes joies contenen l'episodi de l'Ascensió.²

Hi ha certa dinàmica en repetir el número vuit (o quatre entès com a meitat de vuit) en aquests objectes. Aquest interès pot tindre relació amb la seva funcionalitat: aportar protecció al seu propietari. Una protecció sobretot encarada en temes de salut i contra malefics i dimonis. El número vuit era important dins l'univers màgic encarat als usos profilàctics i

1 Vikan creu que els dos grups majoritaris de creació són Síria – Palestina i Egipte. En relació amb els braçalets amb la imatge de l'Ascensió de Crist, així com el conjunt de quatre peces a les quals pertanyen, l'autor les ubica com a producte de Terra Santa, per la immensa relació que hi ha entre la iconografia de les joies i les *ampullae* conservades a Bobbio i Monza. VIKAN 1991 – 1992: 37 – 38.

2 Els números són orientatius, ja que en alguns braçalets que segurament presentaven vuit medallons en manquen parts i no podem assegurar les imatges que s'hi representaven. VIKAN 1991 – 1992: 35.

curatius; de fet, com ja fa notar Vikan, el metge Alexandre de Tral·les (525 – 605) ens recomana, en un dels seus textos mèdics, portar joies de vuit cares per a curar determinats mals.³ Per tant, és possible que la narrativa de la vida de Crist en vuit escenes aplicades a vuit medallons d'aquests objectes d'orfebreria busqués els avantatges sanadors proposats per l'autor.

La iconografia d'aquests objectes representa escenes vinculades als llocs sants de la vida de Crist, d'una manera similar a les *ampullae* i altres objectes del seu context comentats en la nostra recerca. Els braçalets que contenen només un o quatre medallons han de seleccionar entre les diverses opcions de la història neotestamentària, essent les Dones a la tomba, l'Adoració de la creu o el Naixement les imatges més representades.⁴ Quan l'objecte permet una narrativa més àmplia, la selecció d'escenes fa que aparegui en algun cas testimonis de l'episodi de l'Ascensió.

Aquestes imatges, però, van acompanyades d'altres representacions de caràcter màgic molt arrelades a la cultura popular d'aquestes regions que van ser difoses més enllà de les seves fronteres per tot l'Imperi. Així, compartint protagonisme amb les imatges de caràcter cristià, apareixen estrelles de cinc puntes o pentalfes, un signe molt tradicional dins l'àmbit de la protecció màgica; la representació de *Chnoubis*, una figura molt popular a Egipte, amb tendències gnòstiques, que presenta forma de serpent amb cap de lleó de la que emanen set o dotze rajos i que es pot presentar amb diverses variants. En algunes ocasions, apareixen també imatges del Cavaller sagrat, que sovint es relacionen amb la imatge de Jesús entrant a Jerusalem, però que tenen també un vincle clar amb la lluita i protecció contra el maligne, sobretot quan el cavaller clava una estocada de llança a una figura maligne ubicada sota les potes del cavall. Totes aquestes imatges sovint van acompanyades de la inscripció grega *Higieia* (salut).⁵ Altres vegades, a nivell decoratiu trobem un tipus d'estrelles de vuit puntes, que en la tradició egípcia de domini romà es vinculen al culte al déu Serapis, divinitat per antonomàsia de la medicina.⁶ No ens detindrem en descriure detalladament tots els símbols i les seves variants integrades en aquestes joies. Com ja apuntàvem en línies superiors, la presència d'aquests elements relacionats amb la protecció, cura i salut, que s'articulen

3 Veure: Alexandre de Tral·les, *Dotze llibres de medicina*: 8, 2 a VIKAN 1984: 76.

4 Veure les dades a VIKAN 1991 – 1992: 35.

5 VIKAN 1984: 75

6 Veure'n un exemple a HELMBOLD 2015: 70.

entrelaçades amb la visió de la narrativa de la vida de Crist vista com una aretologia, ajuden a sustentar la hipòtesi de la funció d'aquests braçalets, no només com uns objectes de luxe i bellesa personal, sinó com a peces destinades a la cura física i espiritual del propietari. En aquest context, la vida de Crist en imatges, no és només una representació religiosa mostra de la pietat cristiana, sinó que esdevé un cicle màgic de salvaguarda del seu portador.

Si ens centrem en el conjunt dels tres braçalets on es desenvolupa de manera més completa la narrativa neotestamentària veurem escenes que van des de l'Anunciació a la Resurrecció, o des de l'Anunciació a l'Ascensió, depenent del cas.⁷

La dependència de les imatges d'aquests objectes amb altres, com les *ampullae*, o amb el manuscrit de Rabula, amb les quals comparteixen bona part de les característiques iconogràfiques, ha portat a Vikan a datar-les a mitjans del segle VII.⁸ Hem de tindre en compte, però, que l'historiador data les il·luminacions de Rabula al 586 i els vials a finals del segle VI. La descontextualització de l'objecte no permet precisar la cronologia, però tenint en compte les característiques iconogràfiques, no veiem per què Vikan no contempla la possibilitat de datar-les a partir de la segona meitat del segle VI.⁹ Per aquest motiu, hem decidit incloure-les dins el catàleg d'estudi de casos.

En l'exemple conservat al Museu de Missouri podem veure: l'Anunciació, el Naixement, el Baptisme, la Crucifixió – Adoració de la creu,¹⁰ les Dones al sepulcre i l'Ascensió de Crist. Cada escena ocupa un medalló i la composició de cada una de les iconografies és molt similar als exemples de les *ampullae*.¹¹ Dos dels medallons que manquen per arribar als vuit estan decorats amb els elements màgics abans esmentats, com per exemple formes de Z, estrelles, pentalfa i *Chnoubis*. Les plaques més trapezoidals, que fan d'unió, contenen inscripcions.

7 Un es conserva al museu al Museu Egipci del Caire; el segon testimoni és el del Museum of Art and Archaeology de la Universitat de Missouri; el tercer, avui perdut, provenia d'una col·lecció particular de París.

8 VIKAN 1984: 76. Hem de tindre en compte que Vikan llegeix la imatge de Rabula vinculada a la data del colofó del manuscrit: 586.

9 L'arc cronològic que abraça la segona meitat del segle VI i els inicis del VII es proposa per l'anell del Walters Museum, amb qui guarden similituds iconogràfiques i tècniques. KESSLER 1980: 496.

10 Identifiquem aquesta escena com una Adoració de la creu perquè els dos personatges que flanquegen la creu amb el bust de Crist es presenten sense nimbe, mentre que tota la resta de figures relacionades amb la història sagrada en llueixen un. Així, aquests dos espectadors es podrien llegir com a pelegrins d'una manera similar a la que es proposava per les *ampullae*.

11 Veure, per exemple, la fitxa 09.

L'episodi de l'Ascensió de Crist s'articula, com és usual, a través de dos nivells. A la part alta Crist sembla entronitzat i, dins una màndorla, fa el gest de benedicció amb la mà dreta i porta un llibre a l'esquerra, la figura apareix nimbada. La màndorla és portada per dos àngels. El nivell inferior deixa veure a la Verge en posició orant i frontal, flanquejada per cinc apòstols a la seva dreta i sis a l'esquerra; aquests es presenten en una doble filera. Totes les figures estan nimbades. Les imatges estan gravades a través d'incisions molt lineals, és per això que les figures es presenten summament sintètiques. Així i tot, l'execució és prou clara per apreciar alguns detalls.

L'Ascensió, com passa en altres objectes palestins relacionats amb les vies de pelegrinatge a Terra Santa, pren una funció mnemotècnica i metonímica del lloc, que transporta al pelegrí a l'indret visitat, no només com un simple record, sinó com una vivència. Però, en aquest cas, l'objecte no és una eulògia, no porta cap matèria associada als diferents punts sagrats dels itineraris. Per això, l'Ascensió, com altres episodis representats de la vida de Crist, es poden llegir com la part d'un tot: una síntesi, un recull de moments que projecten la història sencera de la vida taumatúrgica i miraculosa de Jesús i les esperances salvífiques de la seva mort i Resurrecció. Un cop aplicats a la joia, transmeten propietats profilàctiques, amulètiques i de curació. De manera similar, com les aretologies de personatges com Isis i Asclepi s'utilitzaven en l'Egipte ptolemaic i romà com a signes amulètics, la vida de Crist, entrellaçada amb la representació de signes màgics de caràcter popular, prenia aquesta funcionalitat protectora.¹²

És justament aquesta lectura dels episodis seleccionats com un tot de la història general que fa que, quan s'hagi de seleccionar en els braçalets amb menys medallons només una o quatre de les escenes, es triïn moments preponderants de la història que alhora es vinculen estretament amb els indrets de pelegrinatge com són la Nativitat, la Resurrecció i la Crucifixió o Adoració de la Creu. En aquest cas, quan el cicle és més complet, l'Ascensió, que tanca la narrativa com una coda després de la Resurrecció, és una imatge prescindible, sobretot quan es prefereix utilitzar un o dos dels vuit medallons (número profilàctic) per a incorporar imatges de pentalfes, cavallers sagrats o altres símbols protectors.¹³

12 VIKAN 1991 – 1992: 36; VIKAN 2010: 66 – 70.

13 VIKAN 1991 – 1992: 36.

Per tant, la imatge de l'Ascensió d'aquests objectes, tot i que amb algunes variacions entre els diferents testimonis, segueix la composició creada per les *ampullae*, vinculada a les vies de pelegrinatge i integrada dins de la tipologia oriental.

NOM	Braçalet amb Ascensió		
OBRA	Braçalet		
DATAció	finals del s. VI inicis del VII	DATAció ALTERNATIVA	Mitjans delge VII
PROCEDÈNCIA	Palestina Egipte		
UBICACIó ACTUAL	Desaparegut Última ubicació: Col·lecció de la Contesse R. de Béarn, París.		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	incisió en plata		
ESTAT CONSERVACIó	☐ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☒ Desaparegut		

ICONOGRAFIA RELACIONADA

- Anunciació
- Naixement
- Cavaller sagrat
- Baptisme
- Crucifixió - Adoració de la creu
- Maries al sepulcre - Resurrecció
- Cavaller sagrat encertant el maligne

CRIST

POSICIÓ	Frontal entronitzat
MÀ DRETA	Benedicció
MÀ ESQUERRA	Llibre
MANDORLA	Sí
BARBAT	No és possible
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	12
POSICIÓ	Frontal hieràtic
COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 6:
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	Mà alçada assenyalant Crist

VERGE MARIA

HI APAREIX	Sí
POSICIÓ	Frontal orant
COMPOSICIÓ	Flanquejada pels
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	

ÀNGELS

HI APAREIXEN	No
SOSTENEN MANDORLA	-
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	
OBSERVACIONS	

ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	-
TETRAMORF	Sí, sortint de la màndorla
CARRO DE FOC	2 rodes entre el tetramorf
ARBRES	-
MUNTANYA	-
NÚVOLS	-
ALTRES	-

OBSERVACIONS GENERALS

Inscripcions: versió dels sis primers versicles del salm 91 (90).



Fotografia: VIKAN 1991 - 1992, Fig 7, 47.



Detall de la peça amb l'Ascensió de Crist: Fotografia: VIKAN 1991 - 1992, Fig 7, 47.

ESTUDI DE CAS: BRAÇALET

L'estructura del braçalet perdut presenta quatre medallons més grans i quatre de més petits, les formes poligonals contenen inscripcions que, com en el cas de Missouri, continuen al marc de les representacions dels medallons de major diàmetre. S'hi representa: l'Anunciació (en petit), la Nativitat, el Baptisme, la Crucifixió – Adoració de la creu (en petit), les Maries al sepulcre i l'Ascensió. Les dues peces mancants (en petit) presenten dos Cavallers sagrats: un portant l'estàndard i l'altre en acte de clavar-lo a la figura a peus del cavall, que representa el maligne.

La imatge de l'Ascensió es representa, com vèiem en l'exemple anterior, a través de dos nivells, a la part alta hi ha un Crist assegut en un tron amb nimbe crucífer, amb llibre i gest de benedicció a la mà dreta. Està inscrit dins una màndorla que, en aquest cas, és portada per quatre figures amb ales i, cada una, amb un cap d'home, brau, àguila i lleó, així veiem la presència dels quatre vivents. Entre els vivents de la part superior i els inferiors hi ha dues representacions circulars que poden ser vistes com a rodes o com a estrelles. A la part baixa hi ha l'apostolat, dividit en dos grups de sis distribuïts en dos nivells. Malgrat l'esquematisme de la representació, es pot intuir el gest amb el braç alçat que fan els apòstols en direcció a la figura del seu mestre i que porten nimbe. Al mig, la figura de la Verge en posició orant i frontal, amb el cap velat i nimbe.

La presència dels vivents és un fet que no era present a les representacions de les *ampullae*; s'aproxima més a l'esquema compositiu, malgrat que amb variants, de l'Ascensió de l'evangeliari de Rabula, datat a la primera meitat del segle VI i de les capelles de Bawit.¹

Pel context general i les principals funcions de l'objecte remetem a la fitxa 24.

1 Veure fitxes 20 i 26 – 28.

NOM	Capella XVII de Bawit		
OBRA	Fresc de l'absis de la cel·la XVII de Bawit. (paret est)		
DATAció	2/2 s. VI - 1/2 s. VII	DATAció ALTERNATIVA	
PROCEDÈNCIA	Monestir d'Apa Apol·lo de Bawit. Asyūt, Egipte.		
UBICACIó ACTUAL	Museu d'art copte El Caire Egipte.		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	Pintura al fresc		
ESTAT CONSERVACIó	☐ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		
Restes conservades al museu Documentat a través d'aquarel·les i fotografies.			

ICONOGRAFIA RELACIONADA

- Al mateix mur: Gazela
- Sant Marc
- Santa Església
- El Baptisme de Crist
- A la resta de la cel·la: Sants cavallers
- Escena de tortures a l'infern ?
- Sants i personatges de la comunitat

CRIST

POSICIÓ	Frontal entronitzat
MÀ DRETA	Benedicció
MÀ ESQUERRA	Llibre
MANDORLA	Sí
BARBAT	No
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	Inscripció del Trisagi al llibre.

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	12
POSICIÓ	Frontal hieràtic
COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 6
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

VERGE MARIA

HI APAREIX	Sí
POSICIÓ	Frontal orant
COMPOSICIÓ	Flanquejada pels
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

ÀNGELS

HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	-
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	2. Porten corones.
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS

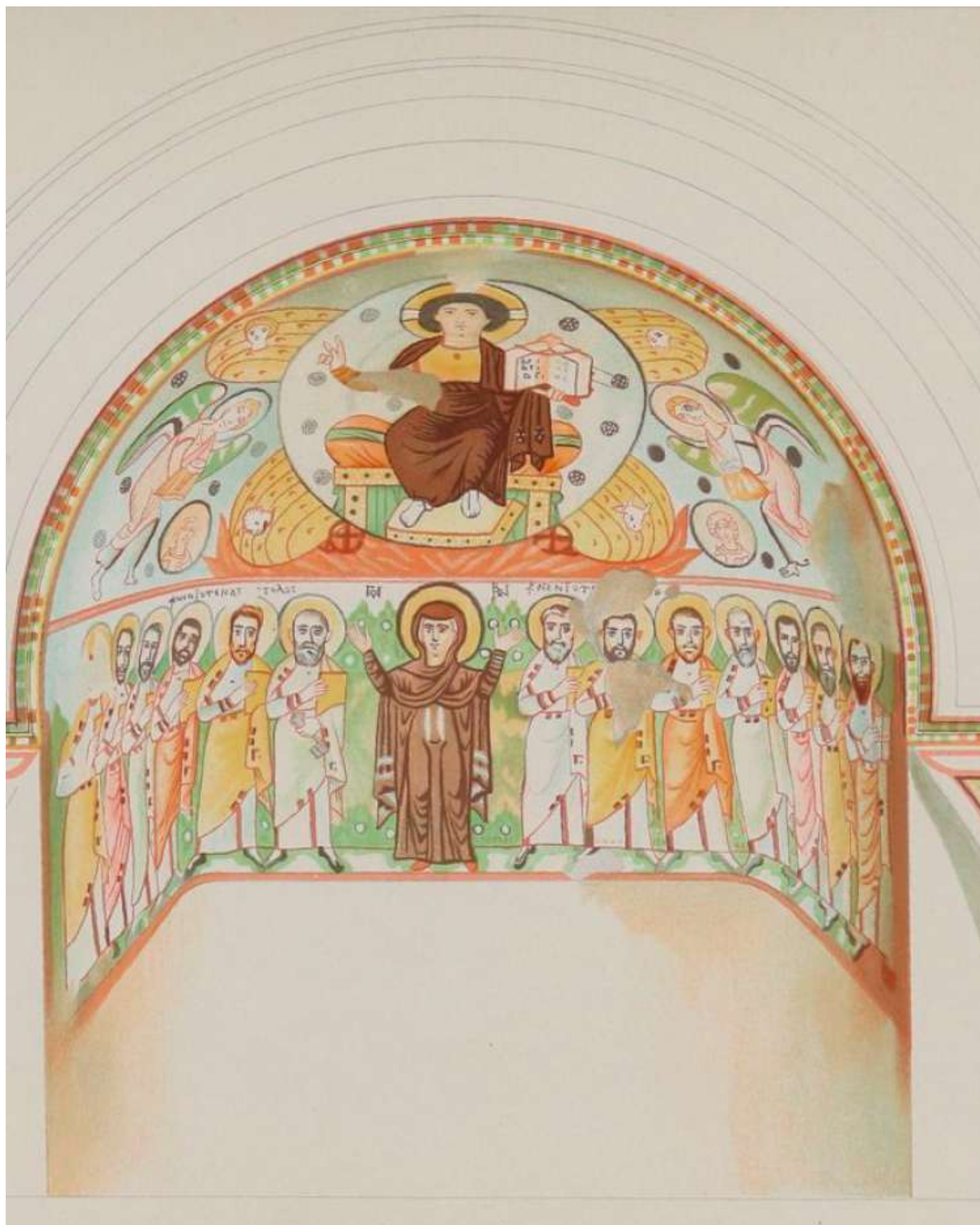
SOL I LLUNA	Sí. En dos clipeus.
TETRAMORF	Sí. Dins els lòbuls de la
CARRO DE FOC	Sí. Al voltant de la
ARBRES	No
MUNTANYA	Sí, elements geomètrics de
NÚVOLS	No
ALTRES	Monjo a la fila dels

OBSERVACIONS GENERALS

Cel·la 5m x 3m

A l'absis: ΠΕΝΙΟΤΕΝΑΠΟCΤΟΛΟC - els nostres pares apòstols.

Hi ha inscripcions que identifiquen els altres personatges i un monograma que identifica la Verge.



Aquarel·la de Clédat.
Fotografia: CLĒDAR 1904A: PI. XLI



Imatge de l'absis en el procés d'excavació. Fotografia: CLĒDAR 1904A: Pl. XL

ESTUDI DE CAS: LES CAPELLES DE APA APOL·LO DE BAWIT

Les capelles de Bawit: marc comú.

El monestir d'Apa Apol·lo de Bawit es localitzava a l'antic nomós d'Hermopolis, a 80 km al nord de l'actual Asyūṭ, a l'Egipte mitjà. Desaparegut durant molt de temps entre la sorra del desert, es va descobrir i començar a excavar per primer cop a inicis del segle XX per Jean Clédat, Émile Gaston Chassinat i, en una altra campanya una mica posterior, per Jean Maspero. Aquestes primeres intervencions van ser interrompudes, el monestir es va tornar a enterrar i no es va 'redescobrir' fins als anys 70, iniciant una labor que encara avui no ha estat completada. A partir dels 2000 s'ha intervingut en diverses àrees gràcies a expedicions del museu del Louvre i de l'Institut Francès d'arqueologia cristiana.¹ Moltes de les peces que van sortir a la llum en el transcurs d'aquests treballs es van repartir per museus d'arreu del món. En el procés es van descobrir una gran quantitat de pintures que decoraven les parets d'algunes de les dependències, moltes de les quals es perdien o degradaven al ser desenterrades. És gràcies a la documentació de Clédat i Maspero, que fotografiaren i dibuixaren aquestes imatges, que permeten un estudi més complet de les restes conservades i fan que puguem seguir recercant i admirant la bellesa i complexitat del monestir de Bawit.²

Es creu que el monestir va ser fundat per Apol·lo entorn el 386 i el 388, va establir-hi una comunitat d'uns cinc-cents germans seguint una regla avui desconeguda, però que podria estar inspirada per la d'Antoni (252 - 357) o Pacomi (292 – 348).³ Amb el pas del temps, aquest nucli va anar creixent: al segle V s'hi integraria una comunitat monàstica femenina al sud de l'àrea, guiada per una figura anomenada Raquel, també obscura, però testimoniada a

1 Per a veure els últims projectes d'aquesta institució: <https://www.ifao.egnet.net/archeologie/baouit/>

2 La majoria de peces es conserven entre el museu del Louvre de París i el museu Copte del Caire, així i tot hi ha fragments de materials escultòrics i papirs repartits per tot el món. IACOBINI 2000: 10.

3 Sens dubte, el nombre de monjos és una exageració, però testimonia segurament la importància del cenobi. TROP 1981: 3. La visió històrica d'Apol·lo és difusa i confusa, les fonts que el documenten són la *Historia monachorum in Aegypto*, datada entre el 394 i el 395, on es narra el viatge a Egipte d'un grup de monjos palestins; i la *Historia Lausiaca* de Palladio, d'entre el 419 i 420, on es recopila la biografia de diferents monjos egipcis, siríacs, palestins i de l'Àsia Menor. També apareix en una compilació del segle XIII, però segurament d'arrel més antiga: el *Sinassari Alexandri*. El pare Apol·lo que apareix en aquestes narracions sembla ser un personatge diferent i confús; és per això que és difícil traçar un retrat del personatge real. IACOBINI 2000: 19 – 20. En la narració de la seva vida es relacionen la fundació de diferents monestirs, i el vincle amb altres personatges com Phib, Macari o Pacomi, figures que apareixeran en algunes de les decoracions ja santificades. BROOKS 2017: 65 – 70.

través d'alguna pintura i escrit com a mare del convent.⁴ La puixança del monestir continuarà, i durant els segles VI i VII viurà el seu màxim moment d'esplendor. És just en aquest moment del qual es daten molts dels testimonis arquitectònics conservats i també les pintures que comentarem, ja que solen llegir-se com un producte de la necessitat d'aquesta bonança expansiva. Aquests bons moments es veuran frenats per les invasions musulmanes del segle VIII i començarà un període de declivi que anirà de mica en mica minvant la comunitat fins a desaparèixer al segle XII.⁵

El jaciment s'ubica a la llera esquerra del Nil, a la zona limítrof entre la terra cultivada i el desert, aprofitant una formació rocosa força irregular. Aquesta ubicació encarada cap a les terres ermes era adequada per una comunitat cenobítica, els membres de la qual aspiraven a un aïllament que els permetés la introspecció, la solitud i l'inici del procés de transformació. Un camí, el *bios angelikos*, que permetia el monjo o asceta ser purificat i ascendir com els àngels, cap a la salvació divina. El silenci, l'oració i el recolliment en zones 'salvatges' allunyades de la societat eren una necessitat per portar a terme aquesta vida, i el desert era sense dubte un lloc propici.⁶

Per emfatitzar aquest aïllament, les estructures monàstiques de Bawit, igual que passava amb altres comunitats egípcies, estaven emmurallades, deixant al seu interior un recinte de poc més de 700 m² articulat a través de diferents desnivells del terreny. Les muralles no prenen una funció defensiva, sinó que eren un element simbòlic que marcava el límit i la separació amb la vida profana.⁷

Dins el recinte, les estructures es reparteixen de manera força irregular i desordenada, producte segurament d'un creixement orgànic. Els edificis, però, s'agrupen en petites aglomeracions on es troben algunes cel·les, sales, magatzems, etc.⁸ Destaca la presència de dues esglésies: la que s'ha anomenat Església nord, d'estructura senzilla, però molt compartimentada, construcció de pedra i maó cuit i que dataria del segle VII – VIII; i

4 Aquesta presència es testimonia a través d'inscripcions i pintures que designen Raquel com la mare del convent. IACOBINI 2000: 23.

5 GRABAR 1946, 2: 207 – 208; IACOBINI 2000: 37 – 40; CALAMENT 2016: 664.

6 BOLMAN 1998: 65 – 67.

7 IACOBINI 2000: 24.

8 Per la distribució de les sales, les capelles i les esglésies dins el recinte i en general una descripció de les estructures i l'arquitectura, veure TORP 1982. Per a una descripció dels materials de construcció, sistemes estructurals i les correspondències amb l'arquitectura tradicional egípcia: TROP 1955-57.

l'Església sud, edificada en dues fases constructives datades entre els segles V i VI, també de pedra i maó cuit, i profusament decorada amb elements d'escultura arquitectònica, la majoria conservats al museu del Louvre de París.⁹ En els últims deu anys s'ha descobert una altra estructura al sud de l'església sud que podria ser una tercera església; conserva mostres de pintura i decoració escultòrica. És una edificació de tres naus de 21 x 40 metres datada a finals del segle VI inicis del VII, però segurament va gaudir de diverses modificacions i ampliacions en èpoques posteriors.¹⁰

Repartides per tot el recinte, trobem unes petites cel·les o capelles de base rectangular que es troben agrupades en petits recintes, malgrat ser independents les unes de les altres. Aquests conglomerats es distribueixen al llarg del terreny sense un ordre aparent. Hi ha també unes estructures una mica més grans anomenades sales.¹¹

Les cel·les¹² solen tindre una planta rectangular o quadrada i s'estructuraven a través de dos nivells que es comunicaven a través d'unes escales exteriors. Es cobrien amb petites cúpules o voltes. La part alta era una zona d'habitatge i la part baixa de recolliment i oració.¹³ En

9 S'ha proposat que les dues esglésies fossin necessàries a causa de la característica de comunitat doble, tant femenina com masculina, del recinte monacal, però les funcions concretes d'aquests edificis encara són discutides. Així i tot, la funció d'aquestes estructures no està clara, ja que no sembla que les dimensions d'aquestes construccions poguessin albergar celebracions per a tota la comunitat alhora. IACOBINI 2000: 28 – 30 i 40. Estudis actuals daten les pintures de l'església nord en un arc que va del segle VIII al segle IX. CALAMENT i ROCHARD 2016: 52.

10 Institut francès d'arqueologia oriental: <https://www.ifao.egnet.net/archeologie/baouit/>

11 Aquestes cel·les i sales es van anar estudiant i sortint a la llum en les diverses campanyes de Clédat i Maspero, és per això que en els diferents estudis i les noves descobertes arqueològiques es respecta la designació numèrica d'aquests arqueòlegs. Les cel·les designades per Clédat segueixen una numeració romana; les sales catalogades inicialment per Maspero s'indiquen amb números aràbics.

12 Aquests espais van ser anomenats capelles per Clédat. L'arqueòleg va entendre que aquests espais eren capelles cementirials. INNEMÉE 2015: 241. Si al llarg del nostre estudi utilitzem el nom de capella per designar aquestes architectures, és per tradició historiogràfica, que ha mantingut aquesta nomenclatura.

13 Trop veu, en aquestes estructures, un sistema de suport i cobertes molt similar a les utilitzades a Egipte des d'època faraònica. És per això que, tot i designar la part superior com habitatge monacal, veu, a la zona inferior, una capella utilitzada per a rituals funeraris o actes de commemoració dels difunts, retornant així en part a la teoria de Clédat. TROP 1955-57: 526 – 527 i 530 – 538. En aquesta línia, Innemée veu en la iconografia d'aquests espais motius per mantenir la hipòtesi que relaciona les cel·les amb el món funerari. Per a l'historiador és significativa l'aparició d'escenes de caça entre les greques decoratives o en diversos espais dels murs de gran part de les capelles; l'autor associa aquestes imatges a les escenes dels sarcòfags de caça. Un paral·lelisme similar es proposa amb les imatges de clipeus portats per dos àngels, així com altres temes relacionats amb la iconografia més present a les catacumbes romanes. Veu en aquesta intenció d'assimilar les cel·les monacals a les tombes una voluntat de plasmar la idea que apareix en alguns textos monàstics que concebien que la cel·la del cenobita és la seva tomba; per altra banda, recorda que, sovint, a l'origen de monestirs i ermitoris d'Egipte utilitzen tombes antigues com a habitat. Insisteix també que la tomba era un lloc que el cristià associava a la salvació i que justament aquest era l'objectiu del monjo. INNEMÉE 2015.

aquesta zona, a la paret est, solia haver-hi un absis cobert amb quart d'esfera i integrat al mur que podia tindre una petita taula d'altar al seu davant; a la resta de parets podria haver-hi uns petitíssims nínxols quadrangulars. En aquest espai és on s'ha trobat l'acumulació més nombrosa de decoracions, que s'estenien no només per l'absis, sinó per tota la cambra de la zona inferior. L'entrada s'ubicava al mur nord i l'estructura s'orientava en l'eix est – oest. La majoria eren fetes amb maó cru i les parets solien estar encalades i preparades per a rebre la decoració pictòrica al fresc. Les propostes més acceptades per a la datació d'aquestes estructures les ubiquen al segle VI. Pel que fa a les pintures, algunes de les quals seran el centre d'interès del nostre comentari, serien de la mateixa època o potser una mica posteriors, creant un arc que abraça els segles VI i VII.¹⁴ Recentment s'ha pogut afinar el marc de datació d'aquestes imatges a través de les inscripcions que els artesans feien en aquestes capelles, acotant la cronologia a la segona meitat del VI - primera meitat del segle VII.¹⁵

A part de les cel·les, comentàvem que hi havia unes altres estructures una mica més grans que Maspero havia anomenat sales. Aquestes també tenien absis integrats al mur est i conservaven decoració parietal similar a la de les capelles. Descartada la seva funció com edificis eclesiàstics, se suggereix que servissin per acollir a peregrins i visitants.¹⁶ Hi ha altres teories que proposen que, malgrat no ser pròpiament una església, poguessin tindre una funció devocional per a la comunitat monacal com espais d'oració i recolliment.¹⁷

Les pintures tant de les cel·les com de les sales serien producte de diverses mans i segurament de diversos moments de producció. Moltes d'aquestes obres les devien portar a terme monjos del mateix monestir i en algun cas artistes laics forans que gaudien, almenys pel que demostra gran part dels testimonis documentats, d'una bona formació i una bona tècnica, encara que evidentment en un conjunt tant extens com el de Bawit hi ha diferències en el nivell de l'execució, que combinava el fresc amb tècniques mixtes. Les fonts epigràfiques i

14 Segons Iacobini, la datació de les pintures associades als moviments estilístics de l'art copte presenta problemes, ja que en general els testimonis d'aquest primer període estan dispersos i poc documentats i hi ha una tendència historiogràfica a ubicar-les sempre al segle VI. IACOBINI 2000: 37 – 38 i 40.

15 Altres inscripcions que s'han pogut datar de manera més precisa creen un arc cronològic que va d'inicis del segle VII al X; en aquest cas, la datació de la pintura té en compte no només l'anàlisi paleogràfica sinó l'arqueològica i estilística de les representacions. Veure: CALAMENT i ROCHARD 2016. Veure també CALAMENT 2016.

16 TROP 1982.

17 Tenint en compte el perfil rectangular i estret d'aquestes estructures, es proposa que fos un espai on els monjos practicaven una devoció individual o per petits grups, ubicats en files i encarats als diferents absis i nínxols. INNEMÉE 2015: 242.

papirologiques indiquen pagaments a monjos artesans de la comunitat dels quals es valorava el seu talent. Alguns d'aquests menestrals deixaven escrit el seu nom a la seva obra i, en alguns casos molt menors, eren retratats i identificats per inscripcions.¹⁸ La coherència de la iconografia i la decoració, així com les inscripcions de les representacions, porten a pensar en la creació d'aquests treballs en un arc cronològic pròxim, però la diferència plàstica que hi ha entre elles evidencia el treball de diversos equips de pintors.¹⁹

Algunes de les imatges que decoraven aquestes estructures s'han posat en relació amb l'episodi de l'Ascensió de Crist i és per això que n'hem inclòs el comentari en l'estudi de casos de la nostra recerca. La iconografia que es representa en aquests absis, però, és particular, complexa i controvertida. L'estat de les pintures, algunes desaparegudes i altres molt mal conservades, fa que ens hàgim de recolzar en les fotografies antigues i algunes aquarel·les fetes en el moment del seu descobriment com a base per a la seva anàlisi. Aquest fet fa que algunes vegades ens hàgim de fiar de la descripció proposada pels arqueòlegs i historiadors que les van catalogar a principis del segle XX, ja que hi ha detalls que no es poden apreciar completament en les fotografies o que la resolució de la imatge o l'angle amb què està presa no va arribar a captar.²⁰

Les pintures que es poden trobar a les cel·les i sales de Bawit presenten temes molt diversos, que van des de la decoració geomètrica o fitomòrfica fins al gran desplegament d'escenes bíbliques i visions teofàniques. Així i tot, les més extenses són la representació de figures una al costat de l'altra que mostren sants locals, abats i monjos del monestir identificats a través de petits *títuli*, que sostenen manuscrits, rotlles, alguns es presenten en posició orant, i altres en gests de veneració i, en algun cas, de silenci.²¹ Malgrat l'interès de tots aquests testimonis iconogràfics, acotarem el nostre estudi a algunes de les imatges conservades a l'interior dels absis, en especial les que presenten les visions teofàniques relacionades amb la imatge de l'Ascensió de Crist. Aquestes representacions presenten totes alguna variant que les fa

18 Veure l'exemple de l'enguixador Philothée plasmat amb l'instrument del seu treball al mur nord de la capella XVII. CALAMENT i ROCHARD 2016: 55 – 60. Veure un recull dels divuit testimonis que es conserven a Bawit sobre les inscripcions dels artesans que van intervenir en la creació de les pintures: CALAMENT i ROCHARD 2016: 67 – 68.

19 CALAMENT i ROCHARD 2016: 64

20 Per al comentari de les obres ens centrarem en el material recollit per IACOBINI 2000. Hem d'advertir que les capelles, no només estaven decorades a l'absis est, sinó que els murs i la volta de la cel·la podien contenir també altres representacions figurades o no. Veure CLEDAT 1904A; 1904B i 1999.

21 Veure alguns exemples en les fotografies i aquarel·les publicades per CLÉDAT 1904A I 1904B.

diferents les unes de les altres, però sembla que conserven unes directrius comunes que porten a ser llegides com una teofania. Els elements que es plasmen a la volta, com veurem més endavant, semblen combinar detalls de les diverses visions profètiques veterotestamentàries com les d'Ezequiel, Isaïes, Daniel i també s'ha proposat que puguin tindre algun vincle amb el llibre de l'Apocalipsi del Nou Testament.

La figura de Crist, en la majoria de casos imberbe, tot i que hi ha algun testimoni amb barba, es mostra sobre un tron gemmat (amb respatller o sense, depenent de la capella) i fa un gest de benedicció amb la mà dreta; amb l'esquerra sosté un llibre. En alguns testimonis el llibre està obert i es pot llegir l'abreviatura del *trisagion*. La figura està envoltada d'una màndorla, dins la qual hi poden haver estrelles o colors degradats gradualment. Dels laterals de l'ametlla, generalment en una estructura en X, en surten quatre formes lobulades amb franges plenes d'ulls que es poden interpretar com a ales, al mig de les quals hi apareix un cap de lleó, bou, àguila i home respectivament, que s'associa a les figures dels vivents que guarden el tron de Déu. A la part baixa d'aquest grup hi ha dos parells de rodes, més petites i discretes o més evidents depenent de la composició, i també es poden veure unes flames. A vegades aquestes rodes combinades amb el tron semblen representar una estructura de carro. Aquest esquema bàsic pot variar i es pot completar amb la presència de figures angèliques portadores de corones, els arcàngels Miquel i Gabriel, clipeus amb el bust o la representació sintètica del sol i la lluna, i en algun cas una figura ajaguda identificada per la historiografia com Ezequiel.²²

Alguns absis només gaudeixen de la representació que acabem de descriure, però en la majoria de casos hi ha un segon registre amb diverses figures: la Verge, que pot prendre la posició d'orant o presentar-se entronitzada sostenint el nen a la falda o alletant-lo; els apòstols, en posició frontal i hieràtica sostenint un llibre, o en un cas concret en una actitud més expressiva; així com sants locals i membres cèlebres del monestir depenent del cas.

El significat d'aquestes imatges ha estat centre d'un intens debat historiogràfic que ha volgut veure-hi des d'una visió genèrica de Crist triomfal o de la visió de la teofania fins a un puzzle que combina diversos elements de les visions profètiques veterotestamentàries d'Isaïes 6, 1

22 Veure el debat sobre la identificació de la figura a IACOBINI 2000: 177 – 185.

– 3; Llibre de Daniel VII, 9 – 10; Ezequiel 1, 13; així com la visió escatològica neotestamentària de l'Apocalipsi 1, 9 i 4, 2.²³

Per a crear aquesta visió teofànica s'hauria pres com a base la imatge del text d'Ezequiel, que descriu a la divinitat entronitzada en un carro gemmat, envoltada de foc i de vivents. Aquests elements són tots presents en les imatges dels diversos absis de Bawit: el tron gemmat, les rodes del carro (més o menys evidents depenent de la representació), el foc i fins i tot la presència dels vivents. Justament és en aquesta última figura on es perceben les primeres variants entre el text ezequielià i les pintures. La descripció bíblica els presenta com éssers de quatre ales (querubins) amb tots els rostres al cap de cada un dels quatre éssers, és a dir, una figura teratomorfa; en canvi, a les imatges pictòriques cada forma lobulada que representa un dels quatre vivents del text mostra només un rostre i en la majoria de casos aquestes figures tenen sis ales (serafins). És per això que es creu que les pintures complementen la visió amb detalls extrets d'Isaïes, que no concreta el nombre de vivents, però els descriu amb sis ales, o amb el text apocalíptic atribuït a Joan, on designa a cada un dels quatre vivents un rostre. La presència del *trisagion* no es descriu en Ezequiel, però sí en Isaïes i Joan, que proposen que els vivents el cantin tothora mentre flanquegen el tron de Déu. Així, la visió presentaria una imatge de la teofania total, ja que prendria elements de les visions més importants descrites en el text bíblic i les combinaria, afegint, a més, un significat escatològic que dotaria de complexitat a la imatge.²⁴

Iacobini, però, intenta demostrar en el seu estudi que en el context egipci de l'època no era necessària cap altra font més enllà del text d'Ezequiel per a la representació de les imatges de Bawit, ja que les variants d'aquest text que es localitzen en terres nilòtiques en aquestes cronologies justificarien tots els elements que apareixen en les imatges.²⁵

23 Per exemple és el cas de CLEDAT 1904A i 1904B, que llegeix aquestes figures com la visió de Crist triomfal com un concepte genèric. VAN DER MEER 1938: 257 – 261, GRABAR 1946, 2: 207 – 234 o CHRISTE 1969 són alguns dels exemples d'aquestes hipòtesis combinades d'elements de les diverses visions profètiques. Per a una visió detallada sobre un estat de publicacions: IACOBINI 2000.

24 VAN DER MEER 1938: 257 – 261, GRABAR 1946, 2: 207 – 234 o CHRISTE 1969. Els autors són una mica més crítics a l'hora d'incorporar a la visió de la *Maiestas* elements que deriven la imatge a quelcom escatològic, en referència a l'apocalipsi, però la majoria els accepten en pros d'una interpretació polisèmica de la potestat de Crist.

25 Aquesta és la base del seu estudi, en especial IACOBINI 2000: 108 – 209, on mostra les variants de les descripcions de vivents en els diversos textos d'Ezequiel de diferents fonts egípcies. També posa en relleu la figura que en les capelles XXVI, XLV i LI apareix postrat als peus de la màndorla i que l'autor identifica com la figura del profeta.

El detall del *trisàgion*, el permanent cant dels vivents a la divinitat, és present en Isaïes i l'Apocalipsi, però no en Ezequiel. En aquest cas, Iacobini, recollint teories proposades per historiadors anteriors, com per exemple Van der Meer, vincula aquesta inscripció amb la litúrgia que es devia portar a terme en els centres monacals egipcis i, per tant, amb possibilitat que se celebrés a les capelles que albergaven aquestes pintures. Iacobini, però, no ho veu com una transcripció en imatge de l'acte litúrgic, sinó com un referent, que a més deslliura la necessitat del text d'Isaïes o de l'Apocalipsi com a font per aquestes imatges.²⁶ La proposta de Iacobini no és un postulat radical, de fet accepta certa influència de les visions d'Isaïes, o del llibre de Daniel, però no veu necessària les visions escatològiques.²⁷

Personalment, estem d'acord amb la proposta de Iacobini sobre la importància del text d'Ezequiel com a base per a la creació de la iconografia dels absis de Bawit, però ens sembla interessant la possibilitat de veure la representació de la conca absidal com una imatge que pugui concordar en detalls amb altres visions profètiques, fent-la així més completa, més universal i menys supeditada a transcriure en imatges una part concreta del text bíblic. Alguns dels testimonis conservats, com la capella XVII o la sala 6, presenten el *trisagion* escrit al llibre que sosté Crist a la mà;²⁸ malgrat que aquest element es pogués vincular directament amb la litúrgia, no resta importància al text d'Isaïes com a possible referent per a les decoracions absidials.²⁹

26 Van der Meer proposa anomenar a aquestes imatges 'iconografies del *trisagion*' per la presència d'aquest cant que relaciona amb la cantata que introdueix la litúrgia Alexandrina, que tenia com a base l'antiga litúrgia de Marc. VAN DER MEER 1938: 269. Veure també IACOBINI 2000: 132 i 142 – 170. L'autor descriu com en alguna de les variants dels textos d'Ezequiel no queda clar si en l'enumeració es fa referència a la primera cara, segona cara, tercera cara i quarta cara d'un sol vivent o si és el primer vivent, el segon vivent, etc. Així, no caldria la intervenció del text de l'Apocalipsi, que és l'únic que descriu quatre vivents cada un amb una cara diferent. L'autor també proposa una variació textual on es presenten un sol vivent amb les quatre cares. Ell veu aquest tetramorf sintètic una base textual que apareix en alguna representació de Bawit i que té també un exemple en l'evangelari de Rabula. Veure fitxa 20.

27 L'autor subratlla la idea d'Ezequiel com a font majoritària per a la creació de les pintures de Bawit, però adverteix també de la problemàtica de veure-ho com una transcripció absoluta en imatges. Veu una jerarquia de fonts. De tots els textos, el que menys contactes té amb la imatge, segons l'autor, és l'Apocalipsi, que, a més, no afegiria res que no es pugui vincular amb Isaïes. IACOBINI 2000: 107 – 119 i 125 – 127.

28 Grabar creu que només dues de les representacions de Bawit presenten rastres de les inscripcions del *trisagion* i que, per tant, no es pot prendre com una lectura extensible a tots els absis GRABAR 1946, 2; 221-224. Com assenyala Iacobini, Grabar no té en compte que moltes de les conques absidals estan malmeses i que, per tant, podria haver-hi un percentatge més alt d'aquest càntic. IACOBINI 2000: 92.

29 De fet hi ha algun exemple d'imatges teofàniques del segle V - VI, com Hosios David de Salònica, anteriors segurament a les pintures de Bawit, on Crist sustenta a la mà un rotlle amb una inscripció que pertany a Isaïes 6. En aquest mateix absis hi ha dues petites figures identificades pel mateix Iacobini com els profetes Ezequiel i Habacuc. Aquí, la barreja de diverses fonts és evident. Personalment ens sembla arriscat crear vincles molt directes entre la representació grega i la de Bawit, però malgrat les divergències en els diversos detalls i elements que formen les dues imatges Iacobini hi veu un lligam estret. Veure: IACOBINI 2000: 174 – 180.

Per altra banda, aquesta imatge de la *Maiestas* que pren com a base el text d'Ezequiel i amb forta presència del *trisagion* és vista per alguns autors com una creació egípcia que després irradiarà cap a altres territoris.³⁰ Iacobini, en aquest sentit, intenta alertar de la pèrdua important d'art cristià d'entre els segles V i VI a Egipte, justificant així la manca de testimonis que permetin sustentar la creació d'aquesta tipologia iconogràfica en territori egipci en cronologies anteriors a les pintures de Bawit. Per fer-ho, juga amb tres exemples: el d'Hosios David de Salònica, on, tot i les enormes diferències, l'autor creu que la imatge està fortament influenciada pels models egipcis; la llinda d'Al Muallaqa, que presenta un gran debat sobre la seva datació (hi ha hipòtesis que van del segle IV al VIII); i un medalló, avui al Kelsey Museum of Archaeology de la Universitat de Michigan, que conserva només la imatge de Crist entronitzat amb una màndorla, els vivents i una inscripció que fa referència al *trisagion*.³¹ Nosaltres, com veïem en el bloc quatre, creiem que hi pot haver una variant que subratlli aquest vincle amb el text d'Ezequiel i que sorgeixi d'Egipte, però que segurament aquesta iconografia també és resultat d'una dinàmica general en l'art cristià que al segle V havia començat a experimentar amb la creació de la imatge de la teofania de Crist com una figura entronitzada amb la presència dels vivents.³² Hem de tindre en compte, però, que aquest moviment cristal·litza amb exemples que tindran intencions diverses a les de Bawit, ja que no és el mateix el testimoni de Santa Pudenziana, una de les primeres imatges de Crist entronitzat amb els vivents que es veia en una de les esglésies Romanes del segle V; que les imatges de les cel·les monacals egípcies. La funció i les expectatives poden ser diferents.³³

En el context de Bawit, aquestes imatges estarien ubicades principalment en espais només utilitzats pel monjo que habitava la cel·la; no tan sols era un lloc on descansar i recloure's,

30 VAN DER MEER 1938: 253 – 260; IACOBINI 2000: 197 – 198, que concreta el nucli de creació a la ciutat d'Alexandria. Per altra banda, Dewald i Grabar veuen en aquesta representació una creació autòctona, però fortament influenciada per un model de *Maiestas* palestí (que queda impregnat també en imatges de l'Ascensió) i que circulava amb anterioritat. Hem de puntualitzar que el model anterior al segle VI és la hipòtesi de l'existència de representacions murals que podien haver servit de model per a la creació de les imatges plasmades en les *ampullae* de Terra Santa. DEWALD 1915: 287 – 290; GRABAR 1946, 2: 220 – 221; CHRISTE 1969: 76 – 77.

31 IACOBINI 2000: 197 – 209.

32 Recordem, per exemple, la imatge de Santa Pudenziana de Roma, un dels primers testimonis d'aquesta iconografia. Hem d'advertir de les diferències entre les representacions orientals i occidentals d'aquestes teofanies, una advertència ja proposada per VAN DER MEER 1938 i també per Poilpré en el seu estudi sobre les imatges occidentals de la *Maiestas*: POILPRÉ 2005.

33 Poilpré dota aquestes imatges en el context romà la voluntat de comunicar un missatge eclesiològic i de preponderància de l'església romana. POILPRÉ 2005: 71 – 87. Una funció que no tindria lògica dins el context de les capelles de Bawit.

sinó també un lloc on aprendre i entrar en contacte amb la divinitat, on transformar-se.³⁴ Així, les imatges de l'absis podien tindre com a objectiu ser una visió del cel a la terra per ajudar el cenobita a entrar en contacte amb la realitat transcendent i facilitar el seu procés de purga i metamorfosi que, com dèiem en línies superiors, era l'objectiu de la *bios angelikos* a la que aspirava.³⁵ Si es té en compte la manca de llum d'aquestes estances i la il·luminació artificial titil·lant de les làmpades, la decoració pictòrica present a la resta de la sala que envoltava al monjo, l'ús d'encens o altres substàncies aromàtiques, ens pot portar a imaginar que la visió de l'absis podia esdevenir no una simple imatge, sinó una experiència sensorial completa. Més enllà del vincle més racional que podia relacionar la representació amb els postulats litúrgics i amb la història del monestir, ja que la decoració de l'absis anava acompanyada, en molts dels exemples testimoniats, per pintures d'escenes bíbliques, sants, abats i monjos en actituds orants; les imatges de l'absis convertien l'espai en quelcom fora del temps i de l'espai. La part alta que mostrava les referències de les fonts veterotestamentaris proposava unes visions profètiques que es complien amb l'arribada del Messies, la seva mort i la seva glorificació posterior; un Logos que, ascendit, es trobava a la dreta del Pare del qual, seguint els postulats del credo nicè, n'era consubstancial.³⁶ La presència a la part baixa de l'apostolat i la Verge ajuden a subratllar aquesta lectura, ja que ells havien estat testimonis del compliment d'aquestes profecies i havien conegut el poder de qui, per a la religió cristiana, era l'autèntic Messies. Però, a més, la imatge de la conca absidal parlava del present al cristià que l'observava, ja que mostra la visió de Crist ocupant el seu tron a l'espera del Judici. Mostra el present preparant per al futur, sent per a aquest futur que es treballa, per a la salvació. La imatge apropava el monjo a la revelació divina; en aquest sentit, els personatges que apareixen com a testimonis de la teofania són exemples de figures gratificades amb aquesta experiència: profetes, apòstols, sants..., però també monjos anteriors a l'habitant de la cambra que podien servir-l'hi d'exemple.

34 Ignorem la vida monàstica que portava a terme la comunitat de Bawit, però la dimensió de les esglésies conservades no sembla poder encabir tota la comunitat per una celebració comuna de l'eucaristia diària, que segurament es portaria a terme a les sales i els monjos que gaudien de cel·la, en aquest espai. IACOBINI 2000: 38 – 39. Per altra banda, com dèiem anteriorment, l'ordre que regulava el monestir de Bawit devia ser pròxima a la de Pacomi o Antoni i ambdues requerien una cel·la per monjo. Les dues marquen la funció d'aquesta com un lloc de retir on no només es dorm, sinó que esdevé centre de coneixement i transformació. TROP 1981: 5.

35 TROP 1982: 5; BOLMAN 1998: 65.

36 Per veure la relació d'aquestes pintures amb la defensa dels postulats nicens veure IACOBINI 2000: 213 – 220.

Iacobini, a més, creu que aquests monjos que vivien a la cel·la eren personatges preponderants de la comunitat, que podien tindre un o més joves deixebles que aprenien amb les bases de la vida monacal; per tant, aquests espais i les seves representacions podien jugar un paper didàctic en la formació d'aquests novicis.³⁷

Iacobini creu que la lectura principal i gairebé única d'aquestes pintures és la que s'associa a la representació de la visió d'Ezequiel, tot i que es concentra sobretot en la representació de la conca absidal. Altres autors, com Grabar, diuen que aquestes imatges, no són només una representació de les diverses fonts bíbliques o dels cants litúrgics, sinó una fusió de referents que es pot llegir de diverses maneres, depenent de quin element se subratlli tant a la conca absidal com al registre inferior, dotant les representacions d'una lectura principal (la teofania), però també de certa polisèmia.³⁸ Així, a part de la plasmació de la visió teofànica que hem descrit en línies anteriors, la franja inferior de l'absis podia agregar altres significats complementaris a determinades capelles. En les cel·les XVII i XLVI i la sala 20 (i en certa manera també la XLII i la sala 6) s'ha volgut veure una representació de l'Ascensió de Crist.³⁹ La lectura sorgeix de posar en relació les imatges de Bawit amb altres Ascensions a doble registre, com les de les *ampullae* o les de l'evangelari de Rabula, que presenten uns elements i una composició molt similars.⁴⁰

Passem, doncs, al comentari de les capelles XVII i XLVI i la sala 20 per veure de quina manera poden entendre's com a imatges i testimonis de l'Ascensió de Crist. La capella XLII i les sales 6, malgrat que s'esmentin en el comentari d'aquestes dues fitxes, no tindran un estudi propi, ja que la identificació com Ascensió és més dubtosa i perquè, en part, s'expliquen tant amb aquesta introducció general com amb l'estudi de les altres dues capelles.

37 IACOBINI 2000: 2116 – 217.

38 GRABAR 1946, 2: 230 – 232.

39 VAN DER MEER 1938: 260; GRABAR 1946: 230 – 232.

40 De fet, Grabar proposa una dependència d'un prototip de *Maiestas* palestina que serviria de model a les representacions de les Ascensions de Terra Santa, que entrarien en relació amb les imatges egípcies. GRABAR 1946, 2; 221 – 224. Veure també: VAN DER MEER 1938: 273; SCHILLER 1972: 150 – 151, CHRISTE 1969: 76.

La Capella XVII del monestir de Bawit és una de les estructures aïllades ubicada al centre del complex. La seva planta fa 5m x 3m de costat; l'entrada, com és usual, s'ubica al lateral nord i té un absis i dues fornícules inscrites dins els murs de la planta baixa. A la paret de l'absis, sobre la conca, es pot veure la representació d'una gasela, una figura identificada per una inscripció com la mare Església, una figura de sant Marc, diverses representacions que no s'han pogut identificar i una imatge del Baptisme de Crist.⁴¹

L'absis, ubicat a la paret est, presenta un doble registre de decoració figurada. Aquest és un dels exemples més ben documentats de la sèrie, ja que conservem tant les fotografies antigues com les aquarel·les de Clédat que ens aporten informació sobre els colors de la imatge.

A la part alta veiem la figura de Crist imberbe, amb nimbe crucífer; està asseguda sobre un tron gemat amb l'escambell també gemat i un coixí, el tron no té respall. La figura fa el gest de benedicció amb la mà dreta i sosté un llibre obert a la mà esquerra on es pot llegir el signe del trisagi. El conjunt s'inscriu dins una màndorla de perfil rodó en la que es poden veure deu estrelles que presenten una forma floral. De la màndorla amb forma de X sorgeixen quatre lòbuls: el superior esquerre presenta cinc franges amb unes marques, mentre que els altres tres presenten sis franges amb les mateixes marques.⁴² Aquestes s'han identificat com les ales dels vivents que, segons les visions profètiques, envolten el tron de la divinitat. Les franges serien el nombre d'ales d'aquestes criatures que, segons Isaïes, eren sis i les marques serien els ulls descrits en els textos. Al mig dels lòbuls apareixen, a la part superior, uns caps d'home i àguila; a l'inferior, de lleó i de bou. Correspondrien així a la descripció i ordre del text d'Ezequiel, però presentats en forma individual com en les visions neotestamentàries de l'Apocalipsi.⁴³ Sota la màndorla, just on acaben les potes del tron de Crist, es poden veure dos parells petits de rodes que farien referència al tron de la divinitat, també descrit per Ezequiel. En aquesta part baixa del conjunt apareixen també unes flames. A banda i banda dels lòbuls dels vivents inferiors es poden veure dos clipeus que contenen

41 Per una descripció global de la capella amb totes les pintures i inscripcions: CLÉDAT 1904A: 74 – 85.

42 El fet que al lòbul superior dret només es puguin llegir cinc franges ha estat vist com un error del taller que va pintar els frescos. IACOBINI 2000: 47 – 48.

43 Remetem a l'estudi general que precedeix aquesta fitxa per veure un breu repàs sobre la problemàtica de les fonts base per a la creació d'aquesta imatge.

dos busts identificats com el sol i la lluna. Tancant l'escena, pels laterals, dues figures alades i nimbades identificades com a àngels⁴⁴ que sostenen entre les mans velades una corona i s'inclinen com oferint-la al Crist central. El fons de l'escena, que l'aquarel·la presenta amb tons blavosos, està decorada amb les mateixes estrelles de l'interior del nimbe.

Al registre inferior, ben separat per una franja rosada, es poden veure catorze personatges en bateria. Al centre, en línia amb la figura de Crist del registre superior, hi ha la figura d'una dona amb el cap velat i nimbe en posició orant, identificada pel monograma que apareix flanquejant el nimbe com la Verge Maria. A banda i banda de la Verge hi ha dos grups de personatges masculins identificats per una inscripció com: els nostres pares apòstols.⁴⁵ D'entre l'apostolat es pot discernir la figura de Pere encapçalant el grup de l'esquerra, ja que sosté a la mà la clau que l'identifica. Tancant l'apostolat hi ha el que segurament era un sant local sense identificar. Totes les figures es presenten nimbades i sostenen amb la mà dreta un còdex que es recolza a la seva mà esquerra velada. El fons, de color verdós, sembla presentar unes formes vegetals que s'han llegit com arbres fruiters, ja que estan decorats amb unes esferes blanques o muntanyes.

La idea de llegir aquesta representació com una Ascensió de Crist es deu a la similitud amb altres imatges identificades indiscutiblement amb aquesta iconografia. La part del registre superior, amb les rodes, els vivents, les flames, els àngels oferint corones i les efígies del sol i la lluna recorda innegablement la representació de l'Ascensió del manuscrit siríac de Rabula, encara que, en aquest cas, la figura de Crist està dreta i no entronitzada, i els vivents es recullen tots junts a la part baixa de la màndorla.⁴⁶ Per altra banda, representacions de les Ascensions palestines, que tenen el seu màxim exponent en les *ampullae* de Terra Santa, ens mostren un Crist entronitzat amb un tron gemmat sense respall similar al dels frescos comentats, veure per exemple Monza - 1 a fitxa 08. Les pintures i les *ampullae* estan datades amb inconcreció entre a cavall dels segles VI i VII, mentre que el còdex de Rabula es data a la primera meitat del segle VI.⁴⁷

44 En aquesta capella no es conserva cap *tituli* que les identifiqui, però tant a la capella XLII com a la sala 6 i 20 unes figures similars apareixen amb la inscripció Miquel i Gabriel.

45 Veure transcripció del text grec i traducció al francès a CLÉDAT 1904A: 75 – 76.

46 Veure la fitxa 20.

47 Dewald i després Grabar són dos exemples que veuen en les creacions egípcies la influència de les formes Siri-palestines de l'Ascensió. Com expressàvem, les dues imatges derivarien de les representacions parietals de les teofanies en territori palestí que no hem conservat. DEWALD 1915: 287 – 291; GRABAR 1946, 230 – 232.

Un fet similar passa amb la franja inferior de l'absis egipci, que s'assembla moltíssim a alguna de les *ampullae* de Terra Santa, a excepció de la presència del sant o abat local. En aquest cas, la diferència seria que els apòstols palestins no porten nimbe, però la presència de la Verge al centre en posició frontal i orant, en línia amb la figura del Crist entronitzat, es pot veure en Monza – 1 (veure fitxa 08) o Monza – 11 (veure fitxa 11), per citar només dos exemples. Pel que fa al fons boscós o arborat que es pot veure en aquesta capella concreta del monestir de Bawit, coincideix amb les muntanyes del fons de l'Ascensió de la il·luminació siríaca, ubicant així l'escena en un entorn natural o terrenal que es pot associar a la muntanya de les Oliveres, fet on passa l'acció d'ascens.

Per tot això i, malgrat que la màndorla egípcia no presenti àngels sostenint-la com sí que ho fan els altres testimonis, creiem que, almenys en una lectura secundària, l'iconògraf o taller que va plasmar aquest fresc volia representar una Ascensió de Crist que complementaria la visió teofànica de la conca. No cal renunciar a la identificació de la visió ezequieliana per designar aquesta imatge absidal com una Ascensió de Crist, ja que creiem que en aquest cas, no es vol representar l'ascens com un instant narratiu de la vida de Jesús, sinó com una mostra de potestat divina i majestat de Crist. La lectura seria doble.

A més, com ja indicàvem en el cos del bloc 4 del treball, la presència de la mare de Déu a les Ascensions és un fet que no parteix de la narració bíblica canònica; per tant, la representació d'aquesta figura dins l'escena pot ser un intent d'evidenciar la relació de l'Ascensió, la visió de la glòria de Crist, amb l'Encarnació. Una relació que remet al concepte de salvació i que en altres instàncies es pot relacionar amb una voluntat de reivindicar els postulats ortodoxos enfront de les dissidències.⁴⁸ Hem de recordar que Egipte va ser el bressol de l'arrianisme i de les tendències que el combatien i, per altra, tenia també una llarga tradició monofisita molt arrelada al substrat religiós. Per aquest motiu, unes imatges que subratllaven la dualitat del logos i la consubstancialitat de les tres hipòtesis trinitàries ajuda a reivindicar les opcions nicenes del cristianisme: la teofania mostra el caràcter diví de Crist i la verge ratifica el dogma de l'Encarnació.

48 DEWALD 1915: 287. ; GRAVAR 1946, 2: 226; SCHILLER 1972: 148; WIETZMANN 1974: 43. Veure capítol 2. 3. 4.

Si acceptem que, almenys en aquest absis, es pot fer referència a l'Ascensió de Crist, ni que sigui com una lectura secundària supeditada a la visió teofànica de la conca absidal, podem afegir encara una altra pàtina de lectura a la imatge superior: la vinculada amb el Judici Final. Encara que Iacobini nega la necessitat de les referències del text apocalíptic per a configurar la representació de la visió del quart d'esfera, la identificació de la imatge com una Ascensió pot portar lligada aquesta idea escatològica a través de l'anunci del text dels Fets dels Apòstols, que comunica als testimonis de l'acte que tal com el veuen marxar un dia tornarà. Així, la imatge teofànica, la visió de la glòria del Messies prefigurada i cantada pels profetes veterotestamentaris, testimoniada pels deixebles i apòstols del nou testament com a quelcom real, porta l'usuari de la cel·la a un futur on una presència igual a la representada a la seva paret tornarà per a jutjar-lo. La vida del cenobita està entregada a aquest instant culminant de la creença cristiana, ja que és el moment on pot aconseguir la salvació eterna, zenit del *bios angelikos*. La imatge, a part d'ajudar-lo a entrar en contacte amb la divinitat, a elevar el seu esperit, pot preparar-lo per un temps futur.

Una estructura molt similar a la vista en aquesta cel·la es troba també a la Capella XLII i a la sala 6. La primera capella presenta una decoració de la conca absidal molt perduda, però les restes identifiquen una imatge molt similar a la de la decoració comentada. La sala 6, un dels testimonis més ben conservats i que avui es pot veure a les col·leccions del museu coptes del Caire, és gairebé idèntica, només manquen dins de la màndorla les estrelles de perfils florals.⁴⁹ En aquest exemple, a més, els àngels que ofereixen les corones s'identifiquen per unes inscripcions a la franja vermella que delimita els dos registres com els arcàngels Miquel i Gabriel. La part inferior de la representació tant de la capella XLII com de la sala 6 mostren un apostolat amb una o dues figures afegides que representen a sants locals: no identificats a la XLII i Naberho i Pau de Psilikus a la sala 6⁵⁰. A diferència de la capella XVII, la Verge flanquejada pels dos grups d'homes es presenta entronitzada amb un tron gemmat de respatller alt, escambell als peus i el nen a la falda, que en el cas de la capella XLII es mostra com una *galaktotrophousa*. Aquestes figures de la franja inferior es presenten envoltades per una pintura de tons verdosos que pot recordar als arbres o muntanyes de la capella XVII però amb un perfil més amorf.

49 Per a una descripció dels absis IACOBINI 2000: 51 – 52 i 59 – 60.

50 CLÉDAT 1904A: 78; IACOBINI 2000: 47

Cap de les imatges de l'Ascensió conservades i que es puguin identificar com a tal de manera unívoca presenta una Verge amb nen entronitzada. És per això que, malgrat figures com Dewald o Schrade, Grabar o Shmit, per citar-ne uns exemples, la identifiquen com a tal, pensem que és una imatge discutible i preferim per prudència mantenir-la fora del catàleg. La lectura que se'n pot extreure, però, podria ser molt similar a la descrita per la capella XVII, accentuant encara més el vincle entre la visió teofànica i l'Encarnació.

NOM	Capella XLVI de Bawit		
OBRA	Fresc de l'absis de la cel·la XLVI de Bawit (paret est)		
DATAció	2/2 s. VI - 1/2 s. VII	DATAció ALTERNATIVA	
PROCEDÈNCIA	Monestir d'Apa Apol·lo de Bawit. Asyūt, Egipte.		
UBICACIó ACTUAL			
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	Pintura al fresc		
ESTAT CONSERVACIó	☐ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☒ Desaparegut		

ICONOGRAFIA RELACIONADA

Figures de monjos i abats

S'ha perdut bona part de la decoració de la resta de la cel·la

CRIST

POSICIÓ	Frontal entronitzat
MÀ DRETA	Benedicció
MÀ ESQUERRA	Llibre
MANDORLA	Sí
BARBAT	Sí
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	12
POSICIÓ	Frontal i lateral
COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 6
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

VERGE MARIA

HI APAREIX	Sí
POSICIÓ	Frontal orant
COMPOSICIÓ	Flanquejada pels
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

ÀNGELS

HI APAREIXEN	No és possible
SOSTENEN MANDORLA	-
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS

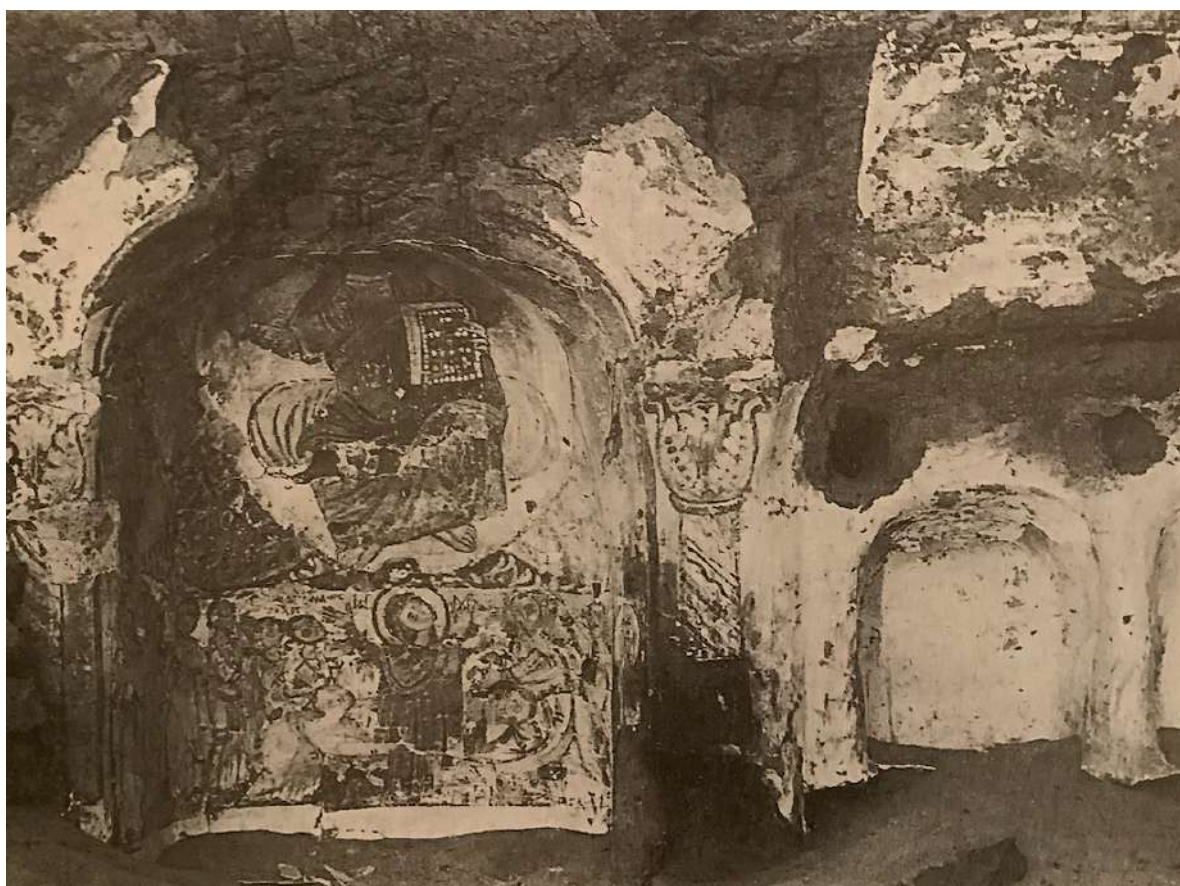
SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	Si. Dins els lòbuls de la
CARRO DE FOC	Sí. Al voltant de la
ARBRES	No
MUNTANYA	No
NÚVOLS	No
ALTRES	Dues figures: germà

OBSERVACIONS GENERALS

5’5m X 4’4m
Inscripció amb el nom de Justí i Andreu i altres figures de monjos i abats.



Fotografi: CLÉDAT 1992: 92



En el moment del a descobertat. Fotografi: CLÉDAT 1992: 93



Detall registre inferior àbsis. Fotografi: CLÉDAT 1992: 93

ESTUDI DE CAS: CAPELLA XLVI DEL MONASTIR D'APA APOL·LO DE BAWIT.

L'estat de les pintures d'aquesta capella s'observa ja com a deficient en les fotografies de principi de segle que documenten la campanya arqueològica on es van descobrir. La representació, però, és molt pròxima a la del nínxol XVII descrit a la fitxa anterior.¹

El fresc presenta una composició bipartida. La franja superior de la representació és especialment gran si tenim en compte els testimonis de les altres capelles. Mostra una imatge de Crist, en aquest cas barbat, amb nimbe (no es pot distingir amb claredat si conté o no la creu), fa el gest de benedicció amb la mà dreta i porta un llibre, en aquest cas tancat, a l'esquerra. El tron gemmat no sembla present en aquesta imatge, ja que del setial de Crist només es pot distingir per un gran coixí. Conservem només dos lòbuls amb franges i marques que porten inserit el cap dels vivents; en aquest cas, només distingim el lleó a la dreta i de manera més dubtosa el bou a l'esquerra. Es pot intuir que a la part alta de la màndorla es representarien els dos lòbuls amb les figures dels dos vivents mancants d'una manera similar com succeïa a la capella XVII. El foc i les rodes són presents també a sota la màndorla, però sembla que, en aquest cas, no hi ha presència ni dels àngels oferint corones al Crist central, ni de medallons amb el sol i la lluna. El fons de l'absis presentaria una decoració estelada.²

La franja inferior mostra al centre una Verge orant una mica lateralitzada, que gira la mirada cap a la visió de la conca de l'absis, el monograma de la Mare de Déu es pot distingir al costat del cap. Els apòstols, que s'identifiquen amb la mateixa inscripció de la capella XVII (els nostres pares apòstols), no es representen ni hieràtics ni frontals, sinó tot al contrari: es plasmen amb gestos d'exaltació i meravella, aixecant els rostres cap a la visió de Crist, dos d'ells a banda i banda de la Verge estan agenollats en una posició de *proskynesis* molt expressiva. Dues figures més tanquen el col·legi apostòlic: «*a la destra il fratello Antoni a sinistra il Fratello Giustino 'uomo del luogo', il primo con la mano sulla bocca, nel gesto tipico del silenzio*».³

1 Veure el context general a l'estudi introductori del monestir de Bawit i la fitxa de la capella XVII a fitxa 26

2 Iacobini veu una versió resumida de la visió de la capella XVII. IACOBINI 2000: 57 – 58. Veure també la descripció a CLÉDAT 1914B: 524.

3 IACOBINI 2000: 57. Clédat descriu aquest personatge de la següent manera: «*à droite est 'le frère An[toine], l'index de la main gauche devant la bouche, dans le geste du silence.*» CLÉDAT 1904B: 524. Hem volgut fer èmfasis en el gest del germà Antoni que apareix en aquest absis i en unes altres representacions de la paret de la capella XXVIII (veure CLÉDAT 1914A amb aquarel·les d'aquestes imatges) que remet a un gest de silenci,

El gest del silenci, que podem relacionar amb el *signum harpocraticum*, té la base en la imatge egípcia adaptada en el món grec i romà de la divinitat infantil Hipòcrates, associada al silenci, a la contemplació o a la prudència. La interpretació d'aquesta divinitat de caràcter solar amb el silenci prové de la mala lectura que l'entorn grec-romà va fer del gest de portar-se el dit als llavis que a l'antic Egipte era, entre altres, un símbol de la infància. El silenci era una via per aproximar-se a Déu i per poder escoltar les revelacions que aquest podia oferir al fidel, era una via per a la contemplació, però també per a l'oració, una via per establir el contacte amb el sagrat. En aquest cas, el personatge masculí de l'absis, com segurament el que fa un gest similar a la capella XXVIII i que han estat identificats per les inscripcions com a cantors de salms, busquen a través del silenci⁴ i l'oració, representada en el gest, el contacte amb la divinitat, ascendint en el camí angèlic per contactar de manera directa i íntima amb la teofania.

En aquest cas, la visió de la part alta de l'absis es pot posar en contacte, com vèiem en la capella XVII, amb Rabula i Terra Santa, però en una versió molt més simple, ja que no hi ha ni la presència dels àngels ni del sol i la lluna. La part baixa, encara que no sigui una còpia exacta, té a veure també amb l'expressivitat dinàmica tant del còdex siríac com de les *ampullae* palestines. És justament aquest moviment de l'apostolat i la Verge, que miren i assenyalen la visió ubicada a la conca, que ens fa incloure aquesta imatge en el catàleg de les Ascensions de Crist.

En aquest sentit, de la mateixa manera que exposàvem en el comentari a la capella XVII, la lectura de l'Ascensió seria potser secundària, com un complement a la visió teofànica de l'absis, però aportaria encara més profunditat semàntica a la representació superior. La lectura d'aquesta imatge seria molt similar a la que hem proposat per a la capella XVII i per tant remetem a la seva fitxa.

ja que és un punt important en la discussió sobre la iconografia i les possibles fonts de la imatge de Sant Miquel de Terrassa. Veure fitxa 32.

4 Pel gest infantil egípcia: PINO 2008: 3 – 10. Pel *signum harpocraticum*: CHASTEL 2001 [1987]: 67. Pel gest a la capella XXVIII: PANOU 2015: 251 – 253.

NOM	Sala 20 de Bawit		
OBRA	Fresc de l'absis de la sala 20 de Bawit		
DATAció	2/2 s. VI - 1/2 s. VII	DATAció ALTERNATIVA	
PROCEDÈNCIA	Monestir d'Apa Apollo de Bawit. Asyūt, Egipte.		
UBICACIó ACTUAL	Museu d'art copte El Caire Egipte.		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	Pintura al fresc		
ESTAT CONSERVACIó	☒ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		

ICONOGRAFIA RELACIONADA

-

CRIST

POSICIÓ	Frontal entronitzat
MÀ DRETA	No és possible
MÀ ESQUERRA	No és possible
MANDORLA	Sí
BARBAT	No és possible
NIMBE	No és possible
OBSERVACIONS	-

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	12
POSICIÓ	Frontal hieràtic
COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 6
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	-

VERGE MARIA

HI APAREIX	Sí
POSICIÓ	Altres
COMPOSICIÓ	Flanquejada pels
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	Verge entronitzada alletant a Crist infant.

ÀNGELS

HI APAREIXEN	No és possible
SOSTENEN MANDORLA	-
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

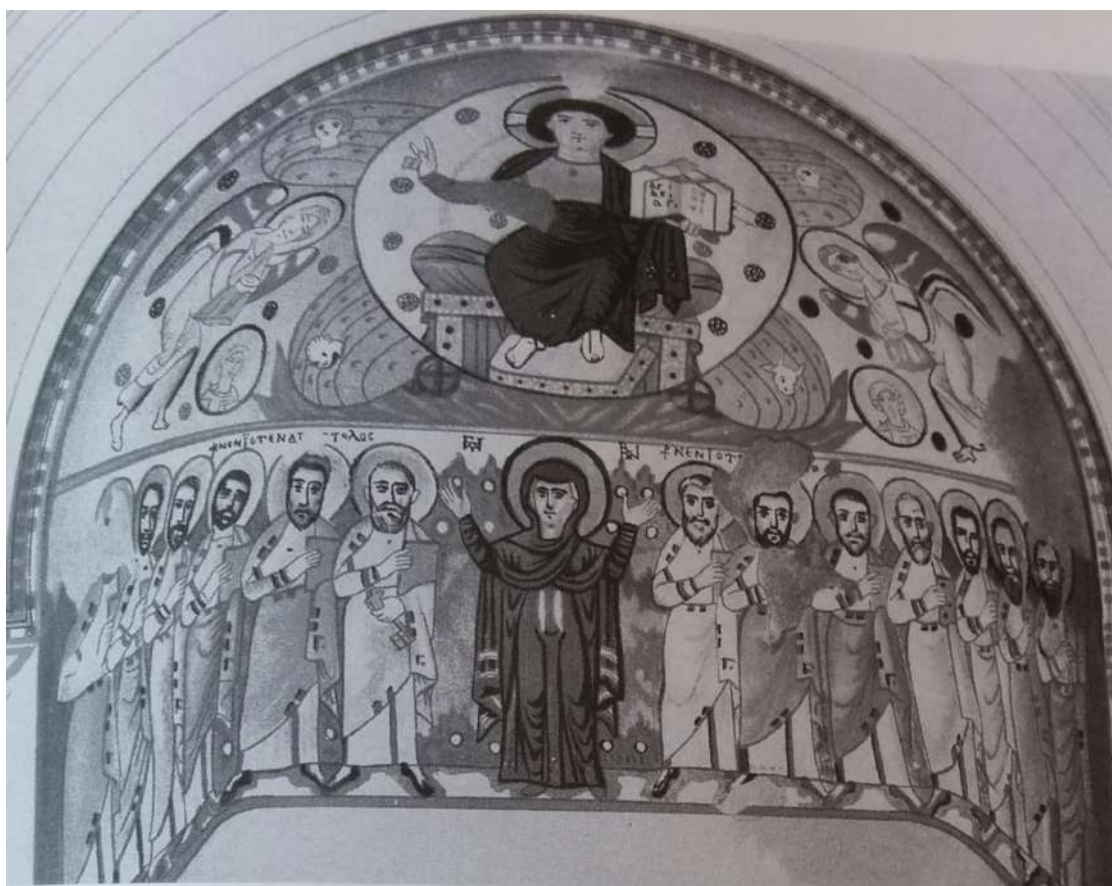
ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	Sí. En dos clipeus.
TETRAMORF	Sí. Dins els lòbuls de la
CARRO DE FOC	Sí. Al voltant de la
ARBRES	No
MUNTANYA	No
NÚVOLS	No
ALTRES	Figura a la fila dels

OBSERVACIONS GENERALS



Sala 20 Fotografia: SÁNCHEZ 2019.



Aquarel·la de Maspero. Fotografia: IACOBINI 2000: fig 15: 45.

ESTUDI DE CAS: SALA 20 DEL MONESTIR D'APA APOL·LO DE BAWIT

La representació de l'absis de la sala 20 del monestir de Bawit es conserva en molt mal estat. Actualment es custodia al Museu Copte del Caire, l'estudi es dificulta perquè hi ha molt pocs testimonis fotogràfics obtinguts durant la campanya arqueològica que va propiciar el seu descobriment, fet que fa que hàgim de basar el nostre comentari en l'aquarel·la de Daumas.¹

En aquest cas, la representació a doble registre no ve marcada per una línia divisòria. A la part superior de la composició hi ha un Crist barbat, amb nimbe crucífer, que fa el gest de benedicció a la mà dreta i a l'esquerra porta un llibre tancat. Aquest, seu en un tron amb un gran coixí i respall alt i porta un escambell als peus, no hi ha detalls a l'aquarel·la que ens indiquin que aquest fos gemmat. Una màndorla envolta aquest conjunt, no podem veure si hi havia algun tipus de decoració estelada. De l'aurèola en sorgeixen, de la mateixa manera que passava a la capella XVII, quatre lòbuls amb forma de X que contenen franges amb ulls i el cap dels vivents. En aquest cas, el lòbul inferior esquerra només té detallades quatre franges, la resta en té sis. A banda i banda de la màndorla veiem dos clipeus amb un bust cada un al seu interior, l'efígie de l'esquerra porta un nimbe i la de la dreta una mitja lluna sobre el front. Dues inscripcions les identifiquen com el sol i la lluna. En aquest cas no hi ha presència ni de flames de foc ni de rodes sota el conjunt de la figura central. El fons de l'aquarel·la es presenta neutre, sense estrelles ni cap altra decoració en aquesta part superior.

A la part baixa, identificada per una inscripció, hi ha la figura de la Verge, nimbada i en posició frontal i orant. A cada banda, també identificats per una inscripció, veiem l'apostolat, que està repartit en dos grups de sis i en dues files. En aquest cas, els apòstols, tots nimbats, no porten el llibre, sinó que mostren el palmell de la mà dreta a l'alçada del pit. La figura a la dreta de la Verge sosté una clau que identificaria l'apòstol com a Pere. També hi ha la presència de dos àngels que, a través de les inscripcions, sabem que són Miquel i Gabriel. A diferència de la capella XVII, aquestes figures ocupen el registre inferior de l'absis. A més d'aquestes figures hi ha quatre personatges més: dos que apareixen tallats sense poder saber la seva identitat i dos més que ocupen la segona fila de figures identificades pels *tituli* com a

1 NAGEH 1995: 77 – 82; IACOBINI 2000: 60.

apa Phib i apa Makarios, dos sants priors locals.² Entorn de les figures d'aquest registre, tal com passava a la capella XLVI, veiem una forma amorfa de color verdós que es pot relacionar amb la representació del paratge natural de muntanyes o arbres que apareix a la capella XVII.

Com que les diferències entre els elements d'aquesta imatge i les de la capella XVII són molt menors que les seves similituds, remetem a l'estudi d'aquesta obra per a les possibles referències i lectures d'aquesta imatge.

2 IACOBINI 2000: 63. Aquests dos personatges apareixen com a companys d'Apol·lo en les històries fundacionals del monestir. Així que aquestes figures, encara que d'historicitat dubtosa, es poden relacionar directament amb el cenobi, però també tenen la categoria de sants locals ja que la seva veneració apareix en altres monacats egipcis. BROOKS 2017: 67 – 68.

NOM	Medalla del British		
OBRA	Medalla 1983,0704.1		
DATAció	s.VI - VII	DATAció ALTERNATIVA	
PROCEDÈNCIA	Palestina ? Egipte ?		
UBICACIó ACTUAL	Patronat del British Museum Londres Regne Unit		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	Relleu en or		
ESTAT CONSERVACIó	☒ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		
90% Or, 7% Plata 2'5% coure			

ICONOGRAFIA RELACIONADA

Adoració dels Mags

CRIST

POSICIÓ	Frontal entronitzat
MÀ DRETA	Altres
MÀ ESQUERRA	Llibre
MANDORLA	Sí
BARBAT	No
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	12
POSICIÓ	Frontal i lateral
COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 6.
NIMBE	No
OBSERVACIONS	

VERGE MARIA

HI APAREIX	Sí
POSICIÓ	Lateral orant
COMPOSICIÓ	Flanquejada pels
NIMBE	No
OBSERVACIONS	

ÀNGELS

HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	4 lateral. sostenen
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	-
TETRAMORF	-
CARRO DE FOC	-
ARBRES	-
MUNTANYA	-
NÚVOLS	-
ALTRES	-

OBSERVACIONS GENERALS

30.48cm x 30.11cm

+ KYPIE BOHΘI TH ΦΟΡΟΥΧΗ ΑΜΗΝ. Senyor protegeix la dona que porta això, Amén.

ΙΡΗΝΗ ΤΕΝ ΗΜΕΝ ΑΦΙΟΜΕ ΥΜΙΝ (Jn 14, 27) . Jo us dono la Pau



Fotografia: © The Trustees of the British Museum
[https://www.bmimages.com/preview.asp?
image=01240443001&itemw=4&itemf=0001&itemstep=1&itemx=5](https://www.bmimages.com/preview.asp?image=01240443001&itemw=4&itemf=0001&itemstep=1&itemx=5)



Anvers de la medalla. Adoració dels Mags. Fotografia: © The Trustees of the British Museum

ESTUDI DE CAS: MEDALLA DEL BRITISH MUSEUM

La medalla avui conservada al British Museum amb número d'inventari 1983,0704,1 és un altre exemple d'objecte vinculat a la funció protectora i amulètica. Per tant, es pot llegir de manera similar a la que hem proposat pels braçalets.¹ La procedència és incerta, s'ha proposat que pogués vindre tant d'Egipte com de Palestina, però l'enorme similitud de les escenes que conté amb les *ampullae* de Terra Santa ens faria decantar per la segona opció.²

La medalla és d'or en un 90% i es compon de dues làmines amb imatges reposades que s'uneixen pel perímetre amb soldadura, embellida amb decoració perlada. S'afegeix l'argolla, també treballada, a la part superior.

A la joia es representen dues iconografies: l'Adoració dels Mags a l'anvers; l'Ascensió de Crist al revers.

L'Adoració dels Mags es representa a través d'una Verge entronitzada, amb el nen a la falda. Aquest aixeca la mà dreta en gest de benedicció. Davant seu i en línia, tres personatges vestits a 'a la frigia' poden identificar-se com els Mags. Dues d'aquestes figures es mostren barbades i una imberbe. Els dos barbats, el primer i el segon, presenten dues ofrenes entre les mans, el tercer assenyala la part superior de la imatge on apareix un àngel. Completa l'escena una estrella sobre el cap de la Mare de Déu. Als peus de la composició, una línia perlada separa l'escena d'una inscripció: + KYPIE BOHΘI TH ΦΟΡΟΥΧΗ ΑΜΗΝ. És a dir: Senyor, protegeix a la que porta aquest objecte, Amén.³

Al revers podem observar l'episodi de l'Ascensió de Crist. La tipologia encaixa perfectament amb les fórmules orientals-palestines de la nostra iconografia. L'escena s'articula a través de dos registres. Al superior es pot veure la figura de Crist entronitzat, sense barba i amb nimbe crucífer. Ens mostra el palmell amb la mà dreta i sosté a l'esquerra un llibre. Està inscrit dins una màndorla sostinguda per quatre àngels. Els inferiors, en horitzontal, se'ls aprecia de

1 Per tant, per un context més detallat d'aquests objectes i les seves funcions remetem a les fitxes 24 – 25.

2 De fet, la presència de l'Ascensió al revers i l'Adoració dels Mags a l'anvers també es pot apreciar a l'*ampulla* M – 01, veure fitxa 08.

3 Per la informació de l'obra a la col·lecció en línia de British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1983-0704-1 [2020/12/06] .

forma completa mentre que els superiors tenen el cos amagat rere l'ametlla. Al registre inferior hi ha la figura de la Verge com orant en posició lateral.⁴ A banda i banda, dos grups de sis apòstols. Aquest conjunt de figures presenta unes actituds molt expressives i gran varietat de moviments: assenyalen l'acte d'ascens, es giren comentant l'esdeveniment amb la figura del darrere, dos porten la seva mà a la galta mentre s'aguanten el colze, altres eleven els dos braços cap al cel.⁵ Flanquejant la figura central de la Mare de Déu, dues figures amb la mirada frontal podrien identificar-se com a Pere i Pau.⁶ El primer, a la part esquerra de la Verge, sosté una creu; el segon, a l'esquerra, es presenta calb i barbat assenyalant amb el dit la figura de Crist. De la mateixa manera que a l'anvers, la representació està separada d'una inscripció ubicada a la part inferior de la medalla on es llegeix *IPHNH TEN HMEN AΦΙΟΜΕ ΥΜΙΝ*, és a dir: que la meua pau resti amb tu; prenent com a base el versicle de Jn 14, 27.⁷

La peça mesura una mica menys de 6 cm de diàmetre, això fa que les figures no superin 1'5cm d'alçada. Així i tot, de manera similar al que passava amb les *ampullae* de Terra Santa, la imatge presenta un estil amb certa voluntat naturalista que es deixa veure en els plecs de la roba, el volum dels rostres i, sobretot, perquè malgrat que la base de cada un dels rostres pugui semblar isomòrfica, hi ha cert interès a individualitzar els personatges a través dels cabells, barbes i gestualitat. No hi ha dues figures iguals.

Així, com comentàvem en línies superiors, aquest objecte estaria lligat als objectes de protecció amulètica, mostra d'això són les dues inscripcions. La primera demana, directament, protecció per a la persona que ho porta i ens informa, a més, que la propietària era una dona; per altra banda, hi ha la promesa de pau per part de Crist a través de les paraules de Joan. Aquestes representacions podrien estar relacionades als centres de pelegrinatge, especialment

4 Identifiquem la Verge com la figura en eix amb la màndorla de Crist, tot i que hi ha pocs elements que permetin discernir-la com una imatge femenina.

5 Aquestes dues figures, segons el nostre entendre, tenen una gestualitat pròxima a la dels apòstols representats a les pintures de Sant Miquel de Terrassa. Cada un dels apòstols s'ubica en un dels dos grups que flanquegen la Verge i, de la mateixa manera que Mancho havia proposat per l'apostolat egarenc, el gest no és exactament igual, sinó que és simètric. MANCHO 2003: 309 (nota 11). Malauradament, hem accedit a aquesta pocs dies abans de l'entrega del present treball i, per tant, hem de deixar aquestes indagacions per a futures investigacions. Veure fitxa 32.

6 De manera similar es distingeixen a obres com l'evangeliari de Rabula. Veure fitxa 20.

7 https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1983-0704-1 [2020/12/05].

estesos a Palestina, Egipte i Síria;⁸ també podria, però, ser obra de tallers constantinopolitans. Malgrat la qualitat, és possible que fos obra d'una producció seriada que, potser, deixaria algun espai per a la personalització al gust del client a través de la inscripció.⁹

En aquest cas, a diferència del que passava amb els braçalets, no hi ha una narrativa extensa de la vida de Crist, sinó que es mostra de manera abreujada en només dos instants; així i tot, s'hi pot seguir associant el concepte d'aretologia a través del qual llegim aquesta història, és a dir, veure el periple vital de Crist com quelcom amulètic en si mateix. A més, l'Adoració dels Mags i l'Ascensió tenen en comú que són instants on la figura de Crist, infant o ja adult, donen testimoni de la seva natura divina, glòria i reialesa.¹⁰ En la primera imatge, es presenta entronitzat a la falda de la seva mare, porta d'entrada a la terra; en la segona ens mostra la representació de la sortida del món terrenal que l'ha de portar al tron celestial de la glòria.

8 Aquesta és la procedència que Vikan marca pels braçalets amb què relacionem l'obra estudiada en la present fitxa. VIKAN 1991 – 1992: 37 – 38.

9 Veure exemples de medalles i braçalets amb el nom del propietari a VIKAN 1991 – 1992 I Vikan 2010.

10 Aquest lligam de les imatges amb el concepte de teofania el podem relacionar amb els objectes de pelegrinatge que podíem llegir com a testimonis de la voluntat del pelegrí de viure el sagrat i establir contacte i vivència amb el diví. Veure fitxa 08, en especial l'estudi introductori.

NOM	Medalla amb l'Ascensió		
OBRA	Medalla		
DATAció	550 - 620	DATAció ALTERNATIVA	
PROCEDÈNCIA	Palestina Egipte		
UBICACIó ACTUAL	Col·lecció particular		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	Relleu en or		
ESTAT CONSERVACIó	☐ Bo ☒ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		

ICONOGRAFIA RELACIONADA

No sabem què contenia el revers.

CRIST

POSICIÓ	Frontal entronitzat en
MÀ DRETA	Benedicció
MÀ ESQUERRA	No és possible
MANDORLA	Sí
BARBAT	Sí
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	12
POSICIÓ	Frontal i lateral
COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 6:
NIMBE	No
OBSERVACIONS	Moviments molt expressius

VERGE MARIA

HI APAREIX	Sí
POSICIÓ	Lateral orant
COMPOSICIÓ	Flanquejada pels
NIMBE	No
OBSERVACIONS	-

ÀNGELS

HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	4. Portant la màndorla amb
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	-
TETRAMORF	-
CARRO DE FOC	-
ARBRES	-
MUNTANYA	-
NÚVOLS	-
ALTRES	-

OBSERVACIONS GENERALS



Fotografia: HERRMANN i VAN DEN HOEK 2013: pl 13, 499.

ESTUDI DE CAS: MEDALLA DE L'ASCENCIÓ

La medalla amb la iconografia de l'Ascensió és una peça d'or, possiblement de procedència palestina o egípcia, que avui es troba en una ubicació desconeguda dins en una col·lecció particular.¹ En tenim, per tant, molt poca informació.

Aquesta joia es pot llegir en consonància amb la conservada al British Museum, però, malgrat que la tipologia de l'Ascensió d'ambdues és molt similar, hi ha detalls molt diferents entre una medalla i altra. Així i tot, remetem a l'estudi d'aquesta, així com al dels braçalets per una visió general de les principals característiques i funcions d'aquest objecte.²

No sabem del cert si s'ha conservat o no l'anvers de la placa. A la fotografia que la representa es veu el marc perlat que decora la soldadura que unia les dues plaques i el marc amb formes calades i decoratives. A la part superior d'aquest marc s'ubica el mecanisme de peces que fermava la medalla al collaret o pectoral d'on devia anar penjada.

La imatge de l'Ascensió ocupa tota la cara de la placa, de la que no hem pogut determinar les mides. Mostra una Ascensió de tipologia oriental-palestina a dos registres. A la part alta es pot apreciar la figura de Crist entronitzat. En aquest cas no seu en un tron, sinó en un arc doble. Porta nimbe crucífer, fa el gest de benedicció amb la mà dreta i a l'esquerra sembla sostenir una esfera. Està inscrit dins una màndorla portada per quatre àngels. Els inferiors, en una posició molt horitzontal, es veuen de cos complet; els superiors amaguen mig cos rere l'ametlla. Al registre inferior es representa l'apostolat dividit en dos grups de sis, al mig hi ha la figura de la Verge en posició orant i lateral. Els dos grups d'apòstols es presenten en moviments molt expressius, aixecant els braços, conversant amb el company del darrere, etc.

La composició i l'estil s'aproxima a l'*ampulla* Monza 16 i a la conservada a Cleveland.³ Les figures són una mica més estilitzades que no les de la medalla del British Museum; els moviments, els plects de les robes, els cabells, etc., creen un estil més 'expressionista'. Malgrat

1 HERRMANN i VAN DEN HOEK 2013: 499.

2 Veure fitxes 24 – 25 i 29.

3 Veure fitxes 14 i 19.

que els ulls són una mica més proporcionats que l'altra medalla, comparteixen la voluntat de dotar de certa individualitat els rostres d'aquests personatges.

Com ja exposàvem en els braçalets i la medalla, aquests objectes estaven relacionats amb les vies de pelegrinatge de Terra Santa, Egipte o Antioquia; més enllà de servir de record del viatge, sobretot eren instruments profilàctics, de salut, que garantien protecció a qui les portava.

NOM	Llinda d'Al Muallaqa		
OBRA	Llinda d'Al muallaqa (inv. 753)		
DATAció	734 / 735	DATAció ALTERNATIVA	435
PROCEDÈNCIA	Església pensant de Santa Maria del Caire (Al Muallaqa) Caire Egipte		
UBICACIó ACTUAL	Museu d'art copte El Caire Egipte.		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	Relleu en fusta de xipré		
ESTAT CONSERVACIó	☒ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		
Pèrdua a la part central de l'escena de l'Ascensió. Pèrdua intensa a la zona de la inscripció.			

ICONOGRAFIA RELACIONADA

Entrada de Crist a Jerusalem.

CRIST

POSICIÓ	Frontal entronitzat
MÀ DRETA	Benedicció
MÀ ESQUERRA	Llibre
MANDORLA	Sí
BARBAT	Sí
NIMBE	No és possible
OBSERVACIONS	-

APÒSTOLS / TESTIMONIS

NÚMERO	12
POSICIÓ	Frontal i lateral
COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 6
NIMBE	No
OBSERVACIONS	-

VERGE MARIA

HI APAREIX	Sí
POSICIÓ	Lateral orant
COMPOSICIÓ	Altres
NIMBE	No
OBSERVACIONS	Entre el grup dret d'apòstols i la part central.

ÀNGELS

HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	2. Lateral sostenint
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI

HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS

SOL I LLUNA	No
TETRAMORF	Sí. Part baixa. Als peus de
CARRO DE FOC	No
ARBRES	No
MUNTANYA	No
NÚVOLS	No
ALTRES	Cortines entre el grup

OBSERVACIONS GENERALS

36 x 274 cm
Inscripció 18 cm
Inscripció:
«[Le Christ ...] brille avec éclat, sans aucune obscurité, lui en qui réside toute la plénitude de la divinité, que servent à tout jamais tous les [...] les anges et qu'ils honorent sans arrêt d'une parole trois fois sainte en chantant et en disant: Tu es saint, saint, saint, Seigneur, le ciel et la terre sont remplis de ta sainte gloire. Ils sont en effet emplis de ta grandeur, ô très miséricordieux Seigneur, puisque, invisible dans le cieux, au milieu des diverses puissances, tu as consenti à vivre parmi nous, les mortels, incarné de la Vierge Marie, mère de Dieu (Θεομητορ). Viens en aide à Abba Théodôros, proèdre, et à Geôrgios, diacre et économe. 12 du mois de Pachon, 3e indiction, 451 de l'ère de Dioclétien.» EGBINET 1002: 241



Fotografia: TÖRÖK 2005: 168 - 169



Fotografia: TÖRÖK 2005:



Fotografia: TÖRÖK 2005: 173

ESTUDI DE CAS: LA LLINDA D'AL MUALLAQA

La llinda d'Al Muallaqa és una peça de fusta de sicòmor d'uns 36 x 274 cm, segurament procedent de l'Església penjant de Santa Maria, a l'antiga ciutat del Caire, Egipte, en un edifici ubicat a l'antiga porta de l'anomenada fortalesa de Babilònia. Actualment, l'obra es conserva al Museu Copte del Caire (inv. 753) i es preserva en un estat de conservació força bo, tot i haver patit algunes llacunes i un desgast especialment intens a la zona del marge dret. La llinda conté una inscripció a quatre registres que ocupa uns 18 cm de la seva amplada total; una altra franja de 18 cm està decorada amb dues escenes de la vida de Crist: l'Entrada a Jerusalem i l'Ascensió.¹

La seva datació ha generat un veritable galimaties historiogràfic, amb hipòtesis que van des de la primera meitat del segle IV fins als anys 30 del segle VIII. Les disputes giren entorn de la interpretació de la inscripció i de l'adequació de l'estil i de la iconografia en els diferents contextos.

La inscripció de la llinda inclou un llarg himne litúrgic dedicat a exaltar la divinitat de Crist i l'Encarnació, segueix amb una breu oració cap als seus promotors (Abba Teodor, *proedros* i Jordi el diaca) i, finalment, la data amb la fórmula d'*indiction* i la de l'era dels màrtirs o era de Diocleciana.²³ Malgrat que l'obra ens proporciona la seva datació, la identificació d'aquesta cronologia no és tan senzilla. La zona on està inscrita és una de les més malmeses de la peça i dificulta enormement la lectura dels dígits.

1 PEERS 2007: 25.

2 Per a una transcripció comentada del text: FOURNET 1993. L'autor llegeix directament la inscripció de la llinda i corregeix o canvia la proposta de la transcripció més utilitzada, la de MacCoull. MACCOULL 1986. Els dos autors proposen la traducció de l'original grec, el primer en francès i la segona en anglès. Proposem aquí la de Fournet: «[Le Christ ...] brille avec éclat, sans aucune obscurité, lui en qui réside toute la plénitude de la divinité, que servent à tout jamais tous les [...] les anges et qu'ils honorent sans arrêt d'une parole trois fois sainte en chantant et en disant: Tu es saint, saint, saint, Seigneur, le ciel et la terre sont remplis de ta sainte gloire. Ils sont en effet emplis de ta grandeur, ô très miséricordieux Seigneur, puisque, invisible dans le ciel, au milieu des diverses puissances, tu as consenti à vivre parmi nous, les mortels, incarné de la Vierge Marie, mère de Dieu (Θεομητορος). Viens en aide à Abba Théodôros, proèdre, et à Geôrgios, diacre et économe. 12 du mois de Pachon, 3e indiction, 451 de l'ère de Dioclétien.» FOURNET 1993: 241.

3 El sistema d'*indiction* era un sistema de datació administrativa que s'articulava a través de cicles; en aquest cas, de quinze anys. Per altra banda, l'era de Diocleciana o era dels màrtirs va ser un mètode de còmput temporal utilitzat per l'Església Alexandrina. S'inicia el 20 de novembre del 284, moment en què Diocleciana pren el poder. VAN DER VLIET 2007: 78.

El 1937, una primera transcripció del text feta per Jouguet proposa la lectura de les dues últimes xifres de l'any i marca un interrogant on ell veu com un tercer dígit ubicat a la zona de les centenes. Així, segons l'estudiós francès, la llinda estaria datada en 251 de l'era de Diocleciana. Aquesta data va ser recollida i fins a cert punt malinterpretada per Marina Sacopoulo que, en el seu estudi sobre la llinda del 1957, obvia l'interrogant proposat per Jouguet sobre el nombre de les centenes i llegeix l'interrogant com un dubte de l'autor sobre la numeració desgastada de les desenes i unitats. Així, la historiadora interpreta que l'obra va ser executada en el 51è any de Diocleciana, és a dir, el 335 de l'era comuna,⁴ i presenta una interpretació de les imatges i la inscripció veient-les com una manifestació pro-nicena, seguint els postulats d'Atanasi d'Alexandria, dins l'univers de les querelles contra l'arrianisme.⁵ La historiadora, a més, veu clara la datació primerenca de l'obra perquè, per una part, segons ella, no hi ha traces de tendències monofisites en el text, una tendència teològica que naixerà com a contraposició extrema a les doctrines de Nestori; per altra banda, el terme associat a la Verge en la inscripció no és *Theotokos* sinó *Theomêtor*. Per tant, avalada per aquests dos motius, Sacopoulo veu impossible que la peça fos posterior al Concili d'Efes al 431, quan es condemnen les doctrines nestorianes s'encunya el terme *Theotokos* i la definició de la Verge com a Mare de Déu.⁶ Finalment, sentència que l'elegància del bon grec de la inscripció, així com l'ús d'un estil extremadament hel·lenístic, farien impossible una datació al segle VIII.⁷ La investigadora, però, s'adona que la datació tan antiga de la llinda impossibilita que aquesta fos un treball artístic original per l'església penjant de Santa Maria i, per tant, proposa que s'executés per a decorar un altre espai.⁸

La datació de Sacopoulo serà presa com a referent en treballs com els de Grabar o Christe. Ambdós casos presenten un marc cronològic més ampli que no es limita al 335 que, creuen,

4 SACOPOULO 1957: 100.

5 Els textos d'Atanasi parlen sobre la divinitat completa i consubstancial amb el Pare com un 'esclat de llum', un concepte que, segons l'autora, tindria correspondències amb el '*brille avec éclat*', expressió amb què comença la inscripció de la llinda. Per altra banda, el discurs d'Atanasi deixa clara la divinitat del fill, també la necessitat de l'encarnació per al compliment de la salvació de l'home. Aquí, la historiadora veu en les imatges l'intent de manifestar la divinitat de Logos en els mateixos termes que el del Pare en presentar-lo entronitzat, essent acollit i celebrat per les potències angèliques. Les potències es testimoniarrien en les restes, segons l'autora visibles, del tetramorf. El trisagi que es pot llegir en el text també faria referència a aquesta consubstancialitat. SACOPOULO 1958: 111.

6 SACOPOULO 1958: 108 – 110.

7 L'autora intenta rebatre la teoria de DEWAL 1915, qui justament data la llinda al segle VIII per la tipologia de l'Ascensió que conté la seva iconografia i per qüestions estilístiques. SACOPOULO 1958: 113.

8 SACOPOULO 1958: 115.

apareix en la inscripció, sinó que allarguen les possibilitats de creació de la peça fins a mitjans del segle V.⁹

L'error en la interpretació de la data proposada per Jouguet va ser detectat en l'estudi de la inscripció de la nostra peça presentat el 1986 per Leslie S. B. MacCoull. En aquest treball, l'autora posa de manifest que el número que indica l'any, com bé havia insinuat Jouguet, consta de tres xifres. Davant del que es pot llegir de manera més o menys clara com un 51 (NA) hi apareix una petita asta, un pal de molt difícil lectura a causa del mal estat de conservació de la inscripció en aquest punt. MacCoull pot accedir a veure detingudament l'obra i també fa ús d'una fotografia antiga del 1900 – 1910, no publicada, presa per A. Kingsley Porter, on la inscripció és una mica més clara, encara que no definitiva.¹⁰ MacCoull expressa: «*What is left of a vertical element or hasta in the first part of the three numerals might be interpreted as being consistent with the remains of either P or Y; but there are traces of a V-shaped element higher up which make the eye incline toward an upsilon*».¹¹ Sembla que la forma que es pot intuir només deixa lloc a dues lectures la de P, equivalent al número 100; o la Y, equivalent al 400. Les traces que intueix amb forma de V sobre el pal porten a l'autora a prendre part per aquesta segona opció. Així, la llinda estaria datada, segons la inscripció, a l'era de Dioclecian 451, és a dir el 734/5 de l'era comuna.¹² L'autora, a diferència de Sacopoulo, veu en el text un estret lligam amb les doctrines monofisites. L'ús del versicle 9 de Colossencs 2 és, segons MacCoull, un fragment molt utilitzat per a aquesta variant del cristianisme.¹³ Finalment, en la dedicatòria la historiadora tradueix el terme *proedros* com a patriarca, identificant així la figura *Abba* Teodor com el cap de l'església alexandrina. Aquesta assignació concorda amb el patriarcat de Teodor que va exercir el poder entre el 730 – 742, unes dates que encaixarien amb la designada per la inscripció, una prova definitiva que l'aposta de la creació de la llinda al segle VIII és la correcta. En aquest sentit, les imatges s'haurien de llegir com la voluntat

9 CHRISTE 1969; GRABAR 1970. Per altra banda, la llinda no apareix en el recull d'iconografies de l'Ascensió de SCHILLER 1972, i només és esmentada per Gutberlet a l'hora de buscar referents per les capelles de Bawit, sense dedicar-li, però, un espai propi pel seu comentari. GUTBERLET 1935: 108.

10 De fet, l'autora adverteix de la problemàtica per l'estat de conservació i que la fotografia ajuda, però no aporta una visió definitiva. MACCOULL 1986: 232.

11 MACCOULL 1986: 232.

12 MACCOULL 1986: 232.

13 L'autora assenyala que els monofisites beuen intensament de les doctrines de Ciril d'Alexandria, com dèiem, ferm opositor a la dissidència nestoriana. El patriarca utilitza en més d'una ocasió aquest versicle per expressar les seves idees. Més enllà del segle V, aquest text continua tenint fortuna dins un monofisisme que viu sota control musulmà i que ha d'afrontar una religió que nega completament la divinitat de Crist. Posa com a exemple l'ús de Ciril i el concili d'Efes en el context del segle VIII i en textos d'Alexandre II patriarca d'Alexandria (702 - 729) MACCOULL 1986: 233.

de subratllar la divinitat i triomf de l'Església. El triomf que es pot llegir en l'Entrada a Jerusalem i que té la seva recompensa en el futur gloriós, després del judici, que Crist va promoure amb la seva Ascensió. A més, la ubicació de les imatges a la porta d'entrada es relacionarien amb la idea de porta triomfal, que deixa entrar al Patriarca Teodor perquè porti l'església oprimida pel califat omeia a la victòria.¹⁴

Dins els estudis del camp de la història de l'art, Herbert Kessler, en el seu treball de l'obra en el marc del catàleg de l'exposició *Age of Spirituality*, formula encara una nova datació. L'estudiós té en compte la proposta de Sacopoulo i està d'acord amb l'alta qualitat, tant del grec de la inscripció, com de la factura de la llinda, però creu que l'estil de les imatges defuig del que es pot veure en el context oriental dels segles IV – V i s'aproxima a l'hel·lenisme imperant de les obres emmarcades en l'anomenat renaixement justinianeu del segle VI. Posa com a exemples els treballs eburnis coptes d'aquest període, de marcat naturalisme, moviment i qualitat.¹⁵

La datació al s. VIII va ser acceptada per estudis posteriors com els de Fournet el 1993, en el qual revisa la transcripció i traducció del text de la llinda i en planteja una edició comentada. Les noves observacions de l'autor semblen donar la raó a la teoria de MacCoull: «*Les traces d'une haste incurvée vers la gauche, encore visibles, ne peuvent correspondre qu'à un upsilon*».¹⁶ La traducció de Fournet no interpreta el terme *proèdre* com a patriarca, sinó que el deixa sense traducció. En el seu estudi, a més, aporta altres hipòtesis de caràcter paleogràfic i lexicològic per recolzar la cronologia tardana de la llinda.¹⁷

A favor de la datació de MacCoull es manifesta també Spieser. En aquest cas, l'historiador de l'art deixa ben clara la problemàtica d'assignar una cronologia totalment segura a l'obra, però troba plausible la seva datació tardana, encara que no sigui irrefutable. L'autor, però, recupera en certa manera la visió de Kessler que, obviant la possible data inscrita, ubicava per qüestions estilístiques la llinda al segle VI.¹⁸ Spieser, però, critica a MacCoull que intenti justificar la cronologia del segle VIII a través de la relació del patriarca Teodor i el nom que apareix en

14 MACCOULL 1986: 233 – 234. Aquest tàndem Entrada a Jerusalem – Ascensió i el vincle amb el concepte de triomf tindria un paral·lelisme similar al que es desenvolupava entre la *consecratio* i l'*adventus/triumpus*.

15 KESSLER 1980B: 502.

16 FOURNET 1993: 243.

17 FOURNET 1993.

18 De fet, proposa el segle VI com el terme *non ante quam*. SPIESER 1995:318.

la inscripció. Ell creu que el terme *proedros* no s'ha de traduir com a patriarca, sinó que era un apel·latiu que podia fer referència també a un bisbe; que el Teodor de la llinda fos el Teodor patriarca no està gens clar i no és una prova taxativa per a suportar la hipòtesi. Per altra banda, Spieser troba la presència d'un Teodor Bisbe de Misr, documentat al Sínode d'Alexandria del 743.¹⁹ L'historiador veu impossible una data anterior al segle VI per a la representació de la figura de la majestat de Crist que apareix en l'escena de l'Ascensió, presentat com una imatge atemporal, que tant remet a les visions ezequielianes com a les idees de la segona vinguda.²⁰ Per l'autor, datar les portes abans del segle VI suposa un problema iconogràfic, però datar-les al segle VIII no, ja que els temes com l'Ascensió, arrelats en la tradició iconogràfica egípcia des del segle VI, tenen una pervivència llarga i sorprenent, pròpia del conservadorisme iconogràfic que es 'congela' de manera especial amb l'arribada de les conquestes musulmanes. Així, les imatges i discursos que abans negaven l'arrianisme, ara serveixen per justificar una visió monofisita, que no nega l'encarnació i que exalta la natura divina de Crist. La inscripció i les imatges estarien a favor d'aquest discurs, on la Verge i l'encarnació tenen la seva importància, però on predomina la visió divina de Crist.²¹ Spieser no comenta els problemes de l'estil proposats per Kessler ni, de fet, nega rotundament la possibilitat que la llinda sigui del segle VI, però davant de la data proposada per la inscripció, veu coherent i raonable la hipòtesi de la datació tardana.

Aquests dubtes en les possibilitats cronològiques són vistos per Török en un estudi del 2005. L'autor recull totes les datacions que s'han proposat de la llinda: finals del segle IV, primera meitat del segle V, el segle VI i el segon quart del segle VIII. Malgrat creure que hi ha consideracions argumentades que podrien fer encaixar la peça en qualsevol d'aquests períodes, al llarg de la seva dissertació s'evidencia la seva preferència cap a les cronologies que l'ubiquen al segle VI.²² Török, sense negar mai la cronologia del segle VIII, veu en l'estil

19 SPIESER 1995: 311. Aquesta interpretació serà seguida per Van der Villet, que veu en el bisbe Teodor un personatge que apareix en diversos moments de la *Historia dels Patriarques d'Alexandria*, com a figura propera al patriarca homònim i també al seu successor, pròxim, per tant, als postulats monofisites. VAN DER VLIET 2007: 77.

20 L'autor relaciona la idea de l'Entrada a Jerusalem amb la visió de Crist entrant al seu reialme etern presentada a l'Ascensió, no amb una narrativa històrica, sinó amb una visió teofànica del sobirà celestial. SPIESER 1995: 314 – 315.

21 SPIESER 1995: 318.

22 TÖRÖK 2005. En el treball repassa els punts que poden vincular l'obra amb cada una de les iconografies. Cita els treballs de Judging on creu que la datació de la inscripció és il·legible i data l'obra a través de comparació estilística al segle VI, de manera similar a Severin, que creu que la dedicació de la inscripció és un afegit tardà i data també a través de la comparativa formal la llinda al segle VI. Arne Effenberger data la peça al VII per relacionar l'obra amb la construcció de l'Església al 642. TÖRÖK 2005: 354.

marcadament hel·lenístic de la peça un problema per ubicar-la en aquest segle. En àmbit general, proposa una evolució estilística pel context egipci que va des d'un mode de representació més o menys naturalista a finals del IV cap a unes tendències cada vegada més sintètiques a mesura que s'acosta el segle VII – VIII. Dins aquesta dinàmica es poden percebre revifalles d'hel·lenisme en les formes com succeeix per exemple en el segle VI. Segons l'historiador, aquests petits 'renaixements' són cada vegada menys reeixits a partir del segle VII, en el sentit que no es presenta una plàstica tan 'naturalista' com en les recuperacions anteriors. El mateix autor, però, alerta que una cosa són les dinàmiques generals dels estils en cada període i una altra és la forma particular de cada peça, que en aquest cas podria haver estat creada en mans d'un gran taller amb una voluntat de recuperar conceptes del passat.²³ El text conclou:

«It is paradigmatic for “Coptic” art history that its splendid decoration leaves open several likely options: the scholar may choose to believe the reading AD 434/435 and feel a little puzzled about the exaggerated Hellenism of its style; or s/he may disregard the hopelessly ambiguous dating in the inscription and follow his/her instinct in placing the piece into a sixth-century context or s/he may accept the AD 735 date and admire the al-Mo'allāqa carving as a splendid, though fairly unexpected, testimony of another, late transfiguration of Hellenism in Egyptian art».²⁴

Una fórmula diplomàtica de mostrar la seva manca de convenciment per les opcions de datació que proposa la inscripció i les reticències a les coherències estilístiques com a via de datació de l'obra.

El 2007, Van der Vliet, egiptòleg expert en llengua i literatura copta, critica el text de Török, ja que no creu que la datació de la peça pugui ser una elecció. L'autor accepta d'una manera crítica la cronologia establerta per MacCoull, puntualitzant, però, que, com ja havia vist Spieser, la identificació del Teodor de la inscripció amb el patriarca d'Alexandria no és conclusiva i, per tant, no pot ser utilitzada com a hipòtesis per a justificar de manera absoluta la datació tardana de l'obra. Així i tot, veu la possibilitat d'identificar el personatge amb

23 TÖRÖK 2005: 357 – 358. Veu un hel·lenisme consistent en algunes de les icones que arribaven al Sinai procedents de Constantinoble. Com a testimoni d'una aposta estilística una mica apartada del que es podia esperar pel context en el qual va crear, cita les pintures de principi del segle VIII de Santa Maria Antiqua de Roma.

24 TÖRÖK 2005: 358.

Teodorett de Misr (documentat al 743).²⁵ L'egiptòleg recull les teories de Hence que veuen en la xifra de les centenes de la inscripció una tercera lectura que portaria datar-la el 1034/5. Van der Vliet fa, en les línies següents, un estudi sobre els sistemes de datació que apareixen en el text i que combinen l'era de Diocleciana i l'*indictio*. Adverteix que l'inici d'utilització de l'era no es va portar a terme de manera sincrònica a la pujada al poder de l'emperador. Ressalta que, de fet, es va aplicar de manera gradual i en gèneres molt determinats, arribant a l'epigràfica cristiana a finals del V i principis del VI. No és, de fet, fins al segle VI que s'estén el costum de datar amb la doble fórmula, una pràctica que desapareixerà entorn de l'any 1000. Així: «*Therefore, assigning a public Christian inscription, formally date by a double Diocletian and indiction year, to the first half of the fifth century must be considered an anachronism. Actually, such a date is as unlikely as an eleventh-century date.*»²⁶ Per tant, segons aquesta teoria, creu que l'única data possible és la del segle VIII. Van der Vliet no té en compte les datacions per estil, pel que deixa fora de les seves propostes que la llinda sigui del segle VI. En les últimes línies del seu treball, però, diu que, si les resistències dels historiadors de l'art per admetre la cronologia tardana és a causa de la dificultat d'acceptar la pervivència d'un hel·lenisme de gran qualitat, com el que manifesta la llinda en el context artístic del període, s'ha de tindre en compte que hi ha testimonis orientals, com l'església de la Verge de Dayr al-Suray, que demostrarien que l'hel·lenisme no hauria mort, sinó que hauria resistit dins de la cultura bizantina moltes dècades després de la conquesta Àrab.²⁷

Dins el marc de la història de l'art, Gleen Peers presenta el seu estudi de la llinda en un article del 2007. Peers no entra en discussions sobre la datació de l'obra perquè pren com a indiscutible la proposta de MacCoullen i, malgrat estar al cas de les aportacions de Spieser, no sembla fer cas a la possibilitat de la cronologia del segle VI o a la proposta d'identificar el Teodor de la inscripció com a bisbe i el presenta com el patriarca d'Alexandria.²⁸ El bizantinista segueix la tònica general de veure en l'estil de la llinda un alt component hel·lenístic; és a dir, un grau notable de naturalisme, proporció i moviment en els personatges de les escenes representades, així com una execució de gran qualitat tècnica. Per l'autor, que en donar per vàlida la cronologia del segle VIII no gasta tinta en demostrar perquè no pot

25 Així, el personatge que apareix segueix tenint coherència tant en la cronologia com en el context monofisita en el que s'ubica la peça. VAN DER VLIET 2007: 77 – 78.

26 VAN DER VLIET 2007: 78.

27 VAN DER VLIET 2007: 79.

28 PEERS 2007: 25.

ser una creació de qualsevol de les altres datacions proposades, l'obra encaixa perfectament en el context de les comunitats coptes, de tendències monofisites post conquesta musulmana. En aquest discurs, l'acusat hel·lenisme estilístic i la qualitat del grec de la seva inscripció, així com l'elecció de les imatges que il·lustren la peça, anirien destinats a reflectir la consciència d'una important tradició de l'església egípcia arrelada a un passat preislàmic. En aquest sentit, malgrat que en àmbit general l'estil del segle VIII no gaudís com a norma de la recerca d'aquestes qualitats formals més naturalistes, la seva utilització en aquest cas tindria una finalitat semàntica i simbòlica. Si l'obra pot semblar del segle VI, és perquè es busca l'estètica d'aquest moment d'esplendor del cristianisme alexandrí.²⁹ Iconogràficament, a més, relaciona el fons de la llinda, que presenta una porta en un edifici petri i una estructura porticada ritmada amb columnes i torretes, com la muralla i la porta de Babilònia, a sobre les quals el mateix edifici eclesiàstic que guardava la nostra obra estava recolzat. Integra, així, el context urbanístic i la realitat de la ciutat amb la llinda i les seves representacions neotestamentàries. Amb aquest vincle es justificaria, segons l'autor, la hipòtesi de veure la llinda com una creació original per a l'església de Santa Maria.³⁰

Per Peers, les imatges de l'Entrada a Jerusalem i l'Ascensió, acompanyades del significat de la inscripció, es dediquen a subratllar el triomf, la glòria i la victòria de l'Església (en aquest cas amb tendències monofisites),³¹ enfront dels postulats de l'Islam; l'església copta com a església triomfant i eterna. En subratlla l'Encarnació, tant en la inscripció com amb la presència de la Verge com a testimoni de l'ascens del seu fill. Crist no és un simple profeta, sinó el Logos encarnat, la divinitat del qual es deixa veure en la teofania representada al centre de l'episodi.³²

29 El vincle amb altres obres com Bawit per iconografia o Santa Bàrbara en conceptes plàstics i formals, tindrien la seva explicació en aquesta voluntat de retorn al passat, una consciència de les imatges i teologies tradicionals de l'Egipte cristià. PEERS 2007: 25 – 28.

30 PEERS 2007: 27 – 28. Que la llinda procedia de l'església penjant de Santa Maria, o Al Moallaqa, era una hipòtesi que esmentava també Kessler. KESSLER 1980B: 502. De fet, en una descripció que el reverend Greville el 1872 fa de l'església, ja ens defineix la llinda sobre una de les portes de l'interior del nàrtex, que segons el seu parer seria la capella cementiri. No podem saber del cert si aquest era el seu emplaçament original, però el fet que l'obra no pogués ser vista des del carrer compliria les normatives del govern musulmà que prohibien la representació de signes o imatges cristianes en espais públics. PEERS 2007, 29; RATLIFF 2012: 71.

31 Entre altres, la lectura monofisita del text de la llinda es basa en detalls, com el fet de dirigir el trisagi directament a Crist i no a Déu, un acte que subratlla la divinitat del Logos, però que alhora no deixa clara la separació de les tres hipòstasis, i que era una de les diatribes entre els postulats monofisites i calcedonians. PEERS 2007: 45, nota 55; RATLIFF 2012: 71.

32 PEERS 2007: 36 - 37.

Ens hem entretingut en el debat sobre la cronologia d'aquesta peça perquè és un element important per a la nostra recerca.

Dins la iconografia de la llinda apareix una imatge de l'Ascensió de Crist amb les característiques de la tipologia oriental. Aquesta es presenta en format horitzontal; a causa de les característiques formals del suport on està inscrita, però, sembla transcriure una imatge que procediria d'un model de doble registre, típic de les ascensions d'aquesta categoria.

La representació articula dos espais: el celestial i el terrestre. Normalment aquests dos espais es marquen a través de l'ús de dos nivells o registres, però aquí comparteixen eix i, per tant, utilitzen altres elements per a diferenciar-se. Més o menys al centre de l'escena veiem l'espai que fa referència al cel; es mostra una teofania de Crist sense barba, entronitzat, amb un gest parcialment perdut de benedicció a la mà dreta i un llibre a l'esquerra, no sembla portar nimbe. Aquesta figura està emmarcada per una màndorla sostinguda per dues figures alades. Als peus, amb un relleu avui molt malmès, sembla que es podrien distingir el cap d'un lleó a l'esquerra i el d'un bou a la dreta. A l'esquerra del cap del possible lleó, una forma rodona amb eixos podria identificar-se com una roda del carro de Déu. Com ja detecten Spieser o Iacobini, la presència dels vivents en aquesta imatge sembla viable, però només en podem testimoniar dos sense que hi hagi espai viable per ubicar la presència dels dos que faltarien, creant així una composició molt particular i estranya dels vivents ezequielians.³³ Aquest grup central estaria emmarcat per dues cortines obertes que deixarien veure la teofania com a revelació, ja que, com s'expressa a la inscripció, la seva potestat resta invisible a ulls de l'home. Aquestes, a més, marcarien la separació entre la regió celeste i la terrenal. A partir d'aquí, la composició recupera el teló de fons porticat amb les torretes i columnes que flanquegen els personatges. A mà esquerra, una figura femenina de tres quarts fa un gest amb les mans que, malgrat no ser el típic de la imatge de l'orant, es pot identificar com un gest d'exclamació. Aquesta es llegeix com la representació de la Verge que, a més, pot prendre el significat de l'Església. Darrere seu, sis personatges amb actituds molt expressives es giren entre ells, eleven els braços o giren els rostres cap a dalt. De manera similar, sis personatges més es poden veure a la part dreta de la teofania central. Aquests s'identifiquen com els dotze apòstols que, amb actitud de sorpresa i exclamació, són testimonis de l'ascens del mestre. A

33 SPIESER 1995: 313; IACOBINI 2000: 202 – 209.

banda i banda de les cortines, els dos primers personatges sostenen una creu i potser es poden identificar com a Pere i Pau; la resta sembla carregar llibres. Aquesta imatge convergeix en molts elements amb les representacions de les capelles de Bawit: la presència dels vivents i les rodes, la Verge, l'apostolat i Crist entronitzat i amb nimbe; i, fins a cert punt, a les pintures de Qubbet el-Hawa a Egipte, tot i que també és pròxim a l'Ascensió de l'evangelari de Rabula.³⁴

Tenint en compte tot això i, com advertia Spieser, la ubicació de la llinda, tant en la cronologia mal entesa de Sacopoulo com en l'opció de lectura de la inscripció el 435, porta problemes a l'hora d'explicar la tipologia iconogràfica. Si tenim en compte els testimonis conservats, les Ascensions que podem veure des de finals del segle IV o durant el segle V encaixarien dins la tipologia occidental o tindrien el caràcter mixt de les làmpades africanes. En aquestes, com hem vist al llarg del nostre estudi, Crist ascendeix d'una manera més realista, allunyada de la descripció canònica bíblica, encaminant-se cap a la *Dextera Domini*. La imatge de la llinda difereix molt d'aquest model. Les imatges de les Ascensions orientals es comencen a desenvolupar entre finals del segle V i, sobretot, durant el segle VI. Malgrat que es puguin plantejar alguns testimonis anteriors no conservats, o iconografies similars com la teofania de la Rotonda de Salònica o les *Maiestas* de Santa Prudenciana a Roma, no hi ha cap prova fefaent que ubiqui una Ascensió amb anterioritat a aquestes cronologies. La imatge de l'Ascensió d'Al Muallaqa és extremadament completa, no només presenta els àngels portant la màndorla, propi de testimonis palestins com les *ampullae*, sinó també conté elements que la relacionen amb les visions d'Ezequiel i Isaïes, trobant-les per primera vegada en les capelles de Bawit, ambdós testimonis datats al segle VI. Els elements combinats no es veuen fins a Rabula, ja a les acaballes d'aquest segle. Si hem de fer cas de les datacions més antigues de l'obra aquí comentada, estariem parlant d'un desenvolupament total del model oriental cent o cent cinquanta anys abans de la resta d'Ascensions conservades d'aquesta tipologia. El model apareixeria en alguna decoració parietal, segurament articulada en dos registres, s'adaptaria en la llinda i deixariem de veure'n testimonis durant un llarg període de temps. No podem demostrar que aquesta no sigui una opció possible, però ens sembla altament

34 Veure fitxes 26 – 28 i 20.

improbable. La representació de l'Ascensió de la llinda encaixa molt millor en les dinàmiques que pren la nostra iconografia a partir del segle VI.³⁵

D'altra banda, creiem que l'opció que porta a datar la llinda al segle VIII és difícil de contradir. Primer, perquè l'estat de l'obra fa que sigui impossible discernir les formes de les xifres a través de fotografies i, malauradament, no hem tingut la possibilitat de veure la peça en directe. Així que ens hem de guiar únicament per les descripcions proposades pels epigrafistes que han pogut veure la peça i fer-ne un estudi detallat. En aquests, les comprovacions més modernes semblen recolzar les apostes de MacCoull. Per tant, si prenem de base la datació que ens proposa la mateixa peça, aquesta seria del 734-735. Seguint la dinàmica d'Spieser,³⁶ no hi ha una contradicció iconogràfica que negui o impossibiliti que l'obra sigui d'aquest període, malgrat la manca de testimonis d'imatges de l'Ascensió entre els segles VII i VIII en aquesta regió (tinguem presents, però, moviments com l'iconomàquia). Hi ha algun exemple, sobretot en objectes de joieria i iveris, que demostraria que les Ascensions d'aquestes cronologies apostarien per una fórmula oriental-bizantina (sense vivents ni rodes) i no viuria un gran canvi fins al segle IX. Si bé és cert que aquestes imatges més tardanes del marc que engloba la nostra tesi deixen de presentar els detalls ezequielians de les flamarades, rodes o vivents en els seves composicions, el fet que es mantinguin en la llinda es pot deure, com apunta Peers, a la voluntat de representar en aquesta obra un concepte autòcton de l'Egipte preislàmic i, per tant, prenguin de model les tipologies pròpies encarnades en les imatges que vèiem a Bawit.³⁷ Tendim, per tant, a coincidir amb les hipòtesis de Peers i a ubicar aquesta imatge a inicis del segle VIII i, per tant, fora de l'abast

35 Una cas similar es pot aplicar a l'altre episodi representat, el de l'Entrada a Jerusalem. L'escena mostra a l'esquerra una arquitectura pètria amb una porta d'arc de mig punt i una figura masculina, imberbe, que cavalca un ruc. Aquesta es pot identificar com la figura de Crist, no hi ha rastre de deixebles que el segueixin, però davant un individu col·loca als peus de la bèstia una peça de roba. Una figura masculina aclama amb una branca (de llor o una palma) la seva arribada i finalment una de femenina agita el braç enlaire tancant la composició. Estaríem davant d'una visió reduïda i poc comuna de l'Entrada a Jerusalem, amb la presència del que s'ha volgut identificar com la filla de Sió, mencionada pels profetes Zacaries 9, 9 i Isaïes 62, 11; i recuperada per Mateu 21, 5; Marc 11, 2 i Joan 12, 15. Aquesta s'interpreta com una figura que demostra el compliment de les profecies d'Isaïes i Zacaries i serviria per vincular la imatge de l'Entrada amb la teofania ascensional de l'altra escena. Malgrat que, com vèiem en el primer bloc, aquest episodi apareix ja a inicis de l'art cristià, no hi ha un paral·lel en cronologies antigues que pugui comparar-se a l'escena de la llinda. Veure bloc 1. SACOPOULO 1957:102; KESSLER 1980B: 502; TÖRÖK 2005: 353; SPIESER 1995: 315; PEERS 2007: 29 – 31. Veure també MATHEWS 2005: 19 – 33.

36 SPIESER 1995.

37 PEERS 2007: 25 – 28. Fins i tot després del segle IX, la tipologia que nosaltres anomenem oriental manté la seva estructura en les grans representacions bizantines d'aquest tema. És el que Dewald ha anomenat Ascensió bizantina que, malgrat generar-se a Orient, prendrà especial importància a la regió occidental. DEWALD 1915: 291 – 292.

temporal que en un principi ens hem marcat per a la nostra recerca. Així ho interpretarem al llarg de l'estudi del bloc quatre del present treball. Volíem, però, deixar clar que som conscients que no és una opció indiscutible i que, per tant, intentarem tractar amb cura els perills que això pugui comportar.

NOM	Ascensió de Sant Miquel de Terrassa		
OBRA	Pintures de l'absis de Sant Miquel de Terrassa		
DATAció	Mitjans- finals del segle IX	DATAció ALTERNATIVA	s. VI
PROCEDÈNCIA	Església de Sant Miquel Terrassa Catalunya		
UBICACIó ACTUAL	Església de Sant Miquel Terrassa Catalunya		
TIPOLOGIA	Oriental		
TÈCNICA	Pintura al fresc		
ESTAT CONSERVACIó	☐ Bo ☐ Bo amb alguna llacuna ☐ Molt malmès amb llacunes ☐ Desaparegut		

ICONOGRAFIA RELACIONADA

Crismó de 8 braços.

CRIST	
POSICIÓ	Frontal entronitzat
MÀ DRETA	No és possible
MÀ ESQUERRA	Llibre
MANDORLA	Sí
BARBAT	No és possible
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	Emmanuel escrit al llibre

APÒSTOLS / TESTIMONIS	
NÚMERO	12
POSICIÓ	Altres
COMPOSICIÓ	Divisió en 2 grups de 6
NIMBE	Sí
OBSERVACIONS	Gest simètric mà a la boca o a la galta. Asseguts o agenollats.

VERGE MARIA	
HI APAREIX	No
POSICIÓ	-
COMPOSICIÓ	-
NIMBE	-
OBSERVACIONS	-

ÀNGELS	
HI APAREIXEN	Sí
SOSTENEN MANDORLA	4 lateral. sostenen
AJUDEN A CRIST	-
ADVERTEIXEN APÒSTOLS	-
ALTRES	-
OBSERVACIONS	-

DEXTERA DOMINI	
HI APAREIX	No
COMPOSICIÓ	-
OBSERVACIONS	-

ALTRES ELEMENTS	
SOL I LLUNA	Sí
TETRAMORF	No
CARRO DE FOC	No
ARBRES	Sí
MUNTANYA	No
NÚVOLS	No
ALTRES	Crismó 8 braços

OBSERVACIONS GENERALS

Emmanuel (al nimbe)

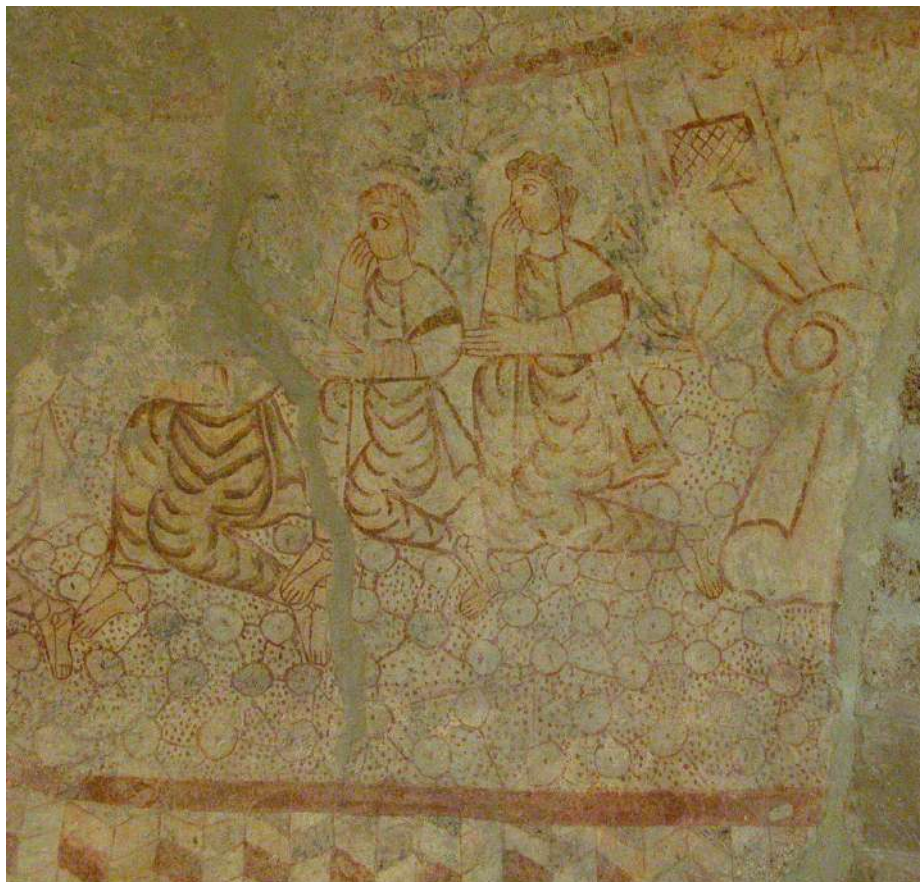
Restes dels noms de l’apostolat a la franja roja.



Absis de Sant Miquel de Terrassa.
Fotografia: Arxiu Carles Mancho



Pintures de l'absis de Sant Miquel de Terrassa. Fotografia: Arxiu Carles Mancho



Detall apòstols i cortines. Fotografia: Arxiu Carles Mancho

ESTUDI DE CAS: LES PINTURES DE SANT MIQUEL DE TERRASSA

La imatge de l'Ascensió conservada a l'església de Sant Miquel, ubicada al complex episcopal de l'antiga seu d'Ègara, és un cas iconogràfic molt particular, difícil de referenciar i subjecte d'un intens debat historiogràfic, tant en relació amb la identificació del tema com per a la datació. Aquesta abraça sobretot dues hipòtesis: la que ubica la creació de les pintures al segle VI i la que les defineix com a representacions del segle IX.

Els arqueòlegs aposten per la gestació del conjunt arquitectònic com una elaboració continuada que integra l'arc cronològic de la meitat del segle V fins a la meitat del segle VI. La base d'aquesta datació se centra, no només en les fonts arqueològiques, sinó en la conservació d'un document textual. Es tracta d'una carta del papa Hilari (451 – 458) en resposta a una consulta feta per Ascani, metropolità de Tarragona, on s'exposa el cas de Nundinari, bisbe de Barcelona, que hauria designat en el seu testament a Ireneu (en aquells moments Bisbe d'Ègara) com a successor de la càtedra barcelonina. El Papa obliga el retorn d'Ireneu a la seva seu original, fent-lo abandonar l'episcopat de Barcelona. Com que l'epístola es pot datar l'any del concili de Santa Maria Maggiore el 465, es pot deduir que la creació del bisbat havia de ser previ a aquesta missiva.¹

Aquesta cronologia encaixa, segons les prospeccions arqueològiques, amb una incentivació edilícia que transformarà i engrandirà l'edifici de Santa Maria, d'existència anterior, preparant-lo per a les noves funcions catedralícies i dotant-lo d'un nou baptisteri. Dins el mateix projecte, que s'allargarà fins al segle VI, s'edificaran les esglésies de Sant Miquel, amb funció funerària,² l'edifici parroquial de Sant Pere i la resta de construccions de

1 Hem d'advertir que es testimonien cinc fases anteriors a l'aparició del conjunt episcopal, datades des de mitjans del segle IV i pertinents a la zona Santa Maria, on es veu la gestació i evolució d'aquest primer edifici i un baptisteri. GARCIA LLINARES, MORO i TUSET 2015: 76. Mancho adverteix, en referència a les cartes d'Hilari, que en cap d'aquests dos textos apareix literalment el nom concret de la seu d'Ireneu; malgrat aquesta puntualització, creu que Ègara és l'única opció viable, ja que, de les possibles localitats properes a Barcelona, només aquesta apareixerà una mica més endavant com episcopat. MANCHO 2003: 183 – 184. Per una síntesi breu i ordenada de les diverses fases i la problemàtica de la concreció de certes dates vinculades a les fonts arqueològiques: MANCHO 2018: 157 – 158.

2 Anteriorment, Puig i Cadafalch havia establert que la funció de l'església era la de baptisteri, després de pensar, erròniament que, en les excavacions del 1906, sota la seva direcció, s'havia trobat una pica baptismal de grans dimensions entre les columnes de Sant Miquel. Aquesta hipòtesi, més o menys acceptada per la majoria d'historiografia fins als anys 90, va afavorir la restauració de l'interior feta per l'arquitecte en què reconstruïa una piscina baptismal. Aquesta troballa també va fer canviar de parer l'estudiós sobre la data de la construcció, del segle IX la passa al segle VI, al·legant que la presència d'un baptisteri exempt només podia ser fruit d'aquest moment. Pel debat historiogràfic sobre aquest tema veure: MANCHO 2003: 189

comunicacions i serveis. D'aquestes estructures originàries es conserven l'absis incorporat a l'església romànica de Santa Maria, consagrada el 1112; l'absis i part del transsepte de Sant Pere, també inclosos en l'església del segle XII – XIII, i, tot i que amb alguna alteració, la major part de l'edifici de Sant Miquel.

Les pintures que seran el centre del nostre interès s'ubiquen en l'absis d'aquest darrer edifici, que presenta una arquitectura de planta centralitzada, amb forma de creu grega inscrita a l'interior i que a l'exterior mostra un perfil quadrangular. El presbiteri sobresurt a la paret est i presenta un cos sobre elevat, l'absis és de perfil ultrapassat, però a l'exterior es deixa veure en forma poligonal. Al centre del cos de la nau hi ha vuit columnes de marbre i pedra, materials reaprofitats, possiblement, d'edificis romans anteriors. Aquests suports sostenen una coberta en cúpula sobre trompes. Un accés al lateral nord del presbiteri condueix a una estructura semisoterrada. Aquest passadís no té sortida i es dirigeix cap a un petit absis trilobulat, al centre del qual hi devia haver un altar (desmuntat al segle XVII); al lòbul sud es conserven les restes d'un possible sepulcre contemporani a la construcció. Al perímetre exterior de l'església hi hauria un corredor cobert del qual només en conservem la fonamentació i que recorreria les façanes nord, sud i est. Aquest conté testimonis d'enterraments de diverses èpoques, essent les més antigues de la primera meitat del segle VI, moment de la construcció de l'edifici.³ Aquestes tombes més antigues, juntament amb la que hi ha al lòbul sud de la cripta, demostrarien la funció funerària i martirial que actualment s'assigna a l'edifici.

Dins el conjunt, els testimonis pictòrics s'ubiquen en l'absis de l'església, més concretament a la conca absidal i arriben fins a la zona del mur que resta per sobre de les finestres. La imatge sembla mostrar una sola escena distribuïda en dos registres.⁴

Al registre superior, encara que amb grans llacunes a causa de l'estat de conservació, es pot distingir, sobre un fons puntejat amb cercles connectats amb unes línies, una figura

– 190. Veure també: GARCIA LLINARES, MORO i TUSET 2015: 83 – 84 i GARCIA LLINARES, MACIAS, MORO 2017:185 - 186. Per a una visió general de les intervencions arqueològiques i l'estat de la qüestió: GARCIA LLINARES, MORO i TUSET 2009.

3 GARCIA LLINARES, MORO i TUSET 2015: 88 – 89; GARCIA LLINARES, MACIAS, MORO 2017: 186 – 187.

4 No sabem si hi havia algun tipus de decoració més a partir d'aquest punt del mur, ja que Puig i Cadafach va repiquejar tot l'*intonaco* del cilindre absidal en una de les seves intervencions. GARCIA LLINARES, MORO i TUSET 2009: 145.

entronitzada que porta un nimbe crucífer en el qual es pot llegir una inscripció (EMA/NV...) i sosté a la dreta un llibre obert.⁵ Estem, sens dubte, davant de la figura de Crist. Aquest es mostra inscrit dins d'una màndorla de fons obscur que està sostinguda per tres figures alades, que hem d'identificar com a àngels (dues al cantó esquerre i una al dret), segurament es completarien amb un quart a la dreta. Aquests es representen amb les ales plegades i els braços estesos cap a la màndorla, amb una contorsió forçada que segurament intenta adaptar la figura a l'espai. En línia amb els àngels, a esquerra i dreta, apareixen dos discs amb eixos radials; al centre del de l'esquerra es pot veure un petit bust, les restes del qual deixen intuir que estava coronat per una forma de lluna creixent. Una inscripció dins una petita cartel·la a la part superior identifica el personatge com la lluna; per tant, la figura radial que li fa pendant seria, amb tota seguretat, el sol.

El registre inferior està delimitat per dues franges de color vermell que emmarquen, per sobre i per sota, el fris que conté les imatges. En aquesta zona es poden veure dos grups de sis personatges cada un. Aquests vesteixen una túnica llarga amb toga *praetexta* i calçant sandàlies dibuixades de manera molt esquemàtica. Es representen en una posició de difícil definició: tant podrien estar asseguts com agenollats sobre un dels genolls. Un dels braços sembla plegat i enganxat al cos, l'altre porta la mà a la cara amb la intenció o de tapar-se la boca o tocar-se la galta. Els rostres mostren un perfil rotund on destaca un ull desproporcionadament gran; unes línies esquemàtiques insinuarien els pèls de la barba i tots ells estarien coronats amb un nimbe. Malgrat que les figures són gairebé idèntiques les unes a les altres, hi ha un petit intent d'individualització a través de representar-los amb diferents pentinats i colors de cabells. Les sis figures del grup de l'esquerra es conserven amb un estat més o menys íntegre; les de la dreta, però, estan molt malmeses i només les dues del final es poden intuir de manera completa. Hem de comentar, però, que, malgrat que el gest per a un bloc i altre de personatges sigui el mateix, es representa de manera especular.⁶ Les restes epigràfiques conservades a la franja vermella superior han permès identificar aquestes figures com els dotze apòstols.⁷ Entre els dos grups, separades d'aquests per dues línies i en eix amb

5 Gràcies a la neteja i restauració va aparèixer, a les pàgines del llibre, una inscripció que, seguint les hipòtesis de les anàlisis paleogràfiques, anotaria la frase de Joan 14, 6: «*Ego sum via et veritas et vita*». LOPEZ i GOROSTIDI 2015: 104.

6 Aquest detall de la simetria és remarcat en la descripció que fa Carles Mancho: MANCHO 2003: 309 (vegeu nota 11).

7 Només es conserven part dels caràcters de la franja de la banda esquerra de l'absis. El fet que el color de la lletra fos d'un vermell fosc sobre un vermell més clar dificulta encara més la lectura. Els noms dels apòstols se separarien a través d'unes petites creus. Les lletres llegibles són caràcters sols i aïllats, però la

la figura de Crist, es poden veure les restes de cinc cercles, que semblen independents l'un de l'altre. Aquests elements es conserven de manera molt fragmentària, tan sols es poden llegir amb solvència el central i els dos de l'esquerra. És difícil interpretar-los de manera absoluta, però el del mig té inscrites una creu i una aspa que formaria amb tota seguretat un crismó de vuit braços. Sobre la lectura dels altres quatre cercles com les rodes del carro de Déu no n'estem gaire convençudes, ja que creiem que no es poden observar amb suficient claredat per assegurar-ne la identificació. Tancant el registre pels extrems es poden apreciar dos cortinatges recollits amb un nus i enriquits amb pedaços de roba de diferent teixit. Al fons d'aquest registre podem veure la mateixa decoració de punts i cercles connectats amb línies de la part superior. A més, destaca la presència d'unes formes vegetals que podem identificar com a arbres.

La suma de tots els elements de l'escena: Crist inscrit en una màndorla portada per quatre àngels acompanyat del sol i la lluna en un registre superior i el col·legi apostòlic a la part inferior, amb un fons d'elements vegetals; ens porta a identificar aquesta iconografia com una Ascensió de tipologia oriental molt pròxima a la variant Palestina. La lectura dels cercles que flanquegen el crismó s'han identificat com a representacions de les rodes del carro de les visions profètiques d'Ezequiel o Elies;⁸ per tant, aquesta presència viraria la imatge de Terrassa cap a les catalogacions siríaqes i egípcies. Nosaltres, però, veiem molts problemes en la identificació d'aquests elements com a tal. Primer, per l'estat de conservació d'aquesta zona: dos dels cercles (esquerra) estan pràcticament desapareguts i els de la dreta, dels que es pot percebre de manera més clara el perfil, no preserven la part interna del clipeu, amb el que no podem advertir els radis que solen representar-se en les rodes. Per altra banda, la ubicació d'aquestes, separada de la figura de Crist, és una fórmula sense precedents ni altres testimonis, almenys en la cronologia del nostre estudi. Per altra banda, no sembla que hi hagi rastres de flames ni dels vivents, elements sempre presents en la resta de testimonis de l'Ascensió que les contenen. Per tant, si s'insisteix a llegir aquests cercles com a rodes del

lectura de MEVS a la part dreta de la franja esquerra ha portat a la proposta que la inscripció fos *Bartholomaeus*. Així, seguint l'ordre dels apòstols que apareix a les escriptures casades amb les restes dels caràcters conservats identificarien als apòstols en aquest ordre (d'esquerra a dreta): *Petrus, Andreas, Iacobus, Io(h)annes, Philippus i Bartholomaeus*. Aplicant la lògica especular, la lletra S, seguida per una creu que es conserva al final de la franja vermella dreta, s'ha relacionat amb el nom de *Paulus*. Així, els Prínceps dels Apòstols tancarien a banda i banda el col·legi apostòlic. LÓPEZ i GOROSTIDI 2015: 105 – 106. Un tipus de col·locació molt poc usual.

8 SÁNCHEZ 2019: 8. Per a una lectura simplement decorativa dels elements: MANCHO 2003: 317 – 318.

carro de Déu, s'ha de subratllar amb energia que es tractaria d'una composició molt particular, d'un *unicum*.

Poder o no inscriure aquesta obra dins el catàleg d'Ascensions en el marc cronològic de la nostra recerca és un dubte de resposta extremadament complexa. Al llarg de dècades, diverses propostes historiogràfiques han datat aquestes pintures en diversos instants, des de mitjans del segle VI fins a inicis del segle XI.⁹ La principal diatriba sobre aquest aspecte se centra sobretot en dues línies interpretatives: la que les data al segle sisè¹⁰ i la que ho fa al novè.¹¹ Com que l'estudi i revisió detallada de totes les hipòtesis formulades sobre aquesta discussió sobrepassaria amb escreix el que ens proposem per a aquest estudi de casos dins la nostra recerca doctoral, ens limitarem a presentar les principals aportacions plantejades per Sánchez i Mancho en els seus respectius estudis.¹²

La hipòtesi del primer, més enllà de l'anàlisi iconogràfica que plantejarem més endavant, se centra en les lectures gestades a partir dels resultats de les campanyes arqueològiques i els estudis de restauració realitzats en el marc del pla director de les esglésies de Terrassa (1995 – 2009).¹³ Aquests informes proposen que les pintures es realitzessin al mateix moment de la construcció arquitectònica de l'església, basant-se en el fet que «la capa preparatòria s'aplica directament sobre l'acabat de la paret i la volta, i es regularitza així la superfície amb un morter de calç amb sorra. Després s'aplicaria amb la brotxa una segona capa de calç on es pintaria.» A més, troben restes de pintura de color vermellós, similar a la de l'absis, sota el nivell del paviment.¹⁴ Així, segons aquesta visió, el fet que no existeixi cap altra capa entre *l'arriccio* i el mur faria que aquests fossin del mateix període. Seguint aquesta lògica, com que no hi ha cap altra capa entre *l'arriccio* i *l'intonaco*, faria que aquestes dues fossin també contemporànies i, per tant, datades al mateix moment que la construcció. Finalment, com que la pintura és un

9 Veure estat de la qüestió a MANCHO 2003: 347 – 348; i un resum de les principals propostes a SÁNCHEZ 2019: 1 – 2.

10 GARCIA LLINARES, MORO i TUSET 2009; GARCIA LLINARES, MORO i TUSET 2015; GARCIA LLINARES, MACIAS, MORO 2017 i SÁNCHEZ 2019.

11 GUARDIA 1992; MANCHO 2003 i 2018.

12 Els dos estudis encarnen les hipòtesis d'una cronologia i l'altra i es presenten ambdós fonamentats i com a resultat d'un estudi exhaustiu i crític. A més, tenen com a eix central de la recerca l'anàlisi de la iconografia de les pintures, fet que es ceneix directament a l'àmbit de la nostra recerca.

13 La campanya va culminar amb la publicació de GARCIA LLINARES, MORO i TUSET 2009.

14 GARCIA LLINARES, MORO i TUSET 2009: 143. (Les restauracions i els subsegüents informes es van portar a terme entre els anys 2001 i 2002). Sánchez també pren com a base els estudis epigràfics que veuen en les lletres de les inscripcions la possibilitat de que sigui del segle VI. La seguretat d'aquesta datació, però, tampoc es presenta com a absoluta. LÓPEZ i GOROSTIDI 20015.

fresc, la capa de *l'intonaco* seria, per definició, del mateix moment que la pàtina pictòrica i, en conseqüència, executada també en el mateix moment de la construcció.¹⁵

Per altra banda, Mancho es pregunta si el fet que no hi hagi cap capa entre el mur i *l'arriccio* és una característica suficient per veure l'aplicació d'aquesta capa i la de la pintura com quelcom contemporani a la construcció de l'edifici.¹⁶ Dubta també de la necessitat d'aplicar *l'intonaco* just després de *l'arriccio*. A més, assenyala que les restes de pintura vermella trobades sota el paviment no van ser analitzades i, per tant, no es pot assegurar fefaentment que siguin de la mateixa composició que les de la decoració. Inclús presenta la possibilitat, no contemplada pels arqueòlegs, que l'absis, amb *l'arriccio* i *l'intonaco* ja al mur, s'hagués mantingut blanc fins moments molt posteriors en què s'hagués aplicat una altra capa molt fina de preparació blanca, tan fina que hagués passat desapercebuda en la restauració.¹⁷ Per acabar de reforçar la seva teoria, Mancho remarca que la cripta, ubicada sota el presbiteri, presenta una decoració blanca amb un sòcol rogenc. Aquesta, segons els arqueòlegs, també seria contemporània a la construcció de l'arquitectura. L'investigador complementa l'observació afegint que rere el retaule petri de l'església de Sant Pere la decoració de la paret seria també blanca amb el sòcol vermell i, per tant, hi hauria la possibilitat d'una ornamentació igual per l'absis de Sant Miquel: blanc, sense decoració figurada de cap mena i amb un sòcol de malta vermellosa, al que més endavant s'haurien afegit les representacions pictòriques.¹⁸ A través d'aquests criteris i de la lectura de la iconografia, que s'adapta, segons les seves hipòtesis, a la ressaca de la crisi Adopcionista i l'establiment del bisbe de tendències franques Frodoí a la seu barcelonina, data aquestes imatges, juntament amb les de l'absis de Santa Maria, a finals del segle IX, sota la promoció d'aquest personatge.¹⁹

15 Aquestes hipòtesis afecten Sant Miquel, però també les pintures de l'absis de Santa Maria que, per estil i tècnica, s'ha proposat que fossin producte de les mateixes cronologies: SÁNCHEZ 2019: 24.

16 Aporta informació sobre l'informe de restauració de Santa Maria fet l'any 2009 i n'extreu que: «*la composizione della malta è così abituale che non permette giungere a conclusioni cronologiche e quindi, il fatto che non ci sia un strato intermedio fra il cosiddetto arriccio e il muro non implica che essi siano dello stesso momento*» MANCHO 2018: 158.

17 MANCHO 2018: 158.

18 Si s'havia deixat blanc l'absis de Sant Pere i la cripta de Sant Miquel, s'hauria pogut deixar també blanc l'absis del presbiteri d'aquesta mateixa església. MANCHO 2018: 158 – 159. Evidentment, que una església no tingués pintures no vol pas dir que estigués exempta de decoració i embelliment. Per altra banda, potser les restes d'esquitxos vermellosos trobats sota el paviment de l'absis durant les excavacions podrien ser producte de l'execució d'aquest sòcol.

19 MANCHO 2003: 318 – 35. També per qüestions de coherència estilística: MANCHO 2003: 352 – 353; 355 – 357.

Curiosament, un discurs i altre troben, a través de propostes fonamentades, motius que fan que aquesta iconografia i els seus components siguin coherents amb les dues cronologies exposades. Anem a fer un breu repàs d'aquests elements.

Els dos autors es posen d'acord en el fet que estem davant una imatge de l'Ascensió que va més enllà de la narrativa bíblica o de la voluntat d'ensenyar-nos un moment de la història de la vida de Crist. Seguint el que proposava Grabar, aquesta representació subratllaria la voluntat de mostrar una visió teofànica i transcendent.²⁰

En aquest sentit, Sánchez, que ubica les pintures al segle sisè i llegeix els clipeus que flanquegen el crismó com a rodes de les visions profètiques, presenta una estreta relació entre aquesta i les imatges orientals de l'Ascensió, sobretot les egípcies, testimoniades per les capelles d'Apa Apol·lo de Bawit i el foli 13 de l'evangelari de Rabula.²¹ Aquest paral·lelisme justificaria, segons ell, la presència de les imatges del sol i la lluna, així com de les rodes del carro de Déu, les cortines i la inscripció amb el nom d'Emmanuel al nimbe de Crist, ja que aquesta designació apareix a algunes de les *ampullae* palestines. Per altra banda, el vincle amb Bawit, que ell fa extensiu a l'art copte, explicaria l'estrany gest amb què es representen els dotze apòstols i que, seguint els postulats de Grabar, mostraria el moment litúrgic del cant dels salms, associat a la litúrgia oriental copte. Aquest s'hauria introduït a l'església hispana per mitjà de l'arribada a la península de personatges procedents de les terres nilòtiques (com per exemple Tecla a Tàrraco) o a través de les influències transitades per les vies de peregrinació a Egipte i Terra Santa, que permetien tornar als viatgers amb experiències visuals i *souvenirs* que podien ser utilitzats com a referents.²²

En aquest punt, ja que la imatge s'emmarca en aquestes hipòtesis dins les fronteres del nostre estudi, hem d'advertir que cap de les diverses variants de les Ascensions orientals corresponen exactament amb la imatge de Terrassa. Així i tot, com que no som partidàries de llegir els clipeus com a contenidors de les rodes del carro de Déu, creiem que la referència més similar és la que es presenta en les *ampullae* de la variant palestina. També podem

20 Grabar la identifica com una Ascensió 'no-històrica' GRABAR 1945; MANCHO 2003: 318; Sánchez la designa com una teofania sinòptica, és a dir, una Ascensió barrejada amb elements de les visions d'Ezequiel. SÁNCHEZ 2019: 9.

21 Veure fitxes 26 – 28 i 20.

22 SÁNCHEZ 2019: 6 - 17.

esmentar la llinda d'Al Muallaqa, però, com vèiem en l'estudi del seu cas, el debat entorn la seva datació fa que no sigui una referència segura.²³ És més, els elements que conjuguen l'Ascensió de l'antiga Ègara tenen poc a veure amb les formulades a les capelles de Bawit: primer, perquè manca la figura de la Verge, que en els testimonis egipcis juga un paper important; manca també la presència dels vivents i les rodes i el foc del carro de Déu, components presents a tots els exemples de Bawit (almenys segons la nostra lectura). Sí que podem veure la presència del sol i la lluna a moltes de les representacions de les capelles egípcies. Aquest element, però, era present també en moltes de les Crucifixions de les *ampullae* palestines i, com podem veure en l'estudi de cas d'aquests objectes, en molts dels vials en els quals es contenia la imatge de l'Ascensió es representava, a l'altra cara, la Crucifixió – Adoració de la Creu amb la presència del sol i la lluna.²⁴

Queda encara, però, la justificació, sempre dins el marc del segle sisè, de l'especial posició de l'Apostolat al registre inferior. Sánchez segueix les línies interpretatives de Grabar i relaciona aquesta gestualitat altra vegada amb el referent egipci de Bawit. Com podíem apreciar en l'anàlisi dedicada a les capelles, a la zona absidal de la XLVI i als murs laterals de la XXVIII, seguint les aquarel·les de Clédats, es poden observar unes figures amb una gestualitat molt similar als apòstols de Terrassa. Aquests, dins el context de Bawit, s'han associat, per una banda, a un signe de silenci, un silenci necessari per a la contemplació i oració dels religiosos a les seves cel·les; per altra banda i, segons la inscripció que acompanya els tres monjos de la capella XXVIII que els designa com a cantors de salms, el gest seria un moviment ritual per evitar l'entrada de dimonis a la boca en el moment del càntic.²⁵

Sánchez proposa reforçar aquesta la lectura de les dependències de les imatges de Sant Miquel amb l'univers copte buscant antecedents d'aquest moviment en la iconografia de l'antic

23 De fet, la llinda tant podria ser una influència a Terrassa per la proposta del segle VI com per la del segle IX, depenent de l'opció que es prengui per a la identificació de la seva datació. Veure fitxa 31.

24 És cert que dins el territori egipci hi ha altres imatges de la nostra iconografia que Sánchez esmenta com a referents i que són més pròximes a la composició egarenca: la llinda d'Al Muallaqa i les pintures de l'absis de l'església de Qubbet el – Hawa. Les primeres, com dèiem, es poden datar al segle cinquè, però els estudis més moderns tendeixen a designar-les com una factura del segle VIII. Les de Qubbet al – Hawa, en línia al que passarà en terres etiòpiques, que beuen de la influència de la capital bizantina, presentaran una Ascensió més palestina que egípcia, però s'han de datar ja al segle XI. DEKKER 2008.

25 CLÉDAT 1904; GRABAR 1945: 126; PANOU 2015: 251 – 253; SÁNCHEZ 2019: 15 – 16. Advertim, però, que cap d'aquests exemples representa una figura agenollada, que sempre mostren a monjos i no a figures sagrades (malgrat al segle IX a Faras, Núbia, trobem aquest gest a la figura de santa Anna) i que totes estan dins un context monacal.

Egipte, la influència de la qual, en molts casos, traspasa les representacions cristianes. És per això que veu el gest de tapar-se, no només com un gest de silenci, sinó com un signe relacionat amb l'univers musical que tindria la seva arrel atàvica en la representació del déu Ihy, divinitat infantil de la música i l'alegria, així com amb la gestualitat dels cantors, la quironomia o pantomima dels quals solia sempre acompanyar el cant. L'autor relaciona aquests moments musicals i la figura de Ihy amb Bawit i el gest litúrgic de tapar-se la boca, il·lustrant-ho en el seu article a través de diversos exemples. Volem aturar un moment el nostre discurs per proposar diverses observacions als raonaments de Sánchez. Primer, advertir que no totes les representacions de cantors en l'art egipci es presenten amb aquest moviment; de fet, aquest és un tipus de gestualitat en les imatges egípcies que apareix en altres iconografies, com per exemple la psicòstasi del llibre dels morts conservat a Torí, on el difunt saluda i reverència la deessa *Ma'at* i on es pot apreciar un gest més similar a les figures de Terrassa que no pas el que l'autor proposa de la tomba de *Nikaw-ra*.²⁶ Amb això no volem pas insinuar que aquestes representacions de l'antic Egipte servissin de base per les pintures catalanes, sinó que és un tipus de moviment estès en diversos contextos iconogràfics i que tant pot servir per justificar la relació amb la música com els actes de veneració. Per altra banda, la boca tapada amb el dit índex, que Sánchez associa a la divinitat musical Ihy, no és un emblema únic d'aquesta figura, sinó que és un gest que identifica els infants (que solen aparèixer en proporcions més petites, nus, amb la trena a un cantó i el dit sobre la boca).²⁷ Si aquest element gestual va transcendir fora de terres nilòtiques, seria a través de la representació d'Harpòcrates, també una divinitat infantil relacionada amb el culte solar a Ra i les primeres llums del dia que, a través d'una lectura errònia de la seva posició en l'època de la dominació grega i romana, es va vincular al valor del silenci, la prudència i la capacitat de guardar els secrets que se'ns rebel·len.²⁸ L'exportació i vivència del seu culte a territoris de tot l'Imperi va gaudir de tal popularitat que l'acte de portar-se el dit o la mà als llavis és conegut com a *signum harpocraticum*.²⁹ El que volem expressar amb aquest raonament és que

26 SÁNCHEZ 2019: 17. Per a la interpretació del gest de l'obra de Torí: ALEGRE 2013: 270 – 273.

27 PINO 2008: 3 – 10. Fem notar que és un gest una mica diferent al de les capelles de Bawit i les de Terrassa, ja que no és la mà completa la que cobreix la boca, sinó el dit índex. Tot i aquest matís, el gest antic podria servir-li de base i llegir-se de manera similar.

28 PLUTARC, De Iside et Osiride, 68.

29 Aquest gest, vinculat principalment a Egipte, té un ampli desplegament dins de les fronteres de l'Imperi i perdurà en el temps fins ben entrada l'Edat Mitjana, on es deixa de relacionar amb la divinitat pagana, però conserva les nocions de silenci, contemplació i el secret de la revelació. Un exemple de la pervivència es pot trobar a les pintures dels segles VIII i IX del monestir nubi de Faras. Aquí, la imatge de santa Anna, en un dels primers testimonis iconogràfics d'aquesta santa, apareix amb el dit cloent els llavis en una de les úniques mostres d'aquesta gestualitat en un personatge femení. En l'article, l'autora també subratlla les

no era necessari recórrer a fonts egípcies per a buscar referents que associïn el gest a la mística del silenci i la contemplació, ja que estava ben establert en territoris romans.

El gest dels apòstols de Terrassa podria referenciar al silenci sense necessitat d'un rerefons estrictament litúrgic. Ens explicarem. L'església de Sant Miquel complia una funció cementirial i la presència d'una cripta sota l'altar major podria portar a pensar en algun tipus de culte associat a les relíquies. Seguint aquesta idea, tornem a proposar la solvència de les *ampullae* de Terra Santa a l'hora d'esgrimir possibles referents. En aquests vials podem apreciar un tipus especial de Crucifixió de Crist on a banda i banda del crucificat es representen dues figures agenollades amb un moviment de braços que, malgrat no executar un gest idèntic, guarden similituds amb els apòstols egarencs. Aquests representen dos peregrins genèrics en actitud de veneració davant l'experiència de la vivència teofànica que els romeus anaven a cercar durant els seus itineraris a territoris sagrats.³⁰ Podria l'església de Sant Miquel jugar un paper similar? Els apòstols, principals receptors de la teofania manifestada en l'Ascensió, reben amb actitud de reverència i sorpresa aquest esdeveniment, entrant en consonància amb el que s'esperava del fidel que accedís en el recinte.³¹ Així, el devot es podia acostar a aquesta església buscant la proximitat amb el sagrat, evidenciat per la teofania de l'absis, amb uns apòstols que recorden la necessitat de silenci i contemplació per arribar-hi. Com expressa Chastel en el seu estudi: «*La divinad se calla para hablar al corazón, si el fiel no guarda silencio, no percibe la lección interior que reemplaza al discurso*».³² Evidentment, el que acabem d'exposar són només elucubracions, ja que no podem saber si el fidel egarenc del segle VI desxifraria el missatge. A més, l'isomorfisme gestual de tot l'apostolat continua sent un element difícil d'explicar.

En aquest punt hem d'advertir que, en la seva recerca, Carles Mancho percep i exposa un detall important. Els dos grups d'apòstol no executen exactament el mateix gest: en ser

relacions que Egipte i Núbia van establir amb l'imperi Bizantí, sobretot a partir de l'època justiniana. Veure, per exemple: PANOU 2015, però també en altres contextos occidentals. Veure els exemples proposats per MAGUIRE 1977.

30 Per un discurs més ampli sobre aquesta proposta veure fitxes 08 –19.

31 De fet, en molts dels testimonis de les *ampullae*, els apòstols representats com a testimonis de l'acte emprenen actituds de tapar-se la cara, tocar-se la galta, etc. Mai, però, amb un isomorfisme igual al de Terrassa.

32 CHASTEL 2001 [1987]: 67. Aquesta lectura que l'autor fa a través de les fonts paganes creiem que queda pròxima a postulats cristians, ho veiem per exemple en els testimonis de Lleó que insta al fidel a mirar amb els ulls del cor: LLEÓ EL GRAN, *Sermó* 74. Veure bloc 2. 3. 1.

imatges simètriques, cada un d'aquests conjunts portaria una mà diferent a la galta o la boca. Aquesta divergència dificultaria que el moviment estigués relacionat amb quelcom litúrgic o ritual, ja que aquestes coreografies solen estar mil·limètricament acotades i no és indiferent la mà amb la qual s'executen determinades accions.³³ L'historiador de l'art, que ubica la datació dels frescos al segle IX, creu que aquesta gestualitat està relacionada amb determinats exemples de l'Aparició de Crist als apòstols que, alhora, s'arrelen en les imatges de Crist com a mestre o filòsof.³⁴ Els apòstols es representarien amb una gestualitat similar a la del deixeble que escolta, en una escena prèvia al seu ascens dins de la narrativa bíblica, creant així una imatge gairebé simbiòtica entre els dos temes.³⁵

Un altre element, la lectura del qual encaixa en els dos contextos exposats per les dues línies cronològiques, és el nom Emmanuel inscrit en el nimbe que ostenta la figura de Crist.

Segons Sánchez, aquest, igual que el significat de tota la iconografia, es pot llegir en el context de les disputes antiarrianes, en el marc de la Hispània visigoda prèvia a la conversió de Recared (589). El terme Emmanuel, present a les profecies d'Isaïes (7,14) i també a Mateu (1, 23), estipula que una verge donarà llum al fill de Déu i s'anomenarà Emmanuel (Déu amb nosaltres). Així, aquesta designació posa de manifesta la natura humana i divina de Crist, un concepte força adient per les lluites contra les dissidències arrianes, monofisites i nestorianes que es van desenvolupar al llarg dels segles IV – VI. Per l'historiador de l'art, la representació de Terrassa serviria per subratllar la veritable i completa natura divina de Crist a través d'una iconografia que ja solia utilitzar-se per defensar els preceptes nicens enfront de les variants que es consideraven herètiques.³⁶ La inscripció *EMMANOVHΛ* vinculada a l'Ascensió o a l'Adoració dels Mags la trobem present a les *ampullae* palestines³⁷ i en alguna icona conservada al monestir de Santa Caterina del mont Sinaí. Si bé creiem cert l'ús de la imatge de l'Ascensió

33 Mancho creu que la mà no tapa la boca, sinó que es recolza a la galta i que no estan agenollats, sinó asseguts. MANCHO 2003: 320 – 321.

34 L'exemple més clar és el que es pot veure a l'Evangeliari de Reicheau, foli 197r, que sota la cota lat. 23631 es conserva a la Bayerische Staatsbibliothek de Munic. En aquest, tots els apòstols semblen estar asseguts, un separat de la resta del grup es representa amb les cames perfilades d'una manera molt similar a les de Terrassa, i mentre recolza el colze dret a la mà esquerra es toca la galta amb la mà. MANCHO 2003: 322 – 323. Hem d'advertir que un gest similar, també simètric, pot observar-se en la medalla conservada al British Museum. A la peça s'hi representa una Ascensió de Crist i dos dels apòstols del registre inferior executen aquest moviment. Veure fitxa 29.

35 L'autor veu un estret lligam amb la concatenació de les escenes proposades en els Fets dels Apòstols. MANCHO 2003: 334.

36 SÁNCHEZ 2003: 17 – 19.

37 Un exemple de la relació Ascensió – Emmanuel és l'*ampulla* Monza 14. Veure fitxa 12.

de Crist com a instrument nicè per defensar els seus postulats envers les dissidències del període, hem de tindre en compte que el que marcarà aquesta funció és la fórmula amb què es representa l'escena i no l'episodi de la vida de Crist en si. Arrians i, sobretot, semiarrians no negaven l'acte de l'Ascensió, fins i tot en alguns casos no negaven la divinitat de Crist, sinó que disputaven, entre altres conceptes, la consubstancialitat amb el pare, la categoria d'aquestes dues natures i el seu encast en la hipòstasi del Logos. El què, segons el nostre criteri, convertia en nicena la imatge de l'Ascensió era el fet de subratllar la veritable teofania de l'acte com quelcom gloriós que fes, en certa manera, indiscutible l'*homorousia* de Fill amb el Pare. Per altra banda, era molt important en aquestes imatges la figura de la Verge, que al seu torn remarcava la realitat i perfecció de la naturalesa humana de Crist, molt eficient en les disputes contra el nestorianisme, per exemple. De fet, la figura de la Mare de Déu, malgrat no aparèixer en cap testimoni de la literatura canònica, estava tan estretament lligada a la nostra iconografia que només hi ha dos casos de testimonis orientals en el quals no apareix la seva figura.³⁸ Aquesta absència en l'absis de Terrassa, sobretot si establim la funció de la imatge com a reivindicació dels ideals nicens, ens sembla estranya, i més si tenim en compte que en eix vertical amb la imatge de Crist hi hagués hagut espai per a ubicar-hi la seva representació; per contra, s'escull la col·locació d'un crismó. Sánchez justifica aquesta mancança vinculant les pintures de Sant Miquel amb les de Santa Maria. La litúrgia processional portaria al fidel i oficiant d'una església a una altra, i el protagonisme de la Verge a l'església sota la seva advocació faria innecessària la seva representació en l'Ascensió de Sant Miquel.³⁹

Per altra banda, Mancho també juga amb l'encaix de la iconografia amb la lluita contra les dissidències cristològiques. En el seu cas, seguint la datació de les pintures al segle novè, relaciona el terme d'Emmanuel en les accions que combaten l'heretgia adopcionista, una dissidència que creia que la categoria divina de Crist no era consubstancial, sinó adquirida

38 Per veure la relació Ascensió – ortodòxia: FERNÁNDEZ LAHOSA (pendent de publicació). Per veure el paper de la Verge en les Ascensions orientals: Capítol 4. 4. 2. 3 del present estudi. Advertirem que en el tipus combinat que apareix en les làmpades africanes tampoc hi ha presència de la Mare de Déu. L'*ampulla* B – 18 i el cimbori de Venècia són els dos únics testimonis orientals on tampoc hi apareix.

39 Pel desenvolupament complet de l'argument: SÁNCHEZ 2019: 19. En aquestes línies l'autor exposa com a justificació de l'absència la possibilitat que no es contemplés representar-la perquè no apareix en els textos canònics. Aquest argument ens sembla feble, sobretot tenint en compte la importància d'aquesta figura en les representacions de la iconografia de l'Ascensió del segle VI, que farà que sigui un element estable que perdurà fins a les futures fórmules bizantines que durant el segle IX es transmetran a Occident.

per voluntat de Déu a través de la seva adopció.⁴⁰ L'historiador de l'art va més enllà i llegeix la promoció de les pintures, tant les de Sant Miquel com les de Santa Maria, a Frodoí (861-890), bisbe i impulsor de la reforma romana a Barcelona, que tindrà problemes amb Tyrsus de Barcelona i Baius de Terrassa.⁴¹ Així, segons l'exposició de l'autor, a l'hora de combatre la resistència de l'església hispana a la seva diòcesi, Frodoí assimilaria l'heretgia adopcionista a aquests vestigis rebels de l'antic culte dins el seu territori episcopal, ja que, tot i que fou anatematitzada a finals del segle VIII (Sínode d'Aquisgrà 799), el seu record encara estaria present entre la població.⁴² Així, mentre que l'església de Santa Maria presentaria un programa carregat d'escenes de càstig en advertència per als oficiants i eclesiàstics que s'havien mostrat insubmisos, Sant Miquel recordaria la consubstancialitat de les hipòtesis trinitàries.⁴³ Com insinua Sánchez, però, les disputes contra l'adopcionisme quedaven força llunyanes en el temps respecte a l'execució de les pintures.⁴⁴ En aquest sentit, Mancho, que contempla la possibilitat que fossin executades per la facció de Baius, rebutja la hipòtesi a través de la següent pregunta: «quina capacitat política, econòmica i/o cultural podia tenir un grup *d'hispanii* per a restaurar l'antiga seu episcopal egarenca a mitjans del segle IX quan la restauració, a tots nivells, no havia pogut ser feta ni a la seu de Barcelona?»⁴⁵ Més enllà de la complexitat del programa iconogràfic, però, les pintures, almenys les de Sant Miquel, són un producte d'una qualitat molt qüestionable i es van executar, segons els informes de restauració, en un procés molt ràpid que va durar pocs dies.⁴⁶ Si Frodoí era un home culte i de contactes, ¿promocionaria una obra d'una factura tan grollera? ¿O prevaldria la rapidesa enfront de la qualitat, el missatge per sobre de la forma?

40 Mancho veu en aquesta nova disputa cristològica un motiu que podria justificar, al segle IX, el rebrot de presència de la iconografia de l'Ascensió en decoracions monumentals a Occident apuntat ja per Christe. MANCHO 2003: 325 – 333. Una altra opció que creiem viable per a la introducció, amb certa empenta, d'imatges bizantines de l'Ascensió a Occident és la petita diàspora d'artistes d'aquella regió a conseqüència de les disputes iconomàques.

41 Aquests personatges serien un reducte de l'església hispànica que no acataria l'autoritat del bisbe franc. Tyrsus era un clergue cordovès que administrava els sagraments a la diòcesis de Barcelona, mentre que Baius era un cabdill rebel que tenia al seu servei un prevere amb voluntat de apropiar-se el poder episcopal a Terrassa. MANCHO 2003: 178.

42 Aquesta argumentació no és viable per Sánchez, ja que creu que el conflicte adopcionista, gairebé un segle anterior a l'execució de les pintures, era un esdeveniment massa llunyà per servir de referent. SÁNCHEZ 2003: 20.

43 Pel desenvolupament de l'argument: MANCHO 2003: 329 – 334.

44 Més de setanta anys entre la condemna a Aquisgrà i, per exemple, un dels fets tradicionalment atorgats a Frodoí com a reimpulsor de la seu barcelonina: la troballa del cos de la màrtir Eulàlia.

45 MANCHO 2003: 341.

46 MANCHO 2003: 348

En relació amb l'absència de la Verge, la justificació de Mancho queda inclosa en la seva proposta de veure una fusió de la imatge de l'Ascensió amb la de l'aparició a l'apostolat.⁴⁷

Un altre element a contemplar són els cortinatges, que també apareixen en una ubicació estranya. Com hem pogut veure en el capítol 4. 4. 2. 5 del present treball, malgrat ser un component important en l'imaginari tant tardoantic com medieval, no tindran un protagonisme especial en la representació de la nostra iconografia, ja que només apareixen a les pintures de Sant Miquel i a la llinda d'Al Muallaqa. En aquest cas, independentment de la data en què acceptem ubicar-les, podem veure com estan col·locades a banda i banda de la representació central, amb la figura de Crist en màndorla portada pels àngels. Serien, a més, un element formal que demarcaria la separació compositiva en una representació horitzontal d'una escena que tradicionalment pren un eix vertical marcat. Contindrien, però, una lectura simbòlica, ja que les cortines, tradicionalment relacionades amb el concepte de separació liminar i revelació del sagrat, mostrarien aquí la visió teofànica del Crist ascendit.⁴⁸ Aquesta visió s'exposa de manera molt similar en el treball de Sánchez que, a més, aprofita la seva presència a la llinda egípcia per afirmar encara més la hipòtesi de dependència de models entre aquest territori i la imatge egarenca.⁴⁹

Per altra banda, Mancho adverteix la possibilitat que els cortinatges siguin un simple element decoratiu. Comenta, a més, que, si la voluntat dels robatges fos desvetllar la visió divina, a Terrassa aquestes estarien mal ubicades, ja que no apareixen al registre superior, sinó que emmarquen l'apostolat. A més, a diferència de la llinda, l'absis de Sant Miquel permetia una perfecta separació dels espais, amb el que no era necessari recórrer a elements que ajudessin a entendre la separació d'ambients. Afegeix, també, que aquest element, juntament amb la presència central en aquest segon registre dels quatre cercles flanquejant el crismó, uns components estranys en les imatges de la nostra iconografia en una ubicació també especial, permetrien generar la hipòtesi que la representació de Terrassa prengui de model una imatge horitzontal, com la que per exemple es pot veure a Sant Joan de Müstair.⁵⁰

47 MANCHO 2003: 320 – 323 i 334. Recordem que els models de les representacions de l'aparició de Crist als apòstols en obres sobretot centrades en el segle IX és l'argument que l'investigador utilitza per justificar la peculiar gestualitat de l'apostolat.

48 Veure 4. 4. 2. 5 del present estudi, també DAUTERMAN 2019.

49 SÁNCHEZ 2018: 12 – 14.

50 MANCHO 2003: 324 – 325.

Davant la popularitat dels cortinatges, no només en les representacions tardoantigues i medievals, sinó en els espais sagrats d'aquests períodes, és possible que l'associació amb el concepte d'instrument que amaga o revela elements i moments especialment sagrats, tant en l'art com en la litúrgia, fos quelcom fàcil de percebre pels religiosos i fidels de les dues cronologies. Per tant, podem plantejar que la seva presència, més enllà de si la seva ubicació era o no un error, fos entesa com una convenció en referència a un significat ben establert.

Un element al qual se sol parar poca atenció és el crismó, que es pot llegir, amb força seguretat, al mig del segon registre en eix vertical amb la figura de Crist entronitzat. En aquest cas, estariem davant d'un crismó de vuit radis que pren com a base les lletres gregues: I i X (la iota i la ji), a la que s'afegeix el braç que faria referència a la creu (horitzontal entre les aspes de la X). Com fa notar Olañeta en el seu estudi del 2016, aquest tipus de crismó s'associa a la creu i es distingeix de la representació de les rodes per la forma de demarcar cada un dels seus braços, que es representen com si es sobreposessin en capes: al fons les aspes de la X, al mig el travesser de la creu i finalment la Iota.⁵¹ Aquest esquema coincideix amb la representació del crismó de Sant Miquel i, tenint en compte la ubicació, es podria proposar una lectura relacionada amb la Crucifixió de Crist i la subsegüent victòria sobre la mort. Malauradament, aquest element tampoc no aporta dades concloents al debat sobre la cronologia de les pintures, ja que trobem testimonis d'aquesta fórmula al segle VI, com per exemple el cas dels mosaics de Sant Vitale de Ravenna o Santa Sofia de Constantinoble. La seva popularitat es mantindrà i en trobem també gran quantitat de testimonis tant a Bizanci com a la península al segle novè.⁵² Hem d'advertir, però, que l'únic cas on aquest element es relaciona directament amb una imatge de l'Ascensió és a l'anomenat reliquiari del *Sancta Sanctorum* del Laterà, avui als Museus Vaticans. En el seu estudi de cas, podem apreciar que la tapa decorada contenia, per una banda, cinc escenes de la vida i Passió de Crist, entre les quals era present la nostra escena. A l'anvers hi havia la figura de la creu clavada al Gòlgota, construïda a través de dos travessers; de les intercepcions d'aquest sortien uns rajos de llum que creaven justament una imatge similar al del crismó de vuit braços. A més, les relíquies encastades en la malta de la caixeta representaven exactament la mateixa forma.⁵³

51 OLAÑETA 2016.

52 Veure exemples a OLAÑETA 2016.

53 Veure fitxa 21.

Per tant, si s'acceptés la cronologia del segle sisè proposada per Sánchez, el pes de les imatges vinculades a Terra Santa continuaria aportant, segons el nostre criteri, uns referents més fermes que no pas les manifestacions egípcies. Per altra banda, la presència d'aquest element, a falta de la figura de la Verge, pot ajudar a subratllar en la imatge egarenca la potestat humana de Crist, una humanitat real i completa que mor a la creu, però que en surt victoriosa i es glorifica a través de la Resurrecció i Ascensió. Uns conceptes salvífics que ens semblen força adequats per a la decoració d'una església amb funcions funeràries.

Per acabar el recorregut per la problemàtica de la cronològica de les pintures de Sant Miquel de Terrassa, volem fer referència a qüestions estilístiques. Aquesta anàlisi no s'esmenta, almenys no amb profunditat, en l'estudi de Sánchez, que proposa la cronologia a través de les recerques arqueològiques, de restauració i epigràfiques.⁵⁴ Mancho, per altra banda, s'hi atansa amb més profunditat. Entre molts altres arguments, esgrima dos que ens semblen especialment interessants. Per una banda, a través d'un breu estat de la qüestió evidencia que la majoria d'estudis basats en les anàlisis estilístiques daten aquestes imatges entre els segles IX i X. Per tant, malgrat que, com hem advertit en diferents punts de la nostra recerca, és força perillós basar-se només en l'estudi d'estil per a datar de manera concloent les representacions, sembla que els historiadors de l'art veuen en l'Ascensió de Terrassa una coherència plàstica i fins i tot estètica amb el context artístic del segle IX. Per altra banda, Mancho ens proposa dos marcs plàstics, un dedicat al segle sisè i un altre al segle novè. En el primer cita, entre d'altres, obres com l'evangelari de Rabula, les pintures de Bawit, Sant Apolinar Nou a Ravenna, Sant Vital a la mateixa ciutat, els mosaics de Sant Cosme i Damià a Roma, les pintures de Santa Maria Antiqua o els evangelis de sant Agustí (VI – VII). D'aquests, en resumeix una plàstica que ja entra en les perspectives invertides, la diversitat de proporcions, la tendència a l'esquematisme i la importància de la presència de la línia que ja insinuen les formes medievals; però també la pervivència de certa preocupació per l'anatomia, la tridimensionalitat i la perspectiva i la gradació tonal pròpies d'una plàstica més hel·lenística. Un tipus d'imatge estilísticament força llunyana a Sant Miquel de Terrassa, conclou.⁵⁵ Podríem al·legar aquestes divergències formals a l'alta qualitat constatada de la majoria d'exemples escollits per Mancho enfront de l'execució més grollera de les pintures egarenques; en aquest cas, però, podem tornar a recórrer als vials palestins per fer una

54 SÁNCHEZ 2019: 23 – 25.

55 MANCHO 2003: 352 – 353.

comparativa amb les representacions de Sant Miquel. Les ampolletes eren peces de fabricació seriada i econòmiques, moltes de les imatges estaven supeditades al marc de la forma de l'objecte, i les seves dimensions i tècnica demanaven sovint un tipus de representació molt esquemàtica; així i tot, moltes de les característiques exposades en línies superiors sobre la plàstica del segle VI es poden aplicar a aquestes imatges que juguen, fins a cert punt, amb els moviments, la profunditat, l'interès per l'anatomia, etc. Unes imatges llunyanes a l'Ascensió que aquí comentem.

Per altra banda, Mancho presenta un breu panorama de possibles referents de l'art d'època carolíngia. Altra vegada, es troba amb la problemàtica de la qualitat de l'exemple de Terrassa, que dificulta trobar referents concrets, però aporta un seguit d'obres en les quals es poden intuir paral·lels estilístics en àmbit general, com per exemple: Sant Maximí de Trèveris; Sant Pròcul de Natrun, San Clemente a Roma, Santa Prassede, etc. Després d'aquest repàs, l'autor conclou que, estilísticament, tant el conjunt pictòric de Santa Maria com el de Sant Miquel pertanyen al context cultural carolingi, complementant, a través de l'anàlisi formal, la resta d'arguments que porten a l'autor a datar aquestes imatges a finals del segle IX.⁵⁶

Com que ambdues hipòtesis sobre la cronologia encarnen una diatriba encara vigent fonamentada tant des de l'estudi arqueològic, tècnic, històric, epigràfic o estilístic, hem decidit incloure aquestes pintures dins la nostra recerca, ja que una de les línies aposta fermament per ubicar-les dins la cronologia marc de la present investigació. Per altra banda, al considerar els dubtes i propostes exposades a favor de la datació del segle IX, mantindrem l'alerta de la possibilitat d'aquesta problemàtica en utilitzar aquesta referència en el nostre treball.

56 MANCHO 2003: 355 – 357.

ANNEX II: FIGURES



Índex de figures

Figura 01: Anell amb el Bon Pastor, procedència desconeguda, Römisch-Germanisches Museum, Köln, ss. III-IV. [Fotografia: DONATI (ed.) 1996: 225.]

Figura 02: Peix i pans, cripta de Lucina, catacumba de Sant Calixt, Roma, inici s. III.
[Fotografia:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Catacomb_of_Callistus_\(Rome\) -
/media/File:Eucharistic_bread_and_fish.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Catacomb_of_Callistus_(Rome)_-_media/File:Eucharistic_bread_and_fish.jpg)]

Figura 03: Peix i àncora, Roma, Necròpolis Vaticana, Romana, Museo Epigrafico -Terme di Diocleziano, Roma, inicis s. III. [Fotografia: Josep Pi Reyes]

Figura 04: Bon Pastor, Musei Vaticani (inv. 28590), Ciutat del Vaticà, ca. 300.
[Fotografia:
<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/buon-pastore-e-giona/statuetta-del-buon-pastore.html>]

Figura 05: Virgili Vaticà, f. 16v (detall), Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 3225), Roma, s. IV.
[Fotografia: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3225]

Figura 06: Colom, inscripció de Bincenta, catacumba de Sant Sebastià, Roma, s. III.
[Fotografia: FIOCCHI, BISCONTI, MAZZOLENI, 1999: 168]

Figura 07: Orant, cubicle de la Velada, catacumba de Priscil·la, Roma, s. III.
[Fotografia:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Catacombe_di_Priscilla -
/media/File:Orantas_poza,_3.gs.pirms.Kr.,_Priscillas_katakombas,_Roma..jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Catacombe_di_Priscilla_-_media/File:Orantas_poza,_3.gs.pirms.Kr.,_Priscillas_katakombas,_Roma..jpg)]

Figura 08: Crist com a filòsof o mestre, catacumbes de Domitila, Roma, finals del s. III.
[Fotografia: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Christ_teacher.jpg]

Figura 9: Mur occidental de la sinagoga de Dura Europos, Museu Nacional de Damasc, Síria, mitjans del s. III.
[Fotografia: <https://www.pngegg.com/es/png-twkkk>]

Figura 10: Interior del baptisteri de Dura Europos, University Art Gallery, Yale, mitjans del s. III. [Fotografia:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Dura_Europos_domus_ecclesiae -
/media/File:Dura_Europos_baptistry_overview.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Dura_Europos_domus_ecclesiae_-_media/File:Dura_Europos_baptistry_overview.jpg)]

Figura 11: Plat de Podgoritza, The State Hermitage Museum, Sant Petersburg (inv. no. W. 73), s. IV.

[Fotografia: <https://docplayer.net/44638639-A-catalogue-of-the-late-antique-gold-glass-in-the-british-museum-daniel-thomas-howells.html>]

Figura 12: Cicle de Jonàs, catacumbes de San Marcellino e Pietro, Roma, s. III.

[Fotografia: <https://www.primeroscristianos.com/las-catacumbas-de-los-santos-marcelino-y-pedro-recuperan-su-esplendor/>]

Figura 13: Sarcòfag de Jonàs, Musei Vaticani, Ciutat del Vaticà (inv. 31448), ca. 300.

[Fotografia: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/buon-pastore-e-giona/sarcofago-di-giona.html>]

Figura 14: Noè a l'arca, catacumbes de San Marcellino e Pietro, Roma, s. III.

[Fotografia: https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/archeo/images/noe_big.jpg]

Figura 15: Moneda d'Apamea, Frígia, Turquia, s. III.

[Fotografia: <http://monedas-antiguas.blogspot.com/2012/06/las-monedas-de-apamea-con-el-arca-de.html>]

Figura 16: Disseny de la moneda d'Apamea, Frígia, Turquia, s. III.

[Fotografia: <http://monedas-antiguas.blogspot.com/2012/06/las-monedas-de-apamea-con-el-arca-de.html>]

Figura 17: Sacrifici d'Isaac, cubicle C, catacumba Via Latina, Roma, finals del s. IV.

[Fotografia: <http://www.catacombssociety.org/2016-2017-cardinal-bea-centre-scholarships-in-judaism-and-jewish-christian-relations/>]

Figura 18: Daniel entre els lleons, catacumba de la Via Anapo, Roma, mitjans s. III

[Fotografia: <https://www.akg-images.com/archive/Daniel-in-the-Lion's-Den-2UMDHURYCU96.html>]

Figura 19: Joves hebreus al forn, catacumbes de Priscilla, Roma, finals del s. III, principis del s. IV.

[Fotografia: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Catacombe_di_Priscilla_-_media/File:Fiery_furnace_01.jpg]

Figura 20: Susanna i els vells, catacumbes de San Marcellino e Pietro, Roma, s. IV.

[Fotografia: <https://www.akg-images.co.uk/archive/Susannah-and-the-two-Elders-2UMDHURYCGL0.html>]

Figura 21: Susanna i els vells, Arcosoli de Celerina, catacumba de Pretextat, Roma, mitjans del s. IV.

[Fotografia: <https://www.newliturgicalmovement.org/2016/03/the-story-of-susanna-in-liturgy-of-lent.html> - .X8fSRsv0kqt]

Figura 22: Adam i Eva, catacumbes de San Marcellino e Pietro, Roma, finals del s. III.

[Fotografia: https://www.wga.hu/html_m/zearly/1/2mural/2marcell/marcel01.html]

Figura 23: Moisès treu aigua de la roca, catacumba de San Calixt, Roma, inicis del s. IV.

[Fotografia: MATHEWS, 2005: fig. 51]

Figura 24: Pere i el miracle de l'aigua, Musei Vaticani (inv. 31543), Roma, ca. 325-350.

[Fotografia:

<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/sarcofagi-a-doppio-registro/sarcofago-dei-due-fratelli.html#&gid=1&pid=1>]

Figura 26: Samaritana al pou, catacumba de la Via Latina, Roma, s. IV.

[Fotografia: https://www.wga.hu/html_m/zearly/1/2mural/5vialati/latina4.html]

Figura 27: Samaritana al pou, baptisteri de Sant Joan, Nàpols, s. IV.

[Fotografia: Josep Pi Reyes]

Figura 28: Multiplicació dels pans i el vi, sarcòfag amb escenes de l'Antic i Nou

Testament, Via della Lungara, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme (inv. 455) Roma, s. IV.

[Fotografia: Josep Pi Reyes]

Figura 29: Noces de Canaa, catacumbes de San Marcellino e Pietro,

Roma, inicis del s. IV.

[Fotografia:

<https://terraeantiquae.com/m/blogpost?id=2043782%3ABlogPost%3A380024>]

Figura 30: Imatges dels banquets, catacumbes de Priscil·la, Roma, s. II.

[Fotografia: https://www.wga.hu/html_m/zearly/1/2mural/3priscil/1greek5.html]

Figura 31: Resurrecció de Llàtzer, sarcòfag amb escenes de l'Antic i Nou Testament, Via della Lungara, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme (inv. 455), Roma, s. IV. [Fotografia: Josep Pi Reyes]

Figura 32: Guarició del paralític, baptisteri de Dura Europos, Síria, s. III.
[Fotografia: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dura_Baptistry_Healing_of_the_Paralytic.jpg]

Figura 33: Curació de l'Hemorroïssa, catacumbes de San Marcellino e Pietro, Roma, primer quart del s. IV.
[Fotografia: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:HealBleedingWoman.jpg>]

Figura 34: L'Adoració dels Mags, Capella Grega, catacumbes de Priscilla, Roma, [Fotografia: BISCONTI, 1999: 88.]

Figura 35: Missorium de Teodosi, Real Academia de Historia, Madrid, ca. 386 - 393.
[Fotografia: https://es.wikipedia.org/wiki/Disco_de_Teodosio#/media/Archivo:Disco_de_Teodosio.jpg]

Figura 36: *Traditio legis*, Santa Constanza, Roma, ca. 340 - 345.
[Fotografia: https://commons.wikimedia.org/wiki/Santa_Costanza#/media/File:Traditio_Legis_mosaic_-_Santa_Costanza_-_Rome_2016.jpg]

Figura 37: Cubicle dels boters, catacumba de Priscilla, Roma, s. III.
[Fotografia: https://www.wga.hu/html_m/zearly/1/2mural/3priscil/3cooper1.html]

Figura 38: *Maiestas Domini*, mosaic de l'absis de l'església de Santa Pudenziana, Roma, inicis del s. V.
[Fotografia: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/zearly/1/4mosaics/1rome/2pudenzi/pudenzi1.html>]

Figura 39: Sarcòfag amb escenes de la Passió, Musei Vaticani (inv. 31525), Ciutat del Vaticà, ca. 350.
[Fotografia: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/sarcofagi-a-colonne/sarcofago-con-scene-della-passione-di-cristo.html#&gid=1&pid=1>]

Figura 40: Sarcòfag de Juni Bas, Museu del Tresor de Sant Pere del Vaticà, Ciutat del Vaticà, ca. 350.

[Fotografia:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Sarcophagus_of_Junius_Bassus_-_Cast_in_Rome.jpg]

Figura 41: Sarcòfag de Bethesda, catedral de Santa Tecla de Tarragona, Tarragona, segona meitat del s. IV.

[Fotografia:

https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_de_Santa_Tecla_de_Tarragona#/media/Archivo:Spain.Tarragona.Catedral.Pla.Seu.05.e.JPG]

Figura 42: Missorium de Constanci II, procedent de Kerch, actualment a The State Hermitage Museum, Sant Petersburg, s. IV.

[Fotografia: <https://cutt.ly/thnNrPW>]

Figura 43: Adventus de l'Arc de Galeri, Salònica, inicis del s. IV.

[Fotografia: Julio Díaz Micola.]

Figura 44: Caixeta d'ivori amb escenes de la Passió, procedent de Roma, actualment al The British Museum, Londres, ca. 420-430.

[Fotografia: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1856-0623-7]

Figura 45: Grafit del Palatí, Museu Antiquarium Palatino, Roma, s. III.

[Fotografia: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Alexorig.jpg>]

Figura 46: Dibuix de l'església de l'Ascensió, *De Locis Sanctis*, f. 12v, Austrian National Library, (ms. 580), , s. XI.

[Fotografia: MOORE, 2018: 4]

Figura 47: Mosaic del baptisteri dels ortodoxes, Ravenna, s. V.

[Fotografia:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Baptisterio_neoniano#/media/Archivo:Baptistry_of_Neon_ceiling_mosaic_\(Ravenna\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Baptisterio_neoniano#/media/Archivo:Baptistry_of_Neon_ceiling_mosaic_(Ravenna).jpg)]

Figura 48: Mosaic del baptisteri dels arrians, Ravenna, finals del s. V.

[Fotografia:

https://it.wikipedia.org/wiki/Battistero_degli_Ariani#/media/File:Soffitto_Battistero_Ariani_Ravenna.jpg]

Figura 49: Sarcòfag “dogmàtic”, Musei Vaticani (inv. 31427), Ciutat del Vaticà, ca. 340.

[Fotografia:

<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/sarcofagi-a-doppio-registro/sarcofago-dogmatico.html>]

Figura 50: Retrat d'Alexandre el Gran, Brooklyn Museum, Nova York,

s. I aC – s. I dC. [Fotografia:

https://es.wikipedia.org/wiki/Iconograf%C3%ADa_de_Alejandro#/media/Archivo:Alexander the Great, 100 B.C.E. %E2%80%93 100 C.E., 54.162.jpg]

Figura 51: Relleu d'Amiternum, procedent d'Amiternum, Museu Nacional Abruzzo, , Àquila, segona meitat s. I aC.

[Fotografia:

https://www.researchgate.net/figure/Amiternum-relief-first-century-BC-showing-a-Roman-funeral-procession-in-the-Museo_fig3_303530483]

Figura 52: Denari *Sidus Iulius*, procedent de Caesaraugusta, col·lecció part., ca. 18-19 aC.

[Fotografia:

<https://www.coinarchives.com/b13e2ec2a0b7893ff2716cbffabc7f9d/img/cng/116/image00078.jpg>]

Figura 53: Sesterci d'Octavià, col·lecció particular, ca. 40 aC.

[Fotografia: ZANKER, 1992 [1987]: 58]

Figura 54: Estela funerària, Síria, col·lecció particular, ca. II aC

[Fotografia:

<http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/lot.132.html/2007/antiquities-n08373>]

Figura 55: Apoteosi de Claudi i després d'Adrià a camafeu, procedent d'Itàlia, Altes Museum, Berlín, c. 50 dC i retocs c. 117 - 118 dC.

[Fotografia:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hadrian_Cameo_Antikensammlung_Berlin_FG_11056.jpg]

Figura 56: Apoteosi de Claudi a camafeu, Cabinet de médailles de la Bibliothèque nationale de France (inv. 265), ca. 48-50. [Fotografia:

<http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/ark:/12148/c33gbf97b>]

Figura 57: Mal anomenada Apoteosi de Claudi a Ara funerària de Marc Valeri Mesala (detall de la tapa), procedent de Roma, Museo del Prado, Madrid, 27 aC - 14 dC.

[Fotografia: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/apoteosis-de-claudio/958d3902-a357-4aab-83c8-c8cde2a6635e>]

Figura 58: Apoteosi de Títus a Arc de Títus, Roma, ca. 81 dC. [Fotografia: https://es.wikipedia.org/wiki/Arco_de_Tito#/media/Archivo:Arc_titus_relief_voute.jpg]

Figura 59: Sesterci de Marc Aureli, Roma, col·lecció particular, ca. 180.
[Fotografia: <https://www.coinarchives.com/5fbd38329c5d4c93e9d275e3c4bc0a6d/img/cng/116/image01107.jpg>]

Figura 60: Estela d'Eutiche, santuari de Santa Maria della Rotonda, Albano Laziale, primera meitat del s. III.
[Fotografia: <https://sketchfab.com/3d-models/stele-di-eutiche-59401daa797e408e8538052766ce2ab1>]

Figura 61: Apoteosi d'Hèracles a Monument d'Igel, Trèveris, 1/2 del s. III.
[Fotografia: <https://www.romeartlover.it/Mosel.html>]

Figura 62: Apoteosi de Cèsar (?) a Altar de Belvedere, procedent de Roma, Musei Vaticani, Ciutat del Vaticà, Ca. 12 – 2 aC.
[Fotografia: <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=4450>]

Figura 63: Apoteosi de Luci Ver, Altar dels antonins-monument dels parts, procedent d'Efes, Ephesos-Museum, Viena, ca. 140-169.
[Fotografia: https://en.wikipedia.org/wiki/Ephesos_Museum#/media/File:Partherdenkmal,_Ephesos_Museum_Wien_2.jpg]

Figura 64: *Aureus* de Constantí, Constantinoble, Cabinet de médailles de la Bibliothèque nationale de France (inv. AF 1680 A-B), ca. 337.
[Fotografia: SENA, ed. 2012: 201.]

Figura 65: Díptic de Simmac, procedent de Roma, The British Museum (1857,1013.1), Londres, inicis del s. V.
[Fotografia: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1857-1013-1]

Figura 66: Apoteosi d'Antoní Pius i Faustina, base de la columna d'Antoní Pius, procedent Roma, Musei Vaticani (Inv. 5115), Ciutat del Vaticà, ca. 161.
[Fotografia: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Column_of_Antoninus_Pius?uselang=it#/media/File:Base_de_la_columna_Antonina_01.JPG]

Figura 66: Apoteosi d'Antoní Pius i Faustina, base de la columna d'Antoní Pius, procedent Roma, Musei Vaticani (Inv. 5115), Ciutat del Vaticà, ca. 161.

[Fotografia:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Column_of_Antoninus_Pius?uselang=it#/media/File:Base_de_la_columna_Antonina_01.JPG]

Figura 67: Decursio, base de la columna d'Antoní Pius, procedent de Roma, Musei Vaticani (Inv. 5115), Ciutat del Vaticà, ca. 161.

[Fotografia:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Column_of_Antoninus_Pius?uselang=it#/media/File:Base_della_colonna_antonina_decursio_sx_02.JPG]

Figura 68: Apoteosi de Sabina, Arc de Portogallo, Roma, Musei Capitolini (inv. MC1213), s. II.

[Fotografia:

http://www.museicapitolini.org/es/percorsi/percorsi_per_sale/museo_del_palazzo_dei_conservatori/scalone/rilievo_dall_arco_di_portogallo_apoteosi_di_sabina]

Figura 69: Sarcòfag amb imatge clipeata, procedent de Via Casilina Torracchia, actualment a Terme di Diocleziano-Museo Nazionale Romano, 2/2 s. III.

[Fotografia:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sarcophagus_imago_clipeata_Terme.jpg]

Figura 69: Sarcòfag amb imatge clipeata, procedent de Via Casilina Torracchia, actualment a Terme di Diocleziano-Museo Nazionale Romano, 2/2 s. III.

[Fotografia:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sarcophagus_imago_clipeata_Terme.jpg]

Figura 70: Moneda amb *rogus*, *aureus* de Marc Aureli, Roma, col·lecció particular, ca. 180.

[Fotografia:

<https://www.coinarchives.com/35163d45c9249a7704bcc2a7f70734f7/img/cng/116/image01106.jpg>]

Figura 71: Moneda amb *ustrinum*, denari d'Antoní Pius, Roma, col·lecció particular, ca. 250-251.

[Fotografia:

<https://www.coinarchives.com/4d5871ef3de22da17e8918763afe0ec8/img/roma/e78/image01492.jpg>]

Figura 72: Mausoleu d'August, Roma, ca. 28 aC.

[Fotografia:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Mausoleo_d%27Augusto_\(Rome\)#/media/File:Photographs_of_the_Mausoleum_of_Augustus_24.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Mausoleo_d%27Augusto_(Rome)#/media/File:Photographs_of_the_Mausoleum_of_Augustus_24.jpg)]

Figura 73: Reconstrucció del Mausoleu d'August de H.W. Hesberg.

[Fotografia: ZINKER, 1992 [1987]: 100]

Figura 74: Ascensió del sacramentari de Drogo, f. 71v, procedent de Metz, Bibliothèque nationale de France (lat. 9428), París, s. IX.

[Fotografia: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60000332/f152.item.r=latin%209428>]

Figura 75: Ascensió, església inferior de Sant Clement, Roma, ca. 847.

[Fotografia: Josep Pi Reyes]

Figura 76: Fragment de sarcòfag amb la *dextrarum iunctio*, procedent de Roma, The British Museum, Londres, s. II.

[Fotografia:

https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-143]

Figura 77: Sarcòfag de la *recaptio animae*, procedent de la Necròpolis de Santa Eugenia de Saragossa, actualment a la cripta de Santa Eugenia, Saragossa, ca. 330-350.

[Fotografia:

<https://www.zaragoza.es/ciudad/cultura/patrimonio/arqueologia/caesaraugusta.htm>]

Figura 78: Mosaic de la cúpula de la Rotonda de Salònica, Salònica, mitjans del s. V.

[Fotografia: Julio Díaz Micola.]

Figura 79: Donació de lleis a Moisès a sarcòfag, procedent de Constantinoble, Bode Museum, Berlin, 1/2 segle IV.

[Fotografia:

<https://www.thebyzantinelegacy.com/bode/>]

Figura 80: Donació de lleis a Moisès a reliquiari de plata procedent de Nea Herakleia, Chalkidiki, Museu nacional bizantí de Salònica (BA 71), s. IV.

[Fotografia: <https://www.mbp.gr/en/object/silver-reliquary>]

Figura 81: Píxide de Moggio, procedent de Palestina, Dumbarton Oaks Collection (Bz 1936.22), Washington finals del s. V i principis del s. VI.

[Fotografia: <https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/art/bz/BZ.1936.22.jpg/view>]

Figura 82: Sarcòfag de Stilicon, església de Sant Ambrosi, Milà, s. IV.

[Fotografia: https://es.wikipedia.org/wiki/Eliseo#/media/Archivo:8715_-_Roma,_museo_civilt%C3%A0_Romana_-_Sarcofago_di_Stilicone_-_Foto_Giovanni_Dall'Orto_12-Apr-2008.jpg]

Figura 83: El rapte d'Elies, catacumbes de San Marcellino e Pietro, Roma, s. IV.

[Fotografia: <http://www.catacombsociety.org/passoverpesach-2017-elijahs-chair/>]

Figura 84: Mosaic de la Teofania, església de Hosios David, Salònica, s. V.

[Fotografia:

https://en.wikipedia.org/wiki/Church_of_Hosios_David#/media/File:Thessaloniki-hosios-david-church-mosaik.jpg]

Figura 85: Escena de batalla de la Ilíada ambrosiana, f. 35, procedent d'Alexandria, Biblioteca Ambrosiana (f205inf.), Milà, ca. 500.

[Fotografia: <http://213.21.172.25/0b02da8280051bb9/>]

Figura 86: Entrada de Crist a Jerusalem (detall), f.2, *Codex purpureus* de Rosano, Museu Diocesà de la catedral de Rossano, inicis del s. VI.

[Fotografia: <http://www.calabria.org.uk/calabria/arte-cultura/CodexPurpureusRossanensis/codex2.htm>]

Figura 87: Gènesis de Viena (detall), (Síria?), Österreichische Nationalbibliothek, Viena, 1/2 del s. VI. [Fotografia:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Vienna_Genesis#/media/File:ViennGenFol12v\]jacob.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Vienna_Genesis#/media/File:ViennGenFol12v]jacob.jpg)]

Figura 88: Imatge de Constanci II a *Cronografia* (còpia renaixentista de l'original, part 7a), f. 13r, Biblioteca Vaticana (Barberini lat. 2154), Ciutat del Vaticà, ca. 354.

[Fotografia: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.2154.pt.B]

Figura 89: Crist com a sol *invictus* (?), mausoleu dels Julis, Necròpolis Vaticana, Ciutat del Vaticà, finals del s. III.

[Fotografia: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ChristAsSol.jpg>]

Figura 90: Mosaic de la Transfiguració, monestir de Santa Caterina del Sinaí, Egipte, mitjans del s. VI.

[Fotografia:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Saint_Catherine%27s_Transfiguration.jpg]

Figura 91: Set metges a *De materia medica* o Dioscòrides de Viena, procedent de Constantinoble, f. 3v, Österreichische Nationalbibliothek (med. gr. 1), Viena, ca. 515.

[Fotografia:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Vienna_Dioscorides#/media/File:Galenosgruppe_\(Wiener_Dioskurides\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Vienna_Dioscorides#/media/File:Galenosgruppe_(Wiener_Dioskurides).jpg)]



Figura 01: Anell amb el Bon Pastor, procedència desconeguda, Römisch-Germanisches Museum, Köln, ss. III-IV. [Fotografia: DONATI (ed.) 1996: 225.]



Figura 02: Peix i pans, cripta de Lucina, catacumba de Sant Calixt, Roma, inici s. III.

[Fotografia:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Catacomb_of_Callistus_\(Rome\) -
/media/File:Eucharistic bread and fish.jpg\]](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Catacomb_of_Callistus_(Rome)_-_media/File:Eucharistic_bread_and_fish.jpg)



Figura 03: Peix i àncora, Roma, Necròpolis Vaticana, Romana, Museo Epigrafico - Terme di Diocleziano, Roma, incis s. III. [Fotografia: Josep Pi Reyes]



Figura 04: Bon Pastor, Musei Vaticani (inv. 28590), Ciutat del Vaticà, ca. 300.

[Fotografia:

<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/buon-pastore-e-giona/statuetta-del-buon-pastore.html>]



Figura 05: Virgili Vaticà, f. 16v (detall), Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 3225), Roma, s. IV. [Fotografia: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3225]



Figura 06: Colom, inscripció de Bincenta, catacumba de Sant Sebastià, Roma, s. III. [Fotografia: FIOCCHI, BISCONTI, MAZZOLENI, 1999: 168]



Figura 07: Orant, cubicle de la Velada, catacumba de Priscil·la, Roma, s. III.

[Fotografia:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Catacombe di Priscilla -
/media/File:Orantas poza, 3.gs.pirms.Kr., Priscillas katakombas, Roma.jpg\]](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Catacombe_di_Priscilla_-_media/File:Orantas_poza,_3.gs.pirms.Kr.,_Priscillas_katakombas,_Roma.jpg)

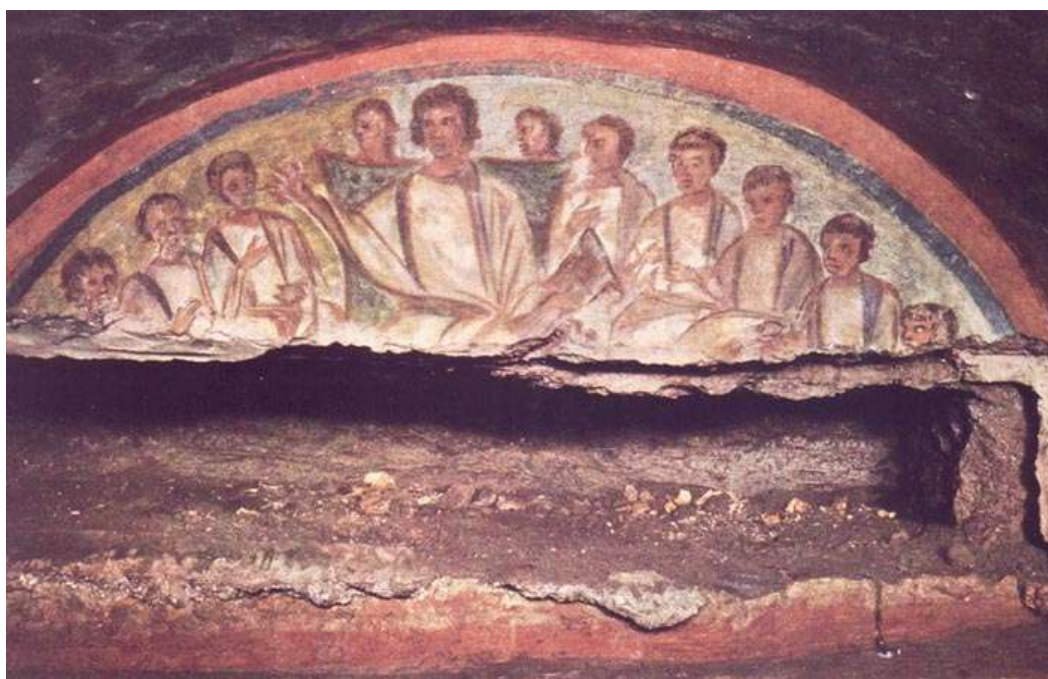


Figura 08: Crist com a filòsof o mestre, catacumbes de Domitila, Roma, finals del s. III.

[Fotografia:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Christ teacher.jpg\]](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/55/Christ_teacher.jpg)



Figura 9: Mur occidental de la sinagoga de Dura Europos, Museu Nacional de Damasc, Síria, mitjans del s. III.

[Fotografia: <https://www.pngegg.com/es/png-twkk1>]



Figura 10: Interior del baptisteri de Dura Europos, University Art Gallery, Yale, mitjans del s. III. [Fotografia:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Dura_Europos_domus_ecclesiae_-_media/File:Dura_Europos_baptistry_overview.jpg]



Figura 11: Plat de Podgoritz, The State Hermitage Museum, Sant Petersburg (inv. no. W. 73), s. IV.

[Fotografia: <https://docplayer.net/44638639-A-catalogue-of-the-late-antique-gold-glass-in-the-british-museum-daniel-thomas-howells.html>]

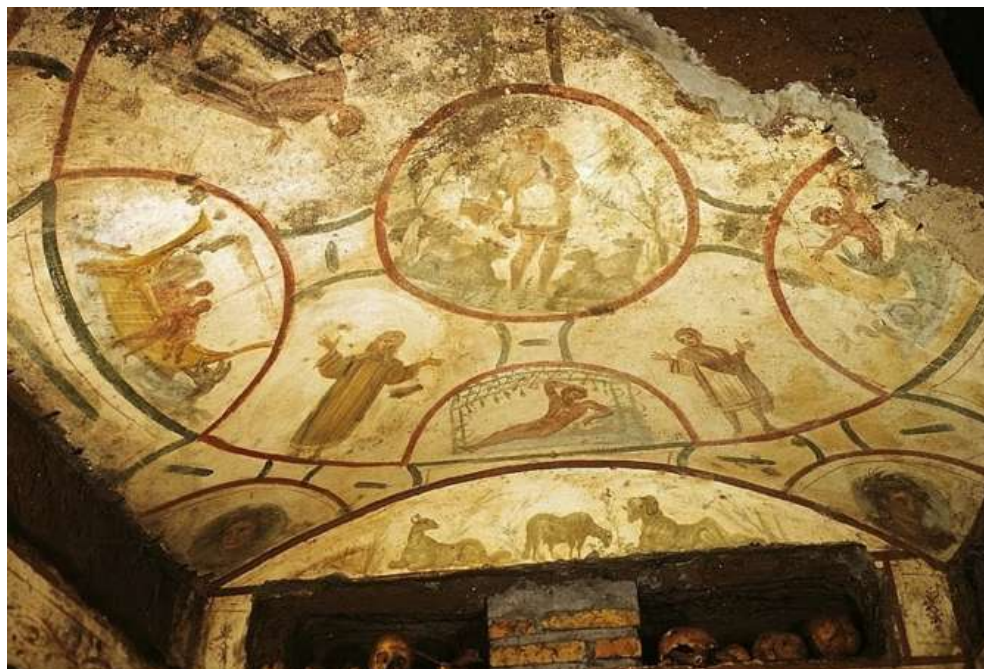


Figura 12: Cicle de Jonàs, catacumbes de San Marcellino e Pietro, Roma, s. III.

[Fotografia: <https://www.primeroscristianos.com/las-catacumbas-de-los-santos-marcelino-y-pedro-recuperan-su-esplendor/>]



Figura 13: Sarcòfag de Jonàs, Musei Vaticani, Ciutat del Vaticà (inv. 31448), ca. 300.

[Fotografia:

<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/buon-pastore-e-giona/sarcofago-di-giona.html>]



Figura 14: Noè a l'arca, catacumbes de San Marcellino e Pietro, Roma, s. III.

[Fotografia:https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/archeo/images/noe_big.jpg]



Figura 15: Moneda d'Apamea, Frígia, Turquia, s. III.

[Fotografia: <http://monedas-antiguas.blogspot.com/2012/06/las-monedas-de-apamea-con-el-arca-de.html>]



Figura 16: Disseny de la moneda d'Apamea, Frígia, Turquia, s. III.

[Fotografia: <http://monedas-antiguas.blogspot.com/2012/06/las-monedas-de-apamea-con-el-arca-de.html>]



Figura 17: Sacrifici d'Isaac, cubicle C, catacumba Via Latina, Roma, finals del s. IV.
[Fotografia: <http://www.catacombsociety.org/2016-2017-cardinal-bea-centre-scholarships-in-judaism-and-jewish-christian-relations/>]



Figura 18: Daniel entre els lleons, catacumba de la Via Anapo, Roma, mitjans s. III
[Fotografia: <https://www.akg-images.com/archive/Daniel-in-the-Lion's-Den-2UMDHURYCU96.html>]



Figura 19: Joves hebreus al forn, catacumbes de Priscilla, Roma, finals del s. III, principis del s. IV.

[Fotografia:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Catacombe_di_Priscilla_-_/media/File:Fiery_furnace_01.jpg]



Figura 20: Susanna i els vells, catacumbes de San Marcellino e Pietro, Roma, s. IV.

[Fotografia: <https://www.ake-images.co.uk/archive/Susannah-and-the-two-Elders-2UMDHURYCGL0.html>]

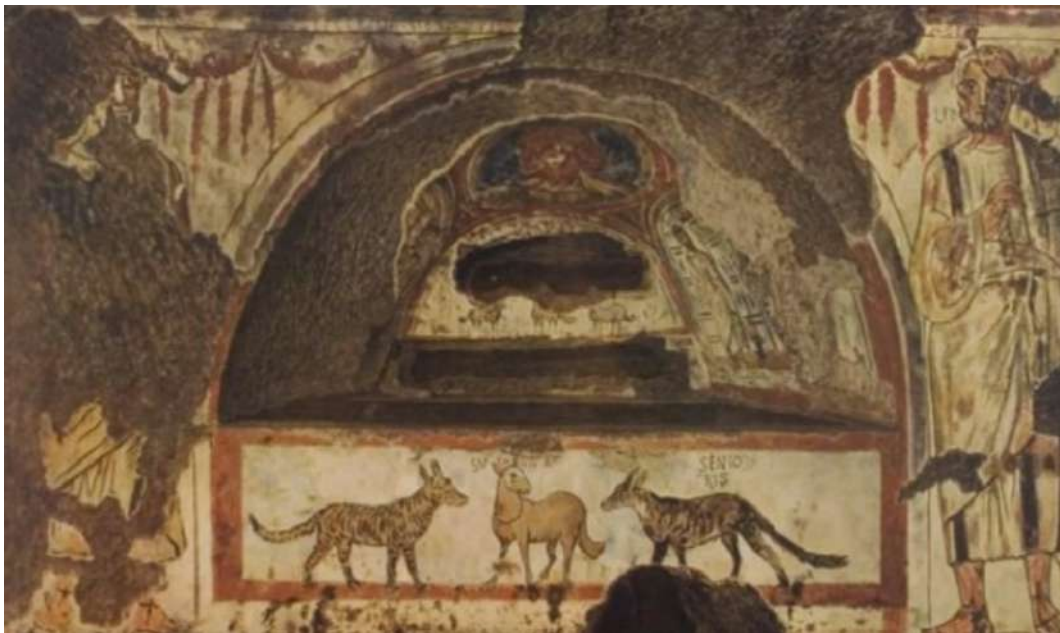


Figura 21: Susanna i els vells, Arcosoli de Celerina, catacumba de Pretextat, Roma, mitjans del s. IV.

[Fotografia: <http://www.newliturgicalmovement.org/2016/03/the-story-of-susanna-in-liturgy-of-lent.html> - .X8fSRsv0kqt]



Figura 22: Adam i Eva, catacumbes de San Marcellino e Pietro, Roma, finals del s. III.

[Fotografia: https://www.wga.hu/html_m/zearly/1/2mural/2marcell/marcel01.html]



Figura 23: Moisès treu aigua de la roca, catacumba de San Calixt, Roma, inicis del s. IV.
[Fotografia: MATHEWS, 2005: fig. 51]



Figura 24: Pere i el miracle de l'aigua, Musei Vaticani (inv. 31543), Roma, ca. 325-350.
[Fotografia:
<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/sarcofagi-a-doppio-registro/sarcofago-dei-due-fratelli.html#&gid=1&pid=1>]



Figura 25: El baptisme de Crist, catacumbes de San Marcellino e Pietro, Roma, inicis del s. IV.

[Fotografia: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Baptism_-_Marcellinus_and_Peter.jpg]



Figura 26: Samaritana al pou, catacumba de la Via Latina, Roma, s. IV.

[Fotografia: https://www.wga.hu/html_m/zearly/1/2mural/5vialati/latina4.html]



Figura 27: Samaritana al pou, baptisteri de Sant Joan, Nàpols, s. IV.
[Fotografia: Josep Pi Reyes]



Figura 28: Multiplicació dels pans i el vi, sarcòfag amb escenes de l'Antic i Nou Testament, Via della Lungara, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme (inv. 455) Roma, s. IV.
[Fotografia: Josep Pi Reyes]



Figura 29: Noces de Canaa, catacumbes de San Marcellino e Pietro, Roma, inicis del s. IV.

[Fotografia:

<https://terracantiquae.com/m/blogpost?id=2043782%3ABlogPost%3A380024>]



Figura 30: Imatges dels banquets, catacumbes de Priscil·la, Roma, s. II.

[Fotografia: https://www.wga.hu/html_m/zearly/1/2mural/3priscil/1greek5.html]



Figura 31: Resurrecció de Llàtzer, sarcòfag amb escenes de l'Antic i Nou Testament, Via della Lungara, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme (inv. 455), Roma, s. IV. [Fotografia: Josep Pi Reyes]



Figura 32: Guarició del paralític, baptisteri de Dura Europos, Síria, s. III.

[Fotografia:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dura Baptistry Healing of the Paralytic.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dura_Baptistry_Healing_of_the_Paralytic.jpg)]

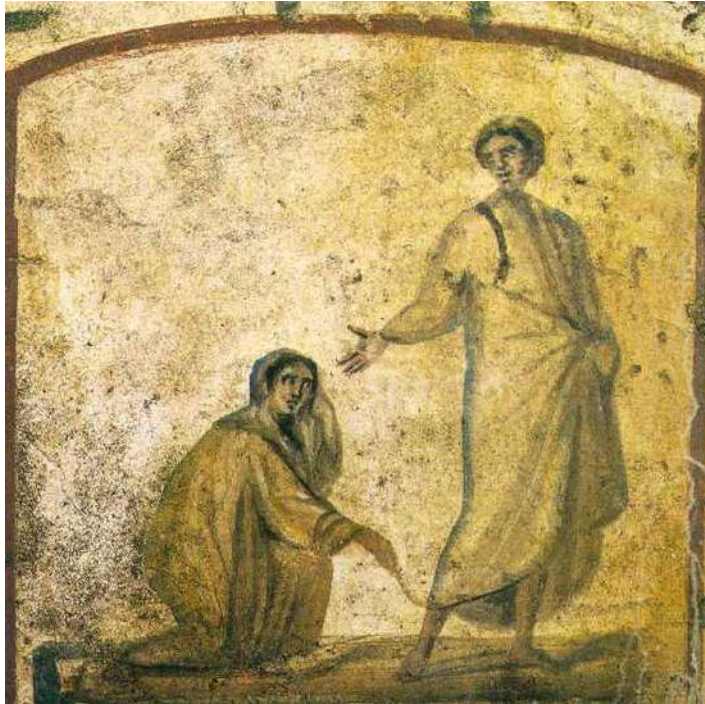


Figura 33: Curació de l'Hemorroïssia, catacumbes de San Marcellino e Pietro, Roma, primer quart del s. IV.

[Fotografia: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:HealBleedingWoman.jpg>]

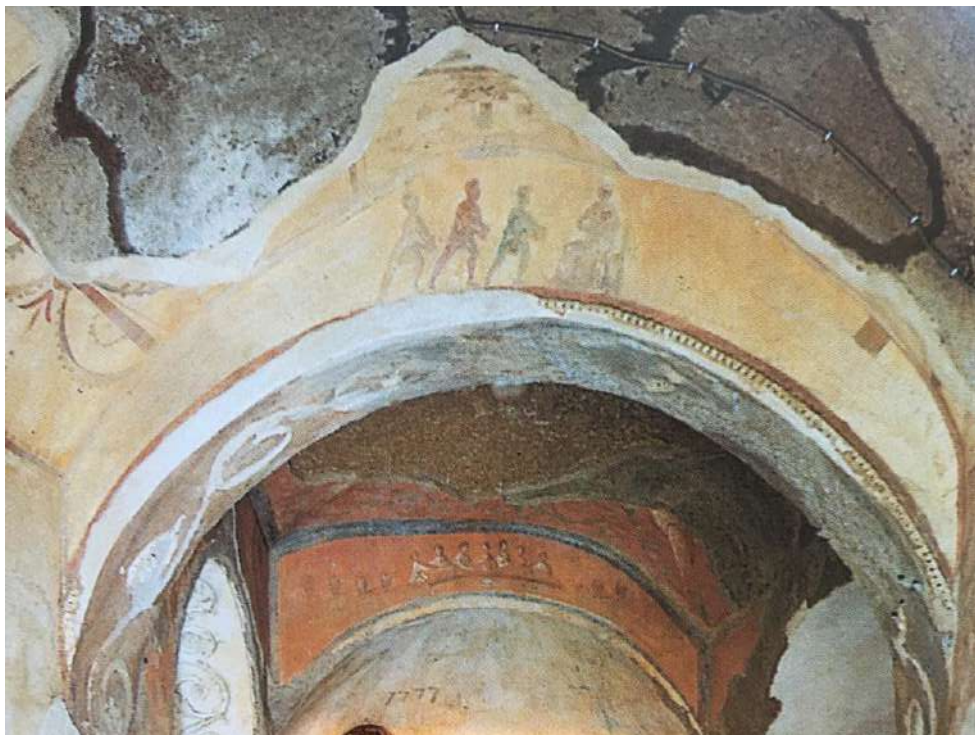


Figura 34: L'Adoració dels Mags, Capella Grega, catacumbes de Priscil·la, Roma, [Fotografia: BISCONTI, 1999: 88.]



Figura 35: Missorium de Teodosi, Real Academia de Historia, Madrid, ca. 386 - 393.

[Fotografia:

https://es.wikipedia.org/wiki/Disco_de_Teodosio#/media/Archivo:Disco_de_Teodosio.jpg]



Figura 36: *Traditio legis*, Santa Costanza, Roma, ca. 340 - 345.

[Fotografia:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Santa_Costanza#/media/File:Traditio_Legis_mosaic_-_Santa_Costanza_-_Rome_2016.jpg]



Figura 37: Cubicle dels boters, catacumba de Priscil·la, Roma, s. III.

[Fotografia: https://www.wga.hu/html_m/zearly/1/2mural/3priscil/3cooper1.html]



Figura 38: *Maiestas Domini*, mosaic de l'absis de l'església de Santa Pudenziana, Roma, inicis del s. V.

[Fotografia: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/zearly/1/4mosaics/1rome/2pudenzi/pudenzi1.html>]



Figura 39: Sarcòfag amb escenes de la Passió,
Musei Vaticani (inv. 31525), Ciutat del Vaticà, ca. 350.

[Fotografia:

<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/sarcofagi-a-colonne/sarcofago-con-scene-della-passione-di-cristo.html#&gid=1&pid=1>]



Figura 40: Sarcòfag de Juni Bas, Museu del Tresor de Sant Pere del Vaticà,
Ciutat del Vaticà, ca. 350.

[Fotografia:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Sarcophagus_of_Junius_Bassus_-_Cast_in_Rome.jpg]



Figura 41: Sarcòfag de Bethesda, catedral de Santa Tecla de Tarragona, Tarragona, segona meitat del s. IV.

[Fotografia:

https://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_de_Santa_Tecla_de_Tarragona#/media/Archivo:Spain.Tarragona.Catedral.Pla.Seu.05.e.JPG]



Figura 42: Missorium de Constanci II, procedent de Kerch, actualment a The State Hermitage Museum, Sant Petersburg, s. IV.

[Fotografia: <https://cutt.ly/thnNrPW>]



Figura 43: Adventus de l'Arc de Galerí, Salònica, inicis del s. IV.
[Fotografia: Julio Díaz Micola.]



Figura 44: Caixeta d'ivori amb escenes de la Passió, procedent de Roma, actualment al
The British Museum, Londres, ca. 420-430.
[Fotografia: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1856-0623-7]



Figura 45: Grafit del Palatí, Museu Antiquarium Palatino, Roma, s. III.

[Fotografia: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ab/Alexorig.jpg>]

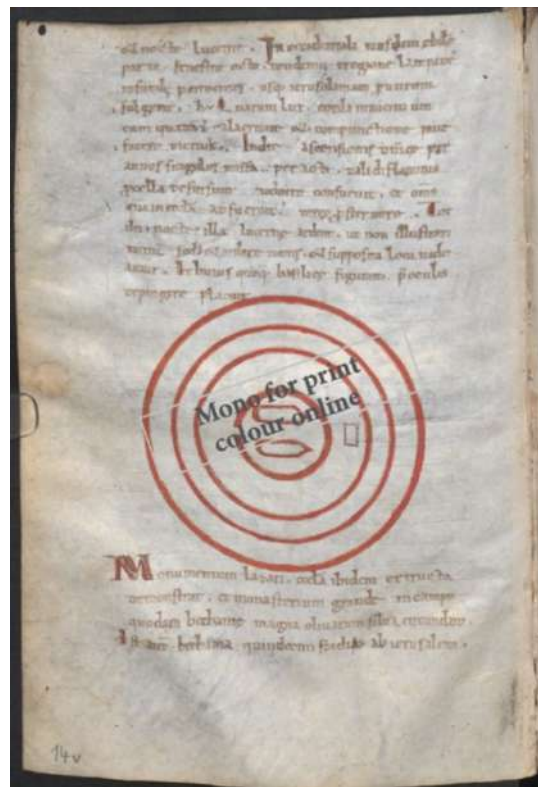


Figura 46: Dibuix de l'església de l'Ascensió, *De Locis Sanctis*, f. 12v, Austrian National Library, (ms. 580), , s. XI.

[Fotografia: MOORE, 2018: 4]



Figura 47: Mosaic del baptisteri dels ortodoxes, Ravenna, s. V.

[Fotografia:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Baptisterio_neoniano#/media/Archivo:Baptistry_of_Neon_ceiling_mosaic_\(Ravenna\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Baptisterio_neoniano#/media/Archivo:Baptistry_of_Neon_ceiling_mosaic_(Ravenna).jpg)]



Figura 48: Mosaic del baptisteri dels arrians, Ravenna, finals del s. V.

[Fotografia:

https://it.wikipedia.org/wiki/Battistero_degli_Ariani#/media/File:Soffitto_Battistero_Ariani_Ravenna.jpg]



Figura 49: Sarcòfag “dogmàtic”, Musei Vaticani (inv. 31427), Ciutat del Vaticà, ca. 340.

[Fotografia:

<http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/sarcofagi-a-doppio-registro/sarcofago-dogmatico.html>]



Figura 50: Retrat d’Alexandre el Gran, Brooklyn Museum, Nova York, s. I aC – s. I dC. [Fotografia:

https://es.wikipedia.org/wiki/Iconograf%C3%ADa_de_Alejandro#/media/Archivo:Alexander the Great, 100 B.C.E. - 100 C.E., 54.162.jpg]



Figura 51: Relleu d'Amiternum, procedent d'Amiternum, Museu Nacional Abruzzo, , Àquila, segona meitat s. I aC.

[Fotografia:

https://www.researchgate.net/figure/Amiternum-relief-first-century-BC-showing-a-Roman-funeral-procession-in-the-Museo_fig3_303530483]



Figura 52: Denari *Sidus Iulius*, procedent de Caesaraugusta, col·lecció particular, ca. 18-19 aC.

[Fotografia:

<https://www.coinarchives.com/b13e2ec2a0b7893ff2716cbffabc7f9d/img/cng/116/image00078.jpg>]



Figura 53: Sesterci d'Octavià, col·lecció particular, ca. 40 aC.
[Fotografia: ZANKER, 1992 [1987]: 58]

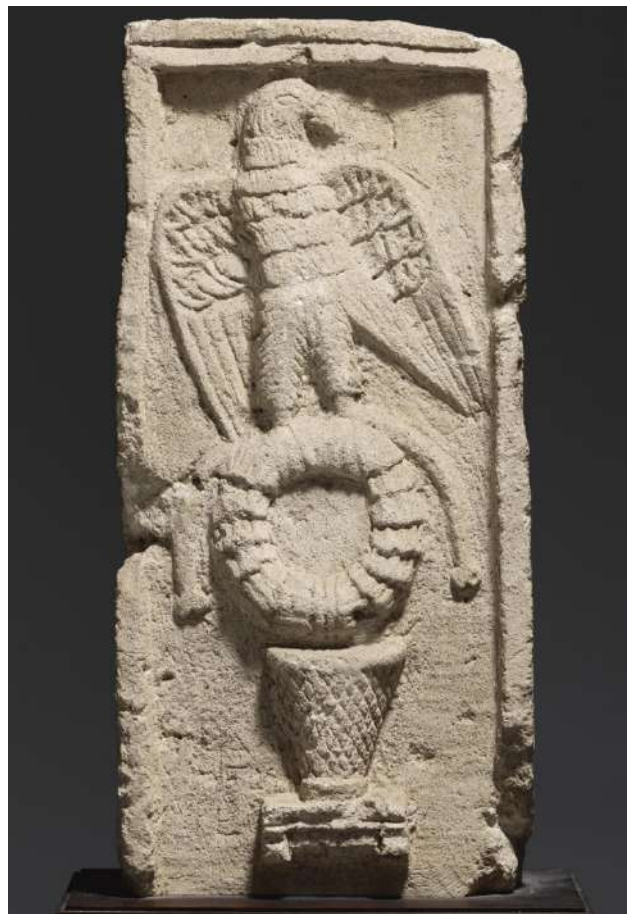


Figura 54: Estela funerària, Síria, col·lecció particular, ca. II aC
[Fotografia:

<http://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/lot.132.html/2007/antiquities-n08373>]



Figura 55: Apoteosi de Claudi i després d'Adrià a camafeu, procedent d'Itàlia, Altes Museum, Berlin, c. 50 dC i retocs c. 117 - 118 dC.

[Fotografia:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hadrian_Cameo_Antikensammlung_Berlin_FG_11056.jpg]



Figura 56: Apoteosi de Claudi a camafeu, Cabinet de médailles de la Bibliothèque nationale de France (inv. 265), ca. 48-50. [Fotografia:

<http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/ark:/12148/c33gbf97b>]



Figura 57: Mal anomenada Apoteosi de Claudi a Ara funerària de Marc Valeri Mesala (detall de la tapa), procedent de Roma, Museo del Prado, Madrid, 27 aC - 14 dC.
[Fotografia: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/apoteosis-de-claudio/958d3902-a357-4aab-83c8-c8cde2a6635e>]



Figura 58: Apoteosi de Titus a Arc de Titus, Roma, ca. 81 dC. [Fotografia: https://es.wikipedia.org/wiki/Arco_de_Tito#/media/Archivo:Arc_titus_relief_voute.jpg]



Figura 59: Sesterci de Marc Aureli, Roma, col·lecció particular, ca. 180.

[Fotografia:

<https://www.coinarchives.com/5fbd38329c5d4c93e9d275e3c4bc0a6d/img/cng/116/image01107.jpg>]

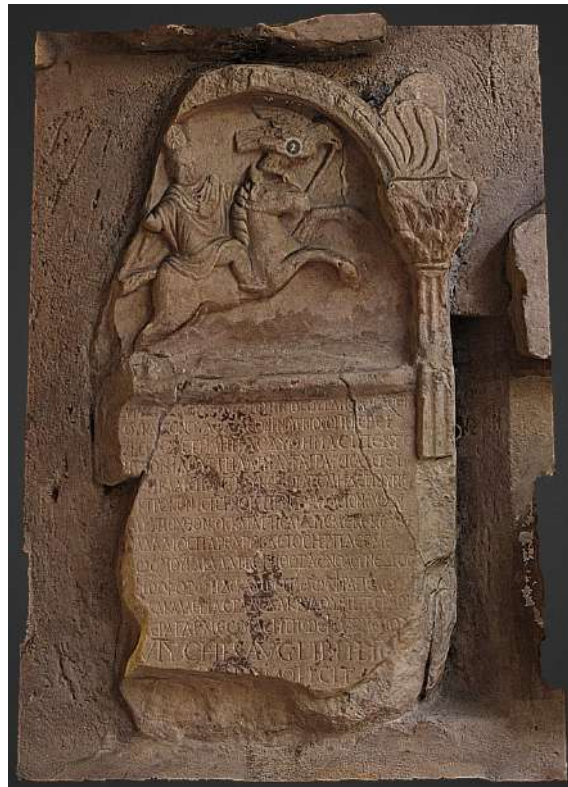


Figura 60: Estela d'Eutiche, santuari de Santa Maria della Rotonda, Albano Laziale, primera meitat del s. III.

[Fotografia: <https://sketchfab.com/3d-models/stele-di-eutiche-59401daa797e408e8538052766ce2ab1>]



Figura 61: Apoteosi d'Hèracles a Monument d'Igel, Trèveris, 1/2 del s. III.
[Fotografia: <https://www.romartlover.it/Mosel.html>]



Figura 62: Apoteosi de Cèsar (?) a Altar de Belvedere, procedent de Roma,
Musei Vaticani, Ciutat del Vaticà, Ca. 12 – 2 aC.
[Fotografia: <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=4450>]



Figura 63: Apoteosi de Luci Ver, Altar dels antonins-monument dels parts, procedent d'Efes, Ephesos-Museum, Viena, ca. 140-169.

[Fotografia:

https://en.wikipedia.org/wiki/Ephesos_Museum#/media/File:Partherdenkmal,_Ephesos_Museum_Wien_2.jpg]



Figura 64: *Aureus* de Constantí, Constantinoble, Cabinet de médailles de la Bibliothèque nationale de France (inv. AF 1680 A-B), ca. 337.

[Fotografia: SENA, ed. 2012: 201.]

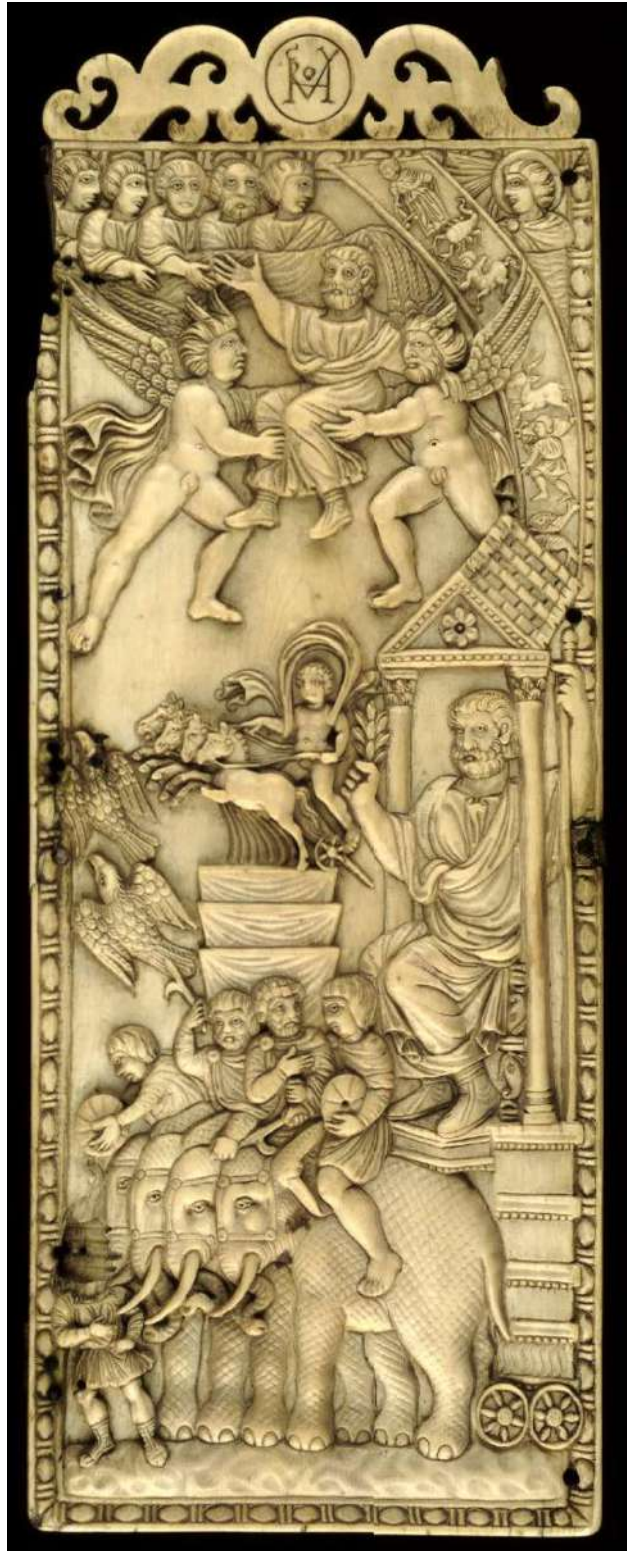


Figura 65: Díptic de Simmac, procedent de Roma, The British Museum (1857,1013.1), Londres, inicis del s. V.

[Fotografia: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1857-1013-1]



Figura 66: Apoteosi d'Antoní Pius i Faustina, base de la columna d'Antoní Pius, procedent Roma, Musei Vaticani (Inv. 5115), Ciutat del Vaticà, ca. 161.

[Fotografia:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Column_of_Antoninus_Pius?uselang=it#/media/File:Base_de_la_columna_Antonina_01.JPG]



Figura 67: Decursio, base de la columna d'Antoní Pius, procedent de Roma, Musei Vaticani (Inv. 5115), Ciutat del Vaticà, ca. 161. [Fotografia:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Column_of_Antoninus_Pius?uselang=it#/media/File:Base_della_colonna_antonina,_decursio_sx_02.JPG]



Figura 68: Apoteosi de Sabina, Arc de Portogallo, Roma, Musei Capitolini (inv. MC1213), s. II. [Fotografia:

http://www.museicapitolini.org/es/percorsi/percorsi_per_sale/museo_del_palazzo_dei_conservatori/scalone/rilievo_dall_arco_di_portogallo_apoteosi_di_sabina]



Figura 69: Sarcòfag amb imatge clipeata, procedent de Via Casilina Torracchia, actualment a Terme di Diocleziano-Museo Nazionale Romano, 2/2 s. III.

[Fotografia:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sarcophagus_imago_clipeata_Terne.jpg]



Figura 70: Moneda amb *rogus*, aureus de Marc Aureli, Roma, col·lecció particular, ca. 180.

[Fotografia:

<https://www.coinarchives.com/35163d45c9249a7704bcc2a7f70734f7/img/cng/116/image01106.jpg>]



Figura 71: Moneda amb *ustrinum*, denari d'Antoní Pius, Roma, col·lecció particular, ca. 250-251.

[Fotografia:

<https://www.coinarchives.com/4d5871ef3de22da17e8918763afe0ec8/img/roma/e78/image01492.jpg>]



Figura 72: Mausoleu d'August, Roma, ca. 28 aC.

[Fotografia:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Mausoleo_d%27Augusto_\(Rome\)#/media/File:Photographs_of_the_Mausoleum_of_Augustus_24.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Mausoleo_d%27Augusto_(Rome)#/media/File:Photographs_of_the_Mausoleum_of_Augustus_24.jpg)]

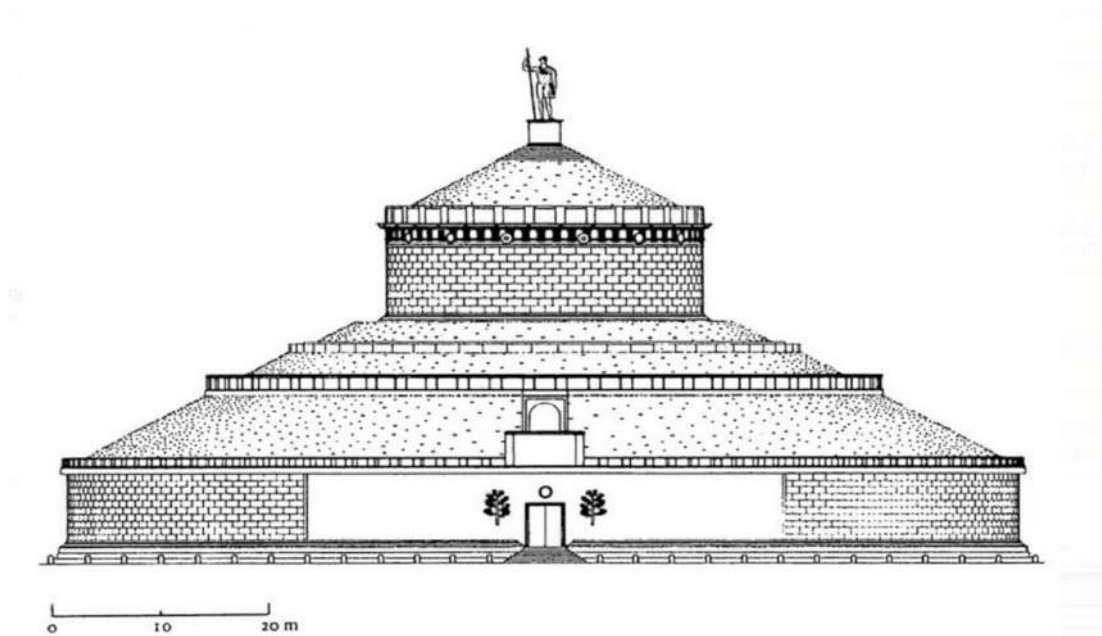


Figura 73: Reconstrucció del Mausoleu d'August de H.W. Hesberg.

[Fotografia: ZINKER, 1992 [1987]: 100]



Figura 74: Ascensió del sacramentari de Drogo, f. 71v, procedent de Metz, Bibliothèque nationale de France (lat. 9428), París, s. IX.

[Fotografia:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60000332/f152.item.r=latin%209428>]



Figura 75: Ascensió, església inferior de Sant Clement, Roma, ca. 847.

[Fotografia: Josep Pi Reyes]



Figura 76: Fragment de sarcòfag amb la *dextrarum iunctio* , procedent de Roma, The British Museum, Londres, s. II.

[Fotografia:

https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-143]



Figura 77: Sarcòfag de la *recaptio animae*, procedent de la Necròpolis de Santa Eugenia de Saragossa, actualment a la cripta de Santa Eugenia, Saragossa, ca. 330-350.

[Fotografia:

<https://www.zaragoza.es/ciudad/cultura/patrimonio/arqueologia/caesaraugusta.htm>]

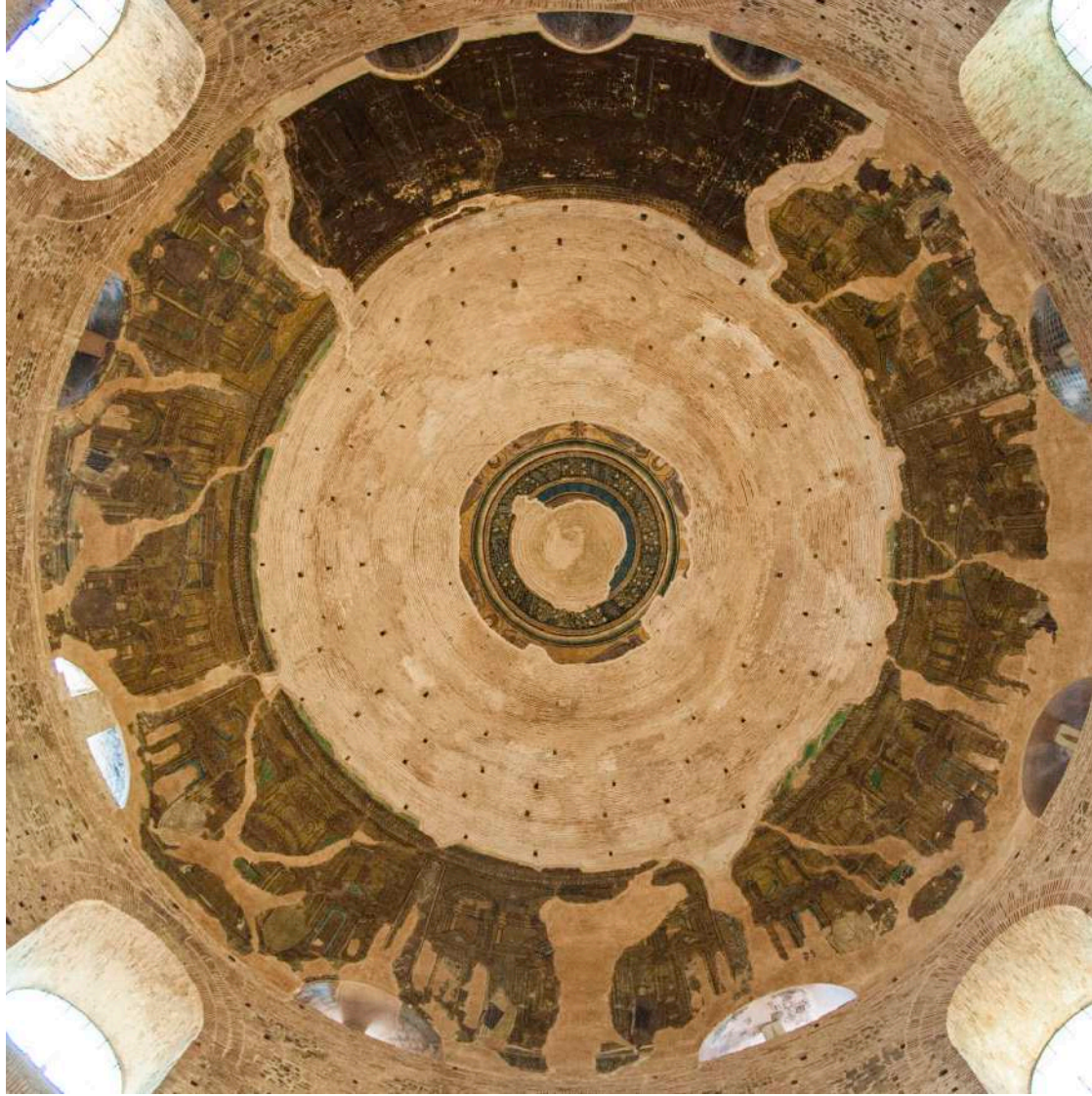


Figura 78: Mosaic de la cúpula de la Rotonda de Salònica, Salònica, mitjans del s. V.
[Fotografia: Julio Díaz Micola.]



Figura 79: Donació de lleis a Moisès a sarcòfag, procedent de Constantinoble, Bode Museum, Berlin, 1/2 segle IV.

[Fotografia:

<https://www.thebyzantinelegacy.com/bode/>]



Figura 80: Donació de lleis a Moisès a reliquiari de plata procedent de Nea Herakleia, Chalkidiki, Museu nacional bizantí de Salònica (BA 71), s. IV.

[Fotografia: <https://www.mbp.gr/en/object/silver-reliquary>]



Figura 81: Píxide de Moggio, procedent de Palestina, Dumbarton Oaks Collection (Bz 1936.22), Washington finals del s. V i principis del s. VI.

[Fotografia: <https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/art/bz/BZ.1936.22.jpg/view>]



Figura 82: Sarcòfag de Stilicon, església de Sant Ambrosi, Milà, s. IV.

[Fotografia: [https://es.wikipedia.org/wiki/Eliseo#/media/Archivo:8715 - Roma, museo civilt%C3%A0 Romana - Sarcofago di Stilicone - Foto Giovanni Dall'Orto 12-Apr-2008.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Eliseo#/media/Archivo:8715_-_Roma,_museo_civilt%C3%A0_Romana_-_Sarcofago_di_Stilicone_-_Foto_Giovanni_Dall'Orto_12-Apr-2008.jpg)]



Figura 83: El rapte d'Elies, catacumbes de San Marcellino e Pietro, Roma, s. IV.
[Fotografia: <http://www.catacombsociety.org/passoverpesach-2017-elijahs-chair/>]



Figura 84: Mosaic de la Teofania, església de Hosios David, Salònica, s. V.
[Fotografia: https://en.wikipedia.org/wiki/Church_of_Hosios_David#/media/File:Thessaloniki-hosios-david-church-mosaik.jpg]



Figura 85: Escena de batalla de la *Iliada* ambrosiana, f. 35, procedent d'Alexandria, Biblioteca Ambrosiana (f205inf.), Milà, ca. 500.

[Fotografia: <http://213.21.172.25/0b02da8280051bb9>]



Figura 86: Entrada de Crist a Jerusalem (detall), f.2, *Codex purpureus* de Rosano, Museu Diocesià de la catedral de Rossano, inicis del s. VI.

[Fotografia: <http://www.calabria.org.uk/calabria/arte-cultura/CodexPurpureusRossanensis/codex2.htm>]



Figura 87: Gènesis de Viena (detall), (Síria?), Österreichische Nationalbibliothek, Viena, 1/2 del s. VI. [Fotografia: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Vienna_Genesis#/media/File:ViennGenFol12vJacob.jpg]



Figura 88: Imatge de Constanci II a *Cronografia* (còpia renaixentista de l'original, part 7a), f. 13r, Biblioteca Vaticana (Barberini lat. 2154), Ciutat del Vaticà, ca. 354. [Fotografia: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.2154.pt.B]



Figura 89: Crist com a sol *invictus* (?), mausoleu dels Julis, Necròpolis Vaticana, Ciutat del Vaticà, finals del s. III.

[Fotografia: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ChristAsSol.jpg>]



Figura 90: Mosaic de la Transfiguració, monestir de Santa Caterina del Sinaí, Egipte, mitjans del s. VI.

[Fotografia: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Saint_Catherine%27s_Transfiguration.jpg]



Figura 91: Set metges a *De materia medica* o Dioscòrides de Viena, procedent de Constantinoble, f. 3v, Österreichische Nationalbibliothek (med. gr. 1), Viena, ca. 515. [Fotografia:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Vienna_Dioscorides#/media/File:Galenosgruppe_\(Wiener_Dioskurides\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Vienna_Dioscorides#/media/File:Galenosgruppe_(Wiener_Dioskurides).jpg)]



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA