



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

L'art romànic del Principat d'Andorra: la pintura mural en el seu context

Maria Cristina Tarradellas Corominas



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – Compartir Igual 4.0. Espanya de Creative Commons**.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – Compartir Igual 4.0. España de Creative Commons**.

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License**.



**L'ART ROMÀNIC DEL PRINCIPAT D'ANDORRA:
LA PINTURA MURAL EN EL SEU CONTEXT.**

Tesi presentada per a optar per al títol de doctor 2017

Doctoranda

Maria Cristina Tarradellas Corominas

Directores

Milagros Guardia Pons – Immaculada Lorés Oztet

Tutora

Milagros Guardia Pons

Programa de doctorat: Història i Teoria de les Arts



L'ART ROMÀNIC DEL PRINCIPAT D'ANDORRA: LA PINTURA MURAL EN EL SEU CONTEXT

Maria Cristina Tarradellas Corominas

Arnald

Ivonne

Gerard

Agraïments

A les meves directores de tesis: Milagros, Imma, gràcies per mostrar-me el camí aquell mes de juliol a Erill-la-Vall, per creure que aquest treball podia ser interessant, per guiar-me, i per ajudar-me a no ser tant sintètica.

A la Mercè, la Mireia, la Lourdes i l'Abel de Patrimoni Cultural d'Andorra. I sobretot a tu Marta, sense la teva generositat i col·laboració no ho hauria aconseguit.

Als companys d'*Ars Picta*. Roser, gràcies pels teus consells i per la teva paciència. Per animar-me, escoltar-me i acompanyar-me. Carles, Begoña, Juan Antonio, Josep, Carmen, Rebeca, Marta.

Lluís, Arnald, Ivonne, Gerard, ja he acabat i podem tornar a fer vida normal.

Papa, mama, us estimo.

Resum

La pintura romànica del Principat d'Andorra és, encara a dia d'avui, una gran desconeguda, inclús pels propis andorrans. Segurament part de la responsabilitat l'hem d'atribuir a que algunes de les decoracions que cobrien els murs de les seves esglésies, les de Santa Coloma, Sant Miquel d'Engolasters, Sant Cristòfol d'Anyós i Sant Romà de les Bons, a principis del segle XX, es van veure obligades a marxar de casa i veure món, mentre les seves germanes de Sant Joan de Caselles, Sant Martí de la Cortinada i Sant Serni de Nagol restaven amagades. Afortunadament, a mitjans del segle passat, van decidir mostrar-se.

El resultat és un ric patrimoni que sempre s'ha considerat mancat de qualitat, marginal, i residual dins el panorama artístic català, el fruit del treball d'una sèrie de pintors autòctons que copien i imiten, sense massa èxit, les produccions dels reconeguts com a grans mestres de la pintura mural romànica catalana. És amb aquests paràmetres com es va arribar a crear una categoria específica per la pintura mural romànica andorrana, encapçalada pel conegut com a "mestre" de Santa Coloma, un pintor local esdevingut gaire bé heroi nacional, que suposadament al llarg de la segona meitat del segle XII va tenir l'honor de decorar gran part dels murs de les esglésies dels país.

Però l'anàlisi individualitzada de cada conjunt ha revelat una situació diferent. Les coincidències formals i de models iconogràfics detectades entre ells, permeten una lectura que va més enllà de l'àmbit merament local, i demostren que comparteixen un substrat comú que és perfectament identificable a tota l'àrea pirinenca i, en algunes ocasions, fins i tot de zones més allunyades. Situació semblant demostren els seus programes, que amaguen una complexitat teològica i recullen uns temes que són els que dominen el panorama artístic europeu al llarg del segle XII, i que segueixen, fidelment, els principis dogmàtics dictats des de Roma.

Índex

1.	INTRODUCCIÓ	1
1.1.	Objectius	2
1.2.	Metodologia	6
2.	ESTAT DE LA QÜESTIÓ	11
3.	LES VALLS D'ANDORRA DINS EL PANORAMA POLÍTIC DELS SEGLES VII – XII.....	25
4.	SANT JOAN DE CASELLES (<i>Canillo</i>)	55
4.1.	Arquitectura	56
4.2.	Les pintures	64
4.3.	L'estuc	72
4.4.	La pintura	80
4.5.	Iconografia	82
4.6.	Tema	93
4.7.	Cronologia	104
4.8.	Figures	108
5.	SANT ROMÀ DE LES BONS (<i>Encamp</i>)	119
5.1.	Arquitectura	128
5.2.	Les pintures	134
5.3.	Figures	163
6.	SANT MARTÍ DE LA CORTINADA (<i>Ordino</i>)	173
6.1.	Arquitectura	173
6.2.	Les pintures	184
6.3.	Iconografia	192
6.4.	Figures	226
7.	SANTA COLOMA (<i>Andorra la Vella</i>)	237
7.1.	Arquitectura	238
7.2.	Les pintures	264
7.3.	Figures	310
8.	SANT SERNI DE NAGOL (<i>Sant Julià de Lòria</i>)	323
8.1.	Arquitectura	323
8.2.	Les pintures	331
8.3.	Iconografia	354
8.4.	Figures	358
9.	SANT MIQUEL D'ENGOLASTERS (<i>Escaldes-Engordany</i>)	363
9.1.	Arquitectura	365
9.2.	Les pintures	377
9.3.	Iconografia	394
9.4.	Figures	419

10.	CONCLUSIONS	431
11.	BIBLIOGRAFIA	437

<i>ACA</i>	<i>Arxiu de la Corona d'Aragó</i>
<i>ACL</i>	<i>Arxiu Capitular de Lleida</i>
<i>ACU</i>	<i>Arxiu Capitular d'Urgell</i>
<i>ARHPCA</i>	<i>Àrea de Recerca Històrica Patrimoni Cultural d'Andorra</i>
<i>BC</i>	<i>Biblioteca de Catalunya</i>
<i>BM</i>	<i>British Museum</i>
<i>BNF</i>	<i>Bibliothèque National de France</i>
<i>MDG</i>	<i>Museu Diocesà de Girona</i>
<i>MDU</i>	<i>Museu Diocesà d'Urgell</i>
<i>MDV</i>	<i>Museu Diocesà de Vic</i>
<i>MNAC</i>	<i>Museu Nacional d'Art de Catalunya</i>
<i>PCA</i>	<i>Patrimoni Cultural d'Andorra</i>

1. Introducció

Quan parlem o pensem en el Principat d'Andorra, la imatge que ens ve al cap són compres i esquí, però molta gent que visita el país desconeix el ric patrimoni arquitectònic i pictòric d'època romànica que amaga. De fet, l'art romànic és l'art que predomina al país. Gràcies al seu relatiu aïllament, a les condicions geogràfiques i climàtiques d'alta muntanya i al poc interès que ha despertat la zona durant segles, s'han pogut preservar, sense modificacions significatives, més de 40 esglésies romàniques, i algunes d'elles, fins els primers decennis del segle XX, encara conservaven en els seus murs una bona mostra de les decoracions murals, el mobiliari i les imatges que les van enriquir i que van contribuir, durant els primers segles de l'alta edat mitjana, al desenvolupament de les funcions litúrgiques.

Per un historiador de l'art, l'estudi de la pintura romànica sempre és un repte perquè la immensa majoria de les decoracions que ornaven els murs dels castells, dels monestirs i de les grans catedrals, han desaparegut. En el millor dels casos només en resten petites mostres en esglésies modestes que sovint estan allunyades dels grans centres de decisió i de poder. En aquest sentit, el Principat, és un país privilegiat. Les seves esglésies conserven un ric patrimoni que ens parla d'un passat artístic important, i el fan un domini de recerca adient per conèixer l'aplicació i l'adaptació a un entorn rural dels nous temes i els nous models iconogràfics introduïts a finals del segle XI. Malauradament, cap església ha conservat complet el seu programa pictòric i, com no podria ser d'una altra manera, quan l'absis està intacte, la decoració de la nau ha desaparegut, i quan el que hem preservat és la pintura de la nau, la que cobria l'absis ens falta. Malgrat tot el panorama no perd interès perquè, fins i tot amb mancances, ens aporta informació valuosa sobre els programes i ens permeten inserir aquests conjunts en la trama artística europea de l'època romànica.

L'objecte d'estudi del treball que presentem són totes les esglésies del Principat, sis en total, que han conservat en el transcurs dels segles, les seves pintures romàniques datades entre els segles XI i XII, amagades, o potser hauríem de dir que afortunadament per a nosaltres protegides, darrera retaules, emparedades per transformacions arquitectòniques efectuades

sobre els edificis o simplement cobertes i oblidades sota un nou programa pictòric¹. Totes elles es van mantenir en el lloc per el que van ser pensades fins a inicis del segle XX quan, coincidint amb la febre col·leccionista que envaeix certs ambients culturals occidentals, van arribar al Principat els buscadors de tresors artístics. És així com, abans de l'any 1930, una part d'aquestes pintures van ser localitzades, retirades del seu suport i venudes a institucions catalanes o a antiquaris, sobretot de Barcelona, que a la vegada les dividiren i vengueren a col·leccionistes privats o a institucions públiques tant nacionals com internacionals. Aquest és el camí de l'exili que van seguir els programes pictòrics de l'absis i l'intradós de l'arc triomfal de Sant Miquel d'Engolasters, gran part de l'absis de Sant Romà de les Bons i l'absis de Santa Coloma, encara que en aquest últim cas, les pintures van retornar al país el 2007. Les pèrdues són grans, sempre ho és quan ets desposseït del teu patrimoni, però afortunadament una part important va aconseguir mantenir-se oculta i no va veure la llum fins a mitjans del segle XX. Es per això que avui podem contemplar, *in situ*, l'esplèndida Crucifixió de Sant Joan de Caselles, els fragments romànics de la nau de Sant Martí de la Cortinada o de l'arc triomfal de Sant Serni de Nagol, i una petita mostra del què havia de ser la pintura de la nau de Sant Romà de les Bons.

1.1. Objectius

El que plantegem en aquest treball, que s'emmarca en el projecte de recerca de llarg recorregut del grup de recerca consolidat de la Generalitat de Catalunya, *Ars Picta* (IRCVM, UB), d'estudi dels més de 150 conjunts de pintura mural romànica de Catalunya, és abordar l'estudi del romànic de les Valls, i d'una manera especial les seves decoracions murals. Ens interessa veure com s'introdueixen els nous models i els nous temes que, des de finals del segle XI, dominen el panorama artístic europeu, intentant determinar quines són les connexions i les relacions que s'estableixen amb els diferents centres artístics més importants

¹ Queden fora de l'estudi el conjunt de Sant Cristòfol d'Anyós per la impossibilitat d'accedir a l'obra donat que es desconeix la seva situació actual, possiblement en mans d'un col·leccionista nord-americà, i que tota la informació que se'n té d'ella des del moment del seu arrencament és una fotografia en blanc i negre sobre la que creiem no és encertat treballar. Respecte a les pintures de Sant Esteve d'Andorra, conservades en part al MNAC i en part en col·leccions privades, queden excloses al superar l'àmbit cronològic al que es ceneix la present investigació.

de la regió, tant si són de la vessant sud com de la vessant nord dels Pirineus. En aquest estudi, i per a una correcta comprensió i contextualització tant de les obres com de la realitat artística que es pretén analitzar, no podem deixar de banda el marc arquitectònic en el que s'inscriuen aquestes pintures. Per això també tractem les construccions i les remodelacions que pateixen els edificis, que molts cops condicionen el material conservat. No deixarem de banda les imatges, el mobiliari, les manifestacions decoratives complementàries, ni els objectes litúrgics de les esglésies perquè considerem que tots ells poden aportar informació valuosa per a la nostra investigació i ajudar a completar la visió del conjunt.

Creiem que aquest treball és pertinent, també necessari, perquè l'estudi de l'art romànic andorrà s'ha centrat, fins el moment, en analitzar i buscar la seva identificació amb altres exemples similars amb l'objectiu d'establir paràmetres de filiació. Per això, el marc referencial ha estat la pintura romànica catalana vista com una sèrie lineal definida a partir de criteris cronològics, en la que han quedat immersos i en la que només interessa el lloc que ocupen en la seqüència productiva. Aquests estudis, centrats bàsicament en qüestions estètiques, han portat a classificacions geogràfiques, més o menys homogènies, entorn als anomenats grans mestres de la pintura mural catalana, Pedret, Urgell i Taüll, en les que es fa difícil encaixar els conjunts andorrans.

Nosaltres proposem defugir d'aquest enfocament morel·lià perquè creiem que no es pot abordar l'estudi d'una manera lineal per tal d'anar col·locant els conjunts en una successió cronològica, i perquè tampoc considerem que l'estudi hagi de ser estanc, cenyit a compartiments perfectament delimitats, ni quedar circumscrit a una àrea geogràfica concreta. Més aviat al contrari. Les fronteres actuals són una barrera artificial que ha separat les produccions per països, Catalunya o França en el nostre cas, on Andorra ha quedat en terra de ningú, vinculada a la pintura catalana per cultura i tradició, però sense l'atenció necessària perquè no pertany administrativament a territori català i abandonada pels investigadors francesos que no la consideren pròpia. Aquesta indefinició és la que ha conduït a considerar-la com un producte autòcton de segon o tercer ordre, sense cap interès ni aportació positiva al món artístic de l'alta edat mitjana. Nosaltres creiem que això no és així. Potser sí que no destaquen per la seva qualitat però ho hem de considerar més aviat com una manera particular, com de fet són totes les produccions artístiques, d'entendre i expressar els grans

temes del moment. En aquest plantejament l'objecte d'estudi no és simplement una obra d'art pensada per decorar un determinat espai; és també un element important, en ocasions fonamental, dins el ritual simbòlic de la litúrgia en constant interacció i relació amb els altres elements que hi participen, ja siguin objectes o paraules.

L'elecció d'Andorra no ha estat a l'atzar. El Principat ocupa un lloc estratègic, un lloc de pas, i era un punt fonamental dins la xarxa de camins que relacionen les diferents valls pirinenques, tant en sentit longitudinal, entre la Gàl·lia continental i la península Ibèrica, com en l'eix transversal. És per tant un lloc d'intercanvis. Cert que no compta amb centres de producció artística importants, però les rutes que el travessen el relacionen amb dues àrees geogràfiques molt potents que estan sota la influència de dos dels centres més importants en aquest moments: al nord, el poderós bisbat de Tours i al sud, el bisbat d'Urgell.

La situació de la Seu d'Urgell, la dimensió territorial del bisbat, la importància de la seva catedral i la capitalitat comtal fan de la ciutat, durant l'alta edat mitjana, un punt de confluència de corrents artístics diversos. Les relacions mantingudes amb centres crucials en l'època, com són els monestirs de Ripoll o de Cuixà, amb la ciutat de Roma i amb territoris del nord-oest de la península Ibèrica segur que van influir en el desenvolupament d'una manera pròpia d'expressió artística que, atesa la vinculació de les Valls d'Andorra amb el territori d'Urgell, no podem passar per alt. Però no és l'únic. Al nord limita amb el bisbat de Toulouse, un centre cabdal en el desenvolupament cultural ja des dels primers moments de l'alta edat mitjana, i un dels principals focus intel·lectuals i motors artístics europeus. Amb aquest panorama de relacions, atendre exclusivament a la influència "catalana" per explicar la pintura romànica andorrana considerem que és un enfocament reduccionista, que ha deixat fora possibles vies d'exploració per a explicar determinats aspectes del seu romànic. Voler inscriure-la en una àrea geogràfica tancada i pràcticament aïllada no és, en absolut, reflex de la realitat artística en general i no arribarem a entendre-la si ens aferrem a veure-la desvinculada dels contactes que faciliten la transmissió de models i les diverses influències.

Aquesta línia d'investigació, que nosaltres intentem seguir, és la que en els últims anys ha anat prenent força en els estudis sobre l'art romànic, no únicament a Catalunya sinó també a la resta d'Europa. Avançant en aquesta direcció creiem que ens permetrà descartar que estem

davant d'una manifestació artística eclèctica, perquè com veurem els temes tractats i les tècniques utilitzades són comunes a altres centres artístics, i només varia la manera d'expressar-ho que no és res més que el resultat d'una assimilació i reformulació personal feta per l'artista.

L'objectiu principal serà, doncs, conèixer de manera integral cadascuna de les esglésies que contenen o de les que precedeixen les decoracions murals, per tal de restituir, en la mesura del possible, l'edifici i tot el que contenia en època romànica. Es busca "retornar" les pintures, fins allà on sigui possible, al seu context original, relacionant-les amb l'arquitectura i amb tot allò que conformava l'*atrezzo* necessari per a la litúrgia.

Caldrà veure com i en quines fases es van construir i decorar els edificis, i si aquestes actuacions són contemporànies o no a l'elaboració del programa pictòric. Però també serà important conèixer la seva evolució al llarg del temps amb les modificacions que han anat patint per tal d'adaptar l'espai a noves pràctiques litúrgiques i devocions i com va afectar la proliferació de retaules i l'emblanquinat dels murs que sovint van tapar bona part de les pintures. Especial atenció mereixeran els arrencaments que es van produir a principis del segle XX, com es van gestionar les vendes dels conjunts i quins van ser els responsables de les extraccions. Un bloc important seran les restauracions, algunes d'elles poc afortunades, que van provocar alteracions considerables en alguns dels conjunts. Volem veure fins a quin punt s'han vist afectats i com s'han solucionat els diferents problemes. En definitiva, intentarem fer una recollida exhaustiva de tota la informació disponible sobre cadascun dels conjunts de manera que puguem seguir tot el procés transformador que ha conduït a cada església a ser el que és avui en dia.

L'estudi no estaria complet si es quedés en una mera restitució, més o menys ideal, de cada edifici. Per això hem d'anar un pas més enllà i, un cop assolit aquest estadi, relacionar les produccions del Principat amb les conegudes d'altres territoris. Quins elements arriben de terres veïnes i quins pertanyen a la tradició local, si és que n'hi ha?. Arriben pintors que ja han decorat altres esglésies?. Quins són els models en els que s'inspiren? Quins són els canals de transmissió d'aquests models?. Quines són les raons que impulsen a decorar en un període de temps tant reduït totes les esglésies de les Valls?. Qui podria ser l'impulsor d'alguns d'aquests

conjunts?. Preguntes que potser no tenen resposta però que creiem són formulacions necessàries si volem omplir les llacunes de coneixement que presenten actualment tots aquests conjunts. Només d'aquesta manera és com obtindrem una visió global del romànic andorrà i podrem situar-lo dins el context europeu.

Potser el que tenim al Principat no és una pintura de qualitat, però el panorama pictòric que ens ofereix un territori tan petit i homogeni, amb un nombre important de conjunts i un ric desplegament de solucions i de programes, creiem que denota un gran coneixement de les propostes que s'apliquen més enllà de les seves fronteres.

1.2. Metodologia

Per abordar aquests objectius hem treballat de forma paral·lela en dues línies de coneixement. Una d'elles s'ha dirigit a la recerca de la documentació, tant textual com gràfica, del que és el nostre objecte d'estudi. En aquest sentit una part important la constitueixen les fonts documentals textuales sobre el Principat d'Andorra que, per l'època que a nosaltres ens interessa i ateses les relacions històriques, es conserven a l'Arxiu Capitular de la Seu d'Urgell i a l'Arxiu Diocesà d'Urgell, i en menor mesura als Arxius Nacionals d'Andorra i en altres institucions franceses. Gràcies a elles hem aconseguit visualitzar la implantació en el territori d'estaments tant importants com els comtes d'Urgell, la canònica de Santa Maria de la Seu, el monestir de Sant Serni de Tavèrnoles i els diferents senyors que tenien drets sobre les terres andorranes. Afortunadament pels nostres objectius, i gràcies a l'obra de mossèn Cebrià Baraut, tota aquesta documentació ha estat estudiada i publicada en diferents volums de la revista *Urgellia*, i més recentment compilada per la Conselleria d'Educació i Cultura del Govern d'Andorra en dos volums sota el títol *Cartulari de la Vall d'Andorra (segles IX-XIII)* on es recullen els 98 documents de l'època indispensables per conèixer l'evolució del país des de l'any 915 fins al 1295.

La part més important de la recerca documental ha estat la recollida de dades *in situ*, és a dir, les que proporciona el propi edifici, començant per l'arquitectura com a contenidor de l'objecte principal d'estudi que són les pintures. En tots els casos hem visitat les diferents

esglésies en diverses ocasions per tal de fer un recull fotogràfic, el més extens possible, de cadascuna d'elles copsant la seva relació amb l'entorn, analitzant-lo des de diferents angles, documentant la seva arquitectura i, si s'escau, aquells elements constructius i ornamentals que hem considerat singulars. Completant aquest recull de dades també hem accedit i estudiat els informes existents sobre les diferents restauracions a les que han estat sotmesos i, en aquells casos en els que s'han practicat campanyes arqueològiques, hem tingut accés a les memòries d'excavació i hem pogut intercanviar impressions amb els responsables de les mateixes. En aquest procés de documentació arquitectònica vàrem considerar interessant comptar amb les informacions disponibles de totes aquelles construccions del país d'època romànica que, tot i no ser l'objecte principal del nostre estudi en no haver conservat mostres de pintura mural d'aquesta etapa, pel fet de ser contemporanis i tenir unes característiques arquitectòniques semblants a les dels edificis que ens interessen, d'alguna manera podien ajudar a entendre millor el contenidor de les pintures.

El mateix procediment hem seguit per la documentació gràfica de la decoració mural en aquells casos en què les mostres s'han conservat *in situ*. Aquí hem comptat amb el suport i l'ajuda incondicional de Patrimoni Cultural d'Andorra per tal de poder accedir a l'interior d'unes esglésies que no estan dins de les poblacions, que no estan obertes de forma habitual i que, per les dures condicions climàtiques del país, únicament són visitables durant els mesos d'estiu. Ells ens han facilitat, sempre que així ho hem sol·licitat, l'accés lliure als edificis. Només d'aquesta manera hem pogut arribar a generar un registre exhaustiu i detallat de tots els fragments de pintura romànica conservats en cadascuna de les esglésies de Sant Serni de Nagol, Santa Coloma, Sant Romà de les Bons, Sant Joan de Caselles i Sant Martí de la Cortinada.

Pel cas particular de les pintures de l'absis de Santa Coloma, que durant molts anys van estar en possessió del Museu de la Cultura Prussiana dels Museus de l'Estat de Berlin i que l'any 2007 van ser adquirides pel govern andorrà, en el transcurs de la nostra investigació han estat exposades al públic la qual cosa ens va permetre accedir a elles i poder efectuar el perceptiu reportatge gràfic imprescindible per abordar el seu estudi. Respecte del conjunt de Sant Miquel d'Engolasters i els fragments de l'absis de Sant Romà de les Bons, que actualment formen part de les col·leccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya, a banda de

l'observació directe de les obres, hem treballat a partir de les fotografies proporcionades per la pròpia institució, en ocasions comentant les imatges amb la restauradora del museu.

Tota aquesta informació s'ha traslladat a un suport informàtic que ha permès una anàlisi detallada de les imatges, ampliant-les en aquells casos en què era necessari per poder detectar petits detalls que resulten imperceptibles a simple vista. És d'aquesta manera, fotografia a fotografia, com hem abordat la descripció de cadascuna de les figures i escenes que conformen els programes de les esglésies per, seguidament, revisar les diferents propostes que sobre elles s'han formulat. Ha estat durant l'estudi integral i individualitzat de cada conjunt quan s'han analitzat les relacions detectades amb altres programes mirant d'establir les connexions i, si existeixen, els intercanvis artístics amb els diferents conjunts pictòrics tant de dins com de fora del Principat, o en qualsevol altre suport que sigui susceptible d'acollir representacions artístiques. No ens hem limitat als exemples de pintura contemporània del territori català al que està adscrit la pintura andorrana, sinó que hem acudit a tot el panorama artístic del moment tant a occident com al món bizantí, però amb especial atenció a les possibles aportacions arribades des de França i Itàlia, que eren els centres més dinàmics de l'època.

Per poder dur a terme aquesta part final de l'anàlisi, i completar així el nostre estudi, ha estat necessari abordar un apartat amb la història del Principat per tal de conèixer l'evolució política de les Valls d'Andorra des de la formació de la dita Marca Hispànica, amb el que això suposa de presa de contacte amb el món carolingi, fins a l'establiment de la senyoria compartida entre el bisbe d'Urgell i el comte de Foix al segle XIII, que és la base del sistema polític actual. Ha estat important veure sobretot les relacions, sempre difícils, entre l'església urgellenca, que intenta imposar-se sense aconseguir-ho com l'estament dominant, i l'aristocràcia del comtat amb feus a les Valls, entre ells els vescomtes de Castellbò, grans enemics dels bisbes, i d'ambdós estaments amb les comunitats andorranes sempre contràries a qualsevol intent de domini de les Valls per part de senyors forans. Tots aquests enfrontaments crearan un clima de constant inestabilitat del qual Andorra no en queda al marge i que no sabem fins a quin punt va arribar a afectar la producció artística i si es pot considerar el responsable de la concentració a finals del segle XII de gran part de les obres pictòriques romàniques.

No hem deixat fora, a l'hora de tractar els aspectes històrics, les repercussions que va tenir sobre la societat de les Valls l'aplicació dels preceptes de la dita reforma gregoriana de la que el bisbat d'Urgell va ser, des del primer moment, un fervent seguidor i defensor. La normativa imposada des de Roma va ser l'origen de la redacció de les dues concòrdies entre el bisbe i els canonges de la catedral de la Seu i els habitants d'Andorra, uns acords que possiblement afecten el món artístic des del moment que el bisbat passa a ser el propietari legal de les esglésies, circumstància que podria ser la causa de la realització d'uns nous programes pictòrics que mostren una gran sintonia amb els conceptes defensats pel moviment reformista.

Aquests han estat els nostres objectius i la manera com els hem abordat, i esperem que els resultats que presentem contribueixen a un major coneixement del món artístic d'època romànica.

2. Estat de la qüestió

L'anonimat de les obres romàniques ha conduït els historiadors de l'art a la invenció d'uns anomenats "mestres", als quals se'ls atribueixen obres, característiques estilístiques, influències i cronologies. En definitiva, es construeix tota una biografia d'uns suposats artistes. Ha estat seguint aquesta línia, avui en procés de revisió però fins fa pocs anys àmpliament acceptada i rarament qüestionada, com, davant l'aparent uniformitat estilística dels conjunts andorrans de Santa Coloma, Sant Romà de les Bons, Sant Miquel d'Engolasters i Sant Cristòfol d'Anyòs, s'ha arribat a "inventar" la personalitat del "mestre de Santa Coloma", un suposat pintor autòcton, hereu dels grans "mestres" del romànic català, que durant el tercer quart del segle XII, i en paraules de Pijoan, "*... passà la vida decorant la majoria d'esglésies i ermites de les valls d'Andorra*".²

Avui ens pot semblar poc encertada aquesta manera de treballar, però hem d'agrair a aquests investigadors de principis del segle XX, a l'interès i la sensibilitat que van mostrar per documentar i estudiar les pintures, les primeres passes d'un camí, no mancat de dificultats, per conèixer i entendre les obres pictòriques que nosaltres ara estudiem.

Considerar els quatre conjunts esmentats com un grup homogeni en el que es pot identificar un estil comú va ser una proposta llençada per Kuhn a inicis del segle XX quan va suggerir que existia una connexió entre tots ells, no només perquè hi veia un estil similar, sinó també perquè creia que "*probably belong to the same epoch*".³ Pijoan reprendrà la idea poc després i avançarà un pas més enllà. Amb la certesa que la pintura romànica es pot agrupar "*sense esforç*" en diferents categories, classificarà el romànic català a partir d'una sèrie de pintors i escoles que giren al voltant, o estan sota la influència, d'una sèrie de figures destacades que

² PIJOAN 1948: 126. Quan es va publicar l'obra de Pijoan encara no s'havien descobert les pintures murals que conservaven les esglésies de Sant Serni de Nagol i de Sant Martí de la Cortinada, ni tampoc la crucifixió de Sant Joan de Caselles.

³ KUHN 1930: 61.

anomena “*mestres caps de grup*”.⁴ Aquests pintors, dotats d’una major habilitat artística, són els que estableixen les fórmules, determinen les composicions i els detalls que els seus imitadors copiaran, al temps que defineixen un estil que és perfectament identificable dins d’una determinada zona geogràfica. Entre els seguidors d’aquests grans “mestres” hi ha un pintor de poca categoria que encapçala el què anomena *grup d’Andorra* i que defineix com “... *el que presenta unes característiques comarcals més acusades, i fou sens dubte un pintor de la segona meitat del segle XII, llunyanament derivat de l’escola de Taüll, el que, amb ajudants diversos, es passà la vida decorant la majoria d’esglésies i ermites de les valls d’Andorra. Les pintures conservades provenen de les esglésies de Santa Coloma, Sant Miquel d’Engolasters, Sant Romà de les Bons i Anyós. Són obres mediocres, però interessants, executades amb simplicitat d’elements i repetint sempre els mateixos tipus*”⁵.

Aquesta adjudicació a un únic artista d’una gran part de les pintures conservades al Principat d’Andorra és la que permetrà a W.W.S. Cook i J. Gudiol i Ricart parlar ja obertament l’any 1950 del “*maestro de Santa Coloma*”.⁶ En el seu intent per resseguir i identificar, per una banda, les obres dels que consideren els quatre grans “mestres” de la pintura romànica, els pintors de Taüll, Maderuelo, Pedret i Urgell, i, per l’altra banda, els tallers que d’ells se’n deriven, veuen en aquest suposat “mestre” andorrà un seguidor del “*círculo del maestro de Urgell*” que es caracteritza per ser “*un pintor rústico autor de los frescos de las iglesias de Santa Coloma, San Miguel de Engolasters, San Román dels Bons y Años*”.⁷

⁴ PIJOAN 1948: 121.

⁵ PIJOAN 1948: 126.

⁶ COOK, GUDIOL i RICART 1980: 70.

⁷ La seva hipòtesi és que els quatre pintors es distribueixen per diferents punts de la geografia catalana. Els dos primers són els que treballen a Taüll i un cop acaben l’obra es separen. Un d’ells, el de Taüll, és el que treballarà a la catedral de Roda d’Isàvena, mentre que el de Maderuelo marxarà a terres castellanès. El tercer és el pintor de Pedret, que treballarà en una àmplia zona que va des de la Val d’Aran fins al Berguedà. El quart, el d’Urgell, es mou per la zona de la Seu i és un pintor tècnicament molt bo, gran dibuixant i coneixedor de les fórmules bizantines. Ell és el que hauria assentat les bases de la important escola de pintors sobre taula al voltant de la catedral i entre els seus seguidors destaquen, com a muralistes, els pintors de Santa Coloma i el de Santa Maria de Ginestarre de Cardós, considerat d’una qualitat inferior. COOK, GUDIOL i RICART 1980: 16. Anys més tard, Cook, inclourà el “*Maestro de Santa Coloma*” entre els mestres secundaris de la Catalunya occidental. COOK 1956: 26. La seguretat que aquesta és l’única manera d’estudiar la pintura romànica portarà Gudiol a afirmar en un article publicat el 1958 què, gràcies al seu estudi aprofundit i “...*d’une honnêteté extraordinaire...*” s’han pogut identificar els pintors de tal manera que quan apareix una obra nova és possible saber ràpidament qui és l’autor. GUDIOL i RICART 1958: 192.

Entendre i explicar la pintura romànica catalana en base a comparacions estilístiques entre els diferents conjunts és la que ha alimentat, en el cas concret d'Andorra, no només la visió d'un grup molt homogeni, sinó també una discussió, a totes llums estèril, sobre quin dels tres grans pintors del romànic català, el de Pedret, el de Taüll o el d'Urgell, és el que exerceix sobre ell una major influència. La conclusió és decebedora i es concreta en un llistat de característiques formals, més o menys encertades, que l'aproximen a un o a un altre segons el criteri de cada investigador. L'acord és impossible i les combinacions són tantes com historiadors treballen el tema. Pijoan el vincula, encara que de lluny, a les pintures de Taüll i descarta qualsevol relació amb aquelles decoracions que geogràficament li són més pròximes.⁸ Cook i Gudiol Ricart primer⁹, Durliat anys més tard¹⁰, Carbonell¹¹ i Planas¹² són els que hi veuen, en canvi, una clara influència del mestre d'Urgell. Demus, per la seva banda, ho considerarà respecte del mestre de Taüll i de l'escola derivada de Pedret¹³, igual que Pagès que hi afegeix, però, que amb un nivell menys culte i més popular.¹⁴ Pradalier s'inclina per Pedret, però interpretat amb una certa independència i també hi veu alguns trets que apunten a Taüll.¹⁵ Ainaud de Lasarte en canvi el considera un fidel seguidor de Pedret¹⁶, mentre que autors com Dalmases i José Pitarch¹⁷, Wunderwald¹⁸ i Vigué¹⁹ no es decanten per cap i hi veuen una mica de tot. En definitiva, un *totum revolutum* que fa del "mestre de Santa Coloma" un pintor coneixedor i seguidor de tota la pintura mural catalana.

⁸ PIJOAN 1948: 126. Tot parlant del *grup d'Andorra* al final del paràgraf diu: "Les pintures de l'absis central de l'església de Sant Miquel de la Seu d'Urgell, són un cas esporàdic notabilíssim, sense relació directa amb cap dels grups esmentats".

⁹ COOK, GUDIOL i RICART 1980: 70. Posteriorment, Gudiol Ricart dirà que presenta afinitats amb Pedret. GUDIOL i RICART 1965: 89.

¹⁰ DURLIAT 1967: 158. Anys més tard, en una publicació amb Allègre atribuirà al mestre de Santa Coloma no només les produccions d'aquesta església, sinó també les de Sant Miquel d'Engolasters i de Sant Romà de les Bons. DURLIAT, ALLÈGRE 1969: 163.

¹¹ CARBONELL 1984: 104.

¹² PLANAS 1992d: 160.

¹³ DEMUS 1968: 69.

¹⁴ PAGÈS 2003: 160.

¹⁵ PRADALIER 1970-1971: 27. De Pedret identifica sobretot les orelles i els punt sobre el front i les galtes, el nas, els cabells, els ulls i la boca. De Taüll la definició de les pestanyes a base de petites pinzellades que simulen els pèls.

¹⁶ AINAUD DE LASARTE 1989: 80.

¹⁷ DALMASES, JOSÉ PITARCH 2001: 280.

¹⁸ WUNDERWALD 1997: 40. "Els frescos de Santa Coloma s'inspiren, des del punt de vista iconogràfic i estilístic, en l'absis principal de Sant Climent de Taüll, així com en les escoles de Pedret i la Seu d'Urgell."

¹⁹ VIGUÉ 1992a: 64.

Sembla clar, a la vista dels resultats, que aquesta aproximació morel·liana, basada en anàlisis formalistes que adjudica a uns quants pintors estrella els models i els temes que seran seguits per pintors imitadors no serveix, i més si tenim en compte que les mostres de pintura que ens han arribat suposen una part molt petita del què havia de ser el total de la pintura romànica catalana²⁰. Ja hem vist com d'aquesta manera és impossible resoldre satisfactòriament les qüestions estilístiques, i com qualsevol proposta feta per un investigador pot ser fàcilment rebatuda per un altre. Però tampoc no ofereix una interpretació acceptable per a la cronologia, un apartat fonamental si el que es vol és descobrir les relacions que hi havia entre el “mestres” principals i els secundaris. I és que la falta de documentació i de proves irrefutables fan que sigui molt complex arribar a conèixer el moment concret d'execució d'una obra o, en ocasions, fins i tot una tasca impossible.

Documents com les inscripcions en els murs de les esglésies, cas de Sant Climent de Taüll, donants promotors representats en llocs destacats com a l'absis, com Llúcia de Pallars a Sant Pere del Burgal, o les mateixes actes de consagració de les que a Andorra en tenim dues, la de Sant Romà de les Bons i la de Sant Serni de Nagol, han estat considerades sovint proves irrefutables per atorgar una data al conjunt, i amb ella a la vida artística del pintor. Avui en dia la validesa d'aquesta mena de documents a l'hora d'adjudicar una cronologia absoluta és més que qüestionable, però fins fa pocs anys eren peces fonamentals²¹.

Es per això que si la datació de la pintura mural romànica catalana ha estat, i en alguns casos encara està, construïda al voltant del 1123 que és l'any que apareix en la inscripció de Sant Climent de Taüll, la que afecta a Andorra ho ha estat a partir de la data de 1164 que és la que consta en l'acta de consagració de Sant Romà de les Bons.

Les paraules de Vigué, que podem llegir en l'apartat sobre pintura dins l'obra *Andorra Romànica*, són la mostra més clara que podem trobar de com a partir de la combinació entre

²⁰ El llistat de “mestres” és molt llarg, n'hi ha quasi tants com esglésies amb pintures romàniques hi ha conservades.

²¹ Sobre la validesa de les actes de consagració en parlarem més detalladament en els capítols dedicats a les esglésies de Sant Romà de les Bons i de Sant Serni de Nagol. Sobre la resta, és acceptat que quan es consagra una església no necessàriament tots els murs han d'estar decorats, i per tant hi pot haver una diferència cronològica entre la finalització de l'obra i l'execució de la pintura en funció de les possibilitats econòmiques de la parròquia o de la generositat dels donants. Els edificis també es poden consagrar més d'una vegada i per tant podem trobar diverses dates com passa per exemple a l'església de Leyre, amb una primera consagració al 1057 i una segona al 1098, o la de Sant Miquel d'Olèrdola, consagrada al 929 i al 991. WETTSTEIN 1971: 103.

els elements formals i una data de consagració es pretén resseguir el fil de gran part de la producció pictòrica romànica del Principat. El punt de partida és l'obra de “ ... *l'anomenat Mestre de Santa Coloma, un pintor l'activitat del qual cal situar entre, aproximadament, l'any 1150 i el 1170. És l'autor de quatre conjunts que passem a tractar, tot seguit en ordre cronològic, marcat per les característiques evolutives derivades d'aquests mateixos conjunts.* ”²².

D'aquesta manera és com s'explica una part de l'art romànic d'Andorra, amb una seqüència que ve encapçalada per l'obra de Santa Coloma, que és la que dona el nom a l'artista, i ho és per què?. Les raons no queden mai clares, es diu senzillament que és la millor, o que és on es *deixen veure els efectes de la influència bizantina*²³. La segona seria Sant Miquel d'Engolasters, pintada suposadament al voltant de 1160, on la qualitat tècnica baixa però es pot detectar una certa evolució en la manera de pintar, que mai no es concreta, respecte al conjunt anterior. Aquí ja se'ns planteja la primera qüestió, la de com explicar la pèrdua de qualitat i d'habilitat en la resolució de les figures del “mestre” en aquest conjunt respecte del primer. No hem trobat ningú que respongui a la pregunta. Seguim avançant en el temps i arribem a Sant Romà de les Bons, on hi ha, suposadament, una evolució en la composició respecte als conjunts anteriors, que tampoc no s'explica, on s'introdueixen nous colors i on es veu un progrés en el dibuix. Estem al voltant de 1164 tal com indica l'acta de consagració, i el pintor, a jutjar pels arguments argüits, ha recuperat l'habilitat per dibuixar, una habilitat que tornarà a perdre al final de la seva carrera quan pinta els murals de Sant Cristòfol d'Anyós, on és evident la *pobresa del dibuix, el color poc reeixit*, i on els personatges s'assimilen als de Sant Miquel d'Engolasters.²⁴ Ho hem exposat de forma molt resumida, i potser pot semblar que es manipulen, però són certament els arguments que trobem en la bibliografia, un marc referencial fet a mida per una zona que és incòmoda a partir d'una data i unes característiques formals atribuïdes a un únic pintor que són, com hem vist, altament qüestionables.

Però malauradament el tema no queda aquí. Un cop identificat el període de producció del “mestre de Santa Coloma”, ha estat fàcil encaixar les pintures dels conjunts que s'han descobert al llarg del segle XX, de tal manera que s'ha arribat a concretar la periodització de

²² VIGUÉ 1992a: 64-65.

²³ VIGUÉ 1992a: 64.

²⁴ VIGUÉ 1992a: 65.

tota la pintura romànica conservada al Principat atenent a les característiques formals, de major o menor qualitat, detectades en els altres conjunts. Així el suposat arcaisme de les pintures de Sant Serni de Nagol, unit a la data de 1055 que recull l'acta de consagració, es considera que marca les primeres passes d'un romànic incipient del qual no hem conservat cap altra mostra ni a Andorra, ni a Catalunya, ni a la resta d'Europa.²⁵

El primitivisme del dibuix i la qualitat de les pintures no encaixa en els paràmetres que defineixen la pintura romànica catalana des del temps de Pijoan, i per això es tracta com una anomalia dins un panorama artístic que es vol molt homogeni. Ja poc després de la seva descoberta l'any 1976, Pere Canturri, en un article publicat als *Quaderns d'Estudis Andorrans*, feia una primera aproximació que marcarà moltes de les interpretacions posteriors on apuntava que la decoració de Sant Serni de Nagol enllaçava amb el romànic més primitiu, de fet les qualifica de pre-romàniques, un producte sorgit de la síntesi entre la tècnica mossàrab i la carolíngia²⁶. Aquest serà el plantejament que seguirà Ainaud de Lasarte que les desvincula del món romànic perquè no encaixen ni la gesticulació, ni el senzill cromatisme en blanc i negre²⁷. En canvi, tant Planas com Baraut les consideren romàniques perquè les relacionen amb la data de consagració de l'església l'any 1055²⁸.

Haurem d'esperar quasi un segle per trobar la primera obra plenament romànica al Principat en les pintures de Sant Joan de Caselles on ja es deixen sentir les primeres influències dels "mestres" de Pedret i d'Urgell però matisades per un fort caràcter popular. L'obra, considerada per tots els historiadors un conjunt de gran excepcionalitat per la combinació de pintura i estuc, serà estudiada per primer cop per Pradalier que la defineix com l'obra d'un pintor local, rústic i barruer, inexpert i mancat de tècnica, un neòfit dins el món artístic que no mereix ser conegut com el "mestre de Caselles". Però la seva obra evolucionarà i el tornarem a trobar, sempre segons Pradalier, decorant els murs de l'església de Santa Eugènia d'Argolell, una obra de més qualitat, que el fa mereixedor de passar a la història com a

²⁵ VIGUÉ 1992a: 64. Són pintures que no encaixen en l'esquema definit per Gudiol tal com passa amb les de Sant Cristòfol de Campdevàdol o les de Santa Maria de Terrassa.

²⁶ CANTURRI 1979: 5-17. Canturri les relaciona amb les il·lustracions dels segles IX al XI, una sintonia amb la que coincideixen Cook i Gudiol Ricart. COOK, GUDIOL i RICART 1980: 58.

²⁷ AINAUD DE LASARTE 1989: 34. Creiem que l'autor treballa a partir de fotografies perquè en les pintures hi ha colors com el taronja, el blau i el vermell.

²⁸ PLANAS 1992e: 183-192; BARAUT 1998.

“mestre d’Argolell”²⁹. D’aquesta manera el pintor de Caselles, que no encaixa en cap dels grups que defineixen la pintura catalana, entra a formar part del mode eclèctic definit per Sureda³⁰. Com encara és un pintor primitiu que mostra influències puntuals dels grans pintors catalans però no té plenament assolides les formes del romànic, s’accepta que treballa en aquesta zona del Pirineu durant la primera meitat del segle XII, entre el 1140 i 1150, de manera que ens deixa a les portes de les obres del gran pintor de les Valls d’Andorra, el “mestre de Santa Coloma”, que donarà pas a finals del segle XII a un nou “mestre”, el de la Cortinada.

El descobriment de la decoració de Sant Martí de la Cortinada va ser considerat importantíssim per al coneixement de la pintura mural d’època romànica a Andorra ja que amb ell es completava tota la seqüència productiva de l’alta edat mitjana. Un pintor que, fortament influenciat pel “mestre d’Urgell” de qui heretà el trencament de la frontalitat i el moviment de les figures, però dins l’òrbita dels pintors d’Argolell i Santa Coloma segons Pradalier³¹, en el que Pagès en canvi només identifica trets que el relacionen amb Pedret³², o amb trets que el relacionen amb la il·luminació de manuscrits per Cook i Gudiol i Ricart³³, i amb característiques pròpies del mode eclèctic per Sureda³⁴, agafa el relleu a finals del segle XII.

De mestre en mestre és com s’ha interpretat i explicat fins al moment la pintura romànica del Principat, una visió lineal d’acord amb el marc teòric vigent durant gran part del segle XX, que es completa amb el “mestre d’Andorra”, autor de les pintures de Sant Esteve, que ens introdueix ja al segle XIII.

Aquest sistema comença a entrar en crisi quan les preguntes que es generen al voltant de situacions com les que acabem de descriure no obtenen resposta. Mirar d’esbrinar si realment es tracta d’una producció autòctona, identificar els elements que pertanyen a la tradició local i

²⁹ PRADALIER 1970-1971: 42-59.

³⁰ SUREDA 1981: 318. Altres autors han tractat l’obra de Caselles però tots ells reproduïen en línies generals les idees aportades per Pradalier, com AINAUD DE LASARTE 1989: 74. Cook i Gudiol i Ricart en la seva publicació de 1980 dediquen a aquest conjunt de “*un modesto artesano*”, 5 línies. COOK, GUDIOL i RICART 1980: 57. Papin s’esplaia en els detalls de la troballa però no entra en l’anàlisi de la l’obra. PAPIN 1980: 26-27.

³¹ PRADALIER 1970-1971: 60-93.

³² PAGÈS 2009a: 286.

³³ COOK, GUDIOL i RICART 1980: 58.

³⁴ SUREDA 1981: 324-325.

els que són forans, què impulsa a pintar totes les esglésies en un determinat període de temps relativament reduït, quins són els canals de transmissió de models, etc., són preguntes impossibles de respondre dins el marc rígid que suposa explicar la pintura a partir d'un pintor principal i el seus deixebles imitadors. La demanda d'una solució condueix a classificacions més permeables on els criteris formals continuen essent l'element principal a tenir en compte, però on els compartiments ja no són estancs sinó que mostren connexions entre els diferents corrents estilístics.³⁵

Sureda està en aquesta línia i la seva nova proposta de periodització del romànic parteix del concepte “*estil*”, que defuig de l'acció individual i estàtica que regia fins aquell moment. Encara que continua parlant de “mestres”, aposta per una visió més dinàmica en la que hi ha una constant transformació i evolució de l'activitat pictòrica.³⁶ Defineix unes coordenades espai-temps, el lloc és Catalunya i el període temporal des de mitjans del segle XI fins a finals del segle XIII, en què situa la pintura catalana, i dins d'ella diferencia una sèrie de seqüències i de modes que s'agrupen segons unes determinades característiques formals comunes que les fan homogènies.³⁷

Dins aquesta nova proposta, les pintures d'Andorra es troben en la seqüència denominada “*altromànica*”, que és aquella que denota influències bizantines, passades pels filtres de produccions tant franceses com italianes, que es combinen amb la tradició de la miniatura mossàrab, segons l'autor. El “*mode eclèctic*” és el que li escau, aquell on es troben pintors de segon o tercer ordre que agafen els elements més representatius dels tres grans “mestres”, Pedret, Taüll i Urgell, i els passen pel seu sedàs personal. El resultat és un estil caracteritzat per formes “*...eclèctiques allunyades dels nous corrents estilístics. Si aquesta manera*

³⁵ S'han fet diferents propostes per la substitució del mot “mestre” per altres com tallers, escoles o grups. Moltes d'elles van ser apuntades i debatudes durant el *Col·loqui de terminologia dels períodes de l'art romànic a Catalunya i dels seus precedents cristians* celebrat a Barcelona l'any 1980, especialment durant la discussió posterior a la ponència presentada per Josep Gudiol i Ricart recollida a *Lambard. Revista d'art medieval I* (1977-1981).

³⁶ SUREDA 1981: 209-215.

³⁷ Seqüència protoromànica; alt-romànica amb: mode dominant, secundari, marginal, eclèctic i popular; tardoromànica amb: mode dominant, secundari, marginal i popular. SUREDA 1981: 218-261.

eclèctica és evidenciable en nombroses obres de tot l'àmbit català, la seva major expansió es troba en terres andorranes"³⁸

Sureda fa un esforç important per trencar amb la línia d'atribucions, més o menys clares i directes, de les obres a un únic pintor que havia dominat els estudis des dels anys '50, i ho matisa molt. Continua parlant de "*Mestres*" encara que ho faci dins d'un nou compartiment més gran que és el de la seqüència. És en el si d'aquest nou marc que planteja una pregunta especialment interessant per a nosaltres: qüestiona per primera vegada la figura d'un únic autor dels quatre conjunts que fins el moment s'havia mantingut inamovible.³⁹ Les coincidències en la resolució de les figures i en les composicions que s'aprecien en tots ells no creu que necessàriament s'hagin de considerar símptomes d'una mateixa mà executora. Qüestiona així la homogeneïtat del grup i ofereix una nova visió que s'allunya de l'anàlisi tradicional perquè, si bé estima que tots els conjunts pertanyen a un mateix cercle artístic, no creu que tots es puguin atribuir a una mateixa mà.⁴⁰ Hi ha, segons el seu parer, evidents similituds entre tots ells, però també hi ha importants diferències a nivell qualitatiu i de tractament de les figures que porten a pensar que al menys dos, concretament els de Sant Miquel d'Engolasters i el de Sant Cristòfol d'Anyós, n'han de quedar fora.⁴¹ Acceptar aquest nou plantejament implica no només reduir l'activitat del suposat "mestre de Santa Coloma" a dos conjunts, aquell que li dóna nom i el de Sant Romà de les Bons, sinó també acceptar que a les Valls hi ha almenys un segon "mestre" treballant al mateix temps.⁴²

Wunderwald, que estudia en profunditat les pintures murals de l'església de Santa Coloma, comparteix aquesta definició de pintura eclèctica de Sureda i considera demostrada històricament la influència sobre ella del que anomena "*escoles regionals*". La terminologia

³⁸ Sembla com si estigués creant una subdivisió a mida per la pintura d'Andorra a la que atorga un caràcter autòcton i molt marginal ja que en aquest mode eclèctic només hi ha les pintures del que anomena "*Cercle de Santa Coloma*" i les del "*Mestre de la Cortinada*", aquest últim un pintor "*eclèctic i popular*". SUREDA 1981: 237.

³⁹ En queden fora Sant Joan de Caselles i Sant Martí de la Cortinada que té "mestre" propi.

⁴⁰ SUREDA 1981: 237. Diu que pertanyen al mateix cercle artístic perquè en tots ells apareix el mateix símbol tancant les inscripcions.

⁴¹ SUREDA 1981: 237. "*Al Mestre de Santa Coloma li ha estat associat, per regla general, el conjunt de pintures format per les esglésies de Santa Coloma, Sant Miquel d'Engolasters, Sant Romà de les Bons i Sant Cristòfol d'Anyós. Creiem força arriscat, mantenir la unitat d'aquest conjunt, per tal com en ell hi ha diferències força notables de qualitat i tractament a favor de Santa Coloma i Sant Romà de les Bons*", opinió que nosaltres compartim.

⁴² Hem de pensar que seria un cas similar al que es dóna a Taüll on les esglésies les van pintar diferents tallers. Sureda no es pronuncia al respecte. SUREDA 1981: 237.

és nova però en el fons continua essent el mateix perquè aquestes escoles regionals s'identifiquen amb les pintures de Pedret, Taüll, Burgal i la Seu d'Urgell.⁴³ L'aportació de Wunderwald rau en què no creu que aquesta influència sigui exclusiva de les pintures d'Andorra, ella detecta trets estilístics i iconogràfics similars en altres conjunts de la zona pirenaica. És a partir d'aquestes coincidències que afirma que no es pot parlar ni d'un corrent aïllat, circumscrit exclusivament a les Valls com s'havia considerat fins ara, ni d'un pintor autòcton que treballa només en les seves esglésies.⁴⁴ És conscient del fet que aglutinar totes les decoracions del país al voltant d'una única figura és una fórmula acceptada, però la veu altament problemàtica i per això defuig el reconeixement inqüestionable de la figura del "mestre de Santa Coloma", no només perquè "... *la seva personalitat no ha estat documentada encara en l'estat actual de la recerca*", sinó també perquè agrupar les obres en funció de la individualitat d'un artista s'ha mostrat "*últimament*" molt qüestionable.

L'anàlisi comparativa que l'autora fa entre els frescos de Santa Coloma i els altres tres considerats obra del mateix autor, no permet confirmar que corresponguin "*sense cap mena de dubte a una única mà*". Per això considera que és més factible que estiguem davant d'obres produïdes per una sèrie de tallers itinerants que s'haurien format en una mateixa escola i que per tant participarien d'unes característiques estilístiques comunes. Tots ells, amb el bagatge acumulat de la pintura catalana, combinat amb la seva pròpia evolució artística, s'inscriurien dins una mateixa xarxa de producció adscrita a un àrea geogràfica concreta que anomena "*regió pirenaica*".⁴⁵ Aquests "*tallers nòmades*" treballarien contemporàniament per tota la zona, la qual cosa explicaria els paral·lelismes estilístics i iconogràfics evidents que hi ha entre tot un seguit de pintures del Pirineu, i més concretament entre les d'Andorra i altres exemples de les valls properes.⁴⁶ Aquesta formació comuna, i les diferències formals

⁴³ WUNDERWALD 1997: 42.

⁴⁴ Santa Eulàlia d'Estaon, Santa Maria de Ginestarre de Cardós, Sant Pau i Pere d'Esterrí de Cardós, i Sant Joan de Boí. WUNDERWALD 1997: 42 i 2004: 83. Per l'estudi de Santa Coloma, WUNDERWALD 1997.

⁴⁵ La consideració d'una zona artística pirinenca que abastaria les dues vessants dels Pirineus on es detecten característiques estilístiques homogènies, ja havia estat proposada tant per Durliat (DURLIAT 1961a: 1-14) com per Ottaway (OTTAWAY 1994a: 325-379).

⁴⁶ Parla concretament de paral·lelismes entre el disseny de la mà i els ornaments del vestit del sant Gregori de Santa Coloma i la mà i els ornaments del vestit d'un sant procedent de Santa Eulàlia d'Estaon. WUNDERWALD 1997: 85. El tema dels pintors itinerants ja va ser tractat per Josep Gudiol i Ricart en un article el 1958 (GUDIOL i RICART 1958: 191-194) i més recentment per CASTELNUOVO 1999.

que veu entre els components del grup andorrà reconegut per Pijoan, creu que són suficients per proposar una revisió dels conjunts atribuïts al “mestre de Santa Coloma”.⁴⁷

Avui en dia ja quasi ningú accepta imputar les obres a un únic pintor que ha vist el treball del gran “mestre” que, si ho apliquem al cas andorrà, ens porta a parlar d’un artista viatger coneixedor de tota la pintura mural catalana. És una tasca materialment impossible d’abastar. La tendència és a interpretar les coincidències entre els diferents conjunts com el resultat d’un bagatge comú, com diferents elements d’una mateixa realitat artística, tallers si es vol, que han tingut un mateix aprenentatge.

Per això, i seguint aquesta línia d’investigació, el més encertat és parlar de diferents focus que comparteixen una mateixa concepció artística i que es mouen dins una mateixa àrea la qual, en el nostre cas, creiem que és el bisbat d’Urgell. Hem d’oblidar-nos de la figura mítica del “mestre de Santa Coloma”, pintor estrella del romànic de les Valls, i començar a mirar la pintura mural romànica d’Andorra des de la mateixa òptica que la pintura mural romànica catalana, com el resultat de la transmissió al llarg del temps d’un llegat al qual s’han anat sumat diferents característiques, tant les que són pròpies d’un taller, com aquelles que resulten dels contactes amb altres tallers, siguin aquests o no de la mateixa àrea geogràfica. Rebutgem la idea de Wunderwald d’una mena de tallers nòmades transitant pel territori oferint els seus serveis a la recerca d’encàrrecs. La decoració d’una església és un acte molt madurat que implica no només a l’artista sinó, i sobretot, al promotor i a l’ideòleg i per això ens inclinem més a considerar que els tallers eren enviats a les esglésies prèvia demanda.

Que els quatre conjunts presentin trets comuns i que estiguin en un àmbit geogràfic suposadament molt tancat, no implica necessàriament que hagin estat pintats pel mateix artesà, ni tant sols pel mateix taller, i molt menys que siguin un producte autòcton. De fet, les diferències ja reconegudes per Sureda, i que subscrivim, així ho semblen indicar.

Andorra durant l’edat mitjana, encara que pugui semblar el contrari, no era una zona tan marginal ni estava tant allunyada dels centres importants com sovint es troba en la bibliografia. Les investigacions sobre les vies de comunicació durant l’edat mitjana al Pirineu

⁴⁷ Wunderwald es queda en aquest nivell i no formula cap proposta.

la situen en el camí de les rutes més importants que connecten les dues vessants.⁴⁸ Les facilitats que el curs de la Valira proporciona per sortir de les Valls en direcció sud cap a la Seu, ha fet oblidar totes aquelles rutes al nord que, no per ser més dificultoses de transitar, sobretot durant els mesos d'hivern, són menys importants (figura1).



Figura 1. Principals vies de comunicació del Principat d'Andorra durant l'alta edat mitjana. (Josep M. Palau a partir de l'original d'Eric Gaba).

Les Valls d'Andorra tenien, en època medieval, una molt bona comunicació a través de diversos ports de muntanya amb la vessant nord del Pirineu, per exemple amb Toulouse tot seguint la ruta per Pamiers i Foix fins a Tarascon sur Ariège, des d'on diferents camins permetien entrar a la vall de la Valira del Nord en direcció a la Cortinada i Ordino travessant

⁴⁸ En aquest sentit són fonamentals els estudis de Milagros Guardia (GUARDIA 2008; 2016a; 2016b; 2016c) i de Milagros Guardia, Carles Mancho i Josep Palau (GUARDIA, MANCHO, PALAU 2014: 318-331).

els ports de Boet, Siguer o Rat, o bé per Fontargent baixar per Canillo i Encamp i, seguint el curs del riu, travessar la vall de la Valira d'Orient en direcció a Andorra la Vella. Al mateix port de Boet arribava la via procedent de Vicdessos des d'on es podien seguir en direcció a Saint Lizier. I no hem d'oblidar els camins transversals que comunicaven amb l'Alt Urgell, Cerdanya a l'est, i amb el Pallars a l'oest. Hem pogut documentar, a partir d'estudis previs sobre la xarxa de camins medievals, les rutes més importants, les que acabem d'esmentar, i d'altres transversals entre valls, per a poder-les traslladar gràficament en un mapa que mostra els segments constatats sense dubtes, i en un altre, de més general, en el que Andorra s'insereix en el sistema de comunicacions intra i trans pirinenques.⁴⁹

Per a nosaltres aquells que van decorar les esglésies d'Andorra es troben dins d'una mateixa realitat artística on, a partir d'uns criteris formals que es podrien qualificar com a bàsics, van treballar imprimint a les obres la seva pròpia empremta. Cada obra és única i original, és el resultat del procés evolutiu de l'artista i de la seva manera particular d'interpretar uns models comuns i sobretot del què li estan demanant que faci. Per això el seu estudi no es pot quedar en una simple enumeració de característiques estilístiques que la situen en l'òrbita d'una o altra escola, hem d'anar un pas més enllà i buscar les possibles relacions i contactes que hi havia entre totes elles, i mirar d'esbrinar quines van ser les motivacions que les van impulsar. L'art religiós és, com deia Grabar, un art social i per tant sotmès a les pressions i als interessos dels promotors. Per això no es pot acceptar que hi hagi pintors innovadors si darrera no hi ha un comitent que accepta les innovacions i un públic que entén les propostes que fa l'artista. Si una obra és arcaica, com es diu en ocasions per les produccions del Principat, potser el problema no és l'artista sinó el qui encarrega l'obra. L'art és un element de propaganda i per això no ens podem quedar en l'anàlisi artística, hem de treballar de manera interdisciplinària perquè només així obtindrem una visió global del què signifiquen les obres en el moment en què van ser produïdes.⁵⁰

⁴⁹ Aquesta investigació s'inscriu dins el projecte *Pirineo románico, espacio de confluencias artísticas (PRECA)*, MEYC - Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2013-42017-P)- IP: Carles Mancho i Milagros Guardia. DE ZAMORA 1788; ARMET 1906; PAILHÈS 2000; BONALES 2003, 2007, 2011 i 2013.

⁵⁰ GRABAR 1952: 190.

3. Les Valls d'Andorra dins el panorama polític dels segles VIII – XII.

“... como sus habitantes se dedican muy poco a las
letras, no es de extrañar que no se encuentre
una historia del mismo escrita por alguno de sus naturales...”⁵¹

Fins a mitjans del segle XX, el Principat d'Andorra era vist com un lloc perdut al vell mig d'altres muntanyes, pràcticament incomunicat i vivint igual que en època feudal. Poc interessava el país més enllà dels seus paisatges bucòlics o dels petits pobles amagats entre les muntanyes, en definitiva per l'exotisme que suposava trobar una bossa de tranquil·litat en un món en constant i trepidant transformació. Vist així, no ens ha d'estranyar que la seva història tampoc interessés gaire i que amb anterioritat a la segona meitat del segle XX el que s'escriguí sobre ell no siguin més que quaderns de viatge d'autors romàntics o post-romàntics, reculls d'itineraris fets per socis de centres excursionistes, alpinistes que expliquen les seves experiències, o simplement persones decebudes de la vida urbana que veuen en Andorra el seu ideal refugi de felicitat.⁵²

Un exemple clar d'aquest desinterès el trobem en l'obra de De Roussillon de l'any 1823, una publicació que està considerada la primera monografia sobre el Principat on parla d'aspectes relacionats amb la vida social, cultural, la tradició, la política del moment, i en la que a la història hi dedica exclusivament tres planes que tracten sobre els orígens, la seva independència i sobretot les relacions amb la casa de Foix.⁵³ Per la banda espanyola, el panorama no és millor. Dalmau de Baquer va escriure al 1849 una *Historia de la República*

⁵¹ DALMAU DE BAQUER 1849: 7.

⁵² DE ZAMORA 1788: 157-167; TAYLOR 1867; OSONA 1896; JOHNSON 1913; FERREIRA DE CASTRO 1929.

⁵³ DE ROUSSILLON 1823.

de Andorra⁵⁴, obra voluntariosa però amb poc rigor científic, i aquell mateix any Madoz, en el segon volum del *Diccionario geogràfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*⁵⁵, li dedicarà set planes.

Cents anys abans, al 1748, Antoni Fiter i Rossell, fill d'Ordino i doctor en dret, havia redactat el que tothom coneix com a *Manual Digest*.⁵⁶ És una obra escrita en català que es conserva a l'Arxiu de la Casa de la Vall. Està dividida en sis llibres en els que es tracten tots els aspectes que afecten al Principat i que van des de la seva geografia, a la religió, des de les funcions i les atribucions que corresponen als governants als usos, costums i tradicions; també dedica una part important a la història.⁵⁷ Molts dels mites i llegendes sobre la formació d'Andorra i la seva gent tenen origen en aquesta obra i la més destacada és sens dubte la que es refereix a Carlemany. Segons relata Fiter, el monarca carolingi es va estar a Andorra amb 5.000 homes preparant la reconquesta i en marxar, veient com els “moros” havien arruïnat aquestes terres, va decidir deixar un petit contingent de soldats els quals, segons comenta el mateix Fiter, eren originaris de la Gal·lia Narbonense, perquè hi treballessin.⁵⁸ Aquest gest és el que suposadament recull el document conegut com la Carta de Poblament d'Andorra o Carta

⁵⁴ DALMAU DE BAQUER 1849.

⁵⁵ MADOZ 1849 : 513-519.

⁵⁶ Nom abreujat de *Manual Digest de les Valls Neutres d'Andorra, en lo que se tracta de sa antiguitat, govern i religió, de sos privilegis, usos, perminències y prerrogatives, escrit a petició del Comú General de ellas per lo Doctor en dret..... del poble d'Ordino per lo millor govern y regimen de sos patricios* (FITER I ROSSELL 1987).

⁵⁷ Ms 1 de l'Arxiu de les Set Claus. Arxiu Històric Nacional d'Andorra. *Llibre I: de Geografia i Història de les Valls. Llibre II: dels Veguers, Jutges, Batlles, Notaris, Capitans i altres oficials de Justícia. Llibre III: del Consell General i de la terra d'Andorra, amb els seus usos, costums i privilegis. Llibre IV del ceremonial de les funcions dels Veguer, del Consell i d'altres. Llibre V: de la llista dels Bisbes d'Urgell i dels Comtes de Foix. Llibre VI: d'una sèrie de màximes per a la Cristiana política i elevada prudència per la millor conservació de les Valls.* El Manual Digest és una obra molt densa que, per la seva dificultat, va ser simplificada al 1763 per mossèn Antoni Puig, rector de “Les Caldes”, en l'obra que porta per títol *Politar Andorrà*. De manera simbòlica, avui presideix les sessions del Consell General de les Valls. Fins l'any 1946 no es va autoritzar parcialment la seva publicació, honor que es va atorgar a Bonaventura Riberaygua i Argelich. Actualment està publicat en la seva totalitat i nosaltres hem treballat amb l'edició de 1987. Viader ha destacat la manca de rigor històric de l'obra, carregada d'un fort component religiós, però una eina vàlida tenint en compte que el seu objectiu era el de dotar al Consell General d'un marc referencial diferenciat per preservar i justificar l'estatus particular d'Andorra. VIADER 2003: 37.

⁵⁸ FITER 1847: 61-85. La creença popular que realment Carlemany va estar a Andorra és tan forta que fins i tot es recull en la primera estrofa de l'himne: “*El gran Carlemany, mon Pare, dels alarbs em deslliurà*”.

Pobla, un suposat diploma carolingi datat al 805 sobre el qual avui no hi ha cap dubte que és un document fals.⁵⁹

El gran problema que hi ha a l'hora d'afrontar l'estudi històric del país és la manca de fonts escrites.⁶⁰ Sempre s'ha abordat a partir del segle X que és quan comença a aparèixer en la documentació, desatenent qualsevol moment anterior que es tracta de manera molt superficial. No ajuden tampoc els treballs de restauració i d'excavació fets al voltant de les esglésies. El problema més gran amb el que s'enfronten els arqueòlegs avui en dia és el de la descontextualització dels materials ja que durant molts anys els treballs de recerca van estar enfocats a l'estudi i a la restauració del patrimoni, sobretot d'esglésies, i no es portava cap registre de les intervencions fetes. Altres vegades les activitats venien motivades per projectes immobiliaris amb terminis d'execució que, en casos molt favorables, només permetien realitzar una excavació d'urgència. El resultat és un bon coneixement dels edificis de culte, però un desconeixement total del seu entorn, de les estructures funeràries i, el que és més important, dels nuclis d'hàbitat.

En general el caràcter marginal que durant molt de temps s'ha atorgat a les zones de muntanya, i que s'ha reproduït sistemàticament en la literatura, ha ofert una visió immobiliària i simple d'aquestes comunitats. Afortunadament, la idea avui en dia està canviant gràcies a una major atenció sobretot des del camp de l'arqueologia.⁶¹ Encara són pocs els treballs sobre l'ocupació del territori i l'hàbitat dels primers pobladors de les Valls d'Andorra, però els

⁵⁹ Viader creu que el document fou redactat possiblement al segle XIII pels vescomtes de Castellbò per tal de legitimar el seu poder sobre unes terres que tenien en conflicte amb el bisbat. El text es basa, possiblement en un document anterior del segle X semblant a algunes franquícies catalanes. VIADER 2003: 85. Baraut en canvi la creu anterior, de mitjans del segle XII, i afirma que fou redactada per destacar els drets de la casa comtal de Barcelona, successora del comtat de Cerdanya, a les Valls. BARAUT 1994-1995a: 73-74. GUILLAMET 1987a. Bonales per la seva banda veu significatiu que s'indiqui quins són els límits de les valls i quina és la seva estructura interna perquè demostra que quan es redacta, les fronteres ja estan assimilades. Està en la línia de Viader en considerar que és una invenció necessària per legitimar uns drets adquirits i consolidar una identitat impossible de trencar, tot molt coherent amb l'ideari feudal. BONALES 2013: 144.

⁶⁰ Els estudis més recents són el recull dels cartularis fets per Cebrià Baraut entre els anys 1980 i 1990; el clàssic de Jordi Guillaumet de 1991c, i la tesi de Roland Viader, de 2003, que és l'estudi més complert fet fins ara. Són també fonamentals les aportacions de Bolós i Hurtado, i la història d'Andorra dirigida per Belenger al 2005 (BOLÓS, HURTADO 2006), així com la gran documentació històrica que han aportat els diferents estudis de Jacinto Bonales dels anys 2003, 2007, 2011 i 2013. Queden fora d'aquesta relació aquelles publicacions de caràcter eminentment divulgatiu.

⁶¹ En els últims anys, des de l'Àrea de Recerca Històrica del Patrimoni Cultural d'Andorra (ARHPCA) s'està treballant per omplir el buit que hi ha en el coneixement dels centres històrics amb el desenvolupament d'un programa d'arqueologia preventiva que ja està donant els seus fruits. Agraïm a Abel Fortó, arqueòleg de l'ARHPCA, les valuoses informacions facilitades per al desenvolupament del present treball.

jaciments excavats durant els últims anys estan desvetllant alguns dels interrogants. La Balma de la Margineda, per la prehistòria, el Camp del Colomer, la Feixa del Moro a Juberrí, Segudet i Prats pel neolític en són un bon exemple.⁶² També la primera fase d'ocupació, cap al segle II a.C., de Santa Eulàlia d'Encamp i del Roc de l'Oral i possiblement del jaciment d'Antuix,⁶³ documenten la continuïtat que ens porta fins a una època romana de la qual no en tenim estructures, però sí que en tenim mostres de ceràmica que, encara que siguin poc significatives, són d'alguna manera testimoni del contacte de les comunitats d'aquestes contrades amb el món romà.

Tres punts són els que aporten alguna llum sobre aquest període: les estructures de l'església de Santa Eulàlia d'Encamp, el Roc d'Enclar i el Camp Vermell, en aquest últim cas amb una petita necròpolis i restes de fons de cabanes formades per murs de pedra baixos, entre els que es creu que hi podria haver estructures pertanyents a un taller metal·lúrgic. La continuïtat durant l'antiguitat tardana està també testimoniada per l'ocupació ininterrompuda del Roc d'Enclar i del Camp Vermell, i amb el nivell d'habitació identificat a l'església de Sant Marc i Santa Maria d'Encamp.⁶⁴

Arribats a l'època visigoda es desconeix qui tenia el control de les valls i sempre s'ha suposat que era el bisbat d'Urgell, sobretot si tenim en compte el paper que desenvolupen els bisbes dins la societat en aquest període en què no només aconsegueixen funcions eclesiàstiques, sinó que també assumeixen les funcions polítiques. No podem parlar d'aquesta etapa de la història d'Andorra sense fer esment novament al Roc d'Enclar, un assentament que des de mitjans del segle IV domina i controla l'entrada a la vall central i on l'ocupació es manté en diferents nivells d'intensitat fins al seu abandonament definitiu al segle XIII.⁶⁵ La transformació del que en origen era un establiment agrari en una fortificació s'inscriu en el període d'instabilitat que van causar les incursions germàniques d'època baix imperial, i per tant ho poden considerar com la primera manifestació d'un interès exogen, en aquest cas per motius estratègics, per controlar el territori.

⁶² FORTÓ s/d: 120 i 127.

⁶³ FORTÓ s/d: 53-56,141-142.

⁶⁴ FORTÓ s/d: 56-62,95-104,116-120. Pel Camp Vermell especialment, FORTÓ, MAESE 2008.

⁶⁵ LLOVERA 1997.

Amb clares funcions d'enclavament militar, no sembla coherent que quedés al marge dels enfrontaments amb els sarraïns que van afectar tan durament la zona de l'Urgell i la Cerdanya a mitjans del segle VII i que van comportar, entre d'altres, la destrucció de la catedral de la Seu.⁶⁶ No sabem quin paper va jugar aquest castell en aquestes lluites, ni tampoc quines van ser les seves funcions a partir del segle VIII quan el Principat entra en l'òrbita del món musulmà amb la conquesta de la Septimània.⁶⁷ No hi ha informació sobre establiments musulmans a la zona però es creu que sí que hi va haver alguna mena de control, qui sap si el Roc tenia aquesta funció, que estaria segurament relacionat amb el cobrament de tributs.⁶⁸

Sobre les estructures socials tampoc tenim gaire informació però es creu que els pobladors de les Valls, ja des de temps abans, tenien consciència de formar part d'una unitat coherent perfectament identificable.⁶⁹ El que és clar és que a mitjans del segle IX, quan Carles el Calb autoritza el bisbe de la Seu a percebre els delmes de la pega i el ferro, es consideren una unitat.⁷⁰ Aquest document de l'any 860 és important perquè es fa ressò d'uns drets que el bisbat tenia concedits a Andorra des de molt abans, i perquè confirma el cobrament del teloni sobre els mercats, els comerciants i els marxants. El delme de la pega és segurament el que té una significació més especial pel què representa dins d'una comunitat que basa part de la seva economia en la ramaderia. Amb aquest impost el bisbat aconsegueix el control directe del bestiar i dels circuits d'intercanvi dels animals al temps que s'apropia d'una part del producte, però també, i de manera indirecta, controlar els seus amos als quals pot reclamar altres càrregues impositives.⁷¹

⁶⁶ El bisbe d'Urgell Anambad va fugir de la ciutat acompanyat per un grup de clergues. Van ser apressats i executats el 793 a Llivia. Sobre els fets que afecten el bisbat de la Seu, BARAUT 2003.

⁶⁷ No hi ha documentació que avaluï establiments musulmans a la zona, però Fortó i Codina no ho descarten totalment perquè entre el material que ha aportat l'excavació del Roc d'Enclar es va localitzar un carreu amb un grafit en àrab que es creu formava part de la decoració d'alguna de les estructures. FORTÓ, CODINA s/d: s/p.

⁶⁸ GUILLAMENT 1991c: 18.

⁶⁹ Hi ha diferents teories sobre la formació d'aquestes comunitats de muntanya. El comunisme agrari, que afirma que la base està en l'aprofitament col·lectiu dels recursos; el *Markgenossenschaft*, comunitats organitzades a partir de cercles concèntrics o les cartes de poblament. BONALES 2007: 42-43.

⁷⁰ BARAUT 1988: doc.4.

⁷¹ Aquesta zona meridional és on es concentren, com veurem tot seguit, el major nombre de transaccions i de propietats de la canònica de la Seu, els comtes i el monestir de Sant Serni de Tavèrnoles, el què fa de l'àrea de Santa Coloma el millor lloc per a la ubicació d'un mercat rural. D'ell no hi ha informació documental escrita, però es creu que molt possiblement ja funcionava amb anterioritat al segle IX. Olivier, a partir de l'estudi comparatiu entre els establiments del Roc d'Enclar a Andorra i de Gilareny al Pallars Sobirà és el que planteja aquesta possibilitat i creu que el control de tota la zona ja abans del segle IX es faria des del castell d'Enclar. OLIVIER 1996: 158-162.

Pel que fa a la divisió territorial tot indica que s'ha mantingut sense grans canvis fins a l'actualitat. S'organitza a partir d'una superestructura que és la vall, que es divideix en diferents circumscripcions que inicialment s'anomenen *villae* i que amb el temps són les mateixes que donaran lloc a les parròquies, un terme que hem d'entendre ja en aquest moment com una unitat administrativa i no eclesiàstica encara que ambdues coincideixin.⁷² Cadascuna d'aquestes parròquies s'articulava al voltant d'un nucli principal i un conjunt de petites unitats secundàries que variaven en nombre. Els límits entre les parròquies estan ben definits, igual que els grups i les famílies que els habiten, i que són els que tenen els drets d'explotació dels recursos. Les comunitats no es mantenen ancorades a un lloc, hi ha permeabilitat entre elles de tal manera que es van creant tot un seguit de relacions basades en una solidaritat i una cooperació que són necessàries per poder sobreviure a les dures condicions que el lloc imposa. D'aquesta manera és com es va anar teixint una xarxa social que es reproduirà generació rere generació.⁷³ D'aquí que quan la documentació parla de la vall d'Andorra o de les Valls d'Andorra no s'està referint exclusivament a un àrea geogràfica determinada, sinó que el terme té un significat més ampli que inclou les comunitats organitzades i cohesionades que exploten conjuntament el territori, que es relacionen i que resolen juntes els seus problemes.⁷⁴ Aquesta és la seva força i el que els permetrà mantenir-se unides davant les pressions dels senyors que intentaran imposar-se al llarg dels segles.

Quant a l'economia, les dures condicions d'una zona d'alta muntanya fan que les terres habitables es redueixin significativament i la terra apta pel conreu es centri al fons de les valls. No hem d'oblidar que hi ha punts a Andorra que estan coberts per la neu entre 7 i 9 mesos l'any, fent que la població es mantingui sempre per sota els 1500 metres d'alçada. Això no implica que no hi hagi un aprofitament estacional dels recursos que la muntanya ofereix; de fet, l'explotació de boscos, una certa mineria incipient relacionada amb el ferro i la pega, estan ben testimoniats, però el gruix de les activitats es concentren sobretot en l'agricultura i en menor mesura la ramaderia que no despuntarà fins el segle XIII. No es pot

⁷² Segons Bonnassie hem d'entendre que quan es parla de *villae* s'està fent referència a un territori que engloba tot un conjunt de nuclis habitats amb uns límits definits que es remunten a temps immemorials que han quedat en l'imaginari col·lectiu. BONNASSIE 1988: 92. Aquesta idea encaixa perfectament i pot arribar a explicar l'argument repetit una i altra vegada, però que no s'arriba a concretar, del perquè els andorrans gaudien d'una sèrie de privilegis durant l'edat mitjana sobre els que es diu que venien d'antic.

⁷³ BONALES 2013: 61-63.

⁷⁴ BONALES 2013: 76-77.

fer cap tipus d'aproximació sobre el nombre d'habitants que poblaven les Valls en aquesta època, però sí que s'ha pogut documentar que als segles IX-X es produeix una millora considerable de les condicions climàtiques, que es suavitzen notablement, el que facilita el creixement agrícola, la diversificació i la introducció de nous conreus que amplien la dieta alimentària i afavoreixen un augment demogràfic. Les conseqüències van ser la intensificació de la tala de boscos, la roturació de noves terres i la crema de prats i pastures, de manera que la població passa a ocupar els nous espais alliberats i dona lloc a nous poblaments la majoria d'ells disseminats i alguns, fins i tot, només ocupats per una família.

Aquestes són les condicions que van trobar els carolingis quan es van establir al comtat d'Urgell a finals del segle VIII.⁷⁵ D'aquesta etapa el major nombre de testimonis arqueològics que tenim a Andorra són les necròpolis, moltes d'elles en terrenys on segles més tard es construïren els temples romànics. Aquest és el cas de Sant Serni de Canillo amb una petita zona d'enterraments dels segles VIII-IX entre els que hi ha una mena de mausoleu que es creu podria pertànyer a membres destacats de la comunitat i sobre el que s'edificarà l'església.⁷⁶ També tenen una zona de necròpolis adscrita a aquest període les esglésies de Santa Eulàlia d'Encamp, Sant Romà de Vila i l'hort de l'església pròxim a Sant Iscle i Santa Victòria a la Masana, per citar només els més importants.⁷⁷

Malgrat la manca de documentació textual, i els pocs testimonis que ha proporcionat l'arqueologia, sembla que la presència carolíngia per aquestes contrades, al menys durant gran part del segle VIII, va ser més nominal que real. Però tot canviarà a finals de segle amb l'aparició i difusió de la doctrina adopcionista i de la figura de Fèlix d'Urgell. Fèlix consta com a bisbe de la Seu entre el 786 i el 799, encara que autors com Baraut consideren que l'elecció es deuria produir uns anys abans.⁷⁸ És quasi segur que procedia del proper monestir de Sant Serni de Tavèrnoles, un monestir d'època visigoda que era el més important de la

⁷⁵ Seguint a Bonnassie no utilitzem el terme Marca Hispànica, que és el que sempre s'ha utilitzat per referir-se al conjunt de comtats de la vessant sud del Pirineu, perquè considera que és incorrecte en no figurar en les cròniques franques. Si es vol parlar amb propietat d'aquesta zona s'ha de parlar de comtats. BONNASSIE 1988: 23.

⁷⁶ FORTÓ s/d: 36-43.

⁷⁷ FORTÓ s/d. Per Santa Eulàlia, p. 53-56. Sant Romà de Vila, p. 67-69. Hort de l'església, p. 78-80.

⁷⁸ BARAUT 2003: 60. Riu és de la mateixa opinió però proposa l'any 783. RIU 2000: 20.

regió i del qual segurament havia estat abat.⁷⁹ El seu mandat s'inscriu en uns moments convulsos, políticament i eclesiàstica, marcats sobretot per l'annexió al regne franc i la necessitat de reconstruir el teixit parroquial de la diòcesi greument afectat amb el pas dels sarraïns. Però si per alguna cosa ha passat a la història Fèlix és per la seva vinculació a l'adopcionisme.

No està clar si Félix va ser o no el pare de la doctrina, però sí que és evident que els seus coneixements teològics i la seva habilitat dialèctica el van convertir en portant veu.⁸⁰ No és aquest el lloc indicat per desenvolupar la controvèrsia, la bibliografia al respecte és força amplia⁸¹, simplement recordar que l'adopcionisme sorgeix arran de la disputa teològica entre l'arquebisbe de Toledo Elipand i Beat de Lièbana durant el concili del 784 a Sevilla. El centre de la qüestió era determinar si Crist és fill natural de Déu o adoptat, una qüestió considerada herètica per Roma i que va ser condemnada. La dimensió que havia adquirit el problema arriba a Carlemany, qui decideix intervenir a favor de l'ortodòxia per qüestions religioses, però també polítiques. Convoca diferents concilis perquè Fèlix es retracti, però en no aconseguir-ho es veu obligat a deposar-lo i exiliar-lo a Lió després del concili d'Aquisgrà de 799.⁸²

Eliminat el cap visible de l'heretgia, arriben al bisbat homes de confiança de Carlemany en un acte de domini eclesiàstic que paral·lelament comporta un control polític que fins aquest moment era més nominal que real. És un acte d'ingerència remarcable perquè Leidrat (800-806), que arriba amb un grup de monjos germànics per reforçar i renovar la comunitat herètica del monestir de Tavèrnoles, era bisbe de Lió i per tant no podia ocupar una segona

⁷⁹ Es creu que el monestir fou fundat en època visigoda tot i que se'n desconeixen les circumstàncies. A la documentació anterior al segle XIII apareix com a domus *Sancti Saturnini* acompanyat per algunes referències geogràfiques com prop *flumen Balira, comitatum Urgello o non linge distante ab eiusdem sedem Sancte Marie*. El nom de Tavèrnoles prové, segurament, de la condició d'hostal i allotjament que tenia l'establiment des d'època romana. BARAUT 1980a i 1994-1995a.

⁸⁰ Per Riu, Félix va ser el formulador de la doctrina (RIU 2000), Salrach en canvi afirma que ho va ser Elipand de Toledo (SALRACH 1980)

⁸¹ És molta la bibliografia que es pot consultar sobre la figura del bisbe Fèlix d'Urgell i la doctrina adopcionista. Els últims estudis es van debatre a les Jornades Internacionals d'Estudi sobre el bisbe Fèlix d'Urgell celebrades entre el 28 – 30 de setembre de 1999 a La Seu d'Urgell. Amb el mateix títol es van publicar les ponències l'any 2000 a *Studia. Textus Subsídium* – IX, on s'inclou abundant bibliografia.

⁸² Félix va haver d'adjudar de l'adopcionisme per primera vegada en el concili de Ratisbona de 792, però va continuar predicant. Durant l'exili no va abandonar les seves idees i va continuar escrivint, uns escrits que es van recopilar sota el títol *Adversus dogma Felicis*. Va morir a Lió al 818. Sobre la intervenció carolíngia antifeliciana i les seves conseqüències, BARAUT 2003.

càtedra. Per això va rebre el càrrec d'administrador de la diòcesi, d'una diòcesi que està vacant i sobre la que té plens poders per introduir les reformes que consideri necessàries i reorganitzar-la segons el model franc.⁸³ Liedrat va compaginar durant uns anys les dues funcions fins el nomenament de Possedoni (814-823) com a bisbe de la Seu, i de Borrell I (813-820) com a comte d'Urgell.⁸⁴

Amb la intervenció carolíngia, motivada per un conflicte religiós i per la necessitat d'assegurar la frontera pirenenca, l'Urgell quedarà incorporat al regne d'Aquitània sota la influència directa del comte de Tolosa.⁸⁵ Amb això, les Valls d'Andorra s'integren política i judicialment al comtat d'Urgell, i eclesiàsticament a la diòcesi d'Urgell. El primer document on apareixen mencionades és en el precepte que Carles el Calb entrega a Sunifred (834-848)⁸⁶ el 25 de gener de 843 en què, entre d'altres territoris, dona “...*in pago Oriel villa que vocatur Andorra cum suis omnibus appendiciis, totum ad integrum ...*”.⁸⁷ S'inicia així un període de dominació que durarà aproximadament 300 anys i en el que es poden distingir dues etapes, una primera d'expansió i una segona de retirada.

La primera etapa comença a mitjans segle IX i es tanca a mitjans segle X, un període en què els comtes endegaran un conjunt d'actuacions encaminades a ampliar els seus dominis territorials, de les quals Andorra no en queda al marge. Són pocs els documents de l'època que hem conservat però els que tenim recullen vendes de vinyes i de terres, així com permutes entre els habitants de les Valls i els comtes, intercanvis que ens parlen d'un progressiu

⁸³ S'inicia una labor de reconstrucció d'esglésies, els bisbes catalans assisteixen a partir d'ara als concilis de Narbona i s'introdueix la *Regula vitae communis* que és la vigent de les canòniques aquisgranenses i que tant influirà en la vida cultural i artística. Es substitueix el monaquisme visigòtic, considerat autòcton, pel benedictí fins al moment desconegut a la Península. Benet d'Aniana, figura fonamental en la difusió de la regla de sant Benet, es situa al capdavant del monestir de Tavèrnoles que és el més important de la zona, amb l'objectiu d'acabar amb el focus principal de la rebel·lió adopcionista. Es substitueix la litúrgia visigoda, sospitosa de ser adopcionista, per la franco-romana, dominant a la resta de l'imperi. BARAUT 1980a, 2000 i 2003.

⁸⁴ Borrell I d'Osona que estava al front dels castells d'Osona i el Bages. Fou nomenat comte d'Urgell i Cerdanya. GUILLAMET 1992: 28.

⁸⁵ D'ABADAL 1927, 1961 i 1986. D'ABADAL, FONT 1999.

⁸⁶ Abans de Sunifred, Asnar I Gal·lí (820-832) al que substituirà el seu fill Gal·lí fins el 834. Sunifred el succeirà fins el 848. D'ABADAL 1986. Era fill de Bel·lò de Carcasona i havia destacat en la lluita contra el sarraïns al Ripollès. En agraïment havia rebut alguns comtats entre els que es trobaven els de Girona, Barcelona i Narbona, i béns a Cerdanya, i Conflent. GUILLAMET 1992: 28.

⁸⁷ El document original està perdut i el text es coneix per una còpia del segle XVII conservada a la *BNF*. col. Baluze. 107, foli 411.

augment del patrimoni comtal, que és molt dispers, i d'una influència a la zona més que no pas d'un domini territorial absolut.⁸⁸

Però a mitjans del segle X els comtes canvien de política i comencen a fer donació de part del seu patrimoni a Andorra principalment a la catedral de la Seu, i en menor mesura al monestir de Sant Serni de Tavèrnoles. El bisbe Guisard II (857-872), per exemple, rebrà del comte Borrell II (949-992) el castell d'Enclar i l'església castral de Sant Vicenç, tots el delmes que cobrava fins el moment d'Andorra, un alou a Canillo i altres possessions a les parròquies de Ordino, Sant Julià i Andorra la Vella. Però lluny de formar un conjunt homogeni, totes aquestes propietats estan disperses, dificultant el control i la bona gestió, per una banda, i el domini clar d'una zona concreta, per l'altra. Sense cap mena de força i vistos com una amenaça, els nouvinguts tenen difícil integrar-se en la societat i la seva arribada generarà tensions.

L'episodi que millor recull aquesta situació és el que s'origina arrel de la construcció del castell de Bragafolls al 1003.⁸⁹ L'assumpte comença quan el comte Borrell II construeix un castell en territori lauredià i hi posa al front a Sendred, segurament un membre destacat d'alguna família important de la zona, al que nomena castlà, batlle d'Andorra i arxidiaca de la Seu. Els andorrans ho veuen com un acte hostil en no haver estat consultats i per tant no haver autoritzat la seva construcció, però també ho veuen com un clar intent de sotmetre'ls a l'autoritat comtal i es revoltent, assalten el castell i segresten al batlle, que finalment serà

⁸⁸ Ricosind i Mazulina venen el comte el 19 d'Abril de 903 la vinya que tenen a Encorcés, identificat com Andorra la Vella (ACU, Andorra n° 2). Brungald i Dolcesema venen per cinc sous al comte Sunifred la seva vinya de Sant Julià el 30 de Març de 904 (ACU Andorra, n° 3). Permuta del comte Sunifred d'unes terres que tenia a la Cola el 27 de Juliol de 904 (ACU, Andorra, n°4). Venda de Sesegut i Utilone al comte Sunifred el 26 de Juny de 907 (ACU, Andorra n° 5). A finals del segle X el comte Borrell (†988) tenia alous a Lòria, Santa Coloma, Andorra, Ordino. BARAUT 1988: doc. 107,109,112 i BARAUT 1990: doc. 27, 28, 30, 31.

⁸⁹ Viader creu que el problema de Bragafolls rau en què molt possiblement a finals del segle X el comte Borell II havia recuperat tot el que al 988 havia donat a l'església, i ara intenta controlar les Valls amb la construcció del castell. VIADER 2003: 88-89. No es coneix la localització exacta d'aquest castell però hi ha referències al lloc en documents de 1048 i 1071 que el situen a la parròquia de Sant Julià en una zona pròxima a Nagol: "... *ipso monte Vergafolle...*". BARAUT 1988: 28. La localització del castell de Bragafolls és un tema, per tant, que no està clar. Per a Bonales és probable que sigui un dels dos jaciments en els que les potents estructures podrien correspondre a aquesta mena de construccions. Tots dos estan a la parròquia de Sant Julià, porta d'entrada a les Valls i on la presència d'agents forans és més forta. Parla del castell de la Moixera, on hi ha una estructura rectangular que podria correspondre a una torre, i del Roc de l'Àliga, on es veuen alguns murs però fins el moment no s'ha pogut confirmar que siguin les restes d'un castell. BONALES 2013: 114-118. Des de l'ARHPCA ens han manifestat que, amb la informació que han aportat fins el moment aquests jaciments, no és possible determinar la qüestió.

alliberat gràcies a la intervenció del bisbe. L'afer és important perquè accelerarà i incrementarà notablement les donacions comtals en favor, un cop més, de la canònica de Santa Maria que en serà el principal receptor i que a la vegada les infeudarà a alguns dels seus vassalls amb la voluntat de controlar el territori. Per altra banda, és important també pels andorrans perquè amb aquesta acció aconseguixen fer front a la implantació, encara que sigui de manera incipient, del sistema feudal. L'enfrontament va impedir l'encastellament al Principat no només ara sinó també en el futur, i no hi haurà mai cap castell amb funcions de control dels mitjans de producció. Durant els segles següents seran les mateixes comunitats o les elits locals les que tindran a les seves mans la gestió i el control dels recursos que generen, de tal manera que, a partir d'ara i fins la signatura dels acords de mitjans del segle XII, quan el bisbe o el comte vulguin alguna cosa de les Valls s'hauran d'entendre amb els representants de les parròquies.

El protagonisme del bisbat d'Urgell és el que marca la segona etapa. El seu patrimoni s'incrementa notablement en aquestes contrades i no només per les donacions comtals, sinó també per les que fan devots fidels en una dinàmica que es mantindrà amb diferent intensitat fins a mitjans del segle XII.⁹⁰ Fins el moment la seva presència a Andorra era discreta i es limitava quasi exclusivament a assumptes religiosos, però l'acta de consagració de l'església de Sant Feliu i Sant Martí de Castellciutat havia canviat les coses.⁹¹ En el document els andorrans es sotmeten a l'autoritat del bisbe, al que estan obligats a retre homenatge i jurament de fidelitat tant a ell com als seus successors en el que sembla ser un acte de vassallatge. Però la situació no queda clara perquè el comte, contràriament al que indica el document, no es desentén totalment d'allò que fins el moment era seu, i la seva ombra continuarà planant damunt les Valls mirant sempre d'intercedir en els conflictes que puguin sorgir entre les comunitats i la canònica per tal de garantir la posició preeminent del bisbat. L'exemple més clar d'aquesta ingerència es produeix durant el tercer quart del segle XI quan el comte Ermengol intenta imposar el mers, un impost contra el que es revoltent totes les parròquies que aconseguixen finalment que el comte desisteixi i cedeixi el cobrament a la catedral.

⁹⁰ La localització de les propietats del bisbat a Andorra entre el segle IX i XII és, segons Guillaumet, la següent: alous a la plana d'Andorra, Sant Julià (5), Canillo, Encamp i Ordino; 2 vinyes a Sant Julià; un mas, cases i orris a Sant Julià. GUILLAMET 1992: 53.

⁹¹ Original perdut. BARAUT 1994-1995a: doc. 17.

Com veiem la major beneficiària de les donacions és la canònica de Santa Maria, però el potent monestir de Sant Serni de Tavèrnoles també va rebre alguns llegats encara que en menors proporcions. Les possessions del monestir a Andorra no van ser tant grans com es diu i la majoria es concentren a la zona de Sant Julià de Lòria. Tenia els establiments de Sant Andreu de Tolsa, Sant Jaume d'Engordany, on hi havia una petita comunitat monàstica, Sant Romà dels Vilars, una vinya a Engordany possiblement relacionada amb la cella de Sant Jaume, i un alou al Pui d'Olivesa. El comte Ermengol I (993-1010) li va concedir l'any 1007 tots els drets d'alberga i la meitat dels censos que ell percebia d'Andorra⁹² i el 1099, Ermengol V (1092-1102) li cedirà l'església de Sant Vicenç d'Enclar.⁹³

Ens és desconegut quin era el paper que desenvolupaven els membres de l'església en la societat medieval en general, i en el cas d'Andorra en particular. No sabem fins a quin punt la comunitat eclesiàstica rural estava compromesa amb la política del bisbat i fins a quin punt es va mantenir fidel als dissenys de les seves famílies, que eren les que els havien situat al front de les comunitats. Tampoc coneixem quina influència podien arribar a exercir en el sí de la societat, si és que en tenien alguna, i no només a nivell espiritual sinó també en l'àmbit socioeconòmic, en tant que receptors d'una part dels delmes. Al respecte, Viader creu que la seva funció era equiparable a la d'un intermediari, actuaven com un "*point d'intégration*" entre el món local i aquells que intentaven imposar el sistema feudal, una situació sobre el que poca cosa més es pot dir.⁹⁴ Sigui quin sigui el que hagi estat el seu paper hi ha un fet que no es pot passar per alt i és el gran nombre de construccions que s'endeguen entre els segles X i XI. Més de 50 esglésies i molts petits oratoris, la majoria en la parròquia de Sant Julià de Lòria, es construeixen en llocs tan diversos com dalt de les muntanyes, en prats allunyats de qualsevol nucli habitat o damunt de penya-segats, una dinàmica constructiva que fa pensar en l'explosió d'alguna mena de religiositat o d'espiritualitat que deuria arrelar amb força en la població i que no sabem si es deu a l'activitat evangelitzadora de l'església.

⁹² BARAUT 1995-1995a: doc. 34.

⁹³ La localització de les propietats del monestir de Sant Serni de Tavèrnoles a Andorra segons Guillaumet: vinyes a Engordany, el Vilar i Santa Coloma; aous a Sant Julià i Andorra la Vella (5), terres a Santa Coloma, Ordino, Andorra (4), Encamp; masos a Tolse (2) i Engordany; molí a Sant Julià. GUILLAMET 1992: 55. Totes les donacions estan recollides a BARAUT 1994-1995a: documents n. 16, 17, 28, 31, 34, 46, 74, 123 a 125, 137, 141, 169, 194 i 208.

⁹⁴ VIADER 2003: 288.

La densitat d'edificis a les muntanyes, molt més alta que a la plana, és el reflex del dinamisme i la prosperitat que experimenten les zones d'alta muntanya en aquest període, una concentració d'esglésies que s'ha definit com de colonització i de sacralització de l'espai, i que coincideix amb la suavització de les temperatures de què parlaven unes línies més amunt.⁹⁵ Els edificis construeixen en punts importants dins la xarxa de comunicacions local, en llocs que són fàcilment accessibles dins la complicada orografia de les zones d'alta muntanya, i on les dures condicions climàtiques dels mesos d'hivern permeten que tothom hi pugui arribar. En aquestes condicions, les esglésies no funcionen com un centre catalitzador i concentrador de l'hàbitat, i els pobles no creixen al seu voltant. Les cases no formen un nucli, sinó que són edificis pròxims però aïllats, que es distribueixen per la zona en una distància prudencial, s'estima que entre dos i tres quilòmetres, entre els que hi ha espais lliures que es destinen a estructures d'emmagatzematge i a camps de conreu. Un model de poblament que no és exclusiu d'Andorra, sinó que també es documenta en altres zones d'alta muntanya com a la vall d'Aran, Cerdanya, Cazaux, Prada, o Navarra, on les esglésies queden en posició excèntrica i justifica que siguin, tal com diu Catafau, petites, nombroses i aïllades.⁹⁶ En aquesta situació, de qui són les esglésies?. Les actes de consagració conservades són testimoni que les fundacions estaven en mans de la comunitat i no d'un alt dignatari o de l'aristòcrata de la zona. Sovint són els nomenats *boni homini* els que les impulsen i no són estranyes les situacions en les que és un prevere, o fins i tot en alguns casos més d'un, els que les patrocinen perquè qui té el capital suficient per fer-ho ara és la comunitat.⁹⁷

En aquest escenari encara hi manca un tercer jugador: els senyors que tenen infeudacions concedides pel bisbat. No sembla que cap d'aquests feudataris tingués els drets absoluts sobre alguna de les parròquies andorranes, de fet es freqüent que infeudin els feus a membres de la comunitat, o bé a altres vassalls exògens. Arnau Mir de Tost, per exemple, tenia un feu a Canillo i Bernat Trasver a San Julià, però no sabem realment si els parroquians estaven sota la seva dependència i si cobraven els delmes encara que tinguessin reconeguts els drets. Com diu Viader és molt possible que *“Un senyor de l'envergadura d'Arnau Mir de Tost no es devia preocupar gaire d'anar per si mateix a sostreure els delmes d'una petita parròquia*

⁹⁵ CATAFAU 2011.

⁹⁶ CATAFAU 2001:75.

⁹⁷ VIADER 2003: 288-290.

mntanyenca”.⁹⁸ El descontrol era gran i moltes d'aquestes possessions, que recordem eren propietat del bisbat, passaven de mà en mà com si fossin moneda de canvi, ja sigui mitjançant una donació o amb un contracte de compra-venda entre particulars, sense coneixement de la canònica.

Però si parlem de la història d'Andorra en aquest moment el nom que no pot faltar és el de la família dels Caboet, una de les famílies més poderoses dels comtat d'Urgell. Originaris de la zona d'alta muntanya del Pallars, havien obtingut del comte el domini d'un ampli territori que controlaven des del castell de Tor, i que comprenia les valls que separen el Pallars i Andorra, totes elles entre 1200 i 2000 metres d'alçada, en una àmplia zona en la que no hi havia ningú que els hi presentés batalla.

En la documentació no consta que participessin en cap mena de transacció en aquesta zona, ni tampoc en cap propietat camperola i per tant sembla que totes les terres els hi pertanyien.⁹⁹ És des d'aquesta situació de poder que la família comença a interessar-se pel que Viader anomena “franges hostils”, és a dir, aquells territoris situats entre els 1500 i els 2000 metres d'alçada que no interessaven a ningú però que controlen dos aspectes econòmics molt importants, les pastures i les vies de comunicació entre les diferents valls.¹⁰⁰ La seva entrada a Andorra es produeix a finals del segle XI quan, després de prestar jurament de fidelitat al bisbe, reben l'honor de les parròquies de Canillo i Ordino, encara que és possible que ja el tinguessin des d'una mica abans.¹⁰¹ En principi no exercien cap mena d'autoritat sobre la zona on actuen només per delegació, però són una família ambiciosa. No contents amb la infeudació, per sotamà comencen a envoltar-se d'una important clientela gràcies a la seva intervenció en ajuda dels camperols andorrans en front dels constants conflictes que tenien

⁹⁸ Al 1035, Ermengol II (1010-1038) donarà a Arnau Mir de Tost com a serf del bisbe la parròquia de Canillo. Aquest la retornarà al capítol catedralici a finals de segle. Bernat Trasver té, es desconeix com, la parròquia de Lòria que permutarà al 1067 pel castell de La Figuera amb el bisbe. BARAUT 1983: doc. 797. VIADER 1994: 112.

⁹⁹ Fou una família molt importat i influent de l'Alt Urgell. Van construir el seu patrimoni al voltant dels castells de Civis, Ars, Tor i Aós en terrenys que abasten tant l'Alt Urgell com el Pallars, i tenien a lous a la zona d'Arcavell. Amb la reconquesta els seus dominis van arribar fins a Balaguer, a banda de moltes altres propietats i terres al voltant del curs mitjà del Segre. BONNASSIE 1988: 93; MARQUÈS 2006-2007.

¹⁰⁰ VIADER 2003: 110.

¹⁰¹ VIADER 1994: 112. Segons Bonales, el feu el tenien a la parròquia d'Ordino al lloc de l'entrada del poble que es coneix com a “prats comtals”. BONALES 2013: 130. No està clar des de quan tenen honor a Andorra, però s'accepta que ha de ser anterior al 1096 perquè és la data en què Guitard Isarn de Cabó dona a la seva filla Ermengarda els a lous de Canillo i Ordino. BARAUT 1990: 152, doc. 37.

amb cerdans i tolosans per temes de pastures. Així els Caboet, que havien arribat a les Valls per ajudar el bisbe a defensar un territori i unes fronteres complicades per l'orografia del terreny, comencen a fer-se un lloc a la història d'Andorra.

Tots els moviments iniciats amb les donacions comtals han anat construint un complicat panorama social. Una part de la població de les Valls té un nou senyor que és el bisbe. Un altre part, majoritària, continuen sent petits propietaris lliures. La tercera part, minoritària, la formen aquelles famílies aristocràtiques que havien anat adquirint importància en paral·lel al desinterès dels comtes, personatges pertanyents a la baixa aristocràcia que aconseguixen propietats al Principat, bé per apropiació de béns públics, bé en pagament pels serveis prestats.¹⁰² La imatge que se'ns transmet és la d'una societat que sembla plenament integrada dins de l'engranatge feudal, però la realitat és una altra. Les famílies pageses van funcionar en certa manera al marge dels mecanismes reguladors del sistema i, a partir d'uns drets i d'unes prestacions que tenien reconegudes d'antic, van negar-se a satisfer les pretensions, sobretot econòmiques, corresponents als senyors.

El feudalisme arribava tard i, quan vol imposar-se, les comunitats ja estan organitzades. Tenien les seves pròpies fargues, els seus molins i els seus ponts, ... de manera que no pagaven taxes per la majoria de serveis, fins i tot tenien el seu propi sistema de mesura.¹⁰³ Hi ha famílies potents però no són posseïdores de grans dominis perquè la mateixa geografia obliga a fragmentar el sòl en múltiples explotacions per mirar d'aprofitar al màxim el terreny que deixen lliures els accidents geogràfics. Tal com diu Bonnassie, quasi es pot afirmar que vivien en un règim de micropropietat.¹⁰⁴ Si es volia augmentar el patrimoni s'havia d'anar comprant parcel·les o unint-lo per matrimoni amb el d'alguna altra família interessada. D'aquí la permeabilitat de la societat de què parlàvem on les famílies no acumulen el seu patrimoni en una única parròquia, sinó que en poden tenir de forma dispersa en qualsevol d'elles. A diferència del que passava a la Catalunya comtal, tot allò que no era propietat privada, ja sigui d'autòctons o de forans, estava en mans de la comunitat que tenia els drets sobre l'explotació

¹⁰² Baraut anomena aquest nou període *Senyoria eclesiàstica d'Andorra*. BARAUT 1972 i 1992-1993b. El terme "senyoria episcopal d'Andorra" ja havia estat utilitzat amb anterioritat per Pere Pujol en una conferència pronunciada a Andorra, amb motiu de la festivitat de sant Jordi, l'any 1953 i que portava per títol: *Origen i desenvolupament de la senyoria episcopal d'Andorra*. PUJOL 1984a: 666-683.

¹⁰³ VIADER 2003: 214.

¹⁰⁴ BONNASSIE 1988: 94.

de la muntanya i els excedents agrícoles de les collites. D'aquesta manera, des dels comuns, que són els òrgans de govern de la comunitat, es controlaven i gestionaven els beneficis que s'obtenien dels recursos, fossin boscos, fonts, grans rutes, aigües, ... uns beneficis que, en no haver-hi reserves de domini, revertien directament en la col·lectivitat. Es pot dir que, al segle XI, els andorrans eren els gestors de la seva pròpia economia.

Amb aquesta situació arribem fins a mitjans del segle XII quan Ermengol VI (1102-1154) ven, l'any 1133, els drets que li queden a Andorra al bisbe Pere Berenguer (1123-1141).¹⁰⁵ A les disputes que ja hi havia entre els diferents senyors del comtat, s'hi afegeix ara la voluntat del comte de mantenir l'equilibri de forces intentant acontentar-los a tots, donant drets a uns i altres però sense arribar a afavorir massa a ningú. El resultat és el descontent de tothom, una situació que els aboca a un estat permanent de guerra en el que l'enemic comú és la canònica de Santa Maria, una situació que es mantindrà fins a finals del segle XII amb el definitiu enfrontament entre la mitra i els Castellbò-Foix.¹⁰⁶ Però no ens avancem.

Després de la compra dels drets al comte, la posició de la catedral a Andorra no és gens còmoda. En el panorama eclesiàstic ja hem vist com existien un gran nombre d'esglésies que no podem considerar, en general, que estiguin en mans dels bisbat sinó que les gestionen les mateixes comunitats. Elles, que gràcies a la bona situació econòmica dels segles anteriors, disposen de diners suficients per pagar les obres, són les que cobren els delmes que de les esglésies se'n deriven i són les encarregades de nomenar entre els membres de les seves famílies, generalment les més influents, els que han de dirigir la vida espiritual de la col·lectivitat. El cas més clar que il·lustra aquesta situació és el de l'església de Sant Serni de

¹⁰⁵ Original perdut. Es conserva una còpia al Cartulari de la Seu d'Urgell I, n. 493, fol. 168. "... allò que tingués o hagués de tenir, per dret o per usatge, a la vall d'Andorra i Arcavell, es a dir, els censos, usatges i alous, tots íntegres,....". BARAUT 1982.

¹⁰⁶ Aquesta inestabilitat es trasllada també al capítol catedralici. Els canonges tenen, entre d'altres funcions, la responsabilitat d'escollir el bisbe, elecció difícil atesa la situació permanent de lluita entre els diferents llinatges als quals pertanyen els clergues i que provoca tensions internes en funció dels interessos de cada família en cada moment. Això s'ha de sumar a la pèssima situació econòmica del bisbat a causa de factors com el manteniment al llarg de molts anys de les hostilitats que van destruir pràcticament tot el teixit productiu, l'augment del col·legi canònic i les despeses derivades de les últimes fases de la construcció de la catedral. No ajuda tampoc la renúncia al càrrec d'Arnau de Preixens (1167-1195), i que el seu successor fos el feble Bernat de Castelló (1195-1198), incapaç d'afrontar la situació. GASCON 2009.

Nagol que, segons l'acta de consagració, està en mans d'un o dos preveres procedents de famílies acomodades.¹⁰⁷

El panorama polític és molt pitjor, i s'inicia un període d'enfrontaments entre totes les jerarquies establertes a les Valls. La venda del comte és vaga, està mal definida en la jurisdicció concreta a la que afecta, va ser mal acceptada pels habitants de les Valls i per aquells que eren els seus vassalls i tenien feu en elles. Per això Viader, en contra del que assegura Baraut, creu que no es pot parlar en cap moment de "senyoria" perquè l'organització que caracteritza aquest sistema no es dona a les Valls d'Andorra.¹⁰⁸ Aquells que podien actuar com a senyors feudals, els bisbes, no ho poden fer perquè no tenen la propietat de la terra, que està en mans de la comunitat o en mans de petits propietaris, i per tant els seus drets, aquells que ha heretat del comte, són molt pocs i amb poca incidència en l'economia local. El mateix es pot dir per a les qüestions civils, on no tenen el monopoli de l'administració de justícia i només es reconeix el seu dret a actuar en casos de grans crims. El bisbe pot enviar a les parròquies batlles, agents, representants, recaptadors, tot el personal civil i eclesiàstic que vulgui per mirar de garantir i reclamar els seus drets, però la fragmentació que s'havia propiciat amb les infeudacions era tan gran, que la seva autoritat quedava diluïda.

Però el bisbe no només té problemes amb els andorrans. Els seus vassalls, aquells que havien rebut terres en feu a les Valls, també seran una font constant i molt important de conflicte.¹⁰⁹ El problema més important que tindrà el bisbat amb els seus vassalls serà el que provocarà el testament de Guillem Isarn de Caboet (†1112), un document redactat molt hàbilment en el que hi ha un constant joc de paraules que imbueix el text d'una gran ambigüitat, i on no està clara en quina situació queda el feu que tenia a les Valls d'Andorra. Des d'aquest moment i durant molts anys les relacions entre la família i els bisbes seran tenses, d'una banda per una successió de bisbes febles que no saben com afrontar el problema, per l'altra per la decisió ferma dels Caboet de mantenir unit el que consideren que és el seu patrimoni. Tot esclatarà definitivament a la mort de Ramon de Caboet (†1156) i la lectura del seu testament. Ramon, que no tenia fills, expressa la seva voluntat que les tres valls sobre les que tenia feu, les valls

¹⁰⁷ VIADER 2003: 290.

¹⁰⁸ VIADER 2003: 215; BARAUT 1972.

¹⁰⁹ És la tònica general, segons Bonnassie, del procés de feudalització des de mitjans del segle XI quan aquells que fins al moment eren feudataris comencen a aprofitar-se de les terres i de les seves vendes, i fins i tot realitzen infeudacions a tercers. BONNASSIE 1988: 247.

de Cabó, de Sant Joan i d'Andorra, tornin a l'església, una deixa que no va agradar el seu germà i hereu Arnau (†1170), que ràpidament va buscar aliats per impedir-ho.¹¹⁰ Els intents fracassaran i serà traït pels seus propis familiars i obligat a prestar jurament de vassallatge al bisbe Bernat Sanç (1142-1162) en un acte solemne al qual assisteixen les personalitats més rellevants del moment, entre elles el mateix comte de Pallars.¹¹¹ Sembla que d'aquesta manera la qüestió quedava definitivament aclarida i tancada, però no va ser així. Arnau no tenia cap fill i en morir la seva herència va passar a la seva filla Arnaua (†1202/3) que es va casar cap el 1185 amb Arnau de Castellbò.¹¹² Amb ella acaba la dinastia dels Caboet, però comença la dels Castellbò, igual d'ambiciosos i bel·ligerants.

Els Castellbò, originaris d'una vall molt propera a la Seu que porta el mateix nom, eren una de les famílies nobles més antigues del comtat, coneguts ja des del segle X primer com a vescomtes d'Urgell i a partir de 1126 com a vescomtes de Castellbò.¹¹³ Són una família que al llarg dels segles X a XII tindran un protagonisme important, amb gran poder polític i territorial, participant en els esdeveniments més significatius del comtat, signant actes amb els comtes, participant en judicis, plets, consagracions, ..., un poder, una vinculació i una proximitat a la casa comtal d'Urgell que es va mantenir durant anys i que els portarà a enfrontar-se més d'un cop amb el bisbat.¹¹⁴ Els vescomtes de Castellbò actuaven per

¹¹⁰ En un primer document, Ramon deixa la tinença de tot el que té al seu germà Arnau a condició que ho tingui en feu del bisbe Bernat Sanç i dels seus successors. BARAUT 1990-1991: doc.1528. En el testament però inclou una clàusula per la que deshereta el seu germà si es nega a reconèixer la senyoria episcopal. BARAUT 1990-1991: doc.1529

¹¹¹ BARAUT 1990-1991: doc.1544 i 1562.

¹¹² BARAUT 1990-1991: doc.1642.

¹¹³ MIRET 2006. La vinculació de la família amb la vall neix a partir de la donació de quatre aous a la vall de Castellbò que el comte Borrell fa a Guillem, vescomte d'Urgell. GUILLAMET 1992: 36. El municipi de Castellbò encara existeix a dia d'avui i en el poble es poden veure sense dificultat les ruïnes de l'antic castell.

¹¹⁴ Estaven emparentats per matrimoni amb la casa comtal de Cerdanya des de 1117, eren vassalls dels comtes de Barcelona, i destinataris de moltes donacions dels comtes des del segle X. Els problemes amb la canònica de Santa Maria veien de lluny, segurament des del moment en què el comte cedeix els seus drets sobre Andorra al 1133. Amb aquesta donació, els bisbes comencen a actuar al marge del comte, administrant directament les propietats i prescindint dels serveis dels vescomtes que veuen minvat el seu poder. Per contrarestar-ho, els Castellbò havien anat fortificant els seus territoris a fi i efecte de controlar la sortida de la Seu i la plana de l'Urgellet. A més a més, sembla ser que als partidaris i vassalls dels bisbes els van arribar a imposar una mena "d'impost revolucionari" per tal d'ofegar-los també econòmicament. El primer enfrontament fort amb el bisbat serà al 1135 amb motiu de la construcció del castell de Ciutat, avui Castelliutat, situat en un promontori des del que es domina tota la plana de la Seu i sobre el que el bisbe considerava que tenia drets per una donació feta per Ermengol III a Guillem Guiffrè. Ermengol IV va veure la causa i va fallar a favor del vescomte. Un dels enfrontaments més durs entre ells va ser el 1171 quan Ramon de Castellbò va ser acusat de causar gran danys a les esglésies d'Alp, Meranges i Adrall, i d'incitar els andorrans a no pagar els impostos que pertocaven al bisbe. El conflicte es va veure davant el bisbe d'Elna que va dictar sentència desfavorable als interessos de Ramon.

delegació del comte, però amb el temps aquesta delegació es va fer hereditària i, encara que teòricament estaven sotmesos al seu superior jeràrquic, comencen a actuar pel seu compte i sorgeixen les primeres desavinences amb els bisbes amb els que moltes vegades xoquen perquè tenen interessos comuns.¹¹⁵

L'any 1162 apareix Andorra entre la documentació familiar dels Castellbò, quan Ramon II (†1185) signa el contracte d'arrendament del castell de Montferrer amb el bisbe Bernat Sanç (1142-1162). En el document, entre d'altres assumptes, Ramon es compromet a lliurar els cavallers de Montferrer, Terraça i Andorra al bisbe en cas de litigi. La lectura entre línies del text demostra que molt possiblement els Castellbò ja tenien alguns drets de feu a les Valls, l'abast dels quals desconeixem en no haver conservat la documentació.¹¹⁶ Per Viader, aquest acord és considerat fonamental per entendre el paper que durant els anys següents tindran els Castellbò dins el Principat perquè amb la seva signatura, Ramon és reconegut com el comandant dels *milites* andorrans, i per tant és la persona més influent del panorama polític i qui té a les seves mans el control de tot Andorra. La seva força a la zona del Pirineu, dominant les valls més importants de l'Urgell, és sentida pel bisbe com un perill permanent i una amenaça constant que debiliten enormement la seva posició, no només respecte als habitants de les Valls, sinó en tot l'àmbit del comtat. No havia pogut impedir que el control d'Andorra quedés en mans d'un enemic tant poderós, una gran imprudència que va intentar resoldre al 1171, quan el va acusar d'haver conspirat, en connivència amb els andorrans, en contra de la seva persona.¹¹⁷

La tensió va ser gran durant els anys en què bisbes com Bernat de Sanç (1141-1162) i Arnau de Preixens (1167-1195) van estar al front del bisbat. Ells no eren febles com els seus predecessors i van lluitar durament per recuperar, mantenir i defensar els drets del bisbat en

Però les lluites no acaben aquí i l'enemistat entre els dos arribarà fins a principis del segle XIII. Arnau de Castellbò també es va enfrontar al comte d'Urgell contra el que va conspirar aliant-se amb Alfons d'Aragó que finalment l'acabarà traïent el 1188. ALBERT 1983; MIRET 2006: 138.

¹¹⁵ El document 1508 publicat per Baraut (1988) recull els danys causats a l'església d'Urgell pel vescomte Pere Ramon de Castellbò en diversos llocs del bisbat. Tot són accions sobre la plana de l'Urgellet.

¹¹⁶ Podria ser que la seva relació amb Andorra fos anterior al matrimoni amb l'hereva dels Caboet, pels volts de 1159, segons un document citat per Miret i Sans conservat als Archives Nationales de París, cartón J 879. MIRET 2006: 134. Malauradament l'autor no reproduïx el document.

¹¹⁷ VIADER 2003: 150-151.

tot el comtat, incloent les Valls d'Andorra¹¹⁸. En una situació com aquesta en la que regna la incertesa, social, política, econòmica i religiosa, el primer que s'ha de fer és legitimar la teva posició i els teus drets, i això és el que es va fer amb la redacció i signatura de les Concòrdies dels anys 1162 i 1176.

*“Sigui conegut de tothom que durant molt de temps hi hagué un plet entre el senyor Bernat, bisbe d’Urgell, i els canonges de la seva seu amb els homes de la vall d’Andorra sobre els drets i censos que l’església d’Urgell i el bisbe tenien o havien de tenir en aquesta terra;...”*¹¹⁹

Així comença la primera Concòrdia signada al 1162 entre el bisbe d'Urgell, Bernat Sanç, i els representants de les sis parròquies andorranes en un moment en què la societat de les Valls bascula sobre tres punts: la senyoria que representen els feudataris del bisbat, el mateix bisbat i els comuns. Els dos primers, amb poca presència real encara que la tinguin nominal; els comuns, forts i amb consciència de grup. Estan units, tenen diners i compten amb la capacitat suficient per presentar batalla als que, teòricament, són els seus superiors que ara s'intenten imposar. Són els representants d'una societat que té consciència d'ella mateixa i del seu territori, que reacciona unida davant qualsevol agressió o amenaça ja sigui gran o petita. Estan poc avesats a acceptar les imposicions d'un "estranger" desvinculat d'un territori que només visita en comptades ocasions contra el que reaccionen units per tal de defensar la seva manera de viure. Aquesta és la situació amb la que s'ha d'enfrontar el bisbe Bernat quan intenta recuperar tot allò que li pertany.

Que el bisbe planteja la qüestió des d'una posició suficientment forta ho demostra, no només que el mitjancer en la negociació va ser el comte Ermengol VII d'Urgell (†1184), sinó que entre els signants de l'acord es troben també els comtes de Barcelona i de Foix, i un nombre considerable de senyors de les valls properes, fins i tot Arnau de Caboet. En canvi no hi ha ni rastre de l'enemic del bisbe, el vescomte Castellbò. La signatura, més que una imposició, s'ha d'entendre com un pacte que intenta conciliar en les disputes sorgides entre els andorrans i la catedral. El punt de partida és l'acceptació, innegociable, que el bisbat és qui té tots els drets

¹¹⁸ Amb el bisbe Bernat Sanç al front, el bisbat d'Urgell va augmentar considerablement el seu patrimoni i, gràcies als recursos que aquest patrimoni aportava, va poder acabar amb les obres de la catedral.

¹¹⁹ Concòrdia del bisbe Bernat Sanç d'Urgell i els canonges amb els homes de la Vall d'Andorra amb data 7 de març. Original perdut, es conserva una còpia a l'ACU, Vol. I, foli 844 i ss. BARAUT 1990-1991: doc.1571.

sobre les esglésies d'Andorra i també sobre els seus habitants, que considera els seus vassalls. Intenta posar fi a la fragmentació excessiva de les possessions propiciada per una sèrie de bisbes febles que durant anys han ocupat el bisbat i que havien delegat la gestió de les terres a senyors que no les atenien degudament. És un panorama difícil perquè hi ha una gran varietat de propietaris, des del monestir de Sant Serni de Tavèrnoles, el propi bisbat i un tercer grup que són el comte i els senyors feudals. D'aquí la importància dels signants, tots ells representants de la més alta aristocràcia del comtat d'Urgell. Es vol acabar amb la situació anàrquica de difícil resolució perquè la redacció del primer apartat ja deixa entreveure que la situació amb què es troba el bisbat no és la que esperava. No sembla que els feudataris tinguessin cap mena de control sobre els feus, segurament perquè estaven més interessats en les noves terres que quedaven lliures al sud de la frontera, menys problemàtiques i més productives, i havien desatès les seves possessions al nord del comtat; d'altra manera no s'entén com és que és amb els habitants de les Valls amb els que el bisbe i els canonges de Santa Maria negocien.

En el fons de la qüestió hi ha l'aplicació de la dita reforma gregoriana i la normativa dictada per Roma que estipula que un laic no pot tenir una església i que un eclesiàstic no pot rebre una església d'un laic. És en aplicació d'aquesta norma que el bisbe reclama les esglésies de les Valls.¹²⁰ El punt és important perquè afecta l'estatus de les esglésies, i més concretament la propietat, una qüestió difícil d'esbrinar que Viader ha matisat en els següents termes.¹²¹ L'autor hi veu, més que el reconeixement de la propietat en sí, la voluntat del bisbat que li siguin reconeguts els drets sobre uns béns que ha cedit en règim de concessió i sobre els que no té cap mena de control. Aquest matís és molt important perquè, entès així, el que el bisbe està reclamant és participar plenament en els afers dels temples i això inclou no només els afers religiosos, sinó també els econòmics; és a dir, el cobrament dels delmes i les primícies. Només d'aquesta manera cobren sentit totes aquelles reclamacions recollides en el document que afecten als incompliments de les disposicions, ajustades al dret i als canons de l'església,

¹²⁰ Per a Catafau es tracta d'un moviment de reconquesta que es materialitza en una onada de "re-consagracions" entre finals del segle XI i inicis del segle següent en la que, més que la construcció de noves esglésies, el que hi ha és una substitució dels programes decoratius dels seus murs per uns de nous que s'adapten a la nova normativa dictada des de Roma. CATAFAU 2011: 79.

¹²¹ VIADER 2003: 295-296, en concret pel document de la 1ª Concòrdia. En les pàgines següents continua analitzant la situació de les esglésies, dels béns que d'elles se'n deriven, les relacions amb les comunitats i tota la problemàtica dels clergues que hi ha al front.

que d'altra manera no tindrien raó de ser sinó fos perquè eren un problema amb el que s'intentava acabar. Una altra qüestió és determinar en mans de qui estaven aquestes esglésies, si de les comunitats¹²² o de les elits locals¹²³, un assumpte difícil d'esbrinar.

La redacció i els termes de l'acord expressats en aquesta primera Concòrdia són molt generals, fins i tot en alguns punts d'una gran ambigüitat, i en el fons no resolen gran cosa. S'evidencia que la solució ha de ser a tres bandes, amb el bisbat, com a propietari, els feudataris com a tals i les comunitats que són les que s'han apropiat durant temps d'uns béns que no els corresponien. La signatura, centrada en la situació dels edificis de culte, acorda un repartiment dels beneficis que aquests generen que, pel simple fet de fer-ho constar, ja l'hem de considerar diferent al que regia per a les altres esglésies del bisbat. És molt possible que a Andorra, gràcies al manteniment de les estructures pre-feudals, fos una petita aristocràcia local la que gestionava els guanys i que els pocs negociadors andorrans fossin els seus representants. Aconsegueixen que la meitat del què s'obtingui de les esglésies quedi en mans dels clergues del país i s'exclou de l'acord els "propietaris", és a dir, als laics, encara que no sabem fins a quin punt l'exclusió va ser real o si van continuar controlant als clergues com havien fet fins llavors.¹²⁴ Aquest repartiment no deixa de ser estrany dins la política general de la canònica i només estaria justificat, segons Viader, a partir de possibles acords signats amb anterioritat entre les parts, que es remuntarien a abans de l'any 1000.¹²⁵

Aquest primer acord és evident que no es va respectar atès que fou necessària una segona Concòrdia l'any 1176, en la que es precisaven alguns aspectes i se n'ampliaven d'altres. Els objectius semblen ser els mateixos, però amb algunes diferències perquè ara l'església és més ambiciosa, es mostra menys negociadora, exigeix i el resultat és una confrontació directe amb els andorrans. La duresa del text fa pensar que en realitat l'objectiu no eren únicament les

¹²² Així es documenta, segons Bonnassie, a les esglésies de Lastanosa i Güell a la Ribagorça, de Santa Eugènia d'Ollà a Cerdanya i de Santa Coloma al Vallespir. BONNASSIE 1988: 132.

¹²³ Així ho interpreta Viader. VIADER 2003: 294.

¹²⁴ Viader creu que el poble i les comunitats van prendre partit per les elits de les Valls perquè s'estimaven més ser dominats per estaments locals. VIADER 2003: 325.

¹²⁵ VIADER 2003: 296. Una situació similar a la que es produeix en altres comunitats d'alta muntanya com per exemple a la vall d'Àneu on, de manera excepcional, aquest sistema es va mantenir fins al segle XIV. Respecte a Andorra, hi ha el cas concret de l'església de Sant Romà de les Bons sobre la que el llibre de comptes va estar durant molts segles guardat en una de les cases del poble. Avui és un document conservat als Arxius Nacionals, dins l'Arxiu Casa Serola, però que té un accés restringit i que només es pot consultar prèvia petició expressa als seus hereus.

comunitats de les Valls sinó aquell que, de forma velada, en tenia el control. El que crida l'atenció és que els actors han canviat. Ara l'acord és entre els habitants d'Andorra, representats per més de 400 signants, i el bisbe al que no acompanya cap dels alts dignataris que ho van fer 14 anys abans. També ha canviat el mitjancer, que ara és el vescomte Ramon II de Castellbò (†1185), curiosament el membre d'aquella casa que havia quedat exclosa en la signatura anterior.¹²⁶ El seu protagonisme, signant darrere el bisbe, ha estat interpretat per Albert i Corp com el signe evident que el que realment s'està signant aquí és la pau entre els Castellbò i el bisbe Arnau de Preixens, i de retruc amb el bisbat, després d'anys de conflictes entre els dos.¹²⁷

L'escrit torna a insistir en les qüestions ja tractades abans però el problema ara ja no és qui ostenta la propietat de les esglésies, sinó determinar qui té dret a cobrar els delmes i les primícies, com s'han de recaptar i emmagatzemar els impostos i, el que és més important, com s'han de dividir. Tot un detallat procediment que deixa clar que els acords anteriors no s'havien respectat i que les coses havien continuat igual. S'estipula que es faran dues parts iguals, una per la canònica de Santa Maria i l'altra per l'església andorrana, és a dir, per als seus clergues i no per a les elits de les Valls. El document diu que el repartiment es farà a "*... mitges entre els nostres clergues i els clergues de la Seu.*" i, per tant, sembla que aquella idea de comunitat unida en front de l'estranger que hem vist al principi encara és present i que el personal al front de les esglésies no té consciència de pertànyer a la catedral, sinó que es consideren abans que clergues andorrans. Els capellans, per tant, s'havien posicionat de la banda dels seus patrons abans que al costat de la jerarquia eclesiàstica, una prova més de la poca influència que el bisbat tenia sobre ells.¹²⁸ La situació es veurà molt clara durant les

¹²⁶ "*... per indicació de Ramon, vescomte de Castellbò i dels canonges de la Seu d'Urgell, feren entre ells una concòrdia, tal com consta en aquesta carta:*". Concòrdia entre els habitants d'Andorra i els canonges de la Seu. 8 de gener de 1176. L'original d'aquest document s'ha perdut però se'n conserven algunes còpies, la més antiga de les quals és la del segle XIV i està a l'Arxiu de les Set Claus d'Andorra. També n'hi ha una a l'ACU, Cartular I, n. 848; a l'ACA, *Traslados de las escritura de Alfonso I*, n. 19; la BNF, col. DOAT, vol. 161, fol.264-272; i una segona còpia, aquesta del segle XV, a l'Arxiu de les Set Claus d'Andorra, *Llibre de la Terra*, foli 7 i ss. BARAUT 1990-1991: doc.1711.

¹²⁷ ALBERT 1983: 65.

¹²⁸ Viader ha estudiat un gran nombre de documents i fa notar la gran quantitat de capellans que apareixen en les transaccions, molts d'ells acompanyats per membres de la seva família. Aquests capellans tenen al seu càrrec més d'una església però sempre dins d'una mateixa àrea. Un nombre tant elevat d'eclesiàstics fa pensar que algunes esglésies tenien més d'un responsable al front, algunes fins i tot una petita comunitat. La situació no és exclusiva d'Andorra, a la Vall d'Aran al segle XIV també hi havia un nombre de capellans molt superior al nombre d'esglésies. VIADER 2003: 304.

visites pastorals quan l'arribada del bisbe no és considerada ni tractada com l'arribada del senyor sinó més aviat com una trobada entre dues comunitats, els andorrans amb la seva església per una banda, i el bisbe amb la seva cort per l'altra.

Com veiem, el fons de la qüestió és més econòmica que no pas religiosa i fa palesa una situació conflictiva que va més enllà d'una qüestió de reconeixement jeràrquic en posar sobre la taula que els drets d'uns i d'altres es solapen. Per això el pagament de la meitat dels delmes, més que una taxa, és el preu estipulat de resultes d'un pacte entre dues comunitats amb el que s'aconsegueix reconèixer els drets de la catedral i s'evita la imposició per la força que hagués representat el ple establiment del sistema feudal.¹²⁹ Tot i la signatura, l'església andorrana va retenir, durant quasi cent anys més, els delmes en les seves mans i es va mantenir fidel a la seva comunitat. El bisbe no aconsegueix imposar-se ni com a senyor feudal ni com a superior eclesiàstic, només se li concedeix el nomenament d'un batlle amb funcions molt limitades. No van servir de res les amenaces amb l'excomunicació ni les prohibicions de celebrar els oficis i d'administrar els sagraments: no en van fer cas.¹³⁰

No és la nostra intenció aquí aprofundir en aquesta mena de documents, ni en les relacions entre els andorrans i els bisbes, però creiem que és important fer notar que són el reflex d'un enfrontament "civilitzat" si es vol, sense demostració de violència física ni lluites armades. La subtileza a l'hora de denominar-los "concòrdies" demostra que hi ha una voluntat recíproca de resoldre el conflicte, i de fer-ho mitjançant una resolució pactada. Que es redactin a partir de segona meitat del segle XII no és més, com diu Catafau, que el resultat de les tensions que genera l'aplicació dels preceptes que planteja la reforma gregoriana, una situació que va comportar greus tensions entre els bisbes i els nobles i que requerirà d'un llarg període abans no s'arribi a la normalització.¹³¹

I així serà a Andorra perquè, si com hem vist, la segona Concòrdia suposava la regulació de les relacions entre la catedral i els habitants de les Valls, la pau va durar poc. Arnau de

¹²⁹ VIADER 2003: 299-300.

¹³⁰ VIADER 1994: 121.

¹³¹ Situacions semblants es donen a Marsella al 1152 i al 1177, i a Arlés l'any 1188. En el cas de Marsella els signants també són, com en la primera Concòrdia d'Andorra, figures molt destacades del panorama polític del moment a la zona, el comte de Provença Ramon Berenger III, i els bisbes de Toulon, Antibes, Carpentas i Arlés. CATAFAU 2001.

Castellbò (†1226) s'havia casat amb Arnau de Caboet (†1203/4), amb la consegüent unió dels dos patrimonis per la qual cosa ara, als títols de vescomte de Castellbò i Cerdanya, Ramon unia els de senyor de la vall d'Andorra i de Caboet. Aquest matrimoni no va agradar gens al bisbe, qui va intentar impedir-lo de totes les formes possibles perquè des de la mort del seu pare, Arnau estava sota la seva protecció. Ara el bisbat veia com els dominis dels Caboet, una gran majoria d'ells propietat de l'església, passaven a mans del seu major enemic. Amb el matrimoni deixava de tenir influència sobre la noia, i per protegir-se la va obligar a signar un document pel qual, en cas de divorci, tot el que ella havia aportat al matrimoni tornaria a les seves mans i, en cas de mort, tot passaria a mans del seu únic fill Bertran, nascut d'un matrimoni anterior amb Bertran de Tarascó. Malauradament pels interessos del bisbat, Bertran va morir abans que la seva mare qui el 1198 cedirà tots els drets que posseeix al seu espòs.¹³²

El final del segle XII serà un període de grans i violentes lluites motivades, sobretot, per l'absència reiterada dels comtes, més interessats en els afers que tenien lloc en les terres del sud, i per la voluntat dels magnats i senyors feudals d'ocupar el seu lloc. En aquest joc els dos contendents més potents són la catedral i el vescomte de Castellbò.

El retorn de les parròquies al sí del bisbat havia suposat una disminució molt important d'ingressos a les caixes dels nobles, una situació que aquests no estaven disposats a acceptar. L'enfrontament era inevitable i el comte es va mostrar, un cop més, incapaç de solucionar la situació i d'imposar la seva autoritat. La seva política d'intentar acontentar tothom fent donacions a uns i altres per mirar de mantenir l'equilibri de forces dins el comtat, no va funcionar i Arnau es va aliar amb alguns nobles locals en contra d'Armengol VIII (1184-1209), un conflicte en el que va ser necessària la intervenció del rei Alfons I com a mediador.¹³³ En la resolució, Arnau en va sortir beneficiat en retre homenatge al comte i rebre a canvi el castell de Sant Vicenç d'Enclar, amb l'autorització de reconstruir la fortificació que feia anys que estava abandonada. D'aquesta manera acontentava a un personatge que havia adquirit gran poder al comtat i que, per tant, era perillós, i també aconseguia, encara que fos

¹³² MIRET 2006; BARAUT 1992-1993a: doc.1891.

¹³³ BARAUT 1992-1993a: doc.1870.

momentàniament i de manera indirecta, la pau entre el bisbe i el vescomte. La treva va ser dèbil i Arnau la trencarà una vegada i una altra.¹³⁴

Ambició per a uns, vigilant en extrem de les seves propietats i dels drets familiars per altres, Arnau passà gran part de la seva vida lluitant per mantenir el patrimoni unit. Amb aquesta fita va ser impossible l'enteniment amb el bisbe Bernat de Castelló (1195-1198), al qual no va arribar a prestar el preceptiu homenatge feudo vassallàtic. Aquesta situació va fer que els habitants de les Valls no el reconeguessin com a feudatari de la catedral i, per tant, no abonessin, durant els tres anys de mandat de Bernat, els impostos del feu als que tenia dret per matrimoni. El bisbe, que sempre havia vist les pretensions d'Arnau amb mals ulls, tampoc no tenia pressa perquè es produís el reconeixement i no hi va intervenir. Davant d'aquesta situació Arnau decideix actuar pel seu compte i s'alia, per tal d'enfortir la seva posició a la zona, amb Ramon Roger de Foix. Durant l'estiu de 1196, el comte de Foix va entrar violentament al comtat d'Urgell, amb el recolzament d'un exèrcit facilitat per Arnau de Castellbò, arrasant i saquejant les esglésies de l'Urgell i Cerdanya i provocant la interrupció de les obres de la catedral de la Seu.¹³⁵ Amb aquestes accions, el bisbe es veu obligat a confirmar els feus dels Castellbò a les Valls i a resoldre els conflictes que tenia pendents amb ell; el vescomte, per la seva banda, va cobrar el que li devien els andorrans.¹³⁶ Però les hostilitats no es van aturar perquè, tot i saldat el deute, Arnau no va voler reconèixer l'autoritat del bisbe, ni li va arribar a prestar homenatge, i aquest, ignorant-lo, va obligar els habitants d'Andorra, a finals de 1199, a jurar els compliments de les seves obligacions com a vassalls de la catedral. Un nou conflicte i un nou acord signat al 1201 en el que el bisbe renova les infeudacions que Arnau de Caboet tenia a Andorra¹³⁷, un contracte important perquè Arnau va haver de renunciar en l'acte de signatura a les propietats que tenia als llocs de Bascaran, Arcavell, Estamariu, Montferret, Terrassa i la Seu, uns territoris que són,

¹³⁴ MIRET 2006.

¹³⁵ Els fets es recullen a la *Historia Albingensium* de Vaux de Cernay. BARAUT 1992-1993b: 269. Contràriament al que s'ha sostingut durant molt de temps, els contingents d'aquest exèrcit no el formaven heretges, sinó mercenaris que buscaven qualsevol objecte de valor. GASCON 2003: 88-89. Amb aquestes accions la catedral va quedar totalment desproveïda dels seus ornaments i dels objectes litúrgics que no es van poder reposar fins que no es va comptar amb suficient capital. El mateix per les esglésies que van ser saquejades moltes de les quals no es van guarnir de nou fins entrat el segle XIII. GROS 1996: 167-177.

¹³⁶ *BNF* Tresor des Chartes. J.879 n. 15. Els danys causats van ser recollits pel bisbe Ponç de Vilamur en el *Memorial de danys donats per lo comte de Foix y bescomte de Castellbò a la església de Urgell*. BARAUT 1992-1993a: apèndix 1.

¹³⁷ ALBERT 1983: 71-74.

exactament, els límits geogràfics que marquen les fronteres actuals entre el Principat i Catalunya.

En l'àmbit religiós, la situació en aquest final de segle tampoc va ser pacífica. Des de finals del segle XI, amb l'aplicació de la reforma gregoriana, l'església va veure incrementat notablement el seu patrimoni per les donacions i la recuperació de les esglésies fins el moment en mans de laics i dels beneficis que elles generaven. Aquesta entrada massiva de diners va desembocar en un gran esplendor per a la diòcesi que inicia la construcció d'una nova catedral a la que dota de sumptuosos objectes litúrgics. La imatge que l'estament eclesiàstic transmet és el d'una vida de luxe, que no es ben vista pels fidels. L'ostentació xoca amb les restriccions a les que es veien abocats els nobles, privats d'una part important dels ingressos necessaris per mantenir les seves corts i per sostenir la creixent clientela militar que assegura la seva posició. Sense diners, veuen com el bisbat va agafant una posició de força a la que ells no poden fer front i que encara es reforça més amb l'ampliació de les competències jurisdiccionals sobre la plana gràcies a la política de les donacions fetes pels fidels i per les compres de castells.

En aquest ambient pre-bèl·lic, els Castellbò, que des d'antic tenien problemes amb l'església per causa de les fronteres dels seus territoris, es converteixen en un model de resistència per a una noblesa pirinenca constantment amenaçada per les pressions dels bisbat. El matrimoni amb Arnau de Caboet ja hem vist com no havia ajudat a suavitzar la situació, ans al contrari, havia augmentat considerablement els dominis dels Castellbò que passen a controlar tota la part alta del comtat a la dreta del Segre i amenacen en trencar el precari equilibri de forces que havia regnat fins aleshores. Arnau, a més a més, es va anar acostant al comtat de Foix, un territori fronterer per la vessant nord andorrana que, segons sembla, estava interessat en ampliar els seus dominis amb noves terres al sud, una aliança que es segellarà amb el matrimoni entre els seus fills i que, com ja hem apuntat, va tenir greus conseqüències per a la diòcesi.¹³⁸

Totes aquestes transformacions que aboquen a una part de l'església a una vida de luxe regida per interessos econòmics, és un marc propici per a noves formes d'espiritualitat que es troben

¹³⁸ Les relacions amb el comtat d'Urgell no són noves. Bernat Roger, bisbe de la Seu entre 1163 i 1167, i la comtessa Dolça esposa, d'Ermengol VII, pertanyien a la casa comtal de Foix.

en els grans moviments, que es van qualificar d'herètics, dels segles XII i XIII. El distanciament entre l'església i els fidels és cada cop més gran perquè aquesta és incapaç de donar respostes a les noves inquietuds espirituals que la situació provoca. Les conseqüències són un ressorgiment del sentiment eremític, l'aparició d'alguns moviments reformadors dins la mateixa església protagonitzats per les canòniques agustinianes¹³⁹ i l'expressió de la caritat laica mitjançant la promoció d'hospitals, com el de Baell a la ruta pirinenca que connecta les terres dels Castellbò amb la casa de Foix¹⁴⁰, una actuació pietosa que bé podria amagar interessos econòmics relacionats amb aquesta important via comercial. El catarisme, amb els seus postulats de retorn a una vida eclesiàstica més pròxima a la dels primers moments del cristianisme, la defensa d'una església allunyada del poder, tant polític com econòmic, i l'apropament al poble serà una proposta atractiva pel consol espiritual, però també una manera de oposar-se al domini de l'església.

L'entrada del catarisme a la diòcesi d'Urgell no sabem exactament quan es produeix, però se suposa que va ser molt a finals del segle XII perquè el decrets reials de 1194 i 1198, dictats per Alfons el Cast i Pere el Catòlic, només mencionen els valdesos.¹⁴¹ Els canals d'entrada de segur que els hem de trobar en els camins de les terres altes del Pirineu que comuniquen les diferents valls, molt transitats a finals de segle per la forta pressió demogràfica des de la zona d'Occitània i pel creixement de les relacions comercials que afavoreixen els intercanvis tant de mercaderies com d'idees.¹⁴² En paral·lel hi ha la política matrimonial d'algunes cases comtals que, amb unions com les de Guillem de Montcada amb Maria de Béarn, Roger de Comenge amb Guillema de Pallars, o les ja esmentades de les famílies més importants del comtat d'Urgell amb la casa de Foix, posen en contacte les corts catalanes amb la nova cultura cortesana, un símptoma més de ruptura amb l'església que era la que fins el moment tenia el monopoli cultural.

¹³⁹ Un exemple són els agustinians, en principi reformadors de l'església però que degut a la seva gran acceptació van anar abandonant les idees inicials i acaben sucumbint a la vida de luxe de la que tan es volien distanciar. La voluntat d'acostar el culte al poble queda patent en les Homilies d'Organyà, composades el 1204 en llengua romanç. GASCON 2003: 83.

¹⁴⁰ BARAUT 1990-1991: doc.1642.

¹⁴¹ GASCON 2003: 97.

¹⁴² GASCON 2003: 98.

No sabem fins a quin punt la vinculació dels Castellbò amb el catarisme es deu a motius espirituals, econòmics, o de poder, o potser va ser una combinació de tots ells, però el que sembla clar és que el seu castell era un punt habitual de reunió. En el judici a Joan de Josa, aristòcrata de la vall de la Vansa acusat de pràctiques herètiques, es diu que moltes de les reunions es feien en cases de Castellbò i que aquest era el nucli dur anticlerical més potent al sud dels Pirineus.¹⁴³ La documentació no ha deixat constància d'aquesta circumstància, al menys fins el 1221, però hem de suposar que la relació és anterior tant pels contactes amb la casa de Foix, com perquè Arnau i la seva filla Ermenssenda van ser condemnats per heretges de manera pòstuma en un procés inquisitorial al 1269 que va sentenciar que els seus cadàvers fossin exhumats, cremats i les seves cendres dispersades.¹⁴⁴

Malgrat que sembla evident que els vescomtes simpatitzaven amb la causa, no es pot assegurar que el catarisme s'arribés a instaurar de manera clara a Andorra, encara que per la seva situació geogràfica de punt de confluència de les vies més importants de comunicació d'aquest moment, de ben segur que havia de ser un lloc d'especial protecció vistes les simpaties d'Arnau.¹⁴⁵ Segurament, és en aquest sentit que s'ha d'interpretar la negativa del comte a deixar entrar a les Valls les hostes de la catedral en persecució del heretges, el tancament ocasional de les comunicacions entre la Seu i Andorra que obligava els comerciants a utilitzar vies alternatives o a dirigir-se al mercat de Castellbò en comptes del de la Seu per vendre els seus productes, i fins i tot la construcció, ja fora del nostre àmbit cronològic, del castell de la Bastida de Pons a la Farga de Moles per controlar l'entrada a les Valls. Accions que reforcen aquesta suposada protecció als heretges encara que, veient la forta personalitat d'Arnau, les finalitats no sempre devien ser de caire espiritual.¹⁴⁶

Les lluites entre els Castellbò-Foix i el bisbe d'Urgell es produeixen en un moment de debilitat al Languedoc per la causa albigesa, i de feblesa del comtat d'Urgell en plena fase de desintegració. És una lluita de poder fruit de la crisi provocada per tot un seguit de bisbes febles que no saben com han d'actuar i que es veuen superats per la situació. Arnau de Preixens va dimitir del càrrec el 1195 i el seu successor, Bernat de Castelló, es retirà al

¹⁴³ GASCON 2003: 96-98. Tracta sobre les relacions amb el catarisme tant de Joan de Josa com de Guillem de Berguedà.

¹⁴⁴ BARAUT 1994-1995a: doc. 16 i 17.

¹⁴⁵ ALBERT 1983: 82-83.

¹⁴⁶ GASCON 2003: 111.

monestir de Santa Maria de l'Aglí el 1198 després de ser alliberat de les seves obligacions pel papa Inocenci III. Com hem vist, la situació començarà a canviar amb Bernat de Vilamur, però les hostilitats continuaran durant anys i sempre per una finalitat econòmica derivada del poder polític i civil que els bisbes havien anat adquirint. El rerefons religiós, potser no era tant important, al menys per la banda dels contendents civils.

L'estira i arronsa entre els dos es va mantenir en un equilibri precari amb concessions per un i altre bàndol fins a la mort d'Ermessenda de Castellbò, moment en què el comte de Foix inicia un nou període d'hostilitats incomplint els deures que havia contret amb el bisbe, motiu pel qual va ser excomunicat. El seu fill, Roger IV, va mantenir la política bel·ligerant del pare i finalment, el 1243, va aconseguir del comte d'Urgell la donació en alou franc i lliure de tot el que tingués en terres del comtat, és a dir, les valls de Cabó, Sant Joan i Andorra. Els conflictes duraran encara fins el tercer quart del segle XIII i no acabaran fins la signatura del primer Pariatge el 1278, un text que, en el fons, no és més que una concessió/rendició del bisbe davant un enemic que és molt més fort i poderós, i que suposa l'acceptació definitiva de la co-senyoria de les Valls, que es ratificarà en un altre document deu anys més tard, amb el que s'assenten les bases del règim de co-principat que es manté en l'actualitat.

4. Sant Joan de Caselles (Canillo)

Sobre el lloc de Caselles, a la parròquia de Canillo, no tenim cap informació fins a la signatura de la Primera Concòrdia l'any 1162 quan, entre els signants que representen els habitants de la parròquia, hi apareix Ferrer de Caselles. L'indret no tornarà a ser citat fins a la Segona Concòrdia l'any 1176. Aquests documents no diuen res de l'església, i haurem d'esperar fins el primer decenni del segle XIV per trobar la primera referència: la visita episcopal del 1312.¹⁴⁴ Un silenci documental que contrasta amb la informació que van aportar les excavacions fetes durant l'any 1988 al voltant de l'església. L'arqueologia ha pogut documentar una important necròpolis, de fins a 204 individus, amb tombes excavades a la roca, que es distribuï per tot el voltant de la construcció, amb una major concentració a la zona oriental. L'existència de la carretera GII ha impedit conèixer quin era l'abast total d'aquesta necròpolis però notícies recollides durant la construcció de la via semblen indicar que continuava més enllà del límit de l'actual carretera.¹⁴⁵

La tipologia de les inhumacions, que combinen cistes de lloses i fosses simples, ens situa entre el segle VIII i fins a finals del segle XII, amb un moment àlgid on es documenten alguns enterraments reaprofitats, entre els segles XI i XII. Entre l'aixovar funerari es va localitzar un calze de peltre associat a un enterrament en el que hi havia més d'un individu. No hi ha informe d'excavació i l'única notícia que tenim és la que es publica a *Andorra Romànica* on s'associa a les restes d'un individu d'edat *senil* que es creu que possiblement seria un prevere.¹⁴⁶ Les característiques de l'objecte l'acosten a altres exemplars semblants que es

¹⁴⁴ GUILLAMENT, PLADEVALL, VIGUÉ 1992: 76.

¹⁴⁵ Hi ha constància que durant la construcció de la carretera CG.II, als anys '30, es van destruir altres enterraments que envoltaven l'església pel costat nord. Aquesta part de la necròpolis no va ser documentada i no existeixen informes de l'excavació. Tampoc n'hi ha dels enterraments que es van localitzar a l'exterior del mur sud de la nau ni als peus del porxo de ponent (informació que agraïm a Abel Fortó de l'ARHPCA).

¹⁴⁶ VIVES 1992: 84-85. FORTÓ s/d: 50-51.

conserven al Museu Diocesà d'Urgell¹⁴⁷, una tipologia que apunta a una data de finals del segle XI o inicis del XII, coincidint, com veurem tot seguit, amb la data que es proposa per a la construcció de l'església.

4.1. Arquitectura

Sant Joan de Caselles és, possiblement, el conjunt romànic més conegut del Principat d'Andorra. Desconeixem la localització del nucli al que s'ha d'associar que pel volum considerable d'enterraments documentats hem de pensar que es tractaria d'un hàbitat amb una certa entitat. L'església s'alça sobre un petit turó, al costat de la carretera GII que des de Canillo porta a França, en un entorn perfecte per gaudir del joc de volums que proporcionen les diferents estructures que el conformen (figura 1). És aquesta situació, sobre un penya-segat damunt la Valira d'Orient, el que va obligar a obrir de manera excepcional l'accés a la cara nord del recinte, ja que fer-ho al sud com és el més habitual resultava difícil i perillós. La mateixa topografia va fer necessària la construcció d'un tram d'escales per poder accedir a l'església, una escala que avui és més llarga que l'original, obligats per la construcció de la carretera que va rebaixar molt el terreny del voltant si ho comparem amb algunes fotografies preses a principis del segle XX (figura 2).

L'accés a l'edifici es fa des del costat nord, travessant un porxo del que no es pot precisar la data de construcció però que, a partir dels elements escultòrics que rematen les bigues que suporten la teulada, s'ha situat al voltant del segle XIV. Pradalier, un dels investigadors que més ha estudiat el conjunt, proposa que aquesta estructura en substitueix una d'anterior d'època romànica que seria contemporània a la construcció de l'edifici.¹⁴⁸ Seguiria així un model que considera freqüent a Espanya, d'on cita els exemples de l'església de San Martín a Segovia i el de la de San Vicente a Àvila. Des del nostre punt de vista, és una suposició una mica agosarada perquè al Principat d'Andorra no totes les esglésies romàniques tenien porxo. Serveixin com exemple els casos de Sant Miquel d'Engolasters i de Sant Serni de Nagol on el

¹⁴⁷ Calze d'Arboló (MDU 905), calze de sant Ermengol (MDU 904) i el calze de Sant Salvador de la Vedella (MDCS 579). VIVES, LLOVERA 1992.

¹⁴⁸ PRADALIER 1975: 44-45

porxo és una construcció molt posterior, o els de Sant Martí de la Cortinada i de Sant Cristòfol d'Anyós on no se'n va arribar a construir mai.

Si seguim el camí d'accés, un cop arribats al porxo en qüestió, podem prendre dues direccions. Si continuem cap a la dreta, travessarem una petita porta d'arc de mig punt, i podrem accedir a un segon porxo adossat a la façana de ponent construït de bell nou al segle XVII. En canvi, si decidim continuar pel dret per entrar a l'església haurem de pujar uns quants graons més fins arribar davant la porta que va ser modificada, possiblement al segle XIV coincidint amb la construcció del porxo nord, ampliant el pas de pas de porta i col·locant la reixa que hi ha al davant. La instal·lació va obligar a retallar en alguns punts l'arc de mig punt que la rematava per tal d'ajustar l'encaix i també es creu que va ser en aquest moment quan es deuria posar al muntant est la pica de llicorella que hi ha encastada.¹⁴⁹

Un cop dins l'edifici, ens trobem amb una església de reduïdes dimensions formada per una capçalera rematada amb un absis semicircular, un petit tram preabsidal al que s'accedeix després de pujar un graó¹⁵⁰ i una nau més trapezoïdal que rectangular, que s'obre lleugerament a mesura que ens aproximem als peus (figura 3). Aquesta irregularitat de la planta porta Pradalier a plantejar que l'edifici s'assenta sobre una construcció anterior de la que el mur nord aprofita la direcció i la fonamentació.¹⁵¹ Sense descartar aquesta possibilitat, difícil de demostrar atesa la manca d'excavacions en aquest sector, hem de considerar també que la asimetria que es veu al mur nord de la nau es podria atribuir a errors de replanteig, doncs no és un fet insòlit sinó que és present en la majoria de les esglésies romàniques d'Andorra.¹⁵²

El que constitueix el cos de l'església s'ha erigit, com és habitual en moltes construccions del Principat, sobre la roca mare que, degudament rebaixada, s'aprofita per a la fonamentació.

¹⁴⁹ En l'altre muntant hi ha part d'una altra pica, aquesta de granet, reutilitzada com a pedra.

¹⁵⁰ Entre la nau i l'absis avui hi ha una reixa de ferro.

¹⁵¹ PRADALIER 1975: 257-258. Pradalier diu que hi ha un altre exemple de reutilització d'estructures en una construcció romànica i cita una església d'Arinsal. Es referix a Sant Andreu del Prat del Campanar. Sobre l'atribució cronològica al món romànic d'aquesta església hi ha molta controvèrsia ja que fou reconstruïda de manera molt deficient als anys '70 a partir de minses restes arqueològiques i sense respectar les característiques que els murs conservats indicaven. D'aquesta església es conserven petits fragments amb pintura mural al dipòsit de PCA, n. registre 003200. Es creu que poden ser d'entre els segles XII i XIII.

¹⁵² Sant Marc i Santa Maria d'Encamp, Sant Jaume d'Engordany, Sant Climent de Pal, Sant Serni de Nagol, Sant Romà dels Vilars o Sant Martí de la Cortinada.

Aquest recurs es veu perfectament en l'arrencament dels murs de la nau, sobretot a la paret nord on, a més a més, part del sòl és la mateixa roca mare. Els murs són potents i s'han aixecat amb pedres sense tallar de mida irregular unides amb argamassa de calç. En ells s'obren sis finestres que garanteixen un interior fosc. Quatre són d'època romànica, les dues de l'absis i les dues dels murs de la nau, totes de doble espitllera. Les dues restants estan als peus de la nau i són rectangulars, una a la zona alta que possiblement es va obrir en substitució d'una finestra anterior d'època romànica, i una altra baixa, contemporània del porxo oriental del segle XVII.

Per completar el recorregut interior hem de parlar del paviment, que és diferent segons estiguem a la capçalera, on veiem grans lloses de pissarra, o a la nau, on avui hi ha un soler de fusta que amaga, a uns 50 cm per sota, el nivell de circulació fundacional format pel terreny natural, a la manera de Sant Serni de Nagol i de Sant Romà de les Bons.¹⁵³

Pel que fa a la coberta, dir que segueix les característiques generals de les construccions andorranes. A l'absis hi trobem l'habitual volta de quart d'esfera i a la nau un sostre de doble vessant format per encavallades i llates de fusta, algunes de les quals, les més estretes, encara conserven restes de la decoració pictòrica d'època gòtica.¹⁵⁴ Aquesta és la coberta que veiem ara, però alguns investigadors consideren que no és original sinó el resultat d'una substitució que ja es va produir en època del romànic.

Durliat i Allegre creuen poder identificar en els murs elements del que seria el naixement d'una volta que, en una data que no precisa, es va ensorrar.¹⁵⁵ Aquesta tesi sembla que es pot veure confirmada si mirem la part alta dels murs perquè podem veure perfectament una curvatura que sembla l'arrencament de la volta. Malgrat que això és així, he de dir que aquest suposat arrencament no es troba al llarg de tot el mur, la qual cosa obliga a ser prudent a l'hora de acceptar l'afirmació d'aquests autors. Si ens hi fixem detingudament ens adonarem que a la part més pròxima a l'absis, just a l'espai que queda lliure entre l'arc triomfal i la

¹⁵³ Aquí ens fem ressò del que diu Pradalier a partir de les converses mantingudes amb Rafael Benet, informació que no s'ha pogut contrastar perquè no hi ha hagut actuacions arqueològiques dins l'església. Els casos de Sant Romà de les Bons i Sant Serni de Nagol, estan recollits en aquest mateix estudi.

¹⁵⁴ Es tracta de motius geomètrics en què es combinen una successió de rectangles en vermell i meandres en negre i vermell.

¹⁵⁵ DURLIAT, ALLEGRE 1969: 161.

primera encavallada, no hi és sinó que aquí el mur segueix recte fins a l'entrega amb el sostre. El mateix podem veure als peus de la nau, a tocar de l'estructura que suporta el cor. Tampoc la forma brusca com arrenca la suposada volta, amb un arc de poc recorregut, sembla la més adient. Per altra banda sí que hi ha empremtes d'un embigat de fusta, una mica per sota del sostre actual, que podrien ser les restes de la coberta original. A les evidències visuals hi hem d'afegir que el gruix dels murs, que no supera els 70 cm., és insuficient, tal com diu Pradalier, per suportar el pes d'una volta d'obra.¹⁵⁶

Els problemes sobre els moments constructius de les diferents estructures del conjunt s'estenen també a l'absis. Si ens fixem en la finestra que presideix la capçalera (figura 4) i la comparem amb la resta de finestres que s'obren a la banda sud de l'edifici, veiem que és més petita tant en referència a la del mateix absis com respecte a la del mur sud de la nau. És en base a aquesta diferència que s'ha plantejat la possibilitat que l'absis que es conserva no sigui l'original. Ja el 1964, en l'informe de restauració del retaule gòtic que hi ha presidint l'altar, Benet deia que l'absis no és d'època romànica però no especifica en base a quins elements fonamentava aquesta suposició.¹⁵⁷ És un cop més Pradalier el que reflexiona al respecte i proposa que més que tractar-se d'un absis de nova construcció, el que veiem és fruit d'un reforçament extern produït en un moment indeterminat que va afectar a la zona de la capçalera. L'actuació en fer-se des de l'exterior no va alterar substancialment la tipologia de la construcció, que va conservar la forma original i la finestra a l'eix de l'estructura, però que sí va alterar l'estructura externa¹⁵⁸ en eliminar el retranqueix exterior habitual que marca el presbiteri i que indica la unió entre l'absis i la nau a les esglésies andorranes.¹⁵⁹ (figura 5)

Del mateix parer és Rodríguez que tampoc no creu que sigui un absis nou i, tot i que reconeix que la manca d'excavacions dins i fora de l'edifici dificulten assegurar-ho totalment, detecta

¹⁵⁶ Cita una conversa mantinguda amb Rafael Benet sobre la forma lleugerament corba d'algunes de les pedres que es van trobar sota el soler actual i pensa que podrien correspondre al sostre de la nau, però Pradalier no ho veu així i creu que aquesta forma es pot deure a altres causes que no especifica. PRADALIER 1970-1971: 45 i 1975: 258-259.

¹⁵⁷ Rafael Benet, informe manuscrit sobre la excavació i restauració de l'interior de Sant Joan de Caselles que es conserva a PCA.

¹⁵⁸ Es basa en l'estudi de l'aparell constructiu en què hi detecta un arrebossat a base de pedruscall sobre el mur original. PRADALIER 1975: 260. Tot i que contempla la possibilitat de la destrucció de l'absis primitiu i la seva reconstrucció en una època que no pot precisar, la rebutja perquè les fórmules romàniques es mantenen a l'interior. PRADALIER 1970-1971: 44.

¹⁵⁹ La diferència de nivell es veu en tota l'alçada del mur en una línia sinuosa.

una sèrie d'indicis que així ho fan pensar.¹⁶⁰ De l'exterior pren com a referència l'arrebossat groguenc que encara es conserva en alguns punts i que creu que és l'original perquè la combinació dels materials que el componen no és l'habitual de l'època¹⁶¹; per la forma de la finestra central que, tot i que és una mica més petita que la resta de finestres, manté les mateixes característiques; perquè l'absis ocupa tota l'amplada de la nau i no apareix l'habitual retranqueix que es dona en altres esglésies. Vist *in situ*, des de l'exterior s'aprecien diferències clares entre el parament i l'arrebossat de l'absis i el de la resta de murs que semblen confirmar-ho.

A l'interior de l'església, al mur nord a tocar de l'entrada al presbiteri, hi ha una petita porta estreta, d'arc de mig punt (figura 6) que condueix a un espai de trànsit de reduïdes dimensions, pràcticament quadrat, i cobert amb volta de quart d'esfera. Aquesta habitació, que aprofita la roca natural per conformar el terra i a la que s'accedeix després de baixar dos graons, és el pas previ a l'accés a la base del campanar. Es desconeix quina funció tenia destinada i si la construcció és contemporània o no a alguna de les dues estructures que comunica. Accedint a l'interior, hem pogut observar que el mur que s'entrega perpendicular al mur nord de la nau no està travat, sinó adossat al primer, el que ens fa pensar que possiblement es tracta d'una edificació posterior.¹⁶² Des d'aquesta habitació, després de travessar una porta amb llinda, baixa i profunda, amb una lleugera forma d'espitllera cap a el interior, s'arriba a la base del campanar. Tal com hem vist a la zona de trànsit, aquí el sòl també és de terra batuda damunt la roca mare, i té un petit desnivell vers el nord que segueix l'orografia del terreny. La coberta de la planta baixa és amb volta de canó, de factura molt similar a la de l'absis de Santa Coloma, que deixa una petita obertura a l'angle NE suficient per encabir una escala de gat que permet l'accés, amb dificultats, als tres pisos superiors que ara estan separats per un soler de fusta i que es comuniquen amb escales de gat.¹⁶³

La torre campanar no és esvelta com la majoria de les que podem trobar a Andorra, sinó que és més aviat robusta i baixa, però manté bé les proporcions respecte de l'església. És una construcció de planta quadrada, amb uns potents murs fets amb pedres petites, molt irregulars

¹⁶⁰ RODRIGUEZ 1992a: 78.

¹⁶¹ Rodríguez no facilita quina aquesta composició. RODRÍGUEZ 1992a: 78.

¹⁶² Per l'altra banda no es pot accedir a la unió dels dos murs per l'existència d'un armari.

¹⁶³ Rodríguez diu que la volta ha desaparegut però és perfectament visible. RODRÍGUEZ 1992a: 78.

però ben tallades i unides amb argamassa, que es remata amb una coberta troncocònica. En alguns punts, i a intervals irregulars, es poden veure pedres allargades disposades horitzontalment que actuen com a bigues verdugades per anivellar els murs, a la manera com es troba en els murs de Santa Coloma on, en canvi, són de fusta.

A les quatre cares de la torre s'han obert finestres però no totes són iguals. Al primer pis, només les façanes nord, est i oest tenen finestra perquè obrir-ne una igual a la façana sud hauria estat inútil ja que l'església impedeix totalment l'entrada de llum (figura 7). Les diferències en la façana sud es mantenen als pisos superiors. Així, mentre en aquesta cara es veuen grans finestrals i el mur és completament llis, sense tractament ornamental, a la resta la composició és molt diferent. Les finestres de les altres façanes consten d'un mainell, a vegades monolític, d'altres fet per superposicions de pedres bastant ben treballades, que suporta un capitell trapezoïdal que és el que rep els arcs de pedra tosca (figura 8). Quant al tractament de la façana al segon pis, és idèntic al que reben els altres campanars de torre de les Valls, amb un rebaix del mur al voltant de la finestra que comença a la barbacana i es corona amb un fris d'arcs cecs, en nombre variable de 5 o 6, força ben executat, que marca la separació entre els dos nivells. Al tercer pis les arcuacions han estat substituïdes per un rebaix del mur que ressegueix el contorn dels arcs.¹⁶⁴

Ja hem parlat de com és actualment la comunicació entre el campanar i la nau i hem vist que es fa des de l'interior, però sembla que no sempre ha estat així. A la façana oest, sota el porxo nord, hi ha una porta, avui tapiada però perfectament visible, que és la que facilitava un accés al campanar sense necessitat d'entrar a l'església (figura 9). No es pot determinar quan es decideix canviar el circuit d'ingrés, però la diferència d'aparells entre els murs del campanar i els de l'habitació porten a pensar que corresponen a dos moments diferents.¹⁶⁵

Rodríguez discrepa i en canvi considera que totes tres estructures, església, habitació i campanar, són del mateix moment constructiu. Proposa que el que veiem a Caselles és una solució d'encaix diferent a la que és habitual, potser semblant a la de Sant Climent de Taüll

¹⁶⁴ El campanar es va consolidar al 1933 en una actuació impulsada pels Amics de l'Art Vell, en la que van destapar les finestres que estaven murades i restaurar els mainells i les arcuacions que estaven en mal estat. Martinell ho recull a la memòria de 1929-1935: 111-113.

¹⁶⁵ A Andorra el campanar de l'església de Santa Eulàlia d'Encamp també es va construir amb posterioritat a l'edifici. RODRÍGUEZ 1992b: 88-89.

on el campanar es construeix lleugerament apartat de l'església. Malauradament Rodríguez es queda en aquest nivell i no desenvolupa la seva tesi.¹⁶⁶

Molt diferent és la proposta que fan Albert i Jaqueline Puigoriol.¹⁶⁷ Per aquests autors tota la zona on avui hi ha el conjunt pateix una reordenació en època romànica que arrasa amb estructures d'una època anterior, que no arriben a concretar, sobre les que es construiria la nau i, adossada a ella, una primera torre campanar.¹⁶⁸ En una segona fase que no especifiquen, es va projectar una segona torre separada de l'edifici per substituir-la que va aprofitar parcialment alguns elements, que novament no especifiquen, de l'edificació anterior. L'espai on anava la primera torre, i que ara queda lliure, és la base per construir la habitació que avui permet l'accés al campanar. Comprovar tot el que plantegen és difícil a dia d'avui en no haver-hi sondejos ni excavacions que ho puguin sustentar, però mentre no arriben, i reflexionant sobre el que els autors proposen se'ns plantegen alguns interrogants. Quina era la situació del primer campanar?. El segon campanar, tenia dues portes d'accés, una des de l'interior i l'altre a l'exterior?. I per últim, en quin moment es decideix construir l'habitació, al mateix temps que el segon campanar o amb posterioritat?. Quan és decideix obliterated la porta del porxo?.

Per últim comptem amb la proposta que fa Baraut que a partir de la diferència que hi ha entre el parament del campanar i el de l'església diu que la torre es construeix amb posterioritat i en substitució d'un primer campanar d'espadanya que és el que considera tradicional a les esglésies de les Valls.¹⁶⁹ Baraut no va més enllà d'aquesta afirmació que creiem desafortunada i que passa per alt que no totes les esglésies andorranes tenen o han tingut en època del romànic un campanar d'espadanya. Si bé es cert que moltes d'elles encara el conserven, cas de Sant Serni de Nagol, Sant Romà de les Bons, Sant Miquel de Prats, Sant Marc i Santa Maria d'Encamp, Sant Romà de Vila, o Sant Martí de Nagol, altres conjunts com els de Sant Martí de la Cortinada, Santa Coloma, Sant Esteve d'Andorra, Sant Vicenç d'Enclar, o Sant Climent de Pal, per citar els més coneguts, no n'han tingut mai i d'altres, com Sant Cristòfol d'Anyós, el tenen de torreta.

¹⁶⁶ RODRÍGUEZ 1992a: 78.

¹⁶⁷ PUIGORIOL, PUIGORIOL 1967: 31-33.

¹⁶⁸ Aquesta idea de l'existència d'una construcció anterior és la que recollirà pocs anys després Pradalier per explicar la irregularitat de la planta.

¹⁶⁹ BARAUT 1976b: 17.

Fortó aporta una nova interpretació sobre la relació entre l'església i el campanar. Considera que, amb anterioritat a la construcció del campanar, l'església comptava amb un porxo a l'entrada a tot al llarg de la façana nord de la nau. Quan es decideix edificar la torre s'aprofita part de la paret est corresponent al mur de tancament d'aquest porxo i a partir d'ella es remunta la cara est del campanar. Aquestes dues fases són perfectament identificables en el mur de la base de la torre on hi ha una línia vertical que separa dos tipus de parament.¹⁷⁰ (figura 10).

Resumint, sembla que hi ha arguments suficients per afirmar que les dues estructures, campanar i habitació, corresponen a moments constructius diferents, sobretot a partir de les importants diferències de parament que hi ha entre elles. Les pedres que formen el mur de l'habitació són arrodonides, irregulars i bastant grans, mentre que les del campanar són més petites, amb cert isomorfisme, i estan més ben tallades. Per tant, ens podria estar indicant que inicialment la torre no es va construir adossada a l'església, una circumstància que no ens ha d'estranyar perquè també es dona a les esglésies de Santa Coloma i a Sant Climent de Taüll.

Per acabar només apuntar que sobre aquest conjunt, el dia 2 de desembre de 1933, l'assemblea de socis de Amics de l'Art Vell, atenia la petició d'ajut formulada pel rector de la església per arranjar les goteres de la coberta de l'absis i consolidar el campanar. La demanda era tant de suport tècnic com econòmic i l'assemblea va pressupostar les obres en un màxim de 600 pessetes, obres es van fer al llar l'any 1934. En l'informe consta que es va arreglar la coberta de l'absis i es va consolidar el campanar en aquelles "*parts que ho necessitaven; destapats alguns finestrals cegats i restaurats els mainells i arcuacions que el temps havia destruït.*"¹⁷¹

¹⁷⁰ FORTÓ s/d: 50.

¹⁷¹ MARTINELL 1935: 46.

4.2. Les pintures

Descoberta

“... ens trobarem amb la gran sorpresa de descobrir el Crist romànic en estuc; desgraciadament mutilat, però el suficientment formal en la testa per a poder-ne apreciar la seva formosor; fragment per ell sol digne d’una vitrina del Louvre.”¹⁷²

Amb aquestes paraules descriu Rafael Benet el descobriment, el mes de setembre de l’any 1963, dels primers fragments del Crist de Caselles dins el marc de la campanya de restauració del retaule gòtic de sant Joan situat a l’entrada de l’absis. Per treure el retaule va ser necessari aixecar part del soler perquè la taula estava fixada al mur i al terra, moment en què, a la dreta de l’altar, va aparèixer un cap esculpit.¹⁷³ La troballa va fer replantejar els treballs, que es van dirigir ara a excavar els voltants de l’altar per mirar de localitzar més fragments. Poc després, sortien a la llum els peus i un bon nombre de peces esmicolades del que havia estat una figura de grans dimensions feta d’estuc¹⁷⁴ i unes capcetes, no especifica quantes, entre les que, diu, hi havia *la caixa de relíquies*, que no van obrir perquè mossèn Joan es trobava fora d’Andorra.

Canturri, en la memòria de la restauració de l’església, parla de la troballa d’un petit objecte de pedra tosca que creu que servia segurament per acollir les relíquies que es dipositen en l’acte de consagració de l’altar i que, en el moment del descobriment, l’interior estava buit.

¹⁷² PCA. Informe de Rafael Benet de 1963 (1963a), s/p. Exp. K128 4/60 caps 15.

¹⁷³ Benet recull en un article mecanografiat preparat per publicar al Diari de Barcelona (BENET 1963b) el nom de qui va trobar el cap i els peus de la figura: José Pérez Postiguillo. La imatge estava enterrada en senyal de respecte un cop va deixar de complir la seva funció. Enterrar-les o cremar-les era el procediment habitual per aquelles imatges que ja no es consideraven adequades per al culte o passades de moda. El motiu era que d’aquesta manera, en ser imatges sagrades, no quedaven emmagatzemades com un moble qualsevol. També es va fer ressò del descobriment la publicació Destino (PERUCHO 1964).

¹⁷⁴ En l’informe, Benet també menciona una biga romànica de fusta, amb decoració de dents de serra que aguantava per darrera el retaule gòtic. Creu Benet que aquesta biga formava part d’un baldaquí. Hem pogut accedir a la part posterior del retaule i no hem observat cap biga que respongui a les característiques que diu Benet. També vam preguntar als responsables de Patrimoni Cultural d’Andorra al respecte i desconeixen l’existència d’aquesta biga. Per part nostra únicament hem constatat que darrera l’absis, i a uns 30 cm per sota de la cornisa que marca l’arrencament de la volta, hi ha uns forats que semblen indicar que en algun moment aquí hi havia una biga encastada a la paret.

Avui es desconeix on està aquest objecte; probablement es tractava d'una lipsanoteca sobre la qual no hi ha cap més descripció.¹⁷⁵ L'altra "caixa" de la que parla Benet és en realitat el segell de cera que embolcallava i protegia la lipsanoteca de fusta que no s'ha trobat. Sembla ser que aquesta lipsanoteca tenia una tapa corredissa perquè a la part interior el segell defineix una vora rectangular.¹⁷⁶

Les restes de guix ràpidament es van relacionar amb una creu aplacada que, de manera quasi imperceptible, s'endevinava al mur del costat de l'Epístola i que s'havia descobert al 1954 sota diferents capes de calç (figura 11). Es va netejar i un cop neta van poder assegurar que havien localitzat l' "*...emplaçament del Crist, trobant el mateix material d'estuc en les vores de la silueta de l'imatge i ajudats per l'intel·ligent operari de Prats, el Senyor Pere Font, fillol del Molt Il·lustre President de la Comissió de cultura, hem descobert el lloc exacte on corresponen el cap i els peus del Crist.*"¹⁷⁷

Rafael Benet, aleshores director dels treballs, ja apunta en l'informe elaborat per als membres de la Comissió de Cultura del Consell General de les Valls d'Andorra, la importància de les peces descobertes i reclama *la restauració completa de l'interior de l'església*. La seva sorpresa i admiració pel que acaben de trobar queda patent en aquestes paraules: "*Sense exagerar l'importància de la troballa de Canillo, direm que la bellesa dels fragments reconoscibles, en la seva qualitat figurativa, dintre ja de l'estil romànic, es poden comparar amb les figures del Tempieto de Santa Maria in Valle a Cividale, i fins amb les del cibori de Sant'Ambrogio de Milà, exemples excepcionals d'escultura en estuc; ...*".¹⁷⁸

En paral·lel ja s'estava treballant sobre la paret, rasant "*la calç de tots els murs interiors fins a trobar l'originària o si més no la gòtica que s'endevina a troços...*" i mirant de determinar

¹⁷⁵ A PCA es conserva amb el n. registre 001623 una lipsanoteca la procedència de la qual no es coneix del cert i sobre la que es contempla la possibilitat que sigui o bé de Sant Joan de Caselles o bé de Sant Joan d'Aixàs. Es tracta de dos fragments de pedra tosca, un amb unes dimensions de 12 x 21,5 x 22 i l'altre de 11,5 x 12 x 22, que encaixen perfectament. L'estat de conservació és molt precari.

A Andorra hi ha un altre lipsanoteca de pedra tosca procedent de l'església de Sant Andreu del Prat del Campanar també formada per dues peces, en aquest cas una anava a dins de l'altra. La gran té forma troncopiramidal i la petita és de forma globular. Les dues tenen tapa i han estat treballades de forma grollera i molt irregular. PCA n. registre 000618. Agraïm la informació a PCA.

¹⁷⁶ PCA n. registre 000431. Les dimensions són de 11 x 5 cm. És de cera d'abella amb restes de cendra i mel. Es va trobar també un segon segell, del que se'n conserven només dues parts que no encaixen i es considera que és d'època posterior.

¹⁷⁷ BENET 1963a: s/p.

¹⁷⁸ BENET 1963a: s/p.

l'abast de les restes de pintura mural que s'haguessin pogut conservar i que Benet ja coneixia perquè havia treballat sobre aquest mur l'any 1954, encara que aleshores va haver d'abandonar la recerca per la inestabilitat del suport i la possible pèrdua de la decoració pictòrica. Ara van treure la calç de la paret i *“en el lloc on es veia una creu va aparèixer l'emplaçament de la majestat, rodejat d'una pintura gòtica, a través de la qual es veia una pintura romànica amb figures, la qual en la part superior aparegué directament sense cobrir.”*¹⁷⁹ La intenció inicial de la Junta de Cultura va ser salvar les dues capes pictòriques, i per aquest motiu es proposa demanar l'opinió de Josep Gudiol sobre la manera més adient de separar-les. En un primer moment es va pensar que el millor era traslladar la capa gòtica a un altre suport, però el mal estat de conservació ho va desaconsellar i només es van poder salvar alguns fragments.¹⁸⁰ L'informe diu que la pintura era quasi transparent i que reproduïa un motiu geomètric amb combinacions florals en colors vermell i negre.

Amb tot es van iniciar els treballs amb els materials romànics descoberts que van seguir dos criteris de restauració diferents segons es tractés de la figura o de les pintures. En el primer cas, es va demanar assessorament a Joan Ainaud, director en aquells moments dels Museus d'Art de Barcelona, i a Eduard Junyent, director del Museu Episcopal de Vic, els quals, després dels estudis pertinents, van aconsellar que el millor era aplicar-hi criteris arqueològics, és a dir, restituir els fragments sense cap reconstrucció dels elements perduts. Per treballar amb més fiabilitat es va fer una còpia de la creu original per tal d'anar presentant els fragments abans de traslladar-los definitivament al mur i, gràcies a aquest meticulós treball, es va poder comprovar que tant el cap com els peus encaixaven perfectament en els suports que hi havia a la paret.

Per a la restauració de la pintura, i per tal de donar cohesió a la lectura del conjunt, es va optar per reproduir les parts perdudes amb colors més suaus de tal manera que quedessin perfectament diferenciades de l'original. Les feines van acabar el 1965, o almenys és amb

¹⁷⁹ BENET 1963a: s/p.

¹⁸⁰ PCA n. registre 000727. La part conservada té unes dimensions de 61 x 71 x 1 cm i és l'únic que es va poder salvar del fragment de 3 x 3 metres que cobria la paret. Actualment estan muntades sobre un suport de fusta i el seu estat de conservació és bo. Les pintures van ser arrencades per Ramon Gudiol i restaurades, efectuant alguna reintegració estètica, poc després. El motiu que es reproduïen són els mateixos que es poden veure en una de les absidioles de l'església de Sant Vicenç d'Estamariu i similars als que hi ha a l'absis de Sant Martí de la Cortinada. La importància de la troballa va obrir noves expectatives per mirar de localitzar més restes de pintura romànica sota la calç del murs de la nau i de l'absis, però no es va trobar res.

data del mes de juliol d'aquest any quan consta que es van pagar 100.000 pessetes a Ramon Gudiol pels treballs de restauració de les pintures i el Crist.¹⁸¹

Descripció

El que podem contemplar al mur sud de Sant Joan de Caselles és una Crucifixió monumental, de 2,60 x 2,10 metres, que ha estat realitzada combinant dues tècniques diferents: la pintura mural i el relleu en estuc, en el que és una combinació única durant l'època romànica al Principat d'Andorra i a Catalunya¹⁸² (figura 12). És també l'única decoració romànica trobada fins el moment en tota l'església.¹⁸³

L'escena està inscrita en un rectangle definit per dues sanefes. L'exterior, molt desgastada, reproduïx el motiu de dents de serra en el que s'alternen el blanc i el vermell sobre fons negre que trobem en altres esglésies com a les de Sant Martí de la Cortinada, Sant Miquel d'Engolasters i, amb un disseny menys acurat, a Sant Serni de Nagol. Tot i que és un motiu ornamental habitual durant el romànic, a Caselles la seva adscripció no està del tot clara. Alguns interrogants es plantegen pel deficient estat de conservació en què es troba, molt descolorit si ho comparem amb la resta de capa romànica. No ajuda a aclarir la situació la manera com encaixen les dues sanefes que en alguns punts no entren en contacte, fins i tot hi ha llocs en els que entre elles hi ha una petita escletxa que deixa veure el blanc de la paret mentre que en altres hem pogut comprovar que les dues capes es superposen. Aquestes singularitats són les que fan dubtar de l'atribució romànica i l'acosten a època gòtica.

¹⁸¹ El document que es conserva a l'arxiu de PCA.

¹⁸² A Catalunya hi ha un altre Crist d'estuc, el de Sant Martí Sarroca. És un Crist sofrent, de 92 x 22 cm., amb *perizonium*, que ha perdut tota la policromia. És una imatge que ens ha arribat molt mutilada i mal conservada atès que les capes de guix que li donen cos s'han anat desenganxant. És una peça tardana que molts situen a finals del segle XIII. (MNAC 15891). GONZÁLEZ 1994: 445.

¹⁸³ En converses mantingudes amb els restauradors, aquests ens han manifestat que creuen possible que hi hagi més pintura romànica als murs de la nau sota l'actual capa de calç gòtica, però fins el moment no hi ha prevista cap campanya per confirmar-ho.

La sanefa interior es conserva en millor estat tot i les pèrdues ocasionades a la part superior durant l'arrencament de la pintura gòtica que van obligar a fer-ne una restitució l'any 1964. El motiu ornamental és un dels més freqüents del romànic, el dels semicercles de diferents colors enfrontats sobre fons negre, que també es pot veure a l'arc triomfal i sobre la porta d'accés a l'absis a Santa Coloma i resseguint l'arc former del costat de l'Evangelí de Sant Martí de la Cortinada. A Caselles, però, la sanefa és molt més geomètrica, més pròxima a la de l'arc triomfal de Santa Maria de Ginestarre de Cardós on els vèrtexs dels semicercles no s'arriben a tocar.¹⁸⁴ Per acabar amb la descripció de l'emmarcament només dir que els quatre vèrtexs estan ocupats per cercles en color groc que originàriament, i segons es pot veure en el que ocupa l'extrem inferior dret, tenien dibuixades en forma radial unes línies més fosques.

Entrant ja en el que és el gruix de la decoració i presidint la composició tenim una figura del crucificat, de mida natural (1,75 x 1,55 metres), feta d'estuc policromat. Ja Pradalièr en l'estudi del 1971 feia notar que el nostre Crist s'inscriu plenament en *une tradition purament local*, i així és.¹⁸⁵ Les característiques pròpies de les Majestats catalanes en fusta són les mateixes que presenta el Crist de Caselles, l'únic que ha canviat és el material. Estem parlant d'un Crist a la manera oriental, absolutament rígid, de cabell llarg recollit al clatell, que deixa les orelles al descobert i amb tres rínxols que cauen sobre les espatlles i que Planas confon amb els plecs de la túnica.¹⁸⁶ Els ulls oberts, penetrants, indicant que no ha mort, reafirmant la seva divinitat a la manera que ho feien els déus pagans de l'antiguitat. La imatge transmet serenitat, tant amb el rostre com amb la mirada, i aquesta sensació s'accentua per l'absència de signes de patiment, que l'imbueix de gran dignitat i majestuositat i que es reforça per la rigidesa del cos i dels braços. Es pot dir que Crist no penja de la Creu, sinó que la Creu sembla superposada o, com diu Bastardes, sembla una creu humana.¹⁸⁷

La part que millor s'ha conservat és el cap tot i la pèrdua d'alguns fragments del coll i del mentó, del qual s'intueix que penjava la barba (figura 13). En el treball s'han utilitzat dues tècniques que enllacen clarament amb l'escultura. La primera consisteix en rebaixar la superfície per definir els aspectes fonamentals que conformen la fisonomia de la cara, com ara

¹⁸⁴ LÓPEZ 1993.

¹⁸⁵ PRADALIER 1970-1971: 56.

¹⁸⁶ PLANAS 1992a: 79.

¹⁸⁷ BASTARDES 1991: 17.

el naixement del cabell, les celles, els ulls, el bigoti i la boca. La segona és més de detall, feta a base de practicar incisions de forma geomètrica amb línies paral·leles bastant gruixudes, per tal de dissenyar les parts piloses de la barba i de les patilles, fins a cobrir tota la superfície i també per definir els plecs de les orelles.¹⁸⁸ És en els ulls i en la definició del rostre on l'artista ha pogut expressar millor la seva habilitat, mirant de transmetre l'emotivitat que aquesta mena de peces demanden per contrarestar la rigidesa del cos que s'amaga sota la túnica, on no hi lloc per a l'expressivitat.

Afortunadament, la cara ha conserva el to rosat, molt uniforme i característic de les carnadures, sobre el que destaquen els ulls ametllats perfilats en negre, de ninetes centrades en un vermell intens que transmeten una mirada directe i sostinguda al front però que al mateix temps és llunyana, marcant distàncies entre Ell i nosaltres i accentuant la seva presència règia. Els llavis són carnosos i ben definits, emmarcats pel bigoti i la barba del mateix color fosc que les patilles i el cabell. Envoltant el cap hi ha un nimbe, fet també d'estuc, que conserva restes de la policromia original en color groc i amb indicis clars que es tracta d'un nimbe crucífer perquè al costat de l'orella dreta s'intueix una línia en color negre que, tant per la posició com per la manera d'obrir-se a l'extrem, l'assimilen molt al nimbe que porta la *Maiestas Domini* de Sant Miquel d'Engolasters.¹⁸⁹ Hem de descartar que portés corona fixa o ocasional, com algunes de les majestats conservades, perquè la manera com encaixa el clatell amb el mur ho impedeix i, tenint en compte que es tracta d'un material molt sensible, no s'observen cap mena de marques del frec.

De la resta de la figura s'ha perdut la pràctica totalitat del tronc i dels braços, que afortunadament s'han pogut refer a partir d'algunes peces aïllades, mentre que la part inferior està pràcticament sencera, igual que els peus i el *suppedaneum*, també de guix, sobre el que recolzen.¹⁹⁰ Això ha permès veure que la figura va vestida amb el tradicional *colobium* occidental, llarg fins els turmells i de màniga llarga, d'un color rosat pàl·lid que no correspon a la tonalitat original, com tampoc ho és la nuesa de la superfície. L'ampliació de les fotografies ha permès veure que en alguns punts es conserven traces d'un color rosa més

¹⁸⁸ La mateixa tècnica s'ha utilitzat per definir la barba del sant sense identificar acompanyat per un àngel que hi ha a l'intradós de l'arc triomfal de Sant Serni de Nagol.

¹⁸⁹ Dins el nimbe es veuen uns estels en blau marí que són un afegit d'època gòtica.

¹⁹⁰ Hi ha petites pèrdues matèriques que han estat reintegrades, algunes necessàries per unir els diferents fragments.

pujat, quasi vermell, i d'algunes tonalitats blavoses que semblen definir cercles repartides per la superfície que podrien correspondre a l'estampat de la túnica. Que la superfície del vestit no era llisa es veu bé als punys de les mànigues on, de manera molt tènue, queden restes de pintura blava del que havia estat una senzilla sanefa que recorria tot el voraviu de la màniga encadenant una sèrie de triangles, un motiu que, vistos els exemples d'altres majestats, no podem descartar que es trobés també a la part inferior de la túnica.¹⁹¹ El cinturó, un altre element característic de les majestats, el trobem a l'alçada dels malucs, just a la cintura on s'aprecia un lleuger rebaix del guix amb restes de pintura groga que, a la manera com ho porten les majestats de fusta, cenyia el vestit. No sabem si hi havia l'habitual nus format pels dos cercles entrelaçats que simbolitzen l'infinit, ni tampoc si li queien les vagues per damunt les cames; no hi ha res que ens indiqui que així era, però no podem descartar que aquests elements, inherents a la tipologia, anessin pintats.

El suport de la imatge és una gran Creu llatina potençada que ha estat dissenyada directament sobre el mur i que durant anys es va anar diluint sota les successives capes de calç encara que sense arribar a amagar-la del tot. El pas del temps ha deteriorat algunes parts, sobretot al centre i als laterals inferiors del travesser vertical, cosa que, en la restauració del 1964, va obligar a la reintegració matèrica, amb una barreja de ciment i guix, això sí, perfectament diferenciat de l'original. Afortunadament la part superior està quasi intacta i ha conservat pintura de color verd-blavós. També és aquí on es pot veure millor que tot el contorn estava realçat per un regruix fet amb el mateix guix i pintat en color negre.

Avui la Creu no és llisa. Al centre del travesser vertical hi ha dues flors de lis i per tot el voltant una sèrie d'estels de sis puntes que en alguns punts s'arriben a superposar al contorn, estels que són iguals als que es troben a la secció de la volta de l'absis que avui queda darrere el retaule i on hem pogut accedir per una petita porta lateral.¹⁹²

¹⁹¹ Moltes de les imatges que han conservat policromia tenen una franja ornamental similar als punys i al final del vestit. Encara que algunes han estat molt repintades, es poden veure en la Majestat Batlló (*MNAC* 15937), amb motius geomètrics (*CAMPUZANO, CARRERAS, COMELLA, MASALLES* 2010). En altres, com en els casos de Sant Joan les Fonts (*MDG* nº 12), la de Sant Miquel de Cruïlles o la de Sant Boi de Lluçanès (*MEV* 9723), només hi ha un remat d'un color diferent.

¹⁹² A la volta del santuari són perfectament visibles tot un seguit de línies verticals equidistants, bastant gruixudes, en un color fosc, que des del centre de la volta van a morir a la cornisa que ressegueix l'arrencament. Entre aquestes línies es poden distingir algunes estrelles de sis puntes, unes en un color fosc i altres de color

La Creu organitza tota la composició, i ho fa en quatre quadrants. A la part superior hi trobem les representacions anicòniques del sol i la lluna. La zona és la que va patir més quan es va arrencar la capa gòtica i la lluna va quedar totalment destruïda, per la qual cosa se'n va fer una restitució. Del sol s'han conservat fragments suficients per poder fer una aproximació a la fesomia original (figura 14). Es veu que estava format per dos cercles concèntrics. L'interior és en color grana, amb una inscripció al bell mig en color blanc on amb lletres majúscules es pot llegir la paraula SOL. Del límit del cercle en surten uns fins raigs que travessen i moren en el contorn del cercle exterior, de color blau fosc, i que el compartimenten molt possiblement en 12 espais força irregulars. Dos d'ells han conservat una grafia, també en color blanc, que no sabem a què corresponen, però la disposició circular i el fet que ocupin un dels compartiments que envolten un element central també circular ens fa pensar en els zodíacs dels llibres d'astronomia (figura 15), en la distribució de les imatges del brodat de la Creació que es conserva al Tresor de la catedral de Girona, en la il·lustració del Paradís del foli 3v i 4r del Beatus de Girona,¹⁹³ i en els gravats que hi ha en alguns dels murs al monestir de Santa Maria la Real d'Aguilar de Campoo (Palencia).¹⁹⁴

Ja fora dels cercles tot el voltant es completava a la part inferior, i hem de suposar per simetria que també a la superior, amb unes fines tiges ornamentals que es van entortolligant però que no continuaven pels laterals. Aquí no sembla que hi hagués cap motiu i simplement està pintat en color grana. De la lluna poca cosa podem dir més, sinó que ocupava l'espai simètric i que ha estat totalment refeta seguint el mateix disseny que el sol.

Als requadres inferiors és on hi ha les figures de Longinos i Stephaton, personatges perfectament identificats per les inscripcions que els acompanyen (figura 16). Els centurions ocupen el lloc tradicional a banda i banda de la creu però han substituït els instruments de martiri que habitualment els acompanyen, la llança i l'esponja respectivament, per unes fines canyes de les que surten brots en direccions diferents.¹⁹⁵ Amb tot Stephaton sí que sosté a la

groc, que tenen la mateixa tipologia de les que hem vist a la creu i que són iguals a les que es poden veure a la part inferior del baldaquí que protegeix la imatge del sant en el retaule que presideix l'altar. Aquests estels són iguals i estan al mateix lloc a la volta de l'absis a l'església d'Era les Bordes de Lez.

¹⁹³ Tresor de la Catedral de Girona, ms. 7.

¹⁹⁴ HERNANDO 2002.

¹⁹⁵ A l'església rupestre de Grotta di San Michele, al Monte Monaco di Gioia (Benevento), hi ha una crucifixió amb un Crist triomfant vestit amb *perizorium*, acompanyat pel sol i la lluna. Al peu de la creu, i en el que es

mà la galleda que gairebé sempre l'acompanya. Els dos porten una túnica curta molt semblant, amb un voraviu més fosc rematant els punys i la faldilla però en diferents colors. El tractament de la superfície del vestit és diferent, més treballat en el detall en el cas del de Longinos, que té una banda ornamental amb un color marró fosc des del coll fins a la cintura i unes fines línies en diagonal simulen els plecs que provoca en la roba el moviment dels braços. En el de Stephaton, en canvi, tota la superfície és llisa i únicament mostra una petita protuberància a l'alçada dels malucs que fa que el vestit no caigui recte. Stephaton pot fer pensar en una figura inacabada perquè no té ni mà esquerra ni ull esquerre, anomalies que han portat a parlar del pintor de Caselles com d'un artista maldestre que no sap aplicar la tècnica que necessita el trencament de la frontalitat. Però creiem que es pot fer una altra lectura i que les suposades anomalies prenen sentit si considerem que la seva intenció era mostrar-nos a Stephaton d'esquenes. Acceptar aquesta possibilitat justifica que no porti la tapeta frontal a la túnica, igual que el seu company, que no es vegi la mà, que ara no seria l'esquerra sinó la dreta que quedaria amagada pel cos, i que es destaquin les natges. En contra d'aquesta proposta es pot argumentar que la canya passa clarament per davant del cos, però cal recordar que les dues canyes van ser repintades durant la restauració i possiblement, induïts per la manca de mà, els restauradors van suposar que la canya també s'havia perdut i la completaren de la mateixa manera, com apareix en el cas de Longinos.

4.3. L'estuc

Sempre s'ha considerat un tret diferencial i únic la combinació de pintura i estuc utilitzats en la Crucifixió de Sant Joan de Caselles. L'excepcionalitat de la decoració, que s'ha arribat a titllar d'*unicum*, és acceptable per l'àrea geogràfica en la que ens movem on no s'ha conservat cap exemplar semblant, però no per la resta del continent europeu. L'ús d'estuc com a tècnica decorativa complementant l'arquitectura en cornises i capitells, combinat amb mosaics o bé

considera una iconografia insòlita, apareix Maria acompanyada per Longinos que porta a la mà una fina canya semblant a la de Caselles. PIAZZA 2006: 164-167.

sol, apareix en molts edificis d'arreu d'Europa durant el romànic, i també en combinació amb la pintura. Les produccions que conjuminen les dues tècniques i materials arrenquen del món clàssic, es mantenen durant l'antiguitat tardana¹⁹⁶ i es recuperaran definitivament durant l'imperi carolingi, sobretot després que fos utilitzada en la decoració de l'oratori de Teodulf, conseller de Carlemany d'origen hispànic, a Germigny-des-Prés. Aquesta obra marca el punt de sortida de tota una sèrie de decoracions en estuc que, des del segle IX i fins el segle XIII, aniran prenent protagonisme en edificis tan civils com religiosos.¹⁹⁷

Els estucs d'època carolíngia combinen la influència paleocristiana i la tècnica oriental en una mena de síntesi que enllaça molt bé amb la recuperació del món antic que caracteritza el renaixement carolingi. Inicialment, quan es dissenya una obra amb aquest material, es manté el repertori tradicional clàssic de palmetes, tiges, i motius geomètrics de suport a l'arquitectura en cornises, capitells i sanefes, tot continuant un treball i un llenguatge molt pròxim al del marbre. De mica en mica, i sobretot a partir del segle IX, l'estuc s'independitza i comença a utilitzar-se per alguna cosa més que per complementar l'arquitectura, es comencen a dissenyar figures.

Els exemples que tenim d'aquests primers moments són escassos. La necessitat de destruir-los quan es decideix fer una nova decoració, la fragilitat del material i la pròpia evolució de l'arquitectura que cada cop deixa menys panys de paret lliures, van anar relegant la tècnica a alguns episodis molt concrets i al mobiliari litúrgic. Són aspectes que han contribuït a considerar-la una tècnica que va tenir un paper secundari i amb poca entitat. Afortunadament, en les darreres dècades s'han anat recuperant un bon nombre d'exemples que han fet canviar

¹⁹⁶ CANTINO 2006. MATEJČIČ 2006.

¹⁹⁷ Es conserven exemples de la combinació de pintura i estuc a esglésies nord-italianes com les de San Giorgio de Castro, amb fragments d'un apostolat fet d'estuc i pintat que una visita pastoral al segle XVII va considerar que eren una representació intolerable; de San Remigio de Corzoneso; de Sant'Abbondio de Como, amb fragments dels possibles profetes, figures d'animals, cornises, capitells i columnes de gran qualitat; de San Lorenzo de Cremona; i de Sant Ambrosi de Milà. LOMARTIRE 2006: 309-312. A Sant Joan de Boí també s'ha documentat l'ús de l'estuc en combinació amb la pintura, concretament en la zona nuvolada d'on sorgeix la mà de Déu en l'escena de Caïn i Abel on s'ha utilitzant per donar relleu. GUARDIA, MANCHO 2008: 155.

la visió que en teníem, d'un panorama pobre, i ara l'estuc es considera una tècnica habitual a tot Europa durant l'Edat Mitjana, a l'alçada d'altres tècniques decoratives.¹⁹⁸

No és encertat, a la vista de les obres conservades, considerar-la una tècnica de segona; ans el contrari, sembla que va ser un material molt preuat, que no estava a disposició de qualsevol. Trobem que l'estuc es va utilitzar en llocs on era difícil d'aconseguir i on era més fàcil fer les peces d'algun altre material. Per tant, potser caldrà considerar-lo com un element de distinció. Conjunts sota protecció imperial com el que hem vist de Germigny-des-Près; abadies tant importants com les de Montecassino, Sankt-Gallen, Corvey o Sant Pietro al Monte de Civate; catedrals com les de d'Hildesheim, Saint Étienne i Santa Maria del Popolo de Pavia, Sant Ambrosi de Milà o Santa Maria Major de Lomello; les decoracions de la capella de Sant Ulrich i el Carlemany, de mida natural, del monestir de Sant Joan de Münstair o els capitells pintats i les figures d'atlants de Saint-Benoît de Malles són bons exemples de la importància de l'estuc.¹⁹⁹

Però si ha una obra dins l'esfera europea amb la que es pot relacionar el Crist de Caselles és l'escultura monumental feta en guix i policromada del Crucificat que decorava al segle IX els murs de l'església de Saint-Riquier. L'abadia benedictina de Saint Riquier va ser una de les més importants del món carolingi: centre del poder imperial, va estar sota la protecció i patrocini de Carlemany, Lluís el Pietós i Carles el Calb. Amb l'arribada d'Angilbert, abat laic, amic i gendre de Carlemany, a finals del segle VIII, el monestir es transforma totalment i es construeixen tres grans esglésies dedicades, la primera, al Salvador i a sant Riquier, a Maria i els apòstols la segona i a sant Benet la tercera.²⁰⁰ La que a nosaltres ens interessa és justament la primera, un edifici que avui ja no existeix però del que sabem que s'havia dissenyat seguint la planta del Sant Sepulcre de Jerusalem, amb planta de gran creu grega, al centre de la qual s'aixecava una torre de grans dimensions que era l'església del Salvador. Cadascun dels braços d'aquesta creu tenia una funció devocional al temps que formava part d'alguna de les

¹⁹⁸ La importància d'aquesta tècnica va quedar demostrada el 2004 durant la celebració a Poitiers del Congrés Internacional *Stucs et Décors. De la fin de l'Antiquité au Moyen Âge (V^e –XII^e siècles)* les actes del qual es van publicar el 2006.

¹⁹⁹ Els detalls sobre les decoracions de tots aquests conjunts es poden consultar en les actes del Congrés Internacional *Stucs et Décors. De la fin de l'Antiquité au Moyen Âge (V^e –XII^e siècles)*.

²⁰⁰ El monestir fou quasi totalment destruït pels vikings durant les incursió de l'any 881 i només es van salvar els murs i alguns dels altars. Sobre el monestir de Saint-Riquier en general GILBERT 1836. DURAND 1933. RABE 1995. MAGNIEN 2009.

estacions de les processons que es feien a l'interior de l'església. Cadascun d'aquests braços estava dedicat a un moment clau de l'any litúrgic, tret del braç est que era on hi havia la tomba de sant Riquier. Així el braç nord era el de la Resurrecció, el sud el de l'Ascensió i el que es coneixia com el vestíbul era el de la Nativitat, finalment la torre central estava dedicada a la Santa Creu.

Gràcies al *Libellus Angilbert*²⁰¹, un document preciós per conèixer tant la vida de l'abat com el dia a dia del monestir, hem pogut saber que en cadascun dels altars que presidien aquestes capelles hi havia escenes relacionades amb la seva advocació. Les obres estaven fetes amb una combinació d'estuc i mosaic i entre elles destacava l'espai consagrat a la Santa Creu, que era el punt privilegiat de l'església on, a banda d'un altar principal al centre, hi havia un segon altar dedicat a la Passió que estava presidit per una gran Creu que combinava els mateixos materials.

La major concentració de peces fetes d'estuc conservades actualment procedeixen de la regió alpina i subalpina, però la zona pirinenca no es queda endarrere i també hi ha importants exemples que demostren que l'ús de l'estuc era habitual per aquestes contrades. Així ho testimonien la decoració arquitectònica de Santa Maria d'Alet, les figures de Santa Maria d'Arles-sur-Tec, els relleus de Sant Serni de Tavèrnoles, els fragments de Santa Maria de Besalú, la Marededéu del claustre de Ripoll.²⁰² Per tant, els elements conservats arreu d'Europa són una mostra clara que l'estuc és un art monumental més, a l'alçada de la pintura o l'escultura, una tècnica artística que, en funció de les necessitats i del gust del moment, ocupa els mateixos espais i amb les mateixes dimensions que les obres produïdes amb altres tècniques i materials. Es evident que amb qui guarda més similituds tècniques és amb l'escultura perquè ambdues es treballen i tenen un vocabulari molt semblant, quan no idèntic, però l'estuc no s'ha de considerar com un substitut de l'escultura.

Malgrat el gran nombre d'exemples conservats, a l'hora de buscar un model per al conjunt de Caselles, la historiografia sempre recorre, com per altra banda és normal, al que és més pròxim, i en aquest cas són els relleus del monestir de Sant Serni de Tavèrnoles.²⁰³ Però

²⁰¹ *De ecclesia Centulensi libellus* (Migne PL 99: col. 841-850).

²⁰² BARRAL 1975: 118-120. MALLET 2006.

²⁰³ PRADALIER 1970-1971: 51-53; MANCHO 2006: 176; BARRAL 2006: 257-267.

decoracions similars també les podem trobar a l'antiga abadia de Santa Maria d'Alet-les-Bains, on en els murs del cor hi ha estucs amb palmetes i tiges.²⁰⁴

De la decoració del monestir urgellenc es va poder recuperar una petita mostra del que era la decoració en estuc que segurament cobria gran part de les parets de l'església consagrada al segle XI. Els fragments conservats provenen de dos punts diferents. Uns de la zona alta del mur nord del transsepte, on es veuen dos àngels flanquejant una finestra emmarcada per sanefes vegetals i els altres són de la cornisa que marcava l'arrencament de la volta que cobria la nau.²⁰⁵

Del conjunt de Santa Maria d'Arles-sur-Tec tenim notícies del segle XVI que parlen d'unes figures de sants fetes d'estuc o guix que estaven a la zona de l'absis. Miquel Llot i Ribera ho recull en un document de 1591 en el que es pot llegir: “... *tots los de aquella vila me digueren que antes de enblaquissen la iglesia, y dintre la renovassen, havia sobre lo altar major moltes imatges de sancts antiquissims, fetes de guix: les quals vuy en dia estan en altres capellas, y a les hores sobre la altar major.*”²⁰⁶ Del conjunt original es conserven actualment dos fragments bastant grans que corresponen a dos cossos diferents, i el cap d'un personatge barbut que per la fisonomia que presenta, semblant al Crist de Caselles, creu Mallet que podria correspondre a la figura de Crist.²⁰⁷ Malgrat aquesta coincidència, tècnicament les figures d'Arles-sur-Tec s'allunyen de Caselles pel que fa al tractament dels volums i als detalls perquè tenen un treball més acurat i, el que és més important, han estat esculpides a partir d'una peça de guix, i no modelades i cisellades en els detalls, com la decoració andorrana. És aquest modelatge el que porta a obrir el camp més enllà del territori pròxim i mirar de relacionar el Crist de Caselles amb altres exemples europeus fets amb estuc.

En el panorama europeu tenim en primer lloc la imatge de la *Theotokos* procedent de l'església de Santa Giulia de Brescia (figura 17), una figura del segle IX que segurament

²⁰⁴ MALLET 2006: 241.

²⁰⁵ Aquestes peces van ser sotmeses a un procés de restauració durant els anys '70. Barral va fotografiar-les abans de la restauració i, un cop acabats els treballs, va comprovar que no s'havia actuat amb prou rigor i que la restauració/restitució no havia respectat gaire l'original. Creu que els àngels s'han de relacionar amb la decoració de la volta i no amb la finestra com està avui en dia. El reportatge fotogràfic i l'anàlisi comparatiu entre l'abans i el després es pot veure a BARRAL 2006: 257-267.

²⁰⁶ Citat per MALLET 2006: 243.

²⁰⁷ Mallet reconeix que és una mica agosarat dir-ho. MALLET 2006: 243.

presidia un altar. En l'elaboració d'aquesta peça se segueix una tècnica amb una llarga tradició artística però diferent a la que hem vist fins ara.²⁰⁸ Parlem d'una peça que ha estat modelada al voltant d'una ànima de fusta que serveix d'estructura per donar cos a la figura i sobre la que es van disposant diferents capes de guix fins a aconseguir el volum desitjat. Arribats a aquest punt es treballen els detalls, bé sigui amb el material encara fresc o en sec, i es col·loca la figura al mur amb uns suports que poden ser de fusta o de ferro. La tècnica de Brescia s'utilitzarà al menys fins ben entrat el segle XII i és la mateixa amb la que es treballa la figura monumental de Carlemany que es pot veure a l'església de Sant Joan de Müstair (figura 18).

Una segona tècnica és la utilitzada en els fragments recuperats a l'església de Santa Maria la Major de Lomello.²⁰⁹ Encara que gran part de l'obra s'ha perdut, d'aquesta església italiana es conserven alguns elements, concretament part del cos i del nimbe, del que es creu que era la figura monumental d'un sant. L'estudi d'aquests fragments ha permès determinar quina va ser la tècnica emprada per aconseguir el volum i que, igual que en el cas anterior, s'ha fet a base de superposar diferents capes de guix fins aconseguir el gruix desitjat. Però a diferència de Brescia aquí s'han aplicat directament sobre el mur, al qual es fixen amb petites peces metàl·liques. Aquesta tècnica entronca amb la tradició antiga de les *imago clipeatae* que perdura durant l'antiguitat tardana i continuarà al llarg de l'edat mitjana.

Un cas semblant al de Lomello és el dels sis personatges, possiblement sants, que decoraven algunes de les columnes de l'església del monestir de Corvey, a Alemanya. L'estat de conservació molt fragmentat en què ens han arribat les figures poca cosa permet dir més allà de les grans dimensions que tenien, aproximadament una alçada de 1,70 metres, però sí que ha permès determinar quina va ser la tècnica emprada. Les figures de Corvey van ser modelades fora del mur seguint la tècnica de sobreposar capes de guix, en aquests cas fins a set, per aconseguir el gruix desitjat. Igual que a Brescia o a Müstair, no hi ha cap element

²⁰⁸ TAGLIAPIETRA 2006: 197-202. Les figures estan al Museo di Santa Giulia de Brescia.

²⁰⁹ LOMARTIRE 2006: 313-324.

estructural intern i un cop acabades es van subjectar al mur amb unes peces de fusta que s'havien col·locat prèviament.²¹⁰

La varietat de tècniques sembla evident i a elles encara hem d'afegir-ne una més perquè cap de les que hem vist fins ara és la que es va seguir a Caselles. Pradalier va ser el primer en assenyalar que la figura de Caselles havia estat *moulée et sculptée*, i a partir d'ell tots els que han estudiat l'obra insisteixen que aquest modelatge s'hauria fet com si es tractés d'una peça d'argila.²¹¹ Seguint aquesta tècnica, un cop confeccionada la figura s'haurien cisellat els detalls de la cara i els cabells, sense que es pugui arribar a precisar si la base estava encara fresca o no.²¹² Els informes de restauració no aporten més llum sobre el tema però per l'envergadura que presenta, recordem que el Crist sobrepassa el 1,70 metres, s'inclinen per un treball per separat de les diferents parts del cos que un cop acabades s'haurien unit amb la mateixa pasta.²¹³ Els fragments conservats semblen confirmar aquestes sospites. Hem pogut constatar diferències importants suficients en la manera com es tracta la zona del tronc respecte a la resta de components, que semblen indicar que hi ha hagut un treball de les peces per separat. Per una banda hi hauria el cos, des del coll fins al final de la túnica que, com es veu en els fotografies, és buit per dins i té un cantell molt constant; per altra banda, el cap, els braços, les mans, els peus i el reposapeus, els quals, en ser parts molt massisses, tindrien un treball més escultòric i s'haurien treballat per separat a partir d'un sol bloc.²¹⁴ Un cop confeccionades s'unien amb la mateixa pasta d'estuc que es va utilitzar per fixar-les al mur.²¹⁵ Si seguim l'informe de Benet, qualsevol altre sistema de subjecció a la manera de Lomello o Corvey queda descartat perquè “... s'han descobert rascant les capes de calç, el lloc on era emplaçat el Crist, trobant el mateix material d'estuc en les vores de la silueta de l'imatge ...”. Un cop ubicada *in situ* la figura, es polirien les unions, s'uniformitzaria la superfície i s'aplicaria la capa preparatòria de blanc de plom prèvia a l'acabament pictòric, a la manera com es troba en els frontals d'altar i en els retaules fets amb aquest material.

²¹⁰ Afortunadament la ubicació d'aquestes peces s'ha pogut determinar gràcies a la conservació de les marques de sinòpia que indicaven el lloc exacte que cadascuna d'elles tenia assignat.

²¹¹ PRADALIER 1970-1971: 53.

²¹² PLANAS 1992a: 79.

²¹³ BAGLIONI 1988.

²¹⁴ Aquest treball de les peces per separat possiblement va facilitar la feina a l'hora de trencar-ho i per això les parts més petites van quedar senceres mentre que el cos, en ser més llarg, es va haver de fragmentar.

²¹⁵ BENET 1963a: s/p.

A banda del Crucificat, la Creu i el nimbe ja hem dit que també són d'estuc. En aquest cas creiem que es pot assegurar que ambdós han estat modelats directament sobre el mur, a la manera de Lomello, és a dir, afegint el gruix d'estuc desitjat a la capa preparatòria del mur. L'informe del descobriment diu que la creu es distingia del mur com un baix relleu que es va netejar i que a partir de les restes conservades se'n va *construir* una de nova. Hem d'entendre que quan parla de construir en realitat està referint-se a restituir perquè no es va fer una creu totalment nova sinó que es van completar les parts perdudes del centre i dels laterals inferiors del travesser vertical amb una barreja de guix i morter, d'altra manera hagués estat impossible conservar la capa pictòrica original que veiem.

Fins ara, per referir-nos al material hem estat parlant de manera genèrica d'estuc, però es pot precisar una mica més. Les anàlisi practicades indiquen que, tant la creu com la figura, han estat fetes d'una pasta a base de guix, aigua i cola de procedència animal, que es coneix amb el nom de *plâtre* (SO₄Ca) i que és el resultat de la combinació del ±50% de SO₃ i 40% de CaO.²¹⁶ La barreja és habitual i coneguda per aquesta mena d'obres des del segle VIII i el seu ús es generalitza a partir del segle IX quan substitueix la que s'utilitzava fins el moment que tenia una més alta concentració de calç. El material de Caselles com veiem no és nou i segueix una composició coneguda des d'antic i d'origen oriental que ja s'utilitzava molt abans a Itàlia on, entre d'altres, són de *plâtre* les figures que decoren la part superior del baptisteri dels ortodoxos de Ravenna.²¹⁷

Vistes les coincidències amb alguns dels exemples esmentats, creiem que no és agosarat dir que l'obra de Caselles està en la línia d'altres produccions europees fetes d'estuc en conjunts que tenen una gran importància i que, per tant, no és un element tan estrany com recull la historiografia. Es pot discutir la qualitat de l'obra, que Barral va titllar de *rústica*, però no el fet que participa d'un ambient i d'unes inquietuds artístiques que van més enllà de l'àmbit

²¹⁶ ARGANO, TARRÉS, VIDAL 2007; PLANAS 1992a: 79; PRADALIER 1970-1971: 53. Aquest dos últims autors parlen de fulles de pi que ajuden a donar consistència, però les anàlisis practicades el 2007 no les van detectar.

²¹⁷ PASQUINI 2002.

local i que entronquen directament amb centres que tenen una gran influència en el món cultural europeu.²¹⁸

4.4. La pintura

El que fa diferent la Crucifixió de Caselles de la resta d'obres fetes en estuc que hem vist fins ara és l'estreta relació que s'estableix amb la pintura per tal de formar una escena narrativa. Si bé es cert que la quasi totalitat de les imatges d'estuc que avui veiem en blanc es completaven amb una capa final de pintura que les acoloria, el color és en aquests casos un complement perquè el missatge que s'amaga darrera la imatge, per exemple en un frontal d'altar en el que les figures són d'estuc o en un baix relleu, no queda alterat per la manca de color. A Caselles en canvi això en part no és així. Si la figura de Crist té entitat pròpia i, amb color o sense, és perfectament comprensible perquè no hi ha cap dubte del que representa i significa, si l'eliminem i deixem únicament els personatges que té al voltant, tot i que podrem identificar de qui es tracta perquè en coneixem el context, l'escena no s'entén. És aquesta connexió entre les dues tècniques i, sobretot, la dependència de la pintura respecte a l'estuc, el que fa especial l'obra. Únicament hi ha un altre cas en què la relació entre les dues tècniques sigui tan estreta.

En el segon registre de l'absis de la capella dels Àngels de l'abadia de Saint Chef-en-Dauphiné estan representats els arcàngels Miquel, Gabriel i Rafael acompanyats per sant Jordi.²¹⁹ És justament sant Jordi l'únic que ha conservat el rostre, i està fet amb estuc mentre que la resta de la figura, tant el cos com el nimbe, han estat pintats al mur (figura 19). No es coneix si els seus acompanyants també havien rebut el mateix tractament, però el fet que no hi hagi pintura justament a la part que correspon al rostre i que hi hagi una empremta en negatiu

²¹⁸ Barral veu en l'artista de Caselles un gran coneixedor de la tècnica de l'estuc, que sap mantenir les proporcions i per tant habituat a aquesta mena de produccions. El treball el relaciona amb l'escultura monumental i concretament amb els relleus de Santa Maria in Valle a Cividale o amb Sainte-Foy de Conques. Estilísticament, amb la capella de Sant Ulrich de l'abadia de Sant Joan de Münstair. BARRAL 2006: 262.

²¹⁹ Saint-Chef era una important abadia hereva del petit monestir de Maria de Val-Rupian fundat a finals del segle VI. Despunta a partir de finals del segle VIII coincidint amb la *renovatio* carolíngia, tant en el pla intel·lectual com espiritual. Estudi complet d'aquest conjunt a FRANZÉ 2011.

descrivint un oval perfecte fa pensar que segurament era així.²²⁰ Salvant les distàncies, perquè la iconografia és molt diferent, l'obra ens serveix com exemple per veure que el que hi ha a Caselles no és un fet aïllat, i que potser la combinació de pintura i estuc en què la primera és alguna cosa més que una capa final, era més habitual del què podem documentar a partir de les obres conservades.

Pel que fa a la tècnica pictòrica les anàlisi practicades determinen que és pintura al fresc aplicada directament sobre el morter de calç, sense que es pugui precisar si estem davant d'un *fresco buono* o d'un *fresco secco*. Els restauradors s'inclinen per aquest últim en no detectar senyals de les jornades, i per ser aquesta la mateixa tècnica utilitzada en la decoració dels conjunts de Sant Martí de la Cortinada, Sant Esteve d'Andorra i possiblement també Sant Serni de Nagol. Tampoc no es pot precisar l'abast total de la decoració. Manquen cales a la resta dels murs i els informes amb què comptem fins ara indiquen que no hi ha més pintura d'època romànica que la que envolta la Creu. Els pocs testimonis practicats no han detectat res, ni a les naus ni a l'absis, que pugui atribuir-se al romànic i únicament han permès recuperar alguns fragments d'una retícula vermella que simula carreus i que sembla que recobria la totalitat dels murs de la nau, l'arc triomfal i el presbiteri. Aquest carreus encara són visibles en alguns punts dels murs de l'església, al voltant de la finestra del mur nord de la nau, a l'entrada de l'absis i al voltant de la Crucifixió.

Aquesta darrera localització és la que més ens interessa a nosaltres perquè els informes de restauració van poder detectar que una part dels carreus es van destruir i rascar per tal de poder encaixar la decoració gòtica que va cobrir les pintures romàniques. Aquest punt és important atès que, si seguim els informes, s'està documentant una fase decorativa anterior a la de les pintures gòtiques però que no sabem exactament en quin moment s'ha de situar. Es van fer al mateix temps que Longinos i Stephaton o entre les pintures romàniques i les gòtiques?. Les proves apunten que el carreuat podria ser romànic, però ja hem vist que se'n generen dubtes raonables sobre la pertinença a aquesta època de la sanefa de dents de serra sobre la que recordem el seu diferent estat de conservació i la mala relació en la unió amb la sanefa veïna. A això hi hem d'afegir que el mòdul utilitzat per la mida dels carreus pren com a

²²⁰ En l'anàlisi que fa Franzè de tot el conjunt monàstic, amb una part important dedicada a la pintura i la iconografia, no es fa cap altra referència a aquesta circumstància més que dir "...*le visage stuqué...*". FRANZÉ 2011: 164.

referència aquesta sanefa de dents de serra. Ens expliquem, a la dreta de la Crucifixió cada carreu equival a dos plecs mentre que a l'esquerra a 2,5. A més a més no hi ha carreus al cilindre de l'absis i únicament es perllonguen uns pocs centímetres vers l'interior just per darrera el retaule. Sembla clar que no es pot parlar d'un motiu romànic; és més, el fet que el mateix motiu es trobi també a l'arc triomfal i a l'arc preabsidal, dues zones en les que en època romànica els programes i els motius escollits eren molt diferents, sembla indicar que hi ha arguments suficients per la no adscripció del carreuat al romànic.

Per tancar el tema de la pintura ens queda parlar dels pigments utilitzats que són els habituals de les pintures murals de la zona fets sempre a base de terres minerals dels voltants. Destacar únicament l'interès especial que ha despertat el color blau per mirar de determinar si es tracta d'arenita. En aquest cas, s'han analitzat els tons blau marí de les estrelles que envolten la Creu, de les que hi ha dins el nimbe, i el verd blavós que recobreix tota la Creu. Els resultats han documentat una alta concentració de coure a la base del pigment que fa pensar que, més que no pas arenita, es tracta d'un pigment que podria ser o bé atzurita o bé blau d'Egipte que, en el cas dels estels, s'ha barrejat amb pigment vegetal²²¹. Aquestes anàlisis tenen poca repercussió en la nostra investigació perquè ja s'ha dit que considerem que les estrelles són un afegit posterior.

4.5. Iconografia

A primer cop d'ull el que veiem a Sant Joan de Caselles és una escena molt sintètica d'una Crucifixió en la que es dona protagonisme als dos centurions en detriment de les figures tradicionals de Maria i Joan. Una Crucifixió estranya en la que el protagonista és Crist en Majestat.

²²¹ ARGANO 2009.

Les Majestats

No és necessari recordar que una de les imatges més arrelades a Catalunya són les representacions majestuoses del Crucificat.²²² Aquest fenomen, que autors com Gudiol, Cook o Schnürer identifiquen com a típicament català²²³, té el seu moment àlgid a partir de mitjans del segle XII, en un moment en què tant a la resta d'Europa i al mateix Principat d'Andorra, la figura de Crist a la Creu ja ha evolucionat cap el Crist *patiens*.²²⁴ Podem parlar, per tant, d'una cohabitació de les dues tipologies, cohabitació que permet afirmar que l'obra de Caselles no és fruit del desconeixement de les noves tendències artístiques, que no és un arcaisme com sovint trobem a la historiografia, sinó que darrera hi ha una intencionalitat.²²⁵

Quan comencen les crucifixions a ser importants?. Per entendre el que el culte a la creu va significar pel Cristianisme a l'edat mitjana ens hem de remuntar al renaixement carolingi i, sobretot, a l'arribada d'Alcuí, monjo irlandès, a la cort de Carlemany. A Irlanda, ja des de el segle VII, la Crucifixió era un tema que, de manera esquemàtica i amb un cert punt de primitivisme, era molt representat en les esteles funeràries de pedra, com ho demostra la de Duvillaun, en plaques com la d'Athlone o en creus com les de Moone, Monasterboice, de les

²²² TRENS 1961: 55. BASTARDES 1978.

²²³ COOK, GUDIOL i RICART 1980: 57-58. Schnürer, citat per FILELLA 1999: 29. En l'altre extrem estarien els que creuen que deriva d'una imatge anterior a la remodelació de l'actual Volto Santo de Lucca, THOBY 1959: 109; DALMASES, JOSÉ PITARCH 2001: 168; DURLIAT 1978: 164.

²²⁴ A Andorra, i en dates molt properes a la que es proposa per el Crist de Caselles, que, com veurem, és de mitjans del segle XII, hi ha els exemples de Sant Marc i Santa Maria d'Encamp, conegut per una fotografia conservada a l'arxiu Mas (G/E-281), la miniatura del Còdex de Sant Romà de les Bons (*MS-72* de la Biblioteca del Monestir de Montserrat) i el Crist de Sant Martí de la Cortinada. De la zona pirinenca hi ha altres exemplars com els davallaments d'Erill (*MEV* 4 229) i de Santa Maria de Taüll (*MNAC* 3930), Sant Pere del Burgal (*MNAC* 64960), o el Crist nº 5 també de procedència desconeguda (*MNAC* 3928). Per altra banda, les majestats eren ja conegudes a la zona pirinenca a finals del segle XI i així ho demostra el fet que a l'església de Sant Vicenç d'Estamariu n'hi havia una que és anomenada com "vult". BARAUT 1983: doc. 116 i BARAUT 1985-1985: doc. 215. També podem pensar que a la mateixa catedral de la Seu hi havia alguna imatge d'aquesta mena, qui sap si d'estuc, que va ser destruïda durant el saqueig dut a terme per les tropes del comte de Foix i el vescomte de Castellbò a finals del segle XII. BARAUT 1983: 116 i 1984-1985: 215. Fora de l'àmbit català, una gran crucifixió de 191,9 x 205,8 cm, amb Crist viu de procedència nord-italiana i feta en fusta, es conserva al Metropolitan Museum de Nova York. Fletcher Fund. 47.100.54.

²²⁵ Bastardes, en el seu estudi sobre les majestats catalanes, considera que el Crist de Caselles estaria més a prop de les produccions en fusta que surten d'un suposat taller que estaria a Ripoll que no pas de les que es relacionen amb el d'Erill-Urgell, perquè en aquest últim són més característics els Crist sofrents. Sobre aquest punt, ja hem dit que som partidaris d'una cohabitació entre les dues tipologies i per tant no creiem que sigui un argument suficient per justificar la proximitat a un o altre taller i més quan hi ha l'exemple de la Majestat en fusta de Sant Miquel de Prats. Per altra banda, aquests suposats tallers als que es refereix Bastardes, a dia d'avui són molt qüestionats. BASTARDES 1991.

Scriptures o la de Kells.²²⁶ Aquesta tradició arribarà al continent a finals del segle VIII de la mà dels religiosos irlandesos que s'estableixen en els monestirs centreeuropeus, una arribada que coincideix en el temps amb les primeres controvèrsies teològiques sorgides entre els intel·lectuals carolingis sobre si s'ha adorar o reverenciar la Creu.²²⁷ Les discussions generaran un gran volum d'obres en defensa d'una o altre postura que acabarà amb l'acceptació de la Creu com a símbol de la Victòria de Crist i la revelació de la seva divinitat, i des d'aquest moment passarà a ser vista com una síntesis de tots els elements bàsics de la Redempció: el martiri, la mort i la resurrecció. Però lluny d'acabar definitivament amb els enfrontaments dogmàtics, s'obrirà un nou front de disputa, ara dirigit a acceptar o no la doble naturalesa divina i humana de Crist.²²⁸

Seguint un cop més Alcuí, Crist a la creu no l'hem de veure únicament com un home que es va sacrificar per nosaltres, sinó que també hi hem de veure la figura de Déu Pare. La idea va tenir molts adeptes i va provocar un boom de textos de veneració a la creu en els que s'afronten temes que afecten directament dogmes com el de l'Encarnació o la presència real de Crist durant la celebració eucarística. Són molts els intel·lectuals que intervenen en el debat, Benet d'Aniana, Hincmar de Reims, Raban Maur, Haimo d'Auxerre, Claudi de Torí, Angilbert de Sant Riquier, Pascasius Radbertus o Ratramnus de Corbie, per citar potser els més destacats, i que contribueixen al sorgiment de poemes, meditacions, exegesis, oracions o pregàries, dedicades a la Creu i al Crucificat. En paral·lel, es generen estudis que miren establir correspondències entre els diferents llibres de l'Antic Testament i la Passió, buscant prefiguracions i prediccions en les que la Creu és, quasi sempre, símbol del triomf. És així com, de mica en mica, es converteix en el centre d'atenció, en el lloc que reuneix i sintetitza tots els elements bàsics de la Salvació i com comencen a aparèixer crucifixions decorant les pàgines dels manuscrits, en peces de voris, en treballs d'orfebreria, en definitiva en qualsevol tipus de suport on la seva presència sempre és referent de victòria.

Tot aquest debat intel·lectual influirà en el desenvolupament dels actes litúrgics, sobretot els de Setmana Santa, que introduiran variacions en el ritus i en les pràctiques relacionades amb

²²⁶ HOOGLAND 2001. BOURKE 2001. VEELNTURF 2001. Sobre l'art irlandès en general HARBISON 1998.

²²⁷ SAPIERE 1994: 116.

²²⁸ VORGRIMLES 1989; CHAZELLE 2001.

la commemoració de la Passió que afectaran a la celebració eucarística. Fins aquest moment, el sagrament s'entenia com un sacrifici de lloança, però a partir d'ara passarà a ser el mitjà expiatori imprescindible per a la salvació de l'ànima. La transformació del concepte comporta una identificació completa entre el cos humà i el cos eucarístic, el que serà un nou focus de conflicte entre els teòlegs.²²⁹ A nivell pràctic, entre el *Sanctus*, que és el cant de lloança dirigit a la Santíssima Trinitat, i el *Te igitur*, l'acció de presentació de les ofrenes a Déu Pare perquè les beneeixi, s'introdueix una oració al Crucificat en la que s'evoca l'escena del Sacrifici de Jesús. Amb aquests canvis, el ritus eucarístic ja no és únicament una evocació històrica, adquireix una dimensió litúrgica i la missa passa a ser una súplica de la comunitat al Pare per a la seva pròpia salvació. S'introdueixen tota una sèrie d'oracions, de pregàries, i d'adoracions que busquen apropar el creient, no al patiment de Jesús durant la Passió com fins el moment, sinó a la Redempció de les ànimes a través de ella. La nova concepció fa canviar el significat de la Creu que ara es relaciona més amb el record del Calvari i amb la història que transmeten els Evangelis que no pas amb un futur apocalíptic. Una nova concepció que fa més humana i més propera la figura de Crist que necessita una nova representació. És fruit d'un procés d'humanització que pot anar en dues direcció, vers les majestats com la que tenim aquí i vers el Crist *patiens* on es destaca per damunt de qualsevol altre cosa, el sofriment en el rostre, en el cos, la sang que brolla de les ferides, etc.

La idea no és nova. Ja el concili de Trullo o de Quinisexte, celebrat a Constantinoble el 699, recomanava abandonar les figures de l'Anyell i les imatges pastorals amb les que l'art paleocristià al·ludia a Crist i fer-ho en la forma humana.²³⁰ Aquesta resolució, que està relacionada amb la lluita contra l'heretgia del docetisme monofisita, que refusava la doble naturalesa humana i divina de Crist, encaixava molt bé dins la *renovatio* carolíngia, i dona les claus de com presentar en imatges un altre dels temes claus: el de l'Encarnació. La finalitat última és que s'ha de poder visualitzar millor el què Crist va fer per a la humanitat, i per tant ja no n'hi ha prou amb mostrar una Creu buida, és necessari sentir que Crist fet home hi és present. Es busca a les escriptures una imatge que sintetitzi les dues naturaleses i que mostri,

²²⁹ Recordem la disputa entre Pascasi Radbert de Corvey i Ratramo al segle IX que tindrà continuïtat al segle XI amb Berengari de Tours. VORGRIMLES 1989; CHAZELLE 2001: 142-210.

²³⁰ La mort a la Creu es considerava ignominiosa per ser la mateixa que s'infringia a lladres i assassins i per això durant els primers anys del Cristianisme apareixia una creu buida, amb l'Anyell místic o amb imatges pastorals. REAU 1957: 475-477.

de manera clara davant els fidels que quan contempen una Crucifixió estan davant del Fill de Déu; la descripció es troba en el passatge 1, 13 de l'Apocalipsi: ... *en mig dels lampadaris, un que semblava un fill d'home, vestit amb una túnica talar i cenyit sota les aixelles amb un cenyidor d'or*. Aquesta descripció de la visió de Joan s'escau perfectament amb el nou ideari.²³¹

Crist crucificat comença a ser habitual presidint els altars amb un fort contingut devocional, una figura comparable a la de Crist en Majestat, però en la que s'ha substituït el tron habitual per la Creu, que ara actua com a tal. El problema que se'ns planteja a Sant Joan de Caselles és que la ubicació de la imatge no es correspon amb el que és la norma atès que aquí no hi ha un altar, o al menys no hi és ara perquè no podem descartar la possibilitat que hi hagués hagut un segon altar relacionat amb el Crist.

El altars secundaris no són un element infreqüent en les esglésies, ben al contrari, són habituals des dels primers moments del cristianisme en les basíliques. És a la Roma del papa Simmac I (498-514) quan va començar la construcció de petites capelles i oratoris, tots ells amb el seu corresponent altar i relíquies, dins la mateixa basílica de sant Pere. Els motius inicials responen a una barreja entre qüestions polítiques i religioses, i coincideixen amb els greus episodis d'inestabilitat provocats per les invasions bàrbares que van obligar la jerarquia eclesiàstica a actuar per salvaguardar els ossos dels màrtirs cristians que, seguint la llei romana vigent, havien estat enterrats a les catacumbes, fora les muralles de la ciutat, i que ara es veien amenaçats pels creixents robatoris i el comerç de relíquies. Per fer front a aquesta situació es decideix recuperar-los i protegir-los dins la ciutat, traslladant-los per la seva seguretat a l'interior de les esglésies on els fidels els poden venerar sense perill en les diferents capelles erigides a la seva memòria. Les primeres capelles de la basílica vaticana es van ubicar a la zona del transsepte, el més pròxim possible a l'absis on descansa el cos de Sant Pere, però amb el temps l'espai es va revelar insuficient i va ser necessari habilitar altres llocs, tant dins de l'església, principalment a les naus, com en construccions adjacents. Seguint l'exemple de sant Pere, altres esglésies, primer romanes com Sant Pau Extramurs,

²³¹ Els evangelis canònics de Mc, Mt, i Jn diuen que Jesús va ser crucificat nu i que els soldats es van repartir el vestit, en canvi l'evangeli apòcrif de Nicodem, o Actes de Pilats, un dels més influents en iconografia de la Passió, diu: "*le ciñeron un lienzo y le pusieron alrededor de las sienas una corona de espinas*" (cito a partir de l'edició De A. De Santos Otero, *Los Evangelios Apócrifos*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1975: 421).

Santa Maria Antiqua, Santa Pressede, i després de la resta de la cristiandat, aniran erigint altars a l'interior dels seus murs.²³² Aquests altars no s'han d'entendre com un lloc tancat, encara que hi podia haver alguna mena d'element ornamental o arquitectònic que el delimités, perquè la intenció no era la de aïllar-los de la resta de l'església sinó tot el contrari, fer que quedessin ben visibles pels fidels que podien acudir a pregar a un o altre segons les seves preferències devocionals i per això es decoraven amb pintures, imatges, mosaics, etc.²³³

En època carolíngia s'amplia el nombre d'altars dins les esglésies. L'altar representa la santedat i la multiplicació d'aquestes estructures no fa més que augmentar el nombre de llocs sants dins l'edifici sense necessitat de fer una obra o una edificació nova. En els monestirs dels segles VIII a X era habitual que n'hi hagués més d'un, i que els peregrins es detinguessin a pregar davant algun o de tots. A la vida de sant Pandoux de Guéret, monjo mort a mitjans del segle VIII, es diu que entre les hores *tercia et sexta*, tenia per costum visitar cadascun dels altars: "*A terciâ autem hora usque ad sextam per singula altaria oracione vacabat*".²³⁴ A l'abadia de Saint Riquier també hi havia un gran nombre d'altars; els dedicats al Salvador, a la Santa Creu, a l'Ascensió, a la Resurrecció o al fundador del monestir eren els més importants, però, n'hi havia d'altres dedicats a diferents sants que es reservaven per commemoracions especials però participaven també de la litúrgia diària.²³⁵

En aquests espais, fàcilment accessibles, era possible la pregària individual i gaudir d'una relació més directa amb la divinitat, defugint l'escenografia grandiloqüent de la que s'havia anat envoltant el ritual al voltant de l'altar principal que cada cop era més tancat i inaccessible als fidels que ja no hi participen i queden totalment al marge de la celebració. La solució dels altars secundaris encaixa en la nova mentalitat de l'home medieval que mostra una certa desafecció enfront al ritual que duu a terme la jerarquia eclesiàstica i que està carregat de recitacions i cants que el deixen al marge i el converteixen en un simple espectador. En ells

²³² El *Liber Pontificales* menciona fins a 12 altars dins la basílica de Sant Pere del Vaticà al 850. En el plànol que reproduïx la planta del desaparegut monestir de Saint Gall, avui a la Biblioteca del convent, es poden veure un gran nombre d'aquests altars secundaris, alguns, com els que estaven dedicats a la Santa Creu o a sant Joan Baptista, ocupaven un espai dins la mateixa nau central i estan indicats amb una petita creu. CAILLET 2005a: 139-147.

²³³ Segons Caillet, alguns d'aquests altars podien ser portàtils, iguals o similars als que es portaven en els viatges i es trobaven en totes les esglésies, no només en les més importants. CAILLET 2005a: 139-147.

²³⁴ El mateix costum sembla que tenia sant Benet d'Aniana. Cito a partir de DUBREUCQ 2009: 149-159, nota 26.

²³⁵ MAGNIEN 2009: 76.

pot pregar de manera egoista, no pel benestar de la comunitat com es fa en l'altar major, sinó per sí mateix, i quan no ho pot fer directament ho deixa en mans dels que estan habilitats per fer-ho, donant pas a una litúrgia podríem dir que a la carta, en la que les celebracions, misses votives o privades, s'encarreguen en benefici personal per superar una malaltia, per l'ànima d'un familiar difunt, per la salvació de la pròpia ànima o inclús en contra dels mals governants. Qualsevol motiu és bo com recull el llibre tercer del *Gelasianum* o el *Sacramentarium Leonianum* on hi ha més de 60 casos susceptibles de ser objecte d'una missa.²³⁶ En aquest ambient no és estrany que tant a les grans basíliques com a les esglésies dels monestirs, i fins i tot en les petites esglésies rurals, hi hagués més d'un altar i que els capellans diguessin més d'una missa al dia, perquè la petició de favors especials per part d'aquells que ho podien pagar, vius o morts, va anar augmentant exponencialment al llarg dels segles.²³⁷

En vista de la nova significació, Crist a la Creu serà un dels temes més demandats per bisbes i abats a l'hora de decorar punts estratègics dels murs de les esglésies, i Caselles no és una excepció. Ja hem vist, en parlar dels paral·lels europeus de decoracions fetes en estuc i d'esglésies que tenen més d'un altar, com una de les dedicacions era a la santa Creu i que en alguns d'aquests casos la Crucifixió era el tema central escollit.²³⁸ No es pot, de moment, amb la documentació que tenim a l'abast, determinar quina era la dedicació d'aquest segon altar, però bé podria ser a la santa Creu o a la Passió. L'emplaçament escollit és molt significatiu. Pràcticament és el primer que es veu en traspasar la porta d'entrada quan ens habituem a la foscor, el punt al qual es dirigeix la nostra mirada buscant l'entrada de llum que proporciona

²³⁶ BAUER 1999: 438.

²³⁷ Un exemple proper d'església amb un bon nombre dels altars secundaris és la de Santa Maria de La Seu. La documentació textual de l'època els menciona molts cops com els llocs habituals per a les signatures i les lectures de testaments, i de qualsevol altre document legal. Coneixem que hi havia, dins l'església, un altar dedicat a sant Agustí al 1017 que va ser el punt escollit per a la publicació del testament de Sança d'Urgell (BARAUT 1981: doc. 755); un altre que estava dedicat a sant Pau, que és citat en diversos documents a partir de l'any 1058 (BARAUT 1983: docs. 710, 734, 772, i 816); un tercer altar dedicat a sant Joan (BARAUT 1984-1985: docs. 994, 1044, 1048); també tenien un altar dins la catedral sant Just (BARAUT 1984-1985: doc. 927), i sant Ermengol (BARAUT 1983: docs. 855 i 863). Pel que fa a l'església de Sant Pere, que formava part del conjunt catedralici, hi havia al menys un segon altar dedicat a sant Andreu que és mencionat a mitjans del segle XI (BARAUT 1982: docs. 539, 580 i 636). Finalment, a la propera església de Sant Miquel, sabem que segle XII comptava amb tres altars dedicats als arcàngels. CARRERO 2010. Una situació similar es produeix a la catedral de Girona, on a finals del segle X (993) ja hi havia un altar dedicat a sant Miquel en el que s'havien de dir misses en memòria de Borrell II, comte de Barcelona (BARAUT 1978: doc. 232). SUREDA 2004.

²³⁸ Ho hem vist a Saint-Riquier, MAGNIEN 2009, i també a Saint Gall, PIVA 2006a: 154.

la finestra oberta al mur sud a tocar de l'absis. L'escenografia és molt potent, molt més que si es tractés d'una Crucifixió pintada, perquè el joc de volums, llums, i ombres que projecta l'imbueixen d'una gran teatralitat.

Jugar amb la llum és un fet demostrat durant l'època romànica, on puntualment es podien incloure elements ornamentals, fets en diferents materials, que s'incrustaven al mur complementant la pintura i que amb el reflex de la llum, focalitzaven l'atenció dels creients. Sembla que aquesta situació es donava a la volta de Berzé-la-Ville, on els característics punts blancs que envolten la figura de Crist en Majestat dins la màndorla semblen preparats per acollir alguna mena d'ornament extra que representaria en aquest cas les estrelles tal com ho fan a Saint-Marcel-les Sauzet on la imatge està envoltada per estrelles de vuit puntes.²³⁹

La Crucifixió

La imatge de Crist a la Creu és la pedra angular del cristianisme, el pilar sobre el que se sustenta tota la creença i sintetitza la Passió. El tema comença a prendre força a finals del segle VIII, però serà en època carolíngia quan quedarà fixada la iconografia de tal manera que entorn a la Creu es congreguen els sis personatges principals que, directe o indirectament, juguen algun paper en la Crucifixió: Maria, Joan, Longinos, Stephaton, el sol i la lluna. A partir d'aquesta norma, es poden trobar crucifixions més complertes on s'inclouen els dos lladres, les Maries, un grup de soldats, àngels, etc., o altres més sintètiques en les que els acompanyants es redueixen a Maria i Joan, i el sol i la lluna. Aquests últims són els casos més habituals, però hi ha un petit grup de Calvaris en els que els centurions Longinos i Stephaton comparteixen protagonisme amb Crist. Són de tots coneguts els episodis en els que un centurió acosta una esponja impregnada de fel a la boca de Jesús, i el del centurió que li infringeix una ferida al costat amb una llança. Aquestes dues accions, que en la narració no es donen simultàniament en el temps, no semblen en principi tant importants com per compartir

²³⁹ Sembla demostrat, segons recull la documentació del segle XVIII, que en alguns conjunts de Cluny III també hi havia elements metàl·lics simulant estrelles. REVEYRON 2009: 249.

protagonisme amb la mort del Fill de Déu. Aleshores, per què tenen un paper tan destacat en la iconografia?.

És Réau, i a partir d'ell un gran nombre d'historiadors de l'art, qui hi veu una invenció necessària de la intel·lectualitat carolíngia per tal de justificar l'acompliment d'algunes de les profecies recollides en l'Antic Testament.²⁴⁰ Si comencem analitzant l'episodi de la llança, l'acció l'hem de relacionar amb les normes que regeixen la celebració de la Pasqua jueva que estan contingudes en el llibre de l'Èxode. El capítol 12, quan narra la sortida d'Egipte del poble d'Israel, recull, entre d'altres aspectes, les indicacions precises que Déu dona a Moisès per tal de dur a terme correctament el sacrifici pasqual. Al versicle 46 s'especifica clarament que *No li heu de trencar [a l'Anyell] cap os*. Aquesta ordre adquireix una importància cabdal des del moment en que hi ha una identificació total de Jesús amb l'Anyell de Déu, i fa extensiva la prohibició a la seva persona. Per altra banda, en l'ambient cultural jueu, la Llei també prohibia que un condemnat quedés viu a la creu durant el *sabbat*.²⁴¹ Com sabem, l'execució de Jesús té lloc un divendres i, essent la mort a la creu una mort lenta que podia durar varies hores, sembla molt probable que pugues arribar viu a dissabte. Per això, i per tal de no transgredir la llei, hi havia un procediment que ho evitava. El més habitual era el de trencar les cames al condemnat per tal d'accelerar la mort, però aquesta pràctica, com ja hem vist, no era aplicable a Jesús i va ser necessari buscar una alternativa que va ser la de infringir una ferida al costat amb un cop de llança per tal que es dessagnés.

Avançant en la lectura de la Passió i mort de Crist se'ns explica com, un cop ha expirat, un dels soldats que s'estava prop de la Creu reconeix que realment era el Fill de Déu i es converteix. No sabem, perquè les textos no ho especifiquen, si es tracta del mateix soldat encarregat del cop de llança, però Iacopo de la Voragine en la Llegenda Àurea uneix en un els

²⁴⁰ RÉAU 1957: 495-497. SCHILLER 1972. Les correspondències entre les profecies de l'Antic i el Nou Testament referides a la Passió són:

- per l'anunci: Isaïes 53, 12 amb Mc. 15; 28 i Llc. 22, 37.
- per la Crucifixió: Salms, 22(21), 2 amb Mt. 27, 46; Mc. 15, 34; Llc. 23, 44 i Jn. 19, 30
- per l'episodi de l'esponja i el vinagre: Salms 22, 16 i 69, 22 amb Mt. 27, 48; Mc. 15, 36; Llc. 23, 36 i Jn. 19, 29.
- pel cop de llança: Zc. 12, 10 amb Jn. 19, 34.
- per l'enfosquiment del cel: Amòs 8, 9 amb Mc. 15, 33 i Llc. 23, 44.

Vegeu, per les tipologies i exemples de crucifixions, el repertori de Schiller 1972.

²⁴¹ La preparació del sabbat coincideix amb la festa de la Pasqua jueva (*paraskueē*), el divendres en què s'immolen els anyells destinats al sopar pasqual.

dos personatges. En un relat difícil de creure, explica com la Sang que brolla de la ferida de Crist regalima per la llança i com el contacte el fa guarir la ceguesa de l'ànima que no física. Gràcies al miracle, Longinos, nom del soldat segons l'Evangelí de Nicodem o Acta de Pilat, que alguns consideren que és la personificació de l'instrument de martiri (llança és *longké* en grec)²⁴², abraça la nova religió, abandona l'exèrcit i es fa monjo a un monestir de Cesarea de Capadòcia. A partir d'aquest moment, Longinos esdevindrà el símbol de la Nova Església i com a tal se situa a la dreta de Crist.

L'episodi de l'esponja impregnada amb la beguda també té una lectura històrica. L'acció era una de les habituals en les crucifixions i consistia en administrar al condemnat una barreja de vi i alguna mena de narcòtic, possiblement mirra, per fer-ne més suportable el dolor.²⁴³ En principi el fet no té una altra significació que mostrar una mica d'humanitat i compassió, si és que n'hi pot haver en una crucifixió, vers el condemnat. Però en el cas de Crist, l'acció adquireix un significat especial des del moment en què rebutja l'ofertament. El gest va ser utilitzat pels Pares de l'Església per donar connotacions negatives a una acció que, com hem vist, sembla pietosa. El centurió a diferència del seu company, no es converteix, i per tant roman en l'heretgia que és l'antiga religió. Ell ofereix a Jesús una beguda desagradable i, de la mateixa manera que el vinagre serveix per designar la degradació del vi, la fel s'utilitzarà ara i aquí per indicar la degradació de la vella religió. Els textos així ens ho demostren. Agustí i Alexandre Alexandrinus anomenen els jueus com a *fellei*, nom que rebran fins entrat el segle X²⁴⁴, i més tard, a mitjans del segle IX, Haymo de Halberstadt, deixeble de Alcuí i company d'estudis de Raban Maur, introduirà una nova metàfora que farà molta fortuna entre els comentaristes de l'època en assimilar el cor dels jueus amb una *spongia cavernosa*.²⁴⁵ Però no són els únics noms que rep, també és habitual trobar-lo com *Judaeus*, *hebreu* o *synagoga*, encara que el més freqüent és fer-ho amb el nom amb el què ha passat a la història com el seu

²⁴² *Acta Pilati* XVI, 7 (ed. A. De Santos Otero, Madrid 1975: 440).

²⁴³ JORDAN 1987: 29.

²⁴⁴ La Passió de Clermont parla pejorativament dels jueus utilitzant el mot de *fel*, *felon* i *felonie*. Clemont-Ferrand, Bibliothèque communautaire et interuniversitaire, 240 (189), foli 109va – 111rc. (2^a ½ segle X inicis segle XI). CANTERA 1973.

²⁴⁵ Haymo de Halberstat, *Homiliarum sive concionum ad plebem in Evangelia de Tempore et sanctis*, (Migne) PL 118: col. 378. *Spongia cavernosa significat cor Judaeorum malitiosis fraudibus plenum*.

nom de pila: *Stephanone*.²⁴⁶ Amb tot, el vinagre per una banda i l'esponja per l'altra, s'imbueixen de connotacions negatives que es fan extensives a aquell que les utilitza, i per tant no es d'estranyar que el lloc escollit per *Stephanon* sigui a l'esquerra de Crist, personificant la vella religió i els que no han vist la llum.

Els últims elements del conjunt que ens queden per analitzar són el sol i la lluna que ocupen els quadrants superiors, dues figures que provenen del món clàssic i que l'art de l'antiguitat tardana recuperarà i utilitzarà simbòlicament, sobretot en contextos funeraris. La seva aparició en les crucifixions no es pot explicar a partir de les Escriptures perquè, encara que és freqüent que se les relacioni amb l'eclipsi que té lloc en el moment que Jesús expira, en realitat no tenen cap relació amb l'escena. Aleshores, si les escriptures no són la font per a la iconografia, quina és?. Sapiere ho justifica a partir de les alegories dels dos astres que fa Raban Maur a l'obra *De Universo* on utilitzant una metàfora atorga al sol, que amb els seus rajos imposa la llum sobre les tenebres, un paper de triomf, de Victòria; mentre la lluna, que resta en la foscor, representa la vella religió.²⁴⁷ En aquest punt, no compartim la idea de Planas de que els astres estan aquí perquè són protagonistes de l'eclipsi perquè, quan es vol al·ludir a l'eclipsi en representacions com la que tenim a Caselles, el recurs utilitzat és el d'enfosquir una part de la figura.²⁴⁸ Tampoc no serveix dir que mostrar-los per separat sigui fruit d'un recurs compositiu que utilitza l'artista per equilibrar l'escena, les imatges estan aquí perquè tenen un significat.

La paraula sol està envoltada per un gran cercle dividit en dotze segments, i hem de pensar que el mateix passava a la lluna. No s'ha conservat pràcticament res del que hi havia dins de cadascun d'aquests segments tret de dues grafies que no sabem a què corresponen. El fet que estiguin amb els astres que presideixen el dia i la nit ens fa pensar en els astrolabis dels llibres d'astronomia en els que hi havia els símbols dels signes del zodíac. L'astronomia era una de les disciplines del *Quadrivium*, junt amb l'aritmètica, la geometria i la música, que

²⁴⁶ Com en el cas de Longuinos, les Escriptures no donen cap informació del seu nom, i per això es planteja que deriva de *hysope*, nom de la planta en la que es va enganxar l'esponja (*σπόγγον*), i que el món bizantí transforma en *Ésope*. JORDAN (1987: 29) no accepta aquesta teoria i sosté que el nom sorgeix a partir d'un error en la còpia de la il·lustració d'una Crucifixió en la que al costat de la corona d'espines hi havia el mot grec *στέφανος*. Just sota aquest nom hi havia el porta-esponges, i el copista ho va transcriure com si es tractés del nom del personatge.

²⁴⁷ SAPIERE 1994: 178-179.

²⁴⁸ PLANAS 1992a: 82.

s'impartien en els monestirs dins de les matèries que es coneixien com de números mesurables. Així, l'aritmètica tractava de les dimensions en sí mateixes, la geometria de les dimensions dels objectes immòbils, la música les dimensions relatives a varis elements, i finalment l'astronomia les dimensions mòbils del cel. Però l'ensenyament no era només teòric, tenia una aplicació pràctica que en el cas de l'astronomia permetia el càlcul de totes aquelles dates del calendari litúrgic que són variables. A més a més, es podia aplicar també al dia a dia perquè el coneixement de les estrelles permetia determinar en quin moment de la nit es trobaven, i durant el dia l'hora la indicava la posició del sol, d'aquí que apareguin en molts llibres les constel·lacions, com en els Cod. Sang. 250 i 902 que es conserven en la biblioteca del monestir de Saint Gall, o la graciosa imatge del monjo que mira el firmament a través d'un rudimentari telescopi al fol.45 del Cod. Sang. 18 (figura 20)²⁴⁹.

4.6. Tema

Pradalier, en la seva memòria de l'any 1971, va ser el primer en abordar l'estudi de la temàtica de la decoració de mur sud de Sant Joan de Caselles i ho enllesteix amb aquestes breus paraules "*L'accent est mis sur le rôle du Sang, puisque dans ces Crucifixions n'entrent en jeu que les artisans de la mort de Christ. Mais le Sang est ici, symbole de Vie et de Rachat pour les chrétiens.*"²⁵⁰ Per tant, per a l'autor francès el tema de Caselles és el de la Sang de Crist com a instrument de Triomf. Aquesta proposta la manté en un article que publicarà anys més tard, el 1975, al *Bulletin de la Société Ariégoise* on avança una mica més i estableix altres nivells d'interpretació.²⁵¹ Prenent com a punt de partida l'estructura simètrica de la Creu, troba una primera lectura en horitzontal on les figures són complementàries de tal manera que les que estan per damunt del travesser horitzontal representen el cel, i les que queden per sota,

²⁴⁹ St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 250: Astronomical-computistic encyclopedia (<http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0250>). St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 902: Composite manuscript with Aratus Latinus (<http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0902>). St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 18: Composite manuscript, astronomical clock of Pacificus of Verona (<http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0018>).

²⁵⁰ PRADALIER 1970-1971: 54.

²⁵¹ PRADALIER 1975.

la terra. Una segona lectura és en vertical, i aquí les imatges es complementen de tal manera que el sol i Longinos són els elements positius, i la lluna i Stepaton els negatius.

Hi veu una tercera lectura, més complicada des del nostre punt de vista, que parteix del fet que en aquesta Crucifixió es recullen dos moments del sacrifici de Crist, els immediatament anterior i posterior a la mort. Per procedir a la darrera lectura ens hem de fixar en les diagonals que dibuixen les canyes dels centurions i hem de començar per Stepaton. La línia de la seva canya ens està indicant, sempre seguint la lectura que proposa Pradalier, el moment anterior a la mort en la que el soldat realitza una acció positiva, en acostar l'esponja a la boca de Jesús per mitigar la set, d'aquí que el relacioni amb el sol. Per contra Longinos, que fereix amb la llança al condemnat, duu a terme una acció negativa i per tant l'equipara amb la lluna.

De totes les possibles lectures creiem que ens hem de quedar amb la idea central de *la Sang de Crist com a instrument de Triomf*²⁵², encara que el mateix Pradalier tot i la rotunditat de l'afirmació, reconeix que es troben a faltar els elements visuals que reforcen aquesta idea, un fet que, diu, no altera el missatge. Encara que no entra en detalls i que no ho menciona expressament, està clar que s'està referint a la ferida infringida per Longinos al costat dret de Crist de la que brolla la Sang, a l'absència de la Sang en sí mateixa, al recipient que la recull i als personatges de Maria i Joan que són els habituals en les representacions del Calvari. Cap d'ells està present a Caselles però no és obstacle, creu, perquè el missatge quedi alterat en estar presents els que anomena artesans de la mort, de manera que tot queda implícit amb les figures dels centurions.²⁵³ Aquest discurs, que no arriba a desenvolupar més enllà del que sembla una mera justificació, presenta uns arguments molt febles que introdueixen molts dubtes a l'hora d'acceptar la interpretació que ens proposa i que ens porten a plantejar un seguit de preguntes. Per què, si la Sang és, com diu, l'element al voltant del qual s'articula tot el discurs, no hi és present? I si els centurions són, com afirma, els artesans de la mort, per què han substituït els instruments de martiri per unes inofensives canyes florides?. En definitiva, per què s'escull una crucifixió incruenta?.

²⁵² La idea que serà recollida anys més tard per PLANAS 1992a: 82 qui la desenvoluparà breument tot relacionant-la amb la llegenda de la conversió de *Longinos*.

²⁵³ PRADALIER 1970-1971: 54.

El fet que sigui un Crist en Majestat i no un Crist sofrent és el que ens dona la pauta per una nova interpretació. Com hem vist en parlar de la iconografia, ens trobem davant d'una Majestat, és a dir, davant d'una imatge que té el mateix valor simbòlic que el Crist en Majestat que presideix les decoracions absidals de la major part de les esglésies romàniques. Per tant és un Crist de Glòria que, seguint a Ratramno, exhibeix la seva divinitat sense cap signe de patiment, sense instruments de martiri, amb els ulls oberts, vencedor de la mort, obrint la porta a l'esperança d'una nova vida, en definitiva, a la Salvació.²⁵⁴ Aquest és el missatge que transmet la imatge i la idea ve reforçada amb els dos personatges que l'acompanyen al peu de la Creu que estan aquí, no perquè participin directament de la seva mort com assenyala Pradalier, sinó per la significació, positiva en el cas de Longinos, negativa per Stephaton, que l'exegesi els hi ha atorgat al llarg dels segles. I és que la posició que ocupen no deixa lloc al dubte. Si som receptius a les ensenyances de Jesús i acceptem la nova religió que es recull en el Nou Testament, veurem la llum (sol) i sortirem de la foscor en la que rau la humanitat²⁵⁵ de manera que podrem compartir la Glòria (Majestat) a la dreta del Pare amb els escollits (Longinos). Si pel contrari, persistim en quedar-nos en la foscor (lluna), donarem l'esquena a la veritat (Stephaton), i quedarem a l'esquerra amb els que han estat condemnats eternament.²⁵⁶

Per si vist d'aquesta manera no queda prou clar, i per accentuar encara més el missatge, es juga de manera molt hàbil i com per altra banda és habitual durant el romànic, amb la situació que ocupa la decoració dins de l'edifici, un joc en què també entren l'arquitectura i els elements arquitectònics. D'aquesta manera, per emfatitzar encara més el missatge, s'ha emplaçat la gran Creu just al costat de una finestra de tal manera que, des del mateix moment en què el creient entra en l'edifici des de la banda contrària, és el primer punt al que dirigeix la mirada perquè és l'únic punt il·luminat, i la llum recau sobre les figures positives. Ens hem d'imaginar la sensació que havia de causar en l'home medieval entrar en un edifici tan petit i pràcticament a les fosques en el que l'únic element il·luminat és una imatge de mida natural i en relleu de Crist crucificat. La percepció de ben segur que era d'absoluta "realitat".

²⁵⁴ FILELLA 1999: 26.

²⁵⁵ Raban Maur a *De Universo*, citat per SAPIERE 1994: 100.

²⁵⁶ L'al·legoria al nou Testament en la imatge d'un sol, i a l'Antic Testament en la de la lluna sorgeix a partir de l'exegesi de sant Agustí on compara a aquesta última amb l'antiga. REAU 1957: 485-486.

La idea de la Salvació està present en totes les crucifixions, però la manera com la trobem exposada a Caselles s'allunya molt dels exemples conservats a Catalunya, un fet que ha contribuït encara més a considerar-ho com un element forani. Quatre són els conjunts catalans dels que ens ha arribat decoració mural en la que es reproduïx la imatge del Calvari, la de Sant Pere de Sorpe (Pallars Sobirà)²⁵⁷, la de Santa Eulàlia d'Estaon (Alt Urgell)²⁵⁸, i les dels monestirs de Santa Maria de Cervià de Ter al Gironès²⁵⁹ i Sant Pere de Rodes a Alt Empordà²⁶⁰, aquestes dues últimes conservades *in situ*, a les que s'han de sumar la de l'església de Càldegues, a la Cerdanya francesa molt pròxima a la frontera de Puigcerdà²⁶¹, i les recollides en el Beatus de Girona i en la Bíblia de Ripoll.²⁶² Independentment del número de persones que acompanyen Jesús, els exemples esmentats tenen com a comú denominador que Jesús va vestit amb *perizorium*, però a Caselles porta *colobium*: per què a Caselles es decideixen per un Crist amb túnica?

La resposta, després d'analitzar la iconografia, per a nosaltres sembla clara: el Crist de Caselles és una Majestat que existia amb anterioritat a la pintura i que s'aprofita per escenificar una Crucifixió. No es pot precisar quan temps abans, podrien ser una cinquantena d'anys, més o menys, però l'interval temporal no ha d'anar més enllà del segle XII. Hi ha alguns elements que no encaixen i que, si més no, ens obliguen a plantejar aquesta possibilitat. El primer és el fet que la imatge de Crist sigui una majestat idèntica, però feta amb un altre material, a les que es conserven en fusta quan en els casos propers en els que s'ha volgut escenificar un calvari en pintura mural en primer lloc sempre s'ha optat per un Crist amb *perizorium*, i en segon lloc sempre es tracta d'una imatge pintada i mai feta en relleu. La segona, i creiem que més interessant, és que hem pogut comprovar com hi ha

²⁵⁷ MNAC 15854. Sobre la crucifixió de Sorpe vegeu MANCHO 2015 i 2016.

²⁵⁸ MDU 18. Sobre les crucifixions de Sorpe i Estaon, Montserrat Pagès ha elaborat un estudi comparatiu a partir de les grans coincidències que presenten en el que arriba a la conclusió que han estat executades pel mateix taller a partir de la mateixa plantilla. PAGÈS 2009b.

²⁵⁹ MATAS, PALAU, ROVIRA 2008.

²⁶⁰ LORÉS 2002: 186-212. En aquest capítol s'analitza en detall i en el context de les iconografies complexes de la Crucifixió del claustre del monestir de Sant Pere de Rodes.

²⁶¹ En aquesta crucifixió, que està en una situació pèssima, tant Longuinos com Stephaton tenen una actitud molt semblant a la de Caselles però acompanyen a una figura de Crist vestit amb *perizorium*. La crucifixió es completava amb les figures de Maria i Joan que s'han perdut. Sobre la creu destacar que es tracta d'una creu espinosa de la que es conserva un exemple a Andorra, en aquest cas una creu processional del segle XIII, procedent de l'església de Sant Serni de Nagol. DURLIAT 1961a: 11 per la crucifixió de Càldegues.

²⁶² Tresor de la Catedral de Girona, Ms. 7 i Biblioteca Vaticana Lat. 5729, respectivament. MUNDÓ 1997. MUÑOZ 2005. CASTIÑEIRAS, LORÉS 2008.

diferents capes pictòriques i algunes, ja hem vist que no encaixen bé, és més, se superposen. Fins i tot, en alguns punts, el deteriorament de la pintura deixa veure una capa més profunda, per sota de la romànica conservada, en la que emergeix un to vermellós més fort, diferent del fons lleugerament grana en els que es retallen Longinos i Stephaton.²⁶³ La combinació d'aquests dos elements és el que ens fa pensar que es tracta d'una imatge sobre la que, sense que hi hagi cap pèrdua del significat original, s'articula un nou programa que accentua encara més el seu simbolisme.

Amb això, clarament no compartim amb Pradalièr la idea que el programa ha estat concebut de forma unitària; si més no, no creiem que es pugui afirmar amb tota rotunditat i sense cap mena de dubte que, no només són actuacions contemporànies com diu, sinó que també han estat executades per la mateixa mà. Argumentar tal afirmació dient, i cito textualment, ... *ses proportions conviennent parfaitement à l'encadrement et à la disposition des deux personnages, du soleil et de la lune*, no sembla un argument prou sòlid.²⁶⁴ Insistim un cop més que les majestats són una tipologia perfectament documentada i habitual a Catalunya, una imatge que té significat per sí mateixa, sense necessitat de cap complement decoratiu, i que davant d'una imatge tant geomètrica com és una Creu, comptant amb el model apropiat, no sembla gaire difícil encabir les figures de Longinos, Stephaton, el sol i la lluna, i envoltar-ho tot amb un enquadrament ornamental a base de sanefes. De fet sabem, perquè així va quedar documentat durant la recuperació de les pintures romàniques, que en època gòtica hi va haver una actuació d'aquest estil al voltant de la Majestat que va substituir el programa pictòric romànic per un més pròxim al gust del moment. I és que les substitucions de decoracions murals per unes de noves que s'adaptin a les noves tendències artístiques, perquè es consideren antiquades, passades de moda o per prestigi, és un fet molt freqüent i àmpliament documentat tant en les petites esglésies rurals com en les grans catedrals. I no només afecten les decoracions parietals, també les imatges i, com en el cas de Caselles, al voltant d'una Majestat. Sense anar més lluny això és el que es va fer al segle XV amb el Volto Santo de

²⁶³ Aquesta capa es veu sobretot a la part inferior dreta.

²⁶⁴ PRADALIER 1970-1971: 59.

Lucca²⁶⁵, i molt més pròxima a nosaltres, amb la Majestat de Beget, on la imatge del Crucificat presideix avui un retaule barroc.²⁶⁶

Podem trobar un model en el qual la composició s'hagi inspirat?. La historiografia considera que en el mur de Caselles es reproduïx un esquema que és molt habitual en les pàgines miniades i en les cobertes d'orfebreria, en les que la Creu situada al centre és l'element organitzador que defineix diferents camps o registres, al voltant dels quals es disposen els personatges o les escenes escollides. Certament, la imatge reuneix totes aquestes característiques, però ara traslladades al mur (figura 21). Hi podem veure la sanefa ornamental que delimita la peça, sempre més gruixuda que la resta. També els cercles situats als vèrtexs, que en ocasions simulen pedres precioses, imitant les cobertes més riques, o els clipis que acullen els símbols dels evangelistes. A la part superior, entre els braços de la creu figures secundàries dins de medallons acompanyades per filigranes de l'orfebreria que molts cops omplen el fons. I a la part inferior les figures dels personatges que tenen relació directa amb la història del Calvari. Un esquema que, per la seva simplicitat i claredat, serà adoptat en tota mena de suports, des d'antependis, pintes, díptics en baix relleu, i també en pintura mural. Amb petites variacions, que poden afectar al nombre de personatges representats -Maria, Joan, els soldats-, i fins i tot alguns amb escenes complementàries, passant per la riquesa dels materials -or, plata, pedres precioses, vori-, totes segueixen el mateix plantejament, i no només aplicant-lo a les cobertes dels llibres, sinó també a díptics, arquetes i pàgines miniades. D'exemples n'hi ha molts, com ara, i sense pretendre l'exhaustivitat, i limitant-nos a obres d'època carolíngia, a les cobertes de l'Evangeliari de Lindau²⁶⁷, i del Còdex Aureus de sant Echternach²⁶⁸, a la coberta de vori d'Aix la Chapelle conservada a la catedral de Narbona²⁶⁹, la façana oest de l'església de Saints-Pierre-et-Paul d'Usson du Poiteau o fins i tot al cristall de roca que es conserva al Museu dels Agustins de Fribourg.²⁷⁰

²⁶⁵ La imatge està custodiada al *tempietto* construït al 1484 a la nau esquerra de la catedral de Sant Martino de Lucca.

²⁶⁶ LORÉS, PARET, MARSÉ, GRÀCIA, DOMEDEL 2012.

²⁶⁷ Nova York. The Morgan Library & Museum. Ms M 1.

²⁶⁸ Munich. Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000. CALKINS 1983: 121-145.

²⁶⁹ La Croix glorieuse (segle IX). Aix-la-Chapelle. Trésor de la Catedral de Saint-Just-et-Saint-Pasteur de Narbonne.

²⁷⁰ <http://www.kornbluthphoto.com/FreiburgAugustinermuseumMunster.html>. Fribourg im Breisgau Augustinermuseum K13/D.

Un cop definit l'esquema, les preguntes que ens hem de fer són referides a l'elecció dels personatges: la reducció a només dos, respon a un problema d'espai?, i per què s'opta per un model en què Stephaton està d'esquena?

A la primera qüestió la resposta és que no sembla que l'espai fos un problema. Els murs estan lliures, i si la intenció hagués estat plasmar un Calvari sencer no hi havia cap problema perquè tot el mur estava disponible, a no ser que la Majestat ja hi fos. En aquest cas tant la seva situació com la pròpia imatge condicionen el desplegament generós del programa.

Respecte a la segona qüestió que plantejàvem, la referent a l'elecció del model, no ho sabem. Potser no hi ha cap motiu i simplement és conseqüència de la utilització d'un model en el que Stephaton apareixia d'esquena, però no creiem que aquesta sigui la raó. Ja hem vist que en altres conjunts amb els que comparteix ambient cultural hi ha crucifixions molt complertes, amb Maria Joan i els dos soldats. Sabem també que l'elecció de com s'ha de traslladar la idea al mur no és una qüestió que es deixi en mans de pintor/taller sinó que està en mans de qui encarrega l'obra. Tot i que no sigui un dels més freqüents, el model que aquí tenim no era desconegut; en tenim exemples en diferents suports d'entre els segles IX i XII procedents d'arreu del continent, no només amb els mateixos protagonistes sinó també amb Stephaton d'esquena.

Al peu del Palatí hi ha el primer edifici cristià del fòrum, l'església de Santa Maria Antiqua. Aquesta església va quedar totalment colgada per la runa de la domus imperial, situada una mica més amunt, durant el terratrèmol del 847, circumstància que va permetre salvaguardar les pintures del segle VIII durant quasi 1000 anys. Entre totes les que es poden contemplar, a nosaltres ens interessaven especialment les que estan a la capella situada a l'esquerra del presbiteri, la dita capella de Teodot. Aquest personatge era un alt dignatari eclesiàstic, per alguns l'oncle i per altres el pare del papa Adrià I (772-795), que va fer reconstruir i redecorar totalment la capella durant el pontificat de Zacaries (741-752). En els murs laterals es reproduïen escenes de la vida de santa Julita i sant Quirze, dos sants pels que sentia una especial devoció, i a la testera de l'absis, en el registre central, hi ha Maria asseguda amb el Nen a la falda flanquejada pels dos sants, pel papa Zacaries i pel mateix Teodoto que fa ofrena de la capella. El registre superior és el més interessant per a nosaltres, perquè s'hi

representa una crucifixió molt semblant, per cert, a la de l'evangeliari de Rabbula, en la que Crist va vestit amb *colobium* i Stephaton apareix d'esquena, igual que a Caselles.²⁷¹

Un segle més tard, a mitjans del segle IX, entre 850-875, tenim l'exemple conservat al Museu de Moscou del Saltiri Chludov, un treball de tallers bizantins radicats segurament a la mateixa capital, Constantinoble, on hi ha, en una de les il·lustracions marginals, una crucifixió amb els mateixos protagonistes: Crist i els dos soldats, i on de nou Stephaton apareix d'esquena (figura 22).²⁷² Altres exemples similars els trobem en cobertes de llibres, com la del Codex Aureus d'Echternach, o la que es conserva a la catedral de Narbona, procedent d'Aix-la-Chapelle. En aquest últim cas, a més a més, la canya fina que sosté Stephaton a la mà, i que és molt similar a la que porta a Caselles, es veu clarament com passa per davant del cos.²⁷³ També es pot veure la figura de Stephaton d'esquena en manuscrits que il·lustren els fragments on es relata el passatge de la Crucifixió, com és el cas del salm 115 del Saltiri d'Utrecht (820-835)²⁷⁴, una obra cabdal de la miniatura carolíngia, o el de la Bíblia de Ripoll (segle XI)²⁷⁵, per últim, encara que en menor incidència, en el mobiliari litúrgic, com ara a l'antependi de sant Ambrós de Milà.

A la vista del que tenim, sembla que no es pot dubtar gaire que el model arriba al Principat d'Andorra, tal com afirma Pradalier, a través dels llibres, tot i que ell en proposa un en concret: l'anomenat Evangeliari de Francesc II de mitjan segle IX²⁷⁶ (figura 23), perquè hi detecta tot una sèrie d'elements que li permeten explicar el que anomena *certaines anomalies de l'ensemble de Caselles*.²⁷⁷

En primer lloc, hi veu coincidències en els cercles que ocupen els vèrtexs de l'emmarcament, senzills cercles grocs a Caselles, i filigranes molt més elaborades amb animals fantàstics que

²⁷¹ BORDI 2016: 260-269.

²⁷² Museu Històric de Moscou, MS D 129, foli 67.

²⁷³ Hi ha molts exemples il·lustrant cobertes de manuscrits on es repeteix aquesta iconografia. Es poden consultar als volums I (1969) i II (1970) de GOLDSCHMIDT. Al volum I d'aquesta mateixa col·lecció es poden veure també alguns exemples en els que són els dos soldats els que estan d'esquenes, com en el vori del Victoria & Albert Museum de Londres, amb el número 266.67, i al del Museu de Liverpool, Féjerváry Col. n.º. 36.

²⁷⁴ Utrecht, Universiteitsbibliotheek MS 32/484. CALKINS 1984: 209-211.

www.europeanaregia.eu/es/manuscritos/utrecht-universiteitsbibliotheek-ms-32/es. Universiteitsbibliotheek MS Bibl. Rhenotraiectinae I Nr 32. DUFRENNE 1978.

²⁷⁵ Biblioteca Apostòlica Vaticana, Lat. 5729.

²⁷⁶ BNF. Mss. Lat. 257, foli 12v. www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84516351. Aquesta obra de mitjans segle IX procedeix de l'abadia de Saint-Amand-en-Pévèle. LAFFITTE, DENÖEL 2007: 210-212.

²⁷⁷ PRADALIER 1970-1971: 59.

s'entortolliguen definint rodones en la pàgina miniada. Aquests mateixos animals, que tenen la cua acabada en forma de palmetes, són els que permeten explicar les palmetes que a Caselles pengen del marc ornamental i de la Creu i que considera que són el resultat final d'un procés de degradació d'un motiu ornamental que inicialment seria semblant al que veiem a l'evangeliari. A través de les successives còpies el que aquí és la cua d'un animal fantàstic aniria perdent el seu significat fins a arribar a la descontextualització completa en què es veuen a l'església andorrana, on han quedat com a elements ornamentals.²⁷⁸ Aquesta pot ser una possible explicació, però creiem que no és encertada.

Les palmetes són un recurs que ve d'antic i que és força habitual i està molt estès, no solament en la il·luminació de manuscrits sinó en totes les disciplines artístiques, un recurs molt utilitzat en la miniatura que es difon ràpidament a partir del segle IX des dels escriptors de la cort, arreu de l'imperi. En els manuscrits carolingis hi ha moltes d'aquestes palmetes i amb un disseny idèntic a les que hi ha a Caselles. Les podem veure sorgint directament del marc ornamental que enquaden les escenes, per exemple en el Sacramentari de Marmoutier, una obra de mitjans del segle IX²⁷⁹, o brollant de moltes de les tiges que s'entortolliguen a les caplletres del Sacramentari de Drogo.²⁸⁰ Però hi ha dues imatges en les que la relació entre les palmetes i la Crucifixió és més clara i que, sinó exactament aquestes, potser sí que d'altres de similars poden haver servit de model inspirador per les que apareixen a Caselles. La primera és la Crucifixió del Sacramentari de Metz o de la Coronació de Carles el Calb²⁸¹ on tot el fons que envolta la Creu està cobert per palmetes (figura 24), i la segona és la imatge que encapçala el *Te igitur* del Sacramentari de Drogo (foli 15v) on, no només tot el fons està ple d'aquestes palmetes, sinó que fins i tot envaeixen també els braços de la Creu.

Tot i les similituds, les palmetes poden no ser simplement un recurs ornamental. Entre els grecs i els romans la palma era un símbol de victòria, i amb aquest mateix sentit es manté en

²⁷⁸ Creiem que en aquesta explicació s'inventa tot un procés de transmissió d'un element ornamental per al que no té evidències.

²⁷⁹ Bibliothèque de la ville d'Autun, n. 19bis.

²⁸⁰ BNF lat. 9428. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60000332?rk=42918;4>. Sacramentari dit de Drogo, bisbe de Metz, produït entre 845-855.

²⁸¹ BNF lat. 1141. foli 6v. LAFFITTE, DENÖEL 2007: 117-119.

la tradició judeo-cristiana, on s'assimila a la victòria del Messies.²⁸² Dins el calendari jueu una de les festes més importants és la del Sukkot o festa del Tabernacle, en la que es commemora que, gràcies a la protecció divina, el poble d'Israel va poder sobreviure al desert durant la fugida d'Egipte. Entre els diferents actes que es realitzen durant la celebració hi ha una processó en la que els participants es dirigeixen vers l'altar portant, entre d'altres objectes, palmes a les mans.²⁸³ Les palmes simbolitzen en aquest acte els justos, aquells que han rebut la promesa divina de viure a la casa de Déu i per tant de participar a la seva Glòria tal com profetitza el Salm 92, 13-14 "*Els justos creixeran com les palmeres, es faran grans com els cedres del Líban, plantats a la casa del Senyor creixeran als atris del nostre Déu*". El Salm, que es canta mentre els participants es dirigeixen a l'altar, té un clar component messiànic amb el que la celebració passa a ser considerada una prefiguració dels temps que han de venir. La relació entre la festa del Tabernacle i la promesa de la Salvació del poble d'Israel és una constant al llarg dels llibres de l'Antic Testament (Levític 23, 39-43; I Reis, 8, 2; Zacaries 14, 16-19) on tots els participants són premiats amb la regeneració. La festa és una festa d'alegria que proclama l'alliberament espiritual i físic de tots els que creuen en Déu i que amb ella participen d'una mena de regeneració en la que els pecats han estat perdonats. Entesa així, el sukot s'interpreta en clau apocalíptica, i es considera una clara referència a la salvació i a la resurrecció.

En el Nou Testament, les referències a la festa del tabernacle són constants, i la relació entre la palma i la victòria de Jesús continua present, i és sens dubte en el relat de l'entrada a Jerusalem, que recullen tots els evangelistes i que el cristianisme celebra el diumenge de rams, on és més patent.²⁸⁴ L'entrada a Jerusalem honora al rei messiànic que recull la tradició jueva i anuncia la profecia de la glorificació de Crist a través de la seva mort. En la comitiva que acompanya el Messies, les palmes, portades i alçades pels creients, són el símbol de la victòria del que ha de venir, i el que ha de venir es compleix a Ap. 21, 1-4, amb el que es tanca el cercle iniciat en l'antic Testament: "*Llavors vaig veure baixar del cel, venint de Déu,*

²⁸² Ja des del segle III és freqüent trobar-la en contextos funeraris, sobretot portant corones a les mans, en una tradició que perdura fins l'actualitat. Àngels portant tota mena d'objectes a les mans els trobem en tots els suports i gaire bé sempre ocupen la zona superior de la composició. VOLBACH 1976.

²⁸³ La processó està considerada una mena de peregrinació, similar a la que hi ha en altres religions, que en l'antiguitat es feia dins el temple de Jerusalem. Avui es pot celebrar tant dins la sinagoga com a casa.

²⁸⁴ Mt, 21, 1-11; Mc, 11, 1-10; Ll, 19, 28-38 i Jn, 12, 12-14.

la ciutat santa, la nova Jerusalem, abillada com una núvia que s'engalana per el seu espòs. I vaig sentir una veu forta que proclamava des del tron: Aquest és el tabernacle on Déu habita amb les homes. Ells seran el seu poble i el seu Déu serà "Déu que és amb ells". Eixugarà totes les llàgrimes dels seus ulls, i no existirà més la mort, ni dol, ni crits, ni sofriment. Perquè les coses d'abans han passat."

La relació entre la palma i la resurrecció queda demostrada també en els testimonis dels primers cristians; i quin millor testimoni que la descripció que fa Egeria en el seu itinerari a Terra Santa de les festes commemoratives de la Pasqua. En l'apartat on relata la processió a la que assisteix el diumenge de rams diu que "... *ubi infantes cum ramis uel palmis ...*", i més endavant torna a repetir que tots els participants de la comitiva portaven rams, alguns de palmes i d'altres fets amb branques d'oliveres.²⁸⁵

Durant l'edat mitjana, en els comentaris sobre les escriptures i en els sermons, són nombroses les referències a la palma, un element resistent i elàstic, que serà utilitzat per l'exegesi medieval com a símbol de fortalesa i victòria. Així ho recullen, segons Tristan, ja Orígens XXI: "*La palma és el símbol de la victòria a la guerra...*", i Gregori el Gran en l'homilia XVII sobre Ezequiel: "*Que pouvons –nous designer d'autre par la palme, sinon le prix de la victoire?*".²⁸⁶

És dins aquesta visió messiànica que potser s'han d'entendre les palmes, com un signe de victòria i de victòria sobre la mort.

L'altra qüestió que ens quedava pendent era mirar d'esbrinar en quins ambients és més freqüent trobar els dos soldats com a únics acompanyants de Crist. Si intentem delimitar l'àmbit geogràfic, veurem que la majoria d'exemples tenen una procedència germànica, el que ens pot induir a pensar que es tracta d'un tema d'origen carolingi, i ben mirat podria ser així perquè com hem vist és en els ambients culturals de la cort on es comencen a bastir les connotacions negatives al voltant a Stephaton. Sense que es pugui generalitzar, i tenint present que els exemplars conservats constitueixen una petita mostra del que havia ser la producció total, sembla que es detecta certa predilecció per aquest tema entre els segles VIII i

²⁸⁵ ARCE 1980: 282.

²⁸⁶ TRISTAN 1996: 100-101.

X, i que els tallers de producció es localitzen sobretot al nord d'Europa, a l'entorn del poder polític. Haurem de pensar doncs que el model utilitzat a Caselles és un model antic?. Segurament sí, però acte seguit ens hem de preguntar el per què de l'elecció.

És temptador relacionar la nostra Crucifixió amb la lluita contra l'heretgia, més si recordem que el territori andorrà està dins de l'àrea d'influència del moviment adopcionista, del qual desconeixem quina era la seva força, si es que encara en tenia, quan es decideix decorar el mur. Molt s'ha parlat sobre l'existència de comunitats càtares en aquestes terres i de la protecció que van rebre, primer dels vescomtes de Castellbò i després dels comtes de Foix, però amb la documentació conservada no es pot assegurar que en aquests moments hi haguessin grups d'heretges organitzats per aquestes contrades. De totes maneres, aquesta composició en la que Crist s'acompanya dels dos centurions, es relaciona sovint amb la lluita contra els heretges i sabem que les crucifixions són un recurs habitual al que es recorre des d'antic quan s'ha de fer front a conflictes dogmàtics.²⁸⁷ En el mateix sentit, Crist en Majestat s'ha relacionat moltes vegades amb la imatge de poder, civil o religiós, i no hem d'oblidar que estem en una societat feudal en la que l'església és una extensió del domini del senyor, si ella mateixa no és el senyor feudal. Potser no és únicament la manera gràfica de mostrar el camí a la Salvació, sinó també la d'ensenyar clarament qui té els mecanismes necessaris per facilitar-la. Sigui en un sentit o sigui en un altre el que és evidents és que la iconografia suggereix el coneixement de models carolingis que potser es podien trobar entre els llibres conservats a les biblioteques del monestir de Sant Serni de Tavèrnoles o de la catedral de la Seu d'Urgell.

4.7. Cronologia

El poc interès que ha despertat l'estudi del romànic andorrà en comparació a la gran quantitat de treballs que han generat altres conjunts del Pirineu, ha fet que, a l'hora de determinar les cronologies dels conjunts del Principat no es qüestionin, en línies generals, les que Pradaliè va proposar en el seu dia. Es per això que, en el cas de Caselles, s'accepta, com per tots els

²⁸⁷ DURLIAT 1961b: 92; CHAZELLE 2001: 125-135; DELCOR 2005: 64-65.

conjunts andorrans, la data de segona meitat segle XII, i per aquest cas en particular s'avanci *une dizaine d'années avant 1150*, al voltant del 1140.²⁸⁸ A aquesta conclusió hi arriba després de l'anàlisi formal i comparatiu que fa entre els rostres de Longinos i Stephaton, i el dels apòstols que decoraven el registre central de l'absis de l'església de Santa Eugènia d'Argolell.²⁸⁹ D'aquesta construcció de l'Alt Urgell, molt pròxima a l'actual frontera amb el Principat, es conserven al *MNAC* dos fragments amb decoració figurada del que havia estat l'apostolat.²⁹⁰

En un dels fragments hi veiem sant Pau acompanyat per sant Joan, tots dos perfectament identificats amb els corresponents *tituli*, i un tercer sant del que en desconeixem la identitat (figura 25); en l'altre fragment hi ha sant Pere, Maria amb el calze a la mà i un segon apòstol que tampoc no s'ha pogut identificar. En el disseny dels personatges es poden veure, segons l'autor francès, tot un seguit de coincidències que són les característiques que defineixen per a ell l'obra del pintor d'Argolell, el qual anomena "mestre". Parla de rostres allargats i geomètrics, línies paral·leles per dibuixar el cabell i les parpelles, nas mig de perfil que acaba amb la punta arrodonida i sobretot el trencament de la frontalitat, tot un estil que s'ha anat formant a partir de les influències rebudes. Estem davant, continua dient, d'un pintor local que aplica amb poca qualitat i de manera maldestre els conceptes coneguts heretats del pintor de Pedret, del que diu que segurament hi havia alguna obra a la regió, i de les novetats introduïdes pel pintor d'Urgell. Partint de la cronologia acceptada per les produccions d'aquests dos pintors arriba a la conclusió que l'obra de Sant Joan de Caselles s'ha de situar, igual que Argolell, a mitjans del segle XII, però uns anys abans, com ja hem dit, que les pintures de l'església urgellenca, perquè la rusticitat amb què han estat executades és la mostra que es tracta d'un dels primers treballs d'aquest pintor, una mena de camp d'experimentació on aplica i practica, sense massa èxit, conceptes ja coneguts.

Prendre com a base criteris formals per l'establiment de cronologies és una maniobra perillosa, i més si tenim en compte, com és aquest cas, que no hi ha un bon punt de partida. La cronologia d'Argollell no està gens clara, com no ho està la de la pintura catalana en general.

²⁸⁸ PRADALIER 1970-1971: 59 i 59 bis.

²⁸⁹ GONZÁLEZ 1992.

²⁹⁰ Números d'inventari 4536 i 4538. Hi ha un tercer fragment amb motius vegetals (4537) que correspon a la part inferior d'una finestra.

Per tant, en l'estat actual de les investigacions no es pot arribar a concretar en quin moment, al llarg del segle XII, es va realitzar la decoració de Caselles ni si es tracta, com assegura Pradalier, del mateix pintor que anys més tard treballa decorant l'església d'Argolell.

Tampoc no sabem si respon a una actuació puntual o si al contrari formava part d'un programa decoratiu més ambiciós que incloïa la resta dels murs. Però el que sembla clar és que qui encarrega la composició coneix perfectament els mecanismes que ha d'utilitzar per expressar una idea, té accés als models, coneix les diferents propostes i tècniques, i opta pel que creu més convenient. Les imatges escollides responen a una intencionalitat, tenen una finalitat, a vegades difícil de determinar i que a nosaltres se'ns escapa, que va més enllà de la mera funció decorativa. Cada imatge i cada programa té un lloc específic dins de l'església, i entre ells s'estableix un sistema de relacions que segueixen un pla concret. Se'ns fa difícil pensar que la innovació que suposa unificar en una mateixa composició la tradició local de les majestats amb un tema pràcticament desconegut en aquestes contrades com és la Crucifixió, com tenim a Caselles, siguin obra d'algú que no estigui vinculat al món eclesiàstic. En les decoracions de les esglésies no es deixen aspectes a la gratuïtat, no hi ha elements superflus, ben al contrari tot té una raó, un altre cosa és que la puguem arribar a identificar.

Es pot titllar el conjunt de rústec, primitiu, barruer, poc experimentat,... i és cert, la qualitat pictòrica i de dibuix no és bona, però el concepte i la manera de dur-lo a terme ens situen en un ambient cultural dinàmic, ben relacionat amb els centres intel·lectuals més importants. A la vista dels exemples que hem exposat, creiem que no podem considerar la figura de Crist feta d'estuc pobre, ben al contrari. L'estuc és un material molt delicat que requereix de certa habilitat tècnica i per tant de personal especialitzat en la realització d'aquesta mena d'obres. El coneixement i l'aplicació de les diferents possibilitats tècniques de treballar el material a l'hora d'afrontar l'execució d'una figura d'aquestes dimensions potser ens està parlant d'un artista més que familiaritzat amb el disseny d'aquesta mena d'obres. Certament, és l'única mostra que hem conservat, deixant de banda els fragments d'estuc del monestir de Sant Serni de Tavèrnoles, però potser hem de pensar que no era l'única que hi havia a la zona.

Una altra qüestió és determinar en quin moment es decideix canviar la decoració del voltant de la creu perquè, tal com ja hem dit, sota la capa pictòrica que veiem avui quan ens acostem

a l'església hi ha traces d'una decoració anterior amb un tema, si es que no hem de pensar en un fons monocrom, que desconeixem. Creiem que aquesta actuació ha d'estar relacionada amb la nova visió, més esperançadora, que es té sobre la mort de Crist en la que ja no s'incideix tant en el patiment i sí en la nova vida que el seu sofriment ofereix als cristians. En aquest sentit l'escena entra plenament en l'ideari promulgat des de Roma amb les idees reformistes.

4.8. Figures



Figura 1.
Vista de Sant Joan de Caselles des del nord.



Figura 2.
Sant Joan de Caselles entre 1902-1930. Fons Guillem de Plandolit, 413. (Arxiu Nacional d'Andorra).

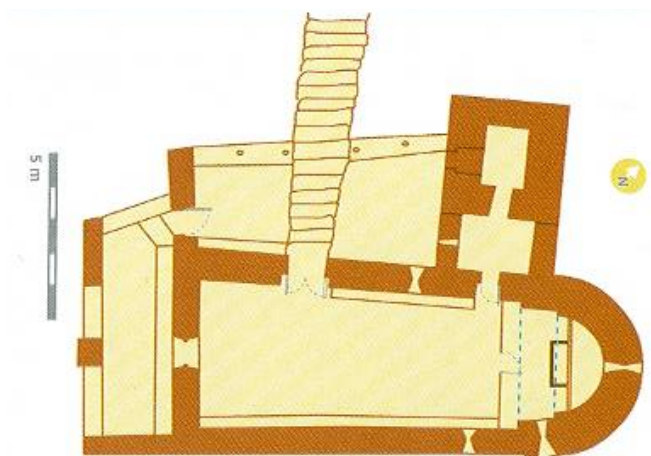


Figura 3.
Planta de l'església de Sant Joan de Caselles. PCA



Figura 4.
Finestra central de la capçalera de l'absis amb part de l'arrebossat conservat.



Figura 5.
Entrega de l'absis amb el mur de la nau a la façana sud.



Figura 6.
Porta que comunica la nau amb la base del campanar.



Figura 7.
Façana sud del campanar.



Figura 8.
Finestres de la façana nord on s'aprecia el diferent tractament ornamental segons el pis.



Figura 9.
Antiga porta que d'accés al campanar des del porxo nord.



Figura 10.
Diferència de parament en la unió entre el mur de l'habitació i el mur del campanar.



Figura 11.
Restitució sobre la creu del mur de la nau dels
fragments d'estuc que formen la imatge de Crist.
(PCA).



Figura 12.
Crucifixió del mur sud de Sant Joan de Caselles avui. (Fotografia Carles Mancho).



Figura 13.
Detall del cap de Crist amb les restes de polícromia conservades.

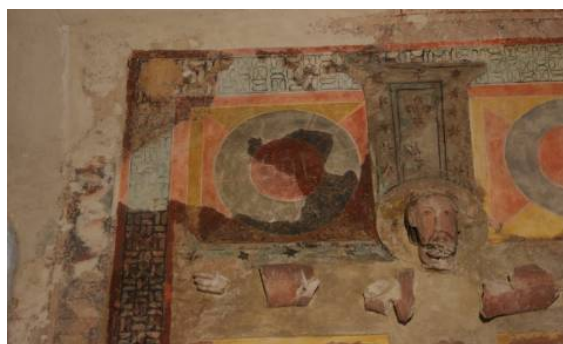


Figura 14.
Detall de la part superior de la Crucifixió amb els fragments conservats del sol i la restitució de la lluna.



Figura 15.
Cod. Sang. 250, foli. 515 (segle IX). Monestir de St. Gallen. Stiftsbibliothek.



Figura 16.
Detall de la part inferior de la Crucifixió amb les figures de Longuinos i Stephaton.



Figura 17.
Theotokos procedent de l'església del monestir de
Santa Giulia de Brescia. (1^a 1/2 segle IX).
Museu de Santa Giulia de Brescia.



Figura 18.
Figura de Carlemany feta d'estuc. (segle IX).
Monestir de Sant Joan de Münster.



Figura 19.
Sant Jordi a l'absis de la capella dels Àngels de l'Abadia de Saint Chef-en-Dauphiné.

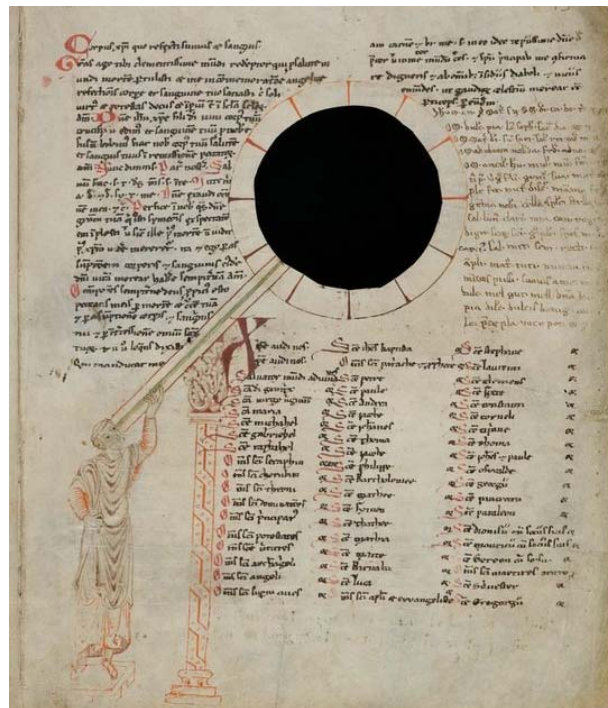


Figura 20.
Composite manuscript, astronomical clock of Pacificus of Verona. Cod. Sang. 18, foli. 43.
(segle IX). Monestir de St. Gallen. Stiftsbibliothek.



Figura 21.
Coberta de l'evangeliari de Lindau. Ms M1. (segle IX).
Nova York. The Morgan Library & Museum.



Figura 22.
Saltiri Chludov. MS D 129, foli 67. (segle IX).
Museu Històric de Moscou.

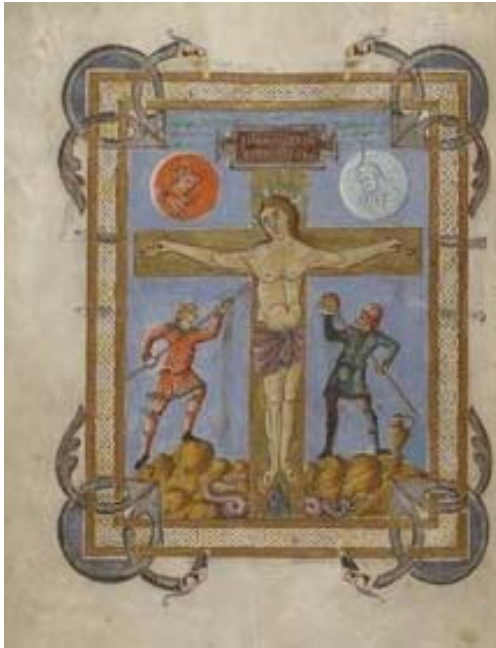


Figura 23.
Evangelari de Francesc II. (mitjans segle IX). *BNF*
Ms. Lat. 257, foli 12 v.



Figura 24.
Sacramentari de Metz o de Carles el Calb (ca. 870).
BNF Ms. Lat. 1141, foli 6v.



Figura 25.
Fragment de l'apostolat procedent de l'absis de l'església de Santa Eugènia d'Argolell. *MNAC* 4538.

5. Sant Romà de les Bons (Encamp)

L'església de Sant Romà de les Bons forma part del conjunt monumental de les Bons, un complex d'estructures d'èpoques diverses que ocupen un promontori rocallós sobre la vila d'Encamp.²⁸⁰ De les antigues edificacions que formaven aquest nucli en queda poca cosa més que alguns murs de construccions difícils d'interpretar, bé perquè estan molt arrasades, bé perquè estan cobertes per una espessa vegetació (figura 1). De totes elles només s'ha aconseguit identificar el que es coneix com els Banys de la Reina Mora, una estructura que en realitat no pertany a uns banys sinó a un dipòsit excavat en la roca. Aquí es recollia i s'emmagatzemava l'aigua que baixava des del torrent de les Bons i que es distribuïa posteriorment a la població situada uns metres més avall.²⁸¹

A banda d'aquest dipòsit, l'element més conegut del conjunt és l'anomenat castell dels Moros, una construcció que en realitat no és un castell sinó una torre. Conserva dempeus tres dels murs originals que delimitaven un rectangle de 6,6 x 8 metres amb una alçada màxima de 11,5 metres, tot envoltat per un fossar que ha estat excavat a la roca. Sobre l'organització interna, poca cosa es pot dir a la vista del que hem conservat. Sembla que es comptaven fins a quatre plantes que es separaven per un soler de fusta avui desaparegut però del qual en tenim alguns testimonis en els caps de les bigues que s'han conservat encastades als murs.²⁸² Tal com correspon a una construcció d'aquestes característiques els murs, que s'han aixecat amb lloses de llicorella, quasi no presentaven obertures i només es compten dues finestres a la cara sud localitzades a la primera i a la segona planta, i una sèrie de petites finestres d'espitllera

²⁸⁰ Les Bons era un dels cinc nuclis de població que en època medieval hi havia a la parròquia d'Encamp junt amb Encamp, Vila, el Tremat i Mosquera. El creixement urbanístic de la capital de la parròquia ha fet que l'antic nucli estigui avui unit a la vila d'Encamp. Amb tot, les Bons encara conserva en gran part el característic disseny medieval de petits carrers estrets i empedrats de l'època fundacional.

²⁸¹ El dipòsit ha estat excavat a la roca. Té unes dimensions de 5,5 metres de llargada per entre 2 i 2,4 metres d'amplada. Tot l'interior està recobert per un tipus de pedra que no és habitual a Andorra, que no s'ha documentat en cap altre jaciment del país i que no es troba a la vall d'Encamp. Fins el moment es desconeix la procedència. LLOVERA 1992b: 106-108.

²⁸² Aquestes bigues estan carbonitzades. FORTÓ s/d: 63-66.

molt estretes que miren a la vall a la tercera planta. Rematen l'estructura dos matacans, a nord i a oest, un d'ells també amb finestres d'espitllera. No hem conservat cap vestigi de la porta d'accés, tot i que es creu que s'obria a l'oest just en la cara de la torre que hem perdut.

En aquesta edificació Bonales creu poder identificar el castell que hauria presidit un recinte fortificat. Des d'aquesta l'alçada controlaria, a la manera com ho feien els suposats castells d'Enclar a Santa Coloma i el d'Ordino, tota la vall i la via que connectava les parròquies de Canillo i Andorra.²⁸³ Segons aquest autor, les restes podrien correspondre a l'alou que el comte Borrell I dona a l'església de Sant Feliu i Sant Martí de Castellciutat l'any 988 amb motiu de la consagració del nou edifici.²⁸⁴ Malauradament, a hores d'ara, no comptem amb suficient informació documental per sostenir aquesta hipòtesi, com tampoc per defensar l'existència d'aquesta fortificació ja durant l'alta edat mitjana; és més, les darreres intervencions arqueològiques efectuades a la zona semblen apuntar en una altra direcció.

Les excavacions que a l'any 1986 es van fer a l'interior de la construcció van aportar material suficient per descartar la identificació proposada per Bonales, i en canvi reforcen la idea que estem davant d'una torre de defensa.²⁸⁵ Malgrat que no hi ha informe sobre els treballs realitzats, i que el material recuperat encara no ha estat objecte de cap estudi, l'observació primera de les peces descarta qualsevol adscripció anterior als segles XV i XVI, i l'arquitectura sembla corroborar aquesta cronologia. Tipològicament el que es conserva a les Bons s'acosta a les torres que durant aquests segles XV i XVI s'erigeixen a les costes catalanes en defensa de les incursions pirates, i per tant s'ha contemplat la possibilitat que en el nostre cas la construcció també coincideixi amb un període d'instabilitat. Si anem a la història trobem que durant els últims anys del segle XVI es van produir greus enfrontaments entre les monarquies de França i Espanya, uns enfrontaments que van convertir el Principat d'Andorra en territori de pas per les tropes. És més, s'atribueix a soldats francesos, encapçalats pel senescal del comte de Foix, el saqueig i el robatori perpetrat el 1592 a

²⁸³ BONALES 2013: 133. El Castell d'Enclar controlava l'accés a Santa Coloma i el d'Ordino el pas de Sornàs. Bonales pressuposa un pretès encastellament al Principat que a hores d'ara no ha estat documentat.

²⁸⁴ “.. *et quantum alaudem habeo in Encamp...*”. BARAUT 1978: doc.12.

²⁸⁵ En un camp pròxim a la localitat de Peramola (Alt Urgell) hi ha una torre que es coneix també com a torre dels Moros o casa forta de Peramola. És una construcció molt semblant a la de les Bons, amb la que comparteix característiques tipològiques com comptar amb quatre pisos, una possible balconada a la part superior i petites finestres. Igual que la torre andorrana, és difícil que sigui romànica tot i que apareix en el volum VI de *Catalunya Romànica*: 282.

l'església de Sant Serni de Canillo, a banda d'altres incursions fetes pels hugonots en territori andorrà entre els anys 1588 i 1592.²⁸⁶

Com veiem, la història per una banda i l'arqueologia per l'altra semblen indicar que hem de considerar la construcció de la torre d'una època posterior a la que a nosaltres ens interessa, però això no implica que la zona no fos habitada ja durant l'alta edat mitjana. De fet, tot i que no sabem en quin moment en concret podem començar a parlar de l'ocupació del turó, la primera referència documentada que el lloc era habitat la trobem a la Concòrdia de 1162 on entre els signants per la parròquia d'Encamp hi figuren els noms de *Johannes de Labeos et G. Pontii de Labeos*.²⁸⁷

Dins el conjunt monumental de les Bons l'única estructura pertanyent a època medieval identificada fins el moment és l'església. Està dedicada a Romà de Cesarea, dit també Romà d'Antioquia, diaca que fou perseguit i martiritzat durant el mandat de Dioclecià a inicis del segle IV i que va gaudir de gran veneració tant a orient com a occident ja des de poc després de la seva mort. Les relíquies són conegudes a Hispania ja a mitjans del segle VII quan, segons sembla, arriben per consagrar una basílica a Medina Sidonia.²⁸⁸ És a ell a qui Prudenci dedica un extens himne en el *Peristephanon*²⁸⁹, un sant oriental del que sabem, gràcies a l'Oracional de Verona, que ja rebia culte a la Península ibèrica al segle VII. En el cartulari de San Millán de la Cogolla es conserven quatre oracions en les que es detallen aspectes del seu martiri²⁹⁰, per la qual cosa es creu que van ser composades a partir de les actes de la seva passió. Al segle IX, el Sacramentari de Toledo també li dedica una missa, que sembla copiar idees de l'Oracional. En la litúrgia mossàrab la seva festivitat es celebrava el 18 de novembre.²⁹¹

²⁸⁶ FORTO s/d: 65-66.

²⁸⁷ Concòrdia, amb data de 7 de març de 1162, entre el bisbe Bernat Sanç d'Urgell i els seus canonges amb els homes de la Vall d'Andorra. *ACU*. Vol. I, foli 844 i ss. BARAUT 1990-1991: doc.1571.

²⁸⁸ FÀBREGA 1953: 191.

²⁸⁹ *Peristephanon*, X. Prudencio, *Obras, vol. II*. (ed. L. Rivero García; A. Pérez Vega). Biblioteca Clásica Gredos n. 241, Madrid, 1997: 202-252. Prudenci recorda el seu martiri amb aquestes paraules: "El salvaje torturador te arrancó el plectro del paladar y de la garganta y aun así no impuso silencio a la boca con que reconocías a Dios".

²⁹⁰ FÀBREGA 1953: 192.

²⁹¹ FÀBREGA 1953: 192.

Segons consta en l'acta de consagració, l'església de Sant Romà va ser consagrada pel bisbe d'Urgell, Bernat Roger (1163-1167), "*Anno ab incarnatione Domini M.C.LX.III., era M.CC.I., indicione XI, ciclo X.VIII. VI., feria V., X. kalendas februarii*". I ho va ser "...in nomine sancte et individue Trinitatis et in honore sancte Dei genitricis Marie atque sancti Romani martiris...", especificant clarament que es consagra tant l'església "...cum presenti pariter altari."²⁹²

Igual que en el cas de Sant Serni de Nagol, l'acta de Sant Romà va ser descoberta durant la restauració feta a l'edifici l'any 1978. A l'interior de l'altar d'obra es va trobar una senzilla lipsanoteca prismàtica de fusta, treballada de forma barroera a partir d'una sola peça, que s'obre amb una tapa corredissa, la que té com a únic motiu una creu incisa en un dels extrems (figura 2).²⁹³ Dins d'aquest recipient hi havia una petita ampolla de vidre de color verd que guardava alguns ossos d'animals, una mica de terra i restes d'un fil, l'acta de consagració i un document amb datat de 27 de febrer de 1908, que deixava constància de la visita pastoral feta el 8 d'octubre de 1891 pel l'Im. Dr. D. Josep Morgades, aleshores bisbe de Vic.²⁹⁴ En aquests document es certifica que "*Aquesta botella conté relíquies del cos de St. Romà màrtir i d'altres sants*".²⁹⁵ També es conserva parcialment el segell que protegia aquesta lipsanoteca que està fet d'argila i recobert amb cera, espart, que tancava la junta de la tapa, i morter.²⁹⁶

²⁹² www.arxiuenlinea.ad. Original conservat a ACU, consagracions nº 33. Al bisbat d'Urgell la majoria de les esglésies tenen una sola advocació, però no és estrany que s'esmentin dos o tres titulars. Un cas semblant al de Sant Romà és el de Sant Climent d'Urús (Cerdanya), consagrada el 1037 a sant Climent, a la Santíssima Trinitat i la Santa Creu. BARAUT 1978: doc. 45. A la pàgina 39 d'aquest mateix article, Baraut recull totes les esglésies que tenen una advocació múltiple.

²⁹³ Canturri, que va ser el director de la restauració, creu que aquest recipient, encara que fa les funcions d'una lipsanoteca, en realitat no va ser concebut com a tal ja que hi ha senyals que tenia un mànec que s'ha tallat. Al respecte proposa que es tracta d'un saler reaprofitat. CANTURRI 1978: 13.

A Andorra es conserven altres lipsanoteques de fusta. Deixant de banda la de Sant Serni de Nagol, que serà tractada en la corresponent monografia sobre l'església, en tenim una procedent de Sant Esteve d'Andorra la Vella, PCA n. registre 000424, rectangular (11 x 13,3 x 1,8 cm) i amb tapa corredissa amb una inscripció en un lateral on es llegeix "*PERTRUS PECCA TOR FECIT + ALUNDINUS PRESBITER RECONDIT*", i dues procedents de l'església de Sant Iscle i Santa Victòria de la Massana. La PCA n. registre 000428 es va trobar segellada, és rectangular (14,5 x 10 x 5,5 cm) i es tanca amb una tapa de fusta que encaixa a la part superior. La PCA n. registre 000429 consta de dues peces, una d'interior (2,5 x 3 x 6,5 cm) i una exterior (6 x 9,8 x 16 cm) que es tanca amb una tapa corredissa.

²⁹⁴ Procedent de Santa Maria de la Seu es conserva una ampolleta de vidre verd igual a la de Sant Romà. Aquestes ampolles són antigues i es reutilitzen com a contenidors de relíquies, per exemple a l'interior de la de la Seu hi havia un dit. www.museudiocesaurgell.org.

²⁹⁵ Tots aquests objectes primer es van custodiar durant tres anys a la rectoria d'Encamp però avui són a PCA n. registre 000425. La lipsanoteca té unes mides totals de 10,8 cm x 5,4 x 4,5 cm, amb un gruix de 0,90 cm a les

Procedent d'aquesta església tenim un encenser, en un excel·lent estat de conservació, que va ser trobat a una cambra de la propera l'església de Santa Eulàlia d'Encamp.²⁹⁷ Sabem que la peça procedeix de Sant Romà per una fotografia de l'any 1908 conservada a l'Arxiu Mas on es veu que en aquell moment encara penjava de l'arc triomfal. L'encenser està format per dos cossos. El superior és de bronze fos, té forma piramidal i consta de tres registres amb decoració feta per perforació on s'alternen diferents motius. La caldera és de coure. Tot i que es considera una peça romànica, és difícil concretar la cronologia que, atenent a la forma de la coberta, s'ha situat al voltant del segle XIII.²⁹⁸

Però aquests objectes no són els únics tresors que durant anys ha guardat aquesta església. De manera excepcional, sobretot per tractar-se d'una església rural, durant la visita pastoral que el bisbe Francisco Antonio de la Dueña i Cisneros (1797-1815) va fer a la parròquia el 14 d'agost de 1806, es van localitzar tres llibres litúrgics d'època romànica que són dels més antics conservats procedents del bisbat d'Urgell. Es tracta d'un leccionari plenari de la missa, el conegut com a *Ms. 838* que es troba a la Biblioteca de Montserrat; el *Ms. 72*, un llibre mixt de la missa que es conserva a la mateixa Biblioteca; i l'antifoner de la missa *Ms. 1805*, que és avui a la Biblioteca de Catalunya. Dos d'elles, els dos que tenen notació musical, es trobaven dins una caixa que hi havia a la zona del cor, el tercer estava oblidat i abandonat en un racó de l'església. Tots conservaven fins aquell moment les cobertes originals que eren de fusta, encara que l'abandó de segles i les males condicions en els que s'havien guardat durant anys els havien conduït a un estat pèssim i tant els folis com les cobertes presentaven gran quantitat de mossegades de rates. Amb bon criteri, el bisbe de la Dueña va decidir traslladar-los sens falta aquell mateix any a La Seu per tal de restaurar-los, relligar-los i enquadrar-los de nou, una acció que es va fer amb materials de poca qualitat.

Un cop restaurats hem de suposar que els llibres van retornar a Andorra. L'antifonari de la missa i el *liber mysticus*, a finals del segle XIX es troben en mans de Joaquim Areny de Plandolit. Aquest curiós personatge, nascut a Barcelona el 1862, sacerdot i prevere de la

parets llargues i 2 cm a la resta. Les de l'ampolla són 4,2 x 3,5 cm i té una esquerra. Tant la lipsanoteca com l'ampolleta estan en molt bon estat.

²⁹⁶ PCA n. registre. 003130. Dimensions: 3,5 x 19,5 x 17,8 cm.

²⁹⁷ Conservat al dipòsit de PCA.

²⁹⁸ Al museu de l'església de Santa Eulàlia a Encamp es conserva un encenser semblant que es creu que és de principis del segle XIII. És de bronze i ferro i té unes mides de 14,5 cm d'alçada x 10, 5 de diàmetre.

parròquia barcelonina de Sant Just i Pastor i monjo benedictí a Montserrat el 1895, era membre d'una de les famílies més importants d'Andorra. És de suposar que els llibres ja aleshores formaven part de l'extensa biblioteca, possiblement la més important del país, que la família Areny tenia a la casa pairal d'Ordino.²⁹⁹ Joaquim Areny es va encarregar d'endreçar-la i engrandir-la, un interès per organitzar-la que xoca, si més no, amb el fet que fos ell mateix qui comencés a desfer-se'n a finals del segle XIX. Primer va endur-se'n una part important dels llibres al Monestir de Montserrat i anys després va posar a la venda alguns dels exemplars, entre els quals hi havia els dos llibres de Sant Romà.

A principis del segle XX, concretament el 1905, el va oferir al mestre de capella de la catedral de Girona, però la venda va quedar estroncada. El 3 d'Abril de 1906, pocs dies abans de morir, el *liber mysticus* havia estat ofert als cònsols de Mèxic, Colòmbia i la República Dominicana segons consta en una nota manuscrita a la guarda davantera, però la transacció queda paralitzada amb la seva mort. Els llibres passen aleshores a mans dels seus marmessors que són els qui definitivament els vendran. L'antifonari de la missa va ser adquirit per Francesc Carreres Candi, que posteriorment el cedirà a la Biblioteca de Catalunya, i el *liber mysticus* el comprarà Joan Marcet el 1911, qui el regalarà anys després a la Biblioteca de Montserrat. Sobre el Leccionari de la missa, sabem que va ser venut l'any 1927 a l'Abadia de Montserrat per 1.000 pessetes.³⁰⁰

Aquests tres exemplars són els bàsics per a tota església sense els que no es pot oficiar la missa. Dels tres llibres, el leccionari Ms.838 és el més antic, amb una cronologia que cal situar al voltant de la segona meitat del segle XI. L'exemplar va estar custodiat a la rectoria de la parròquia de Santa Eulàlia d'Encamp fins l'any 1927, moment en què des de La Seu s'autoritza la seva venda. Encara que sigui un llibre modest i de poca qualitat és important per quan mostra l'evolució progressiva que experimenten els models litúrgics hispànics amb la implantació de la litúrgia romana. Permet veure com la imposició de l'*ordus romanus* no va suposar un trencament dràstic amb l'antiga litúrgia hispànica que era la que regia fins aquell

²⁹⁹ En aquest important fons hi ha documents que es remunten a l'any 1334, amb alguns antics pergamins que el mateix mossèn es dedicava a copiar per després vendre'ls. Hi havia també més de 5.000 llibres, revistes, fotografies, així com nombroses publicacions periòdiques. Avui la biblioteca es troba repartida entre l'Arxiu Nacional d'Andorra i la sala gran de la Casa-Museu Areny-Plandolit a Ordino.

³⁰⁰ ALTÉS 2005: 47-49. CANTURRI 2014: 587-588.

moment, sinó que, tot i que la influència de Roma és molt important, va trigar un temps en imposar-se sobretot per les reticències al canvi de l'estament religiós.³⁰¹

El Ms. 72 és un exemplar excepcional perquè ens ha arribat sencer. Del seu ús durant molt de temps en són testimonis les taques de cera, les marques de greix perfectament visibles a la part inferior dels fulls, i les nombroses paraules, damunt dels termes llatins, escrites en un incipient català buscant fer més planer i accessible el text.³⁰² És un llibre catedralici, adaptat a les necessitats esporàdiques de celebració del culte d'una església rural, que respon a una tipologia en la que es fusionen en un sol volum tots els llibres litúrgics i que només està testimoniada a Catalunya durant el segle XI – XII.³⁰³ El formen un total de 180 planes de les que 178 corresponen al llibre litúrgic pròpiament dit i les dues últimes a una antiga guarda d'un sacramentari.³⁰⁴ El text, en escriptura carolina, és obra de dos copistes que utilitzen mòdols diferents i que no semblen gaire qualificats a la vista dels nombrosos errors, alguns atribuïbles al propi procés de còpia i d'altres al model utilitzat. De les dues mans que hi treballen la primera es creu que ho fa dins la primera meitat del segle XII, mentre que la segona, que és l'autora del suplement, treballaria a mitjans del mateix segle, un copista en el que alguns estudiosos hi creuen reconèixer el redactor de l'acta de consagració de l'església de Sant Romà.³⁰⁵

Aquest llibre és interessant també per la seva ornamentació, molt senzilla, que es concentra en les caplletres. El primer copista les treballa en to vermellós o negre sobre les que aplica alguns petits ressaltos en groc. El segon elabora una mica més els dissenys i en algunes inicials hi dibuixa motius zoomòrfics o vegetals. Però el més interessant és que en tot el llibre només hi ha una única il·lustració, i que aquesta ocupa pràcticament tota la plana com correspon al

³⁰¹ Amb característiques similars al llibre de les Bons hi ha: el Pontifical de Roda d'inicis del segle XI (*ACL, Ms 16*), el Sacramentari de Vic de 1038 (*MEV, Ms. 66*) i el Sacramentari de Ripoll de 1050 (*MEV, Ms. 67*). *BELLAVISTA* 1981: 130-131.

³⁰² Per la lletra es creu que són afegits que no poden anar més enllà dels primers anys del segle XIII. *PUJOL* 1984b: 251.

³⁰³ Antifonari d'ofici; breviari, amb totes les lectures i pregàries de les hores canòniques que resen els clergues de manera pública i privada; missal, amb els textos i les instruccions necessàries per a la celebració de les misses de tot l'any; sacramentari; leccionari de la missa, amb les lectures bíbliques agrupades segons siguin dominicals, d'entre setmana o especials; antifonari de missa, amb les cants de la missa. El llibre està en la línia d'altres *liber mysticus* catalans entre el que cal destacar el procedent de la canònica de Santa Maria de Manlleu (*MEV Ms. 288*). *ALTÉS* 2005.

³⁰⁴ Avui estan numerats amb ploma del 1 al 362.

³⁰⁵ Segons ho manifestaren verbalment C. Baraut i A.M. Mundó a l'autor. *ALTÉS* 2005: 52.

començament de la part més important de la missa. Encapçalant el *Te igitur*, tenim una crucifixió en la que queda patent la poca habilitat tècnica de l'il·lustrador (figura 3). És una imatge arcaica i poc acurada d'un Crist, rudimentari i mal proporcionat, clavat a la creu i vestit amb *perizonium*, que manté els ulls oberts i mostra un lleuger somriure. La creu està ornamentada de forma senzilla i crida l'atenció el fet que s'ha dibuixat amb una certa tridimensionalitat. Altés, que ha estudiat en profunditat el manuscrit, relaciona aquesta il·lustració amb altres crucifixions de finals del segle XI o inicis del segle XII, com les del *Missale Parvum* de Vic³⁰⁶ i el sacramentari d'Arles del Tec.³⁰⁷ Certament, les similituds amb els exemplars esmentats són grans, sobretot en el cas de Vic, però creiem que a ells hi hauríem d'afegir encara la del sacramentari de Roda (figura 4), amb el que comparteix trets tant característics com la inclinació del cap, la caiguda dels braços, la posició dels peus i el *perizonium*.³⁰⁸ Totes aquestes característiques semblen corroborar que és la còpia d'un model més antic.

Per intentar acotar cronològicament el moment de la producció d'aquest llibre, s'ha mirat si estaven recollides o no les festivitats de dues de les figures més rellevants i venerades que han ocupat la càtedra d'Urgell, Ermengol d'Aiguatèbia o Conflent i Ot del Pallars. Ermengol dirigí la diòcesi durant vint-i-cinc anys, entre 1010 i 1035, i el seu ministeri coincideix amb un període de gran desenvolupament polític, econòmic, i religiós del comtat d'Urgell. D'ell sabem que el 1044, pocs anys després de la seva mort, ja es celebrava litúrgicament una festa en el seu honor, festa que està considerada com específicament urgellenca.³⁰⁹ En el Ms 72 tenim recollida, el dia 3 de novembre, la festivitat de sant Ermengol. No passa el mateix amb Ot, bisbe d'Urgell entre 1095 i 1122, del que no trobem al llibre cap referència a la seva festivitat. Si tenim en compte que aquesta no s'introdueix fins l'any 1133, tot porta a pensar que el còdex ha de ser anterior a aquesta data, opinió però que no és compartida per Altés que

³⁰⁶ ACV. Ms. 71. Es considera elaborat al voltant del canvi del segle XI al XII perquè presenta algunes característiques estilístiques que s'han anat afermant al llarg del segle XI. És una producció de l'escriptori de la catedral de Vic.

³⁰⁷ Bibl. Municipal de Perpinyà Ms.4.

³⁰⁸ ACL 0036, fol. 38, ca. 1000-1006. Agraïm a la Dra. Rebecca Swanson les informacions facilitades durant l'anàlisi de tots aquests manuscrits.

³⁰⁹ Altres referències al sant bisbe es troben en tres contextos de la seva memòria: a l'ofici diví, en el sacramentari, i en el ritual d'enterrament on, en la col·lecta 1225 que sembla es recitava davant la tomba d'Ermengol, s'invoca la seva protecció: "... qui in presenti resquiescunt ecclesia merita gloriosa ...". ALTÉS 2005: 53.

no ho considera prou rellevant. Aquest autor no hi veu arguments suficients per sostenir aquesta hipòtesi, i en canvi s'inclina més per considerar-ho una còpia que hauria estat feta al *scriptorium* de la catedral urgellenca al voltant del 1150.³¹⁰

El tercer llibre trobat a l'església de les Bons és un l'antifoner de la missa, el *Ms. 1805* que actualment es troba a la Biblioteca de Catalunya. La importància de l'exemplar rau en el fet que és el més antic d'aquestes característiques conservat a Catalunya amb notació catalana.³¹¹ El conformen un total de 125 folis de pergamí, ordenats de forma deficient i alguns d'ells força desgastats, on es recullen un total de 61 misses que es creu que són només una petita part del total per les pèrdues importants que presenta.³¹²

Les antífones segueixen els textos romano-francs, de clara influència narbonesa, amb un nombre important de textos que recullen al·leluies pasquals molt pròximes a les que es troben en l'antifoner de Sant Pere d'Àger.³¹³ Igual que a l'antifoner de la Noguera, sobta que no hi hagi sants propis de Catalunya, ni de la diòcesi d'Urgell, ni de cap altra de les diòcesis catalanes tal com cabria esperar en un document de mitjans del segle XII. En canvi, la majoria de sants són d'origen gal. A més a més, el fet que en el llibre tampoc no hi figuri la festivitat de sant Romà, que és el patró de l'església, unit al fet que és un text incomplet, fa pensar que no va ser copiat expressament per aquesta església andorrana sinó que és un manuscrit de caràcter general, molt complet, que sembla format a partir d'una recopilació de diferents llibres que segurament no tenia un destí predeterminat. Però és més, si a tots aquests punts hi afegim que el santoral de sant Romà comença amb la missa de santa Llúcia, igual que els manuscrits de la segona meitat del segle XI procedents de Narbona (*BNF Ms.lat.780*), Tolosa (Harley 4951, del *BM*), Limoges (*BNF Ms. lat. 1132*), Saint Yrieix (*BNF lat. 903*) i Gaillac

³¹⁰ ALTÉS 2005: 54.

³¹¹ És contemporani a l'antifoner de la missa de Sant Pere d'Àger (*BC, Ms. 1147*), però el de la Noguera té notació aquitana que és la que domina a Catalunya al segle XII. BELLAVISTA 1981: 134.

³¹² Falten alguns sants del mes de maig i juny; des d'abans de sant Joan fins a primers d'agost. Entre les que es conserven es troben les de tots els diumenges, les de les festes de l'any litúrgic i les de les principals festivitats de la Mare de Déu. BELLAVISTA 1981.

³¹³ Bellavista, en el seu estudi sobre l'antifoner de la missa de Sant Pere d'Àger, passa revista a tots els punts de coincidència que hi ha entre aquest exemplar, el de Sant Romà de les Bons, i els que formen el *Antiphonale Missarum Sextuplex*. BELLAVISTA 1976: 427-452 i BELLAVISTA 1977: 189-232.

(BNF lat. 776), tot sembla apuntar que l'original havia de ser un exemplar de procedència gala que possiblement es conservava a l'escriptori d'Urgell.³¹⁴

5.1. Arquitectura

L'església de Sant Romà està situada a poc més de 20 metres del nucli actual de les Bons, sobre una petita elevació rocallosa que domina, no únicament la vila d'Encamp, sinó també la plana i el camí ral que per la vall del mateix nom comunica les parròquies de Canillo i Andorra (figura 5). És una construcció de reduïdes dimensions (10,8 x 4,5, metres) formada per una nau rectangular, lleugerament esbiaixada i coberta amb volta de canó, que a l'est es remata amb un absis semicircular cobert amb volta de quart d'esfera (figura 6). La construcció es fonamenta en la seva totalitat sobre el substrat geològic, molt visible a les façanes sud i nord, tant a l'exterior com a l'interior de l'església. El mateix substrat també s'aprofita com a soler en tot l'edifici, inclosos els rústecs graons que donen accés a la zona de l'absis i que han estat treballats a cops de martell sense cap regularitat. El murs perimetrals es conserven en bon estat i s'han aixecat, buscant una certa regularitat, amb pedra granítica i pedres llosenques bastant grans que es rejunten amb morter de calç.

En línies generals l'edifici s'ha mantingut pràcticament intacte des d'època fundacional, i només es detecta una única intervenció en època moderna que és la causant d'algunes modificacions que no alteren substancialment l'estructura romànica de l'edifici. La zona afectada és la d'accés i es localitza als peus de la nau, un punt sobre el que durant el segle XVII es decideix fer una remodelació total que va consistir en l'eliminació de la porta romànica i en la construcció d'un porxo adossat a la façana. És difícil arribar a precisar si aquesta última estructura és una construcció *ex novo*, atribuïble a època moderna com passa a les esglésies de Sant Joan de Caselles i de Sant Serni de Nagol, o si està substituïnt una estructura anterior com sembla ser el cas de l'església de Santa Coloma. Sigui com sigui, l'obra del segle XVII va emparedar l'arquivolta i el fris de dents de serra que coronaven la

³¹⁴ BELLAVISTA 1977: 195. La Dr. Swanson discrepa d'aquesta afirmació ja que en començar pel dia de santa Llúcia no coincideix amb l'any litúrgic. Respecte al *BNF* Ms. lat. 780 està incomplet i comença el primer diumenge de Nadal. Agraïm novament la informació.

porta original, uns elements que afortunadament es van poder recuperar amb la restauració a la que va ser sotmès l'edifici l'any 1978 (figura 7).

Durant aquests treballs també van quedar al descobert la llinda original, algunes de les pedres cantoneres que delimiten el pas de porta, i el mecanisme de funcionament. Gràcies a això sabem que era una porta de doble fulla que seguia un sistema de perns molt similar al que ha estat documentat, i encara és visible, a l'església de Sant Serni de Nagol. Malauradament l'obertura de dues grans finestres quadrades a banda i banda de la porta per facilitar l'entrada de llum a la nau, obra contemporània a la construcció del porxo, ha resultat irreversible.

Traspassat el porxo entrem a l'església després de baixar un parell de graons i el primer que ens sorprèn és que la roca natural fa les funcions de soler en tot el recinte, incloses les escales que pugen a l'absis, però segurament aquest no era l'aspecte que tenia originàriament. Tot i que no hem conservat cap vestigi del revestiment que cobria el terra -com sí que es documenta a Sant Serni de Nagol-, hem de suposar que per damunt de la roca hi havia alguna mena d'acabat, qui sap si de guix com a l'església laurediana o de terra compactada, que homogeneïtzava la superfície. Pel que fa a l'absis, avui tota la zona està pavimentada amb gran lloses de pedra i no sabem quin era el paviment original.

Si mirem els murs en aquelles parts on no s'ha conservat la pintura, podrem veure perfectament el parament format per pedres bastant regulars i ben tallades que s'uneixen amb morter de calç seguint la tècnica habitual en els edificis del país. Veurem també com per damunt d'aquestes pedres apareixen tot un seguit d'incisions regulars que simulen carreus. Aquesta circumstància fa pensar que hi va haver un *decalage*, impossible de precisar, entre la construcció de l'edifici i la realització del programa pictòric d'època romànica. En els murs també hi veurem, a una alçada aproximada de poc més de dos metres i en intervals irregulars, tot un seguit de forats rectangulars la funcionalitat dels quals es desconeix.

La nau està coberta amb una volta de canó que es sustenta per dos arcs torals els quals, en intervals irregulars, la divideixen en tres segments. El primer tram, el que trobem només entrar, és el més curt i el delimiten el mur de tancament als peus de l'església i una parella de columnes que es troben a cada banda aproximadament cap al centre de la nau. Aquest sector és el que ha sofert més modificacions, tant per la reestructuració de la porta de la que ja hem

parlar, com per la instal·lació al segle XVII d'un cor. Va ser durant l'adequació de la zona per col·locar aquesta estructura quan es van eliminar les dues columnes que hi havia al final de la nau, i ho sabem perquè alguns dels fragments es van recuperar entre el material de replè durant el procés de desmuntatge de l'escala el 1978. Altres fragments, segons va comunicar un veí de les Bons a Pere Canturri, qui va dirigir els treballs de restauració, els van llençar. També al segle XVII, a tocar de la porta d'entrada al mur sud i arran de terra, es va obrir una fornícula la funcionalitat de la qual no ha estat esclarida. Aquí avui hi ha una pica de granit que va ser trobada l'any 1978 en un hort pròxim i que Canturri creu que procedia d'aquesta església. Es va considerar que aquest era el seu emplaçament original per les seves dimensions, té 47 cm de diàmetre, i per la seva tipologia semblant a altres recipients similars que es conserven en algunes esglésies del Principat, però la qüestió no està clara.³¹⁵ Quant a la seva funció, Canturri creu que era un contenidor d'oli, una opinió que no és compartida per Planas que creu que podria tractar-se d'una pila baptismal.³¹⁶

El segon tram, el central, és el més gran de tots i queda inscrit entre les dues columnes que delimiten el primer tram i les dues pilastres que marquen l'inici del tercer. Aquí el més interessant són les columnes, unes columnes que s'estrenyen lleugerament a mesura que guanyen alçada i que tenen el fust format per quatre blocs de pedra tosca (figura 8). Es rematen amb un capitell troncocònic de granit que presenta unes dimensions inferiors al cimaci i a l'arc que sustenten. Aquests cimacis, que en realitat són una senzilla pedra plana que sobresurt de la paret, són els elements estructurals que suporten els esforços dels arcs ja que les columnes tenen una funció merament decorativa. Un cop més, gràcies als treballs fets el 1978, es va poder constatar que les columnes no estaven travades al mur i que l'arc no descarregava directament sobre elles.

³¹⁵ CANTURRI 1978: 341.

³¹⁶ A Andorra es conserven algunes piles baptismals. La de Sant Serni de Canillo, avui utilitzada com a font, té un treball de la pedra molt semblant a la de Sant Romà i, com aquesta, tampoc no presenta cap mena d'ornamentació. Una de les dues piles de l'església de Sant Climent de Pal tampoc no conté decoració. D'elles, la que es conserva a la sagristia i que es creu que estava destinada a l'emmagatzematge d'oli, té una marca igual a la de Sant Romà. La de Santa Eulàlia d'Encamp, també habilitada com a font, presenta en canvi un treball més acurat i té tallats arcs i creus. A l'església de Sant Julià i Sant Germà de Sant Julià de Lòria se'n documenten també dues, una completament llisa i l'altra, situada avui als jardins de la Casa de la Vall, presenta diferents motius tallats entre els que destaquen unes claus. Totes són de granit i es creu que la seva producció s'ha de situar en algun moment al llarg del segle XII. Totes es poden consultar al volum *Andorra Romànica* 1992 dirigit per J. Vigué.

El tercer tram, el més pròxim a l'absis, delimita un mena de petit presbiteri a partir de quatre pilastres que estan perfectament integrades en els murs dels que sobresurten lleugerament. Aquestes pilastres no són iguals sinó que les dues més properes a l'absis són una mica més curtes i més petites perquè descansen directament sobre el segon graó que dona accés al santuari. Entre elles tampoc són simètriques; la del sector sud és lleugerament més curta, el que provoca que l'arc triomfal arrenqui en aquesta banda des d'una cota més baixa i que la forma que descriu sigui irregular. Aquesta circumstància, però, passa pràcticament desapercebuda a l'observador i no altera la visió general de l'emmarcament de l'absis. Les quatre pilastres defineixen, tanmateix per parelles, una mena d'arcosoli amb un arc toral força irregular molt similar al que hi ha als murs sud i nord a l'església de Sant Martí de la Cortinada.³¹⁷ En la part més propera a l'absis, a banda i banda, hi ha dos petits nínxols i un armari que encara avui s'utilitzen per guardar alguns elements litúrgics.

Arribem ara a l'absis, que té planta semicircular i està cobert amb un volta de quart d'esfera. És un absis petit, tant petit que no supera els dos metres de diàmetre. Malgrat les seves reduïdes dimensions, hi ha espai suficient per situar al centre, presidint l'entrada, un altar d'obra que presenta les mateixes característiques tipològiques que els que hi ha a les esglésies de Sant Serni de Nagol i a Sant Miquel d'Engolasters.³¹⁸

Com en totes les esglésies romàniques del país, l'interior és un espai fosc, il·luminat en aquest cas per cinc finestres de doble esqueixada coronades per un arc de mig punt. Es reparteixen segons l'esquema habitual, de manera que dos són al mur sud de la nau, i dos a l'absis, una central oberta a l'est i l'altra al costat sud. La cinquena proporcionava llum en època romànica des dels peus de la nau, just damunt de la porta. Els treballs del 1978 van documentar que hi havia hagut algunes modificacions en aquestes obertures. Així, de les dues que hi ha a la nau, la més pròxima a l'entrada es va tapiar als anys '20 quan es va substituir el cor del segle XVII per un de nou.³¹⁹ L'altra, la que queda més pròxima a l'absis, també es va modificar per fer-la

³¹⁷ Veure capítol corresponent.

³¹⁸ Sobre l'altar de Sant Serni de Nagol, veure el capítol dedicat en aquest mateix estudi. L'altar de Sant Miquel d'Engolasters és el que es veu avui presidint l'absis.

³¹⁹ El cor era una estructura de poca qualitat, que impedia que es pogués apreciar en tota la seva dimensió tant l'arquitectura romànica com les pintures gòtiques que encara es conserven, motius pels quals van fer decidir la seva eliminació. CANTURRI 1978: 341.

més gran i permetre més entrada de llum. Avui totes dues han estat restituïdes a la forma original romànica, igual que la finestra sud de l'absis que durant un temps havia estat tapiada.

Passem ara a l'exterior i ens situem davant de l'absis que és on trobem l'element més interessant. Decorant el mur tenim una sèrie d'arcuacions i lesenes que constitueixen una de les poques mostres conservades al Principat d'ornamentació arquitectònica en un absis (figura 9). A Andorra, si bé hi ha altres esglésies que també tenen elements ornamentals a l'exterior de l'absis, com a Sant Miquel d'Engolasters i a Sant Esteve d'Andorra, en cap d'elles és tant complert. Sovint són senzilles arcuacions sota el ràfec de la teulada o, com en el cas de Sant Esteve, en combinació amb dents d'engranatge, però en cap hi ha lesenes com aquí. Només dos edificis presenten aquests elements a part de Sant Romà de les Bons: Sant Andreu del Prat del Campanar³²⁰ i Sant Marc i Santa Maria d'Encamp³²¹ tot i que entre elles hi ha algunes diferències perquè mentre a Sant Andreu i a Sant Marc i Santa Maria les lesenes recorren per tota la llargada del mur i suporten un únic arc, a Sant Romà s'ha optat per un altre model.

El primer que veiem és que les lesenes a les Bons acaben aproximadament a la meitat del mur de tal manera que semblen recolzar sobre una mena de podi. Delimiten un total de cinc compartiments que es rematen a la part superior amb dos arcs de factura bastant irregular. Tots els elements ornamentals s'han aplacat sobre el mur de manera similar a com s'ha fet a Sant Miquel d'Engolasters i, com allà, són de pedra tosca, de manera que contrasten amb el

³²⁰ Aquesta església es troba al mig d'un prat molt pròxim al nucli d'Arinsal, a la parròquia de la Massana. Ha patit diferents destruccions entre els segles XIII i XVII, possiblement per causa de les allaus. El que tenim avui és una reconstrucció de 1975 feta a partir dels nivells originals conservats i del material recuperat entre el que hi ha part de l'arcuació cega que recorria el sota teulada de l'absis i alguna de les lesenes que el decoraven. D'aquesta església, durant les excavacions de 1970, es van recuperar de la zona exterior est un gran nombre de fragments amb pintura que es conserven a PCA n. registre 003200. Malauradament l'estat extremadament fragmentari de les peces no permet formular cap hipòtesi més enllà de la gran varietat de colors utilitzats i de l'ús de la línia blanca per crear sensació de relleu. Entre el material recuperat també hi ha ceràmica similar a la que han aportat els jaciments de Sant Vicenç d'Enclar i Sant Martí de Nagol, que es data entre els segles XII – XIII, concretament 8 monedes dels segles XII-XIII; i dues lipsanoteques de pedra, una dins de l'altra, que van ser localitzades sota el soler de l'absis. L'església és de titularitat privada i fins l'any 1970 fou utilitzada com a panteó familiar. LLOVERA 1992c: 129-130.

³²¹ L'església es troba dins l'actual cementiri d'Encamp, en un entorn molt modificat. L'absis actual és trapezoïdal, una construcció d'època moderna, i substitueix l'absis semicircular romànic que s'ha documentat una mica per damunt del nivell de fonamentació i on s'han pogut veure restes de les bandes llombardes que el decoraven. A la zona nord s'ha constatat que l'edifici es superposa a una construcció anterior sobre la que es desconeix si es tracta d'un mausoleu o d'una església. El material recuperat en aquest nivell, ceràmica grisa i *terra sigillata* africana C, aporten una cronologia dels segles IV-VI. A l'interior es va localitzar la base de l'altar romànic i la mesa que presentava un reconditori on hi havia restes òssies d'animals, traces de teixits i una anella de bronze. Al mur de l'absis es van localitzar restes de pintura mural en colors negre, blanc, vermell i ocre. FORTÓ s/d: 56-62.

color més fosc de la pedra del mur proporcionant un cert joc cromàtic a la façana. A l'interior dels compartiments, concretament en els que miren a sud i a est, es situen les finestres que il·luminen l'absis. Les dues tenen una espillera molt pronunciada i estan rematades per una sèrie de dovelles bastant petites fetes també amb pedra tosca. El desequilibri que hi ha entre elles i els elements ornamentals és molt evident, sobretot a la finestra est, perquè les obertures no ocupen una posició centrada ni respecte a les lesenes ni respecte als arcs (figura 10). A més a més, en alguns punts, com a la finestra sud, la decoració sembla inacabada en quedar els arcs suspesos per la falta d'una lesena que tanqui la composició tal com cabria esperar.

Aquestes deficiències en l'encaix dels elements ornamentals fan pensar que possiblement estem davant d'afegits sobre un mur preexistent. Ja Papin va cridar l'atenció sobre aquest extrem i també sobre alguns punts de l'interior de l'edifici que, si més no, inciten a la reflexió. En analitzar l'estructura de la volta que cobreix la nau fa notar que “*des variations dans les dimensions des trois travées et dans la largeur des pilastres paraissent aussi l'indice d'une construction lentement menée à partir de l'Est et ayant connu des vicissitudes en cours d'exécution*”.³²² Només d'aquesta manera diu que es pot entendre que un edifici amb clares característiques del segle XI no es consagri fins a mitjans del segle següent.

Respecte al fet que sigui una construcció molt dilatada en el temps com proposa Papin, no tots els investigadors hi estan d'acord. Pradalier, guiat per la manera barroera com diu que s'han treballat les bandes llombardes, aposta per dues fases constructives en les que la primera correspondria a la construcció original de l'església a finals del segle XI. Sobre aquest primer edifici, concretament diu que al voltant de 1160, s'executa una important remodelació que no arriba a especificar.³²³ Aquesta opinió és compartida per Sureda que tampoc arriba a concretar els dos moments constructius i només relaciona l'últim amb la data de consagració que recull l'acta.³²⁴

Poca cosa creiem que es pot dir sobre el moment concret de la construcció. Les característiques de l'arquitectura rural, on les tècniques constructives perduren durant molt de temps, fan difícil l'adscripció cronològica d'aquesta estructura a un moment concret del segle

³²² PAPIN 1980: 28.

³²³ PRADALIER 1970-1971: 19.

³²⁴ SUREDA 1981: 323.

XI o del segle XII. És cert que la data de consagració per una banda, i el fet que les columnes de la nau no estiguin travades amb els murs per altra, és molt llamenera i pot conduir a pensar que són accions que estan relacionades, però en l'estat actual de les investigacions no hi ha res que permeti afirmar que això és així. És més, la data de l'acta no certifica el final de l'obra, ni de l'arquitectònica ni de la pictòrica, només el de la consagració d'un altar, un altar que pot ser nou o d'un edifici ja existent.

Malgrat la manca d'evidències, nosaltres creiem que és possible que es pugui parlar d'un primer moment constructiu, difícil de determinar, sobre el que possiblement a mitjans de segle XII, i qui sap si coincidint amb l'elaboració del programa pictòric, s'executa una remodelació que seria la responsable de la decoració de l'exterior de l'absis i de l'afegit de les columnes adossades de la nau. Veiem què ens diuen les pintures.

5.2. Les pintures

És curiós el silenci que hi ha sobre la pintura mural procedent de Sant Romà de les Bons en tota la historiografia anterior a 1948, tot i que sabem que les pintures van ser arrencades abans dels anys '30. Desconeixem qui és que va informar que l'església conservava material d'època romànica, si va ser algun veí del poble o qui sap si el mateix mossèn. El que sabem segur és que en aquells moments les pintures no eren visibles, en part perquè quedaven amagades darrera el retaule que presidia l'absis, i en part perquè un nou programa fet en època del gòtic les havia cobert.³²⁵ La data en què deixen l'església tampoc la sabem del cert, però segurament deuria ser durant la mateixa campanya en què es van arrencar les altres pintures romàniques de les esglésies de Sant Esteve d'Andorra, Santa Coloma, Sant Cristòfol

³²⁵ El retaule que hi havia a l'absis és del segle XVI i es va treure i col·locar als peus de la nau, damunt la porta. El programa pictòric gòtic està format a l'absis per una figura de Crist en Majestat dins una màndorla circular al centre de la volta acompanyada pels símbols dels evangelistes dins de clipis. En substituir les pintures romàniques per les gòtiques es van repicar els murs i per tant destruir algunes parts. També d'època gòtica es conserven a la zona del cilindre escenes bíbliques sota arcades entre les quals s'identifica clarament l'expulsió d'Adam i Eva del paradís. A la nau, el major volum de pintura gòtica es conserva a la volta i al mur nord on sota l'arc former es veu clarament a sant Pere amb les claus davant la porta del cel, i a tocar dels peus de l'església a quatre genets.

d'Anyós i Sant Miquel d'Engolasters, i per tant hem de creure que va ser durant la dècada dels anys '20 del segle passat.

Hi ha dues notícies que semblen corroborar aquesta data. La primera es llegeix entre línies a l'obra *La pintura mig-aval catalana. Els primitius* publicada per Gudiol el 1927. L'autor parla d'una església de la parròquia d'Encamp, de la que no esmenta l'advocació, i especifica que hi havia hagut unes pintures que havien estat arrencades i que en aquell moment ja es trobaven en una col·lecció particular.³²⁶ Podria ser que fossin les pintures de les Bons?. Podria ser, i més perquè sabem que les pintures van formar part de la col·lecció de Lluís Plandiura. Sobre elles, Kuhn, que no només no les reconeix com a procedents de l'església de les Bons sinó que diu que no poden ser d'aquesta església, assegura que una part important es van perdre durant el procés de traspass del mur al nou suport. Que Kuhn està parlant de l'arrencament de les pintures de Sant Romà de les Bons, encara que ell digui que no, podria confirmar-se perquè el relat el complementa tot afegint que en les fotografies preses abans d'iniciar els treballs que ell ha vist, el que es veia era un conjunt de figures nues, figures que es podrien correspondre amb les que actualment es poden veure als extrems del registre central de l'absis i que són part del programa que va substituir les pintures romàniques.³²⁷

La segona notícia que fa pensar que va ser durant la dècada dels anys '20 quan es van arrencar les pintures és el fet que coneixem que entre els anys 1919 i 1923 els murs de l'església es van pintar en la seva totalitat amb una capa de pintura de color gris clar sobre la que es van simular carreus en vermell.

Per l'època en que ens movem, l'arrencament segurament es va fer seguint la tècnica d'*strappo*, que era l'habitual, i molt possiblement el responsable fou Arturo Cividini, qui va treballar a Andorra en l'extracció de les pintures de Sant Miquel d'Engolasters i a Santa

³²⁶ GUDIOL 1927a: 493. Kuhn no en parla quan analitza l'arquitectura de l'església; és més, afirma que es tracta d'un rumor perquè no hi ha cap mena de decoració. KUNH 1930: 65 Creu que els que parlen d'ella possiblement es confonen amb alguna altra església d'Encamp de la que malauradament tampoc no ens en dona l'advocació. En aquest sentit hem de dir que a la parròquia d'Encamp hi ha d'altres testimonis orals que informen de restes de pintura mural en algunes esglésies. Concretament a RODRÍGUEZ 1992b es diu que un informador confirma que a Santa Eulàlia d'Encamp, l'any 1925, abans de la destrucció de l'absis, encara era visible tot l'apostolat. Aquest extrem sembla confirmar-se per la presència de restes de pintura, molt deteriorada, en algunes de les pedres que han estat reutilitzades en la nova construcció d'aquesta església. *Andorra Romànica* 1992: 90.

³²⁷ KUNH 1930: 64-65.

Coloma. Igual que en aquestes dues últimes esglésies, el conjunt de Sant Romà es va dividir en diferents fragments, en aquest cas en van ser dos. El primer engloba la secció conservada de la volta de l'absis en la que hi ha la part inferior de la *Maiestas*, un fragment de l'anella mística i gran part de la sanefa ornamental que la separava de la volta del cilindre de l'absis. El segon és la quasi totalitat de l'apostolat que decorava aquest cilindre. Els fragments es van muntar sobre unes estructures reticulades de fusta que tenien una base de guix a l'anvers, un muntatge que es manté en l'actualitat.

Com ja hem dit, les pintures van ser adquirides per Plandiura qui, poc temps després, i per greus problemes econòmics, va oferir tota la seva col·lecció a la Junta de Museus. Després de tot un seguit de negociacions la compra, en la que també hi va intervenir la Generalitat de Catalunya i l'Ajuntament de Barcelona, es va fer efectiva el dia 18 d'octubre de 1932, i el 9 de novembre d'aquest mateix any la col·lecció Plandiura, amb les pintures de Sant Romà de les Bons, ingressava al Palau Nacional.³²⁸

El bon estat de conservació en què es trobaven va fer que en poc temps el conjunt passés a formar part del projecte museogràfic que havia dissenyat Folch i Torres, de manera que, com a mínim, l'apostolat ja estava exposat l'any 1934 a la sala XIV junt amb les pintures de Santa Maria de Ginestarre de Cardós.³²⁹ Arribada la guerra civil, i com gran part de les col·leccions del Museu, les pintures de Sant Romà van deixar Barcelona el 6 de novembre de 1936 per anar primer a l'església de Sant Esteve d'Olot i posteriorment, el dia 10 de maig de 1938 a Darnius.³³⁰ Un cop acabada la guerra tornen a Barcelona i queden exposades al MNAC on es poden contemplar en l'actualitat.

Les pintures, tot i el temps transcorregut, no han necessitat un procés exhaustiu de restauració i només s'ha actuat lleugerament a la part inferior de l'apostolat, que és la zona més delicada per la seva proximitat al sòl i, per tant, la més exposada a les humitats i filtracions d'aigua que patia l'església. Darrerament però, i amb motiu de la seva participació en l'exposició celebrada a Andorra entre finals de 2014 i inicis de 2015, *Benvingudes a casa vostra!. Les obres d'art patrimonials fora d'Andorra*, van ser sotmeses a un procés de restauració íntegre,

³²⁸ Tot el procés per a l'adquisició de la col·lecció Plandiura està recollit en un article publicat en el Butlletí dels Museus de Barcelona: Junta de Museus de 1932 (BUTLLETÍ 1932).

³²⁹ CATÀLEG 1936: 66.

³³⁰ GUASCH 1999: 166.

tant de la pintura com del suport, per part dels restauradors del MNAC.³³¹ Es va treballar sobre el suport per tal de tensar la tela i garantir l'adhesió de la pintura que, segons informe de les restauradores, en un 75% de la superfície no s'adheria suficientment al suport. En altres casos va ser necessari treure el gruix de guix que tensionava excessivament la peça amb la conseqüent deformació. A l'anvers únicament es va netejar la brutícia acumulada durant segles, neteja que es va fer de forma superficial amb aigua destil·lada i un llapis de fibra de vidre. Per últim, i amb mitjans mecànics, es van enretirar els fragments d'estuc que trepitjaven la pintura. Pel que fa a les llacunes, les petites es van reintegrar seguint el sistema de reintegració mimètica i les grans aplicant un morter a base de barreges de sorres naturals, de diferents colors i granulometria, amb adhesiu. Amb aquesta tècnica ja no és necessari aplicar cap mena de policromia perquè per sí soles les sorres ja faciliten la lectura del conjunt i proporcionen un aspecte semblant al que havia de tenir el morter original.

Aquesta intervenció va permetre confirmar alguns extrems que ja s'intuïen respecte de la tècnica pictòrica. Ha permès determinar que es tracta de pintura al fresc i també que abans del resultat final hi ha un treball preparatori que s'identifica per una línia vermellova que encara és visible sota els nimbes de Maria i dels apòstols.³³² Finalment, s'ha identificat la reduïda paleta de colors amb què treballa el taller, uns colors que es limiten a blanc, blau, groc, negre i vermells/rosats.³³³ D'entre tots ells, desperta una especial atenció, com sempre quan es parla de pintura mural romànica a la zona pirinenca, la presència del color blau, un blau que es relaciona amb la aerinita i que, segons les anàlisis practicades, s'ha utilitzat de manera puntual en algunes de les figures de Sant Romà.³³⁴ S'ha detectat en el fons de la Majestat i en els vestits dels apòstols, en ocasions aplicada directament sobre el suport de calç, però sovint sobreposada a altres pigments per tal d'aconseguir una determinada tonalitat o accentuar el contrast de llums i ombres.

³³¹ MARQUÉS, ORIOLS 2014: 117-132.

³³² Les mostres són del nimbe de Maria i de sant Pere.

³³³ La paleta de colors és similar a la que es detecta en els conjunts andorrans conservats al MNAC de Sant Miquel d'Engolasters i de Sant Esteve d'Andorra.

³³⁴ També és aerinita el blau dels conjunts andorrans del MNAC de Sant Miquel d'Engolasters i Sant Esteve d'Andorra. Altres conjunts andorrans que també en tenen són: Sant Martí de la Cortinada, Sant Andreu del Prat del Campanar, Sant Miquel de Fontaneda, Sant Joan de Caselles i Santa Coloma. MARQUÉS, ORIOLS 2014: 124.

Igual que en el cas de les pintures murals de Sant Miquel d'Engolasters, és molt difícil que aquestes de les Bons puguin tornar algun dia a Andorra i ocupar el lloc per la qual van ser pensades. És per això que, davant la impossibilitat de recuperar el conjunt, el Govern del Principat va decidir fer-ne una reproducció, el més respectuosa amb l'original possible i utilitzant la tècnica d'època romànica, a l'emplaçament original a la manera com també es va fer a Engolasters. L'empresa es va dur a terme l'any 1986 gràcies a la col·laboració entre el Servei de Restauració del Patrimoni Nacional Artístic andorrà, la Fundació Getty i l'Institut Courtauld de Londres, i el resultat és el que podem veure avui a l'absis de l'església (figura 11).³³⁵

Gran part de la pintura romànica conservada de Sant Romà es troba avui, com hem dit, al MNAC, però hi ha un petit grup de pintures menys conegudes, però no per això menys importants, que s'ha conservat *in situ* i que van ser recuperades amb la restauració que es va fer el 1978. Els fragments es localitzen a la zona de l'absis, al mur nord de la nau i a la cara frontal de la mesa d'altar.

Entre les primeres tenim, a la part baixa del cilindre, una petita mostra de les mitges rosetes que remataven la sanefa ornamental que emmarcava l'apostolat. L'estat de conservació no és gaire bo degut a la proximitat al terra, una situació que és la responsable de l'afectació que presenten i que està provocada sobretot per les filtracions d'aigua per capillaritat i per la reiterada col·locació dels diferents paviments que al llarg dels anys s'han anat sobreposat al sòl original. Per això es fa difícil apreciar amb claredat si aquests florons estaven sols o si es completaven amb alguna mena de teixit simulat, un extrem que considerem molt probable ja que s'aprecien algunes ombres allargades més fosques en el mur que semblen apuntar en aquesta direcció.

Dins l'absis també hem conservat les pintures dels muntants de les dues finestres. En tots dos casos, la pintura està bastant alterada però s'arriba a identificar una tija que recorre tota la superfície del mur dibuixada amb un gruixut traç en color negre sobre un fons ocre. La tija es va entortolligant i formant una sèrie de roleus que s'emmarquen amb una franja marró

³³⁵ Els conservadors van considerar oportú mantenir les pintures d'època gòtica que van substituir les romàniques. Per a nosaltres, tot i les clares diferències que hi ha entre les unes i les altres, la coexistència dels dos programes dificulta la lectura i la compressió de les imatges.

delimitada per una línia més fina en negre que també es troba a la cara frontal de la finestra, aquella que es veu des de la nau.

A la nau és molt poc el que conservem i es concentra a la zona nord, just a l'angle que forma la primera pilastra en entregar-se al mur que hi ha sota l'arc former. Els fragments es fan difícils de veure perquè comparteixen protagonisme amb les pintures del segle XVI que van substituir a les romàniques i que els restauradors van considerar oportú mantenir, però s'arriba a identificar a la imposta la simulació d'un capitell vegetal a base de palmetes que traspasa els límits d'aquest element estructural i s'interna en el mur de la nau. Unes vetes que imiten el marbre, de disseny molt similar al de les columnes simulades de l'apostolat de Sant Climent de Taüll, recorren tota la superfície del lateral com si es tractés del fust d'una columna. Ja en el mur de la nau es pot veure part d'una tija que transcorre en sentit vertical i en paral·lel a la pilastra, i que és un dels motius més utilitzats en època del romànic per emmarcar tant escenes com personatges. De fet és molt semblant a la que podem veure fent aquesta funció al voltant del guerrer de San Baudelio de Berlanga, emmarcant tot el perímetre del mur nord a San Miguel de Gormaz i a l'absis de Sant Climent de Taüll.³³⁶ Per tant podem suposar que, igual que en els casos citats, aquí a Sant Romà també estava emmarcant alguna figura o escena que no hem conservat però que molt possiblement encara estigui sota la pintura gòtica.

Tots aquests fragments han estat objecte de dues restauracions. La primera va ser al 1978 i la intervenció no va ser gaire afortunada.³³⁷ Durant el procés de neteja es van produir, de manera involuntària, diversos cops, rascades, abrasions i pèrdues matèriques que van afectar algunes parts del conjunt. Tampoc el sistema escollit per el tractament de les llacunes no va ser el més adequat, encara que era el que habitualment s'utilitzava en aquests casos. Les llacunes més grans es van cobrir amb una capa de guix-escaiola sobre el que posteriorment es va aplicar pintura cola en color ocre. Les més petites es van intentar dissimular pintant-les directament en color gris. Com a remat final, i per tal de consolidar aquelles parts que amenaçaven caiguda, es va aplicar un producte cola que les adheria al suport i que amb el temps va anar alterant els colors originals i va provocar brillantors i emblanquinats en la superfície.

³³⁶ A San Baudelio de Berlanga, per exemple, emmarca la figura del guerrer, a San Miguel de Gormaz les escenes del mur nord, i a Sant Climent de Taüll, encara és visible a l'absis.

³³⁷ Sobre aquesta intervenció no hi ha cap informe tècnic.

Les noves tècniques de restauració i l'estat en què es trobava el conjunt després d'aquesta primera campanya van aconsellar una segona intervenció que va tenir lloc entre els anys 1998-2003.³³⁸ Les primeres tasques van anar dirigides a netejar tot el conjunt per eliminar tant la brutícia acumulada com les reintegracions fetes en la restauració anterior que estaven afectant seriosament les pintures. Es treu el guix-escaiola de les llacunes importants i es procura deixar l'*intonaco* original en aquells punts on això encara era possible. En altres casos, on la capa preparatòria s'havia perdut en la seva totalitat, la decisió va ser la de deixar el mur amb la pedra vista. A la zona inferior de l'absis, a més a més, es va consolidar el morter que estava força deteriorat, i en aquells casos en els que va ser necessària fer una reintegració volumètrica es va fer buscant la màxima similitud amb el suport original, que està format per una barreja de calç, morter, i sorra. Aquesta reintegració en ocasions es va tenyir i en altres es va aplicar pintura i aquarel·les.

Durant aquest procés es va aprofitar també per determinar la tècnica pictòrica i l'origen d'alguns dels pigments. Respecte al primer punt, es confirma que és pintura al fresc, amb acabats en color blanc aplicats en sec sobre els nimbes i sobre alguns dels elements decoratius. Respecte als pigments, es va treballar sobretot en els negres, que un cop analitzats van resultar ser fusta de pi roig carbonitzada, i sobre el color blau, que es va revelar en general com a silicat de ferro, tret del mantell de Maria on és aerinita. Per últim, en alguns punts de la nau que l'informe de restauració no especifica, es van analitzar restes de pigments d'òxid de ferro que molt possiblement poden correspondre a època romànica.³³⁹

Totes les mostres de pintura romànica conservades a l'església són importants, però sens dubte l'element més interessant és el que trobem a l'altar. Aquí tenim una de les poques mostres conservades de pintura mural original romànica cobrint aquesta mena d'estructures (figura 12). Un cop més hem d'agrair la troballa a la restauració de 1978 que va decidir enretirar els plafons de fusta que folraven l'estructura des del segle XVI, en previsió que pogués amagar pintura. Un cop eliminat el que cobria la part frontal va aparèixer un petit fragment de pintura a la part inferior, sense que hi hagi constància que el motiu reproduït o qualsevol altre s'estengués pels laterals. El que tenim és una retícula formada per cercles de

³³⁸ MONTANYA 2003. On s'especificuen els treballs efectuats i tots els productes utilitzats.

³³⁹ MONTANYA 2003. Aquests resultats coincideixen amb les anàlisis fetes des del servei de restauració del MNAC.

diferents mides que es despleguen sobre un fons grana perfectament emmarcat, on ocupen diferents registres dels que se'n conserven dos. Entre els cercles grans s'intercalen, capicuat, altres de més petits en una disposició i disseny que és força irregular. Tant en un cas com en l'altre s'han perfilat amb un traç molt gruixut en color negre que s'enriqueix amb una línia perlada en color blanc. La part de pintura conservada en l'altar de Sant Romà és petita però suficient per apreciar la manca de tècnica de l'executor de l'obra, no només a l'hora de preveure la distribució del motiu, sinó també a l'hora de adaptar-lo correctament a la superfície disponible i en la irregularitat manifesta dels cercles.

L'interior dels cercles grans s'ocupa amb diferents motius segons el registre en el que estan. Així a la franja inferior, que es conserva en tota la seva amplada, es compten fins a tres semicercles sencers i la quarta part d'un a l'angle dret que no hi cap perquè coincideix amb el límit de l'estructura. Tots tenen el fons en color negre sobre el que ressalta una mitja roseta monocroma, idèntica a les que hi ha a l'absis, però en colors vermell, blau o groc. El segon registre el conservem parcialment i en aquest cas els cercles estan ocupats per la imatge d'un colom ascendent amb les ales desplegades. La figura de l'au és molt esquemàtica i sempre de color groc, independentment del color escollit pel fons que torna a alternar el groc, el vermell i el blau.

Hi ha un altre església en la que hem conservat un motiu semblant. A l'ermita de Sant Baudelio, a Casillas de Berlanga, decorant l'ampit de la tribuna, hi ha una secció de la paret que està decorada, com si d'un tapís penjat es tractés, amb un motiu idèntic.³⁴⁰

L'elecció del colom evidentment l'hem de relacionar amb el ritual eucarístic que es desenvolupa sobre l'altar. Com a animal de sacrifici ja es recull en l'Antic Testament, on també és, en certa manera, el símbol de la reconciliació entre Déu i els homes, del retorn a la pau i a l'harmonia.³⁴¹ Però és amb el Nou Testament quan s'associarà definitivament a Jesús, i més concretament en la tercera persona de la Santíssima Trinitat.³⁴² Aquests dos sentits, el de sacrifici i el de reconciliació, estan presents en dos moments concrets de la missa en els

³⁴⁰ GUARDIA 2011: 234-235. Altres exemples de la resta d'Europa es poden consular en l'article de Leclercq-Marx (2007).

³⁴¹ Gn. 8, 8-9; Lv. 1, 14-17; 2, 22-24; Nm. 6, 8-10.

³⁴² Mt. 3, 16. "Un cop Jesús fou batejat, pujà tot seguit de l'aigua, i es va obrir el cel, i veié baixar l'Esperit de Déu com una coloma que anava cap a Ell."

que l'oficiant i els creients reclamen la presència de l'Esperit Sant. El primer és durant la invocació o *epiclesis*, una súplica que l'oficiant eleva a Déu Pare perquè, mitjançant l'Esperit Sant, santifiqui el pa i el vi i els transformi en els vehicles de Salvació que són el cos i la sang de Crist, d'aquesta manera ajuda a perpetuar l'obra de Déu entre nosaltres. El segon moment, nomenat *méthesis* o participació, té una funció més pròxima a la de la Pentecosta on la missió és la d'enfortir amb la seva presència, que no és altra que la presència del mateix Jesús, la relació entre els creients i la divinitat.

L'altar és la part més important de l'edifici i com a tal ha de rebre un tractament ornamental que estigui en sintonia amb el paper que desenvolupa dins el ritual. Tant entre els jueus com entre els pagans, l'altar dels sacrificis havia de ser de pedra. Així ho llegim a la Bíblia en els diferents episodis del Gènesi, el que va erigir Noé en sortir de l'arca, el que havia preparat Abraham per sacrificar al seu fill Isaac, o el de l'Èxode alçat per Moisès al Sinaí.³⁴³ Però de tots els que se citen en els passatges bíblics, un dels que més influirà i que es considera la base simbòlica de l'altar cristià és el que equipara l'altar a l'arca de l'aliança (I Re. 6, 19): "*Dins l'edifici, al fons, va erigir el replà del santuari per col·locar-hi l'arca de l'aliança de Jahvé*", sobre tots ells els teòlegs del segle XI elaboraran tota una exegesi entorn a l'altar en el que l'equiparen, junt amb la situació de l'absis, amb el que es descriu del temple de Salomó.³⁴⁴

L'altar no deixa de ser, en el fons, una estructura sobre la que es realitza un sacrifici, però perquè esdevingui un lloc apte per la celebració litúrgica és necessari que hagi estat consagrat. D'aquesta manera es certifica que és lloc més adient per, per una banda segellar el compromís de la nova aliança entre els homes i la divinitat, i per altra banda per commemorar el sacrifici de Jesús, encara que l'eucaristia sigui un sacrifici incruent, i convertir-se en la seva tomba.

Les actes de consagració de les esglésies catalanes segueixen un mateix model en el que no falten en l'encapçalament del text els deu manaments, el principi dels quatre evangelis, el nom del bisbe que presideix l'acte, el dia, l'any, el sant o sants al qui està dedicat amb aportació de relíquies del seu cos, fragments d'hòsties, etc. És una fórmula considerada plenament narbonesa que no es troba en les actes de consagració de les altres diòcesis

³⁴³ Són moltes les referències als altars recollides en l'Antic Testament. A més a més dels ja citats, altres passatges del Gènesi, l'Èxode, el Deuteronomi o Ezequiel. Al Nou Testament hi ha menys mencions, a la Carta als hebreus, 13, 10, i a l'Apocalipsi 6, 9-11.

³⁴⁴ ZIMMERMANN 2008.

hispanes.³⁴⁵ Cadascun dels epígrafs que es citen en el document tenen una significació precisa que enllaça amb la més antiga tradició cristiana. Així, els deu manaments equivalen a les taules de la llei que van ser entregades a Moisès i són per tant la llei que regeix entre els homes i la divinitat; els evangelis en canvi són el símbol de la nova aliança que fou donada als homes per Jesucrist que és el nou Moisès i les hòsties simbolitzen al manà que va alimentar al poble cristià al desert i que ara, convertit en el cos de Crist, alimenta als creients.

Tot aquest simbolisme el fa el punt més important i sagrat de tot l'edifici. És per això que en els altars de les esglésies dels grans monestirs o en els de les grans catedrals, les meses s'ennoblien amb mobiliari i objectes costosos, en ocasions confeccionats expressament per a elles, fets amb rics materials entre els que no hi faltaven incrustacions de pedres precioses. De vegades no eren objectes en permanent exposició sinó que en determinades cerimònies i commemoracions especials es podien cobrir amb luxoses teles, generalment importades d'orient, teixides amb seda i brodades amb fils d'or o de plata.³⁴⁶ Un costum, el de cobrir l'altar, que es remunta a la tradició jueva, que ha quedat recollit en el passatge de l'Èxode en què Moisès prepara el tabernacle: “*Al tabernacle, hi faràs deu tapissos de lli retort, de blau porpra, vermell-porpra i carmesí. Hi faràs querubins brodats artísticament*”³⁴⁷, i que pels primers temps del cristianisme està testimoniada per la mateixa Egèria quan, en el relat del seu viatge a Terra Santa, és testimoni que els altars de les esglésies de Jerusalem i Betlem es cobrien amb elements tèxtils.³⁴⁸

El gust per decorar, o complementar la decoració de l'església amb teixits, està ben testimoniada en el *Liber Pontificalis* on són constants les referències a la gran quantitat de donacions de peces de roba destinades a les esglésies que fan papes com Adrià I, Lleó III,

³⁴⁵ Gros entén que l'adopció d'aquesta fórmula es produeix amb l'arribada dels eclesiàstics carolingis que certifiquen el final de la crisi adopcionista. Amb Nebridi de Narbona es substitueix el ritus hispànic per la nova litúrgia franco-romana que s'imposà a totes les diòcesis de l'imperi carolingi i amb ella una nova fórmula per a la consagració dels altars. GROS 2008: 67-70. Per Zimmermann, en canvi, segueix les normes de consagració que recull el pontifical de la diòcesi de Narbona del segle XI, que estipula que l'altar havia de comptar, a banda de les relíquies, generalment amb fragments del cos del sant al que estava dedicat, amb tres grans d'encens i tres fragments d'*hostiae*, segons el ritus de consagració de l'*ordo narbonensis* ZIMMERMANN 2008: 18-20.

³⁴⁶ Amb Justinià, durant la primera meitat del segle VI, es pot dir que comença el monopoli de producció de seda a orient. OSBORNE 1992: 312.

³⁴⁷ Ex, 26, 1-14.

³⁴⁸ ARCE 1980.

Pascual I o Gregori IV.³⁴⁹ Les peces són molt variades i eren utilitzades en les diferents celebracions i festivitats cristianes durant les quals s'exhibeixen en diferents punts de l'església. Podien ser *cortinae*, que es col·locaven en els espais alts com ara a les portes d'entrada o a l'entrada de l'absis penjades de l'arc triomfal, *vela* peces més curtes i que s'acostumaven a penjar en els intercolumnis o a la part superior dels arcs, *vestes* que són les estovalles amb que es cobreixen els altars, i també hi havia catifes, draps que cobrien la sella episcopal, els seients dels clergues, etc.³⁵⁰ No es pot dir que hi hagués uns brodats o estampats específics per cadascuna de les tipologies, encara que si que hi podien haver certes preferències, de manera que tots podien compartir els temes decoratius i aquests eren força variats.

En el cas de les estovalles, que són els que a nosaltres més ens interessin, es podien reproduir des de les festivitats més importants del calendari litúrgic, és a dir, Anunciació, Nativitat, Resurrecció i Ascensió, a diverses escenes de la vida de Crist extretes del Nou Testament, la il·lustració d'alguns miracles, etc., fins i tot els textos apòcrifs podien ser motiu d'inspiració. No queden endarrere les vides de sants, en les que sovintegen els seus miracles, les escenes de la seva passió o simplement de la seva imatge. Però no totes les *vestes* podien ser tant complertes i incloure un programa narratiu tant ampli ni estaven exposades permanentment. N'hi havia d'altres de més senzilles que s'utilitzaven a diari i que estaven confeccionades amb materials més senzills, generalment fetes en cotó. Aquestes es decoraven també amb sèries de creus o d'animals que podien ser reals, com ara paons, àligues, lleons, coloms, o fantàstics, i que havien de ser similars als que es veuen en l'escena de Melquisedec i Abel als mosaics de San Vitale de Ravenna, o en la del sacrifici d'Abraham de Sant'Apollinare in Classe.

Els motius amb els que es decoren aquestes peces tenen el seu origen en el món pagà, però per ser aptes i dignes de formar part del mobiliari d'una església havien d'haver passat pel

³⁴⁹ Per Adrià I: (Migne) *LP* I, 423-486; Lleó III: *LP* II, 1-48; Pascual I: *LP* II, 52-68; Gregori IV: *LP*, II, 73-85. <http://www.thelatinlibrary.com/liberpontificalis1.html>. Utilitzo l'edició moderna amb traducció de Raymond Davis, *The Book of Pontiffs (Liber Pontificalis). The ancient biographies of the first ninety Roman bishops to AD 715*, Liverpool University Press, 2000 (1989).

³⁵⁰ En el *Liber Pontificalis*, quan es descriuen les donacions tèxtils que fan els papes, s'especifica de quin tipus de objecte es tracta, *sudaria, tunicae, mappulae, brandea, vela, cortinae*, també la decoració que hi ha *auriclavatae, aquilatae, clavatae, rosulatae*, etc, i fins i tot s'arriba a detallar la manera com han estat teixits, *plumarium opus, octapulu, quadrapulum*, etc, ... una nomenclatura molt precisa que demostra la importància que tenien aquestes peces. No s'oblida tampoc de consignar el lloc d'origen i es veu que la majoria d'ells tenen procedència oriental: *alexandrinum, byzanteum, neapolitano, spanico o tyreum*. RIGANATI 2002: 1610-1612.

filtre de la simbologia cristiana. En principi no hi havia cap mena de codificació, de fet la majoria són el resultat d'una síntesi d'elements de diferents cultures llegits en clau cristiana, però sí que hi havia un únic requisit. En tractar-se d'objectes amb finalitat litúrgica, i l'exigència era vàlida també per les robes que portava l'oficiant durant la cerimònia, la temàtica havia d'estar directament relacionada amb el lloc i la data en la que havien de ser exhibits.³⁵¹ Per això, en aquelles peces que no tenien un significació especial, les representacions d'animals com ara àligues, paons, lleons, coloms, que s'adapten perfectament a la simbologia cristiana eren els més reproduïts dins de les *rotae siricae*, un disseny en el que la figura s'envolta amb una sanefa ornamental.³⁵²

Però, encara que el material no fos el més ric que es pogués trobar al mercat, no totes les esglésies podien assumir la despesa que suposava adquirir diferents peces per guarnir l'altar i havien de buscar solucions més econòmiques per no deixar-los nus, i la pintura és una d'elles.³⁵³ Cobrir els altars amb teles ja hem vist que és un costum que ve de molt antic, com també ho és decorar-los amb pintura mural. Al complex de les catacumbes de San Genaro, a la ciutat de Nàpols, hi ha un exemple d'altar pintat ja al segle V-VI que segueix el que Catalano anomena com una iconografia simple, és a dir, decorat a base d'elements molt senzills que poden aparèixer aïllats o combinats. En una zona del cementiri que l'arqueologia ha datat al voltant del segle III, hi ha una petita basílica dedicada a sant Agrippino, primer bisbe de la ciutat on, seguint l'exemple de la basílica de Sant Pere del Vaticà però a menor escala, es va erigir una mesa sobre la seva tomba. Es coneix que aquesta estructura es va decorar completament amb un programa del que, malauradament, només es conserven algunes traces insuficients per arribar a determinar els motius escollits per la cara frontal, però del que sí que s'han conservat els laterals on hi ha unes grans creus de color rosa sobre fons blanc. A la mateixa ciutat de Nàpols en tenim un segon exemple, ara a la cripta del sacello di

³⁵¹ BARRAL 2009b: 273. Inocenci III ho fa a *De sacro altaris mysterio*. L'escrit fins i tot dóna indicacions sobre quins eren els colors més apropiats per cada festivitat i per cada celebració.

³⁵² Aquesta estructura ja es dóna en produccions dels segles VI-VIII com en els dos fragments que es conserven en el Museo Sacro de la Biblioteca Apostòlica de la Ciutat del Vaticà, una amb una escena de l'Anunciació i l'altre de la Nativitat. RIGANATI 2002: 1618.

³⁵³ Osborne no creu que únicament sigui una solució per manca de recursos econòmics, sinó que intervenen també altres factors com una menor explotació de les pedreres de marbre a partir del segle IX o l'arribada de monjos i clergues de la zona oriental de la Mediterrània on no s'havia perdut el costum de pintar els murs de les esglésies amb cortinatges ficticis. Ell analitza els motius ornamentals que decoren alguns d'aquests cortinatges en les principals esglésies de Roma. OSBORNE 1992: 309-352.

Sant'Aspreno a Porto, que es troba actualment dins l'edifici de la Borsa. Aquí es pot veure en la seva cara frontal una gran creu acompanyada per una figura humana que molt possiblement representi un sant.³⁵⁴

En la mateixa regió de la Campania i també dins un context funerari com són les catacumbes la Santíssima Annunziata di Prato di Principato Ultra, es va edificar, en època longobarda, una petita església que compta amb un gran altar massís que tenia tota la superfície pintada. Poc és el que queda de la pintura original però entre el que s'ha conservat s'ha pogut identificar perfectament la silueta d'una figura. Un tema ben diferent és el que va ser escollit per l'altar de San Vincenzo a Volturmo, a finals del segle VIII, perquè aquí, a la cara frontal i al costat de la finestra *confessionis*, hi ha dues grans creus llatines que simulen ser peces d'orfebreria. En els laterals en canvi hi ha dues grans *rotae* amb diversos compartiments radials que es van pintar en diferents colors. Finalment, i per veure que no hi ha una única proposta ni una única solució, podem parlar de l'altar de l'oratori de San Benedetto, dins el complex monacal de San Pietro al Monte i amb una cronologia dels segles XI - XII, més evolucionat iconogràficament on hi ha representada una *Deesis* a la cara frontal i les figures de sant Andreu i sant Benet als laterals.³⁵⁵

A la Península Ibèrica també hem conservat alguns exemples però mostren una elecció diferent, més en la línia de reproduir les composicions geomètriques dels teixits a base de combinacions de cercles amb o sense figuració, cas aquests últim que es dona en l'altar de Santa Maria de Taüll.³⁵⁶ Pintar els altars amb aquests motius no només soluciona el problema de la decoració, sinó que també aconsegueix ressaltar la zona més sagrada de l'edifici. El contrast amb la resta de les pintures de l'església en el cas de Sant Romà és molt evident. Els colors més foscos de l'altar, per una banda, i el tractament més ornamental que s'ha donat a la composició en incloure línies perlades, fa que la decoració de l'altar destaquí clarament sobre el fons del mur de l'absis que s'ha deixat en tonalitats clares. Altres casos similars amb els que comparteix motius són l'altar de l'església de Santa Maria de Taüll o en la decoració de

³⁵⁴ CATALANO 2009: 119-120.

³⁵⁵ També en la mateixa línia es troba la decoració de l'altar de l'església de Santa Maria Maggiore prop de Sant'Elia Fuimerapido, un altar de finals del segle XII en el que les figures van vestides amb un refinament clarament inspirat en la moda bizantina. CATALANO 2009: 120-123.

³⁵⁶ Aquests són els que hem conservat però això no vol dir que no n'hi poguessin haver d'altres amb motius diferents i fins i tot iguals o similars als casos italians.

l'ampit de la tribuna de San Baudelio de Berlanga (figura 13), uns repertoris i models similars als que es troben en les conegudes com a planes tapís d'alguns manuscrits. Aquestes composicions, en ser simètriques i el resultat de la combinació de diferents elements, les fan fàcilment adaptables a qualsevol suport.

Un cop hem vist el que es conserva a la església, passem a analitzar el que hi ha al *MNAC* que és on es pot veure el volum més important del programa absidal de Sant Romà. Amb el número 15787 tenim gran part de l'apostolat que ocupava la zona del cilindre (figura 14). D'ell es conserven 5 figures d'un grup que en origen era més nombrós i que de ben segur es completava amb altres, avui perdudes, situades en els extrems. Entre elles tenim identificats, gràcies a les inscripcions pertinents, a quatre personatges: els apòstols Pere, Pau i Jaume, als quals hi hem de sumar Maria.

Les figures es disposen sobre un mateix fons de dues bandes, estreta i blava la superior, on queden els caps, els nimbes i les inicials *SCS*, més ample i de tonalitat groguenca la inferior, que és on estan els cossos i els noms de cadascun d'ells. Tots van vestits de la mateixa manera, amb una túnica que els arriba fins els turmells i un mantell que cau per damunt de les espatlles. L'alternança dels colors blau i rosat en els vestits, unida a la que també hi ha entre el vermell i el groc dels nimbes, fa que el conjunt adquireixi un cert dinamisme visual que trenca amb la rigidesa d'unes figures que es mostren frontals i estàtiques.

La finestra axial serveix per distribuir-los en dos grups. A l'esquerra hi tenim Pau i Jaume, que adopten pràcticament la mateixa postura. Els dos sostenen amb la mà esquerra un pergamí tancat i l'única variació és que el primer recolza la mà dreta sobre el plec del mantell mentre que el segon ens mostra el palmell a l'alçada del pit. Entre els seus nimbes llegim en horitzontal l'abreviatura *SCS* de la paraula *sanctus*, i entre els cossos, i de manera desordenada, el nom incomplet de *PAVLV*. La inscripció de Jaume, de la qual només en tenim les tres primeres lletres, *IAC*, queda entre ell i la finestra sud. Tant en un cas com en l'altre creiem que la parcialitat en els noms no es pot atribuir a una pèrdua de la capa pictòrica, atès que hem pogut comprovar que aquesta s'ha conservat en la seva totalitat, raó per la qual hem de pensar que no es van arribar a completar mai.

Si passem ara a la dreta de la finestra, trobem, en primer lloc, a Pere que, com és habitual, ens beneeix amb la mà dreta mentre que amb la mà esquerra sosté unes grans claus, en aquest cas cap per a vall com en els altres conjunts andorrans de Santa Coloma, Sant Miquel d'Engolasters i Sant Cristòfol d'Anyós. De manera quasi imperceptible sobre la franja de color blau en la que descansa el cap i al costat esquerra del nimbe, trobem les inicials *SCS*. El nom en canvi l'hem de llegir a banda i banda del seu cos amb *PETR* a la dreta i *VS* a l'esquerra. El nom es tanca amb un símbol que, en ocasions, s'ha interpretat com la signatura de l'autor; un signe que també apareix acompanyant els noms dels evangelistes i d'alguns dels apòstols a l'església de Santa Coloma i a la de Sant Miquel d'Engolasters i que sempre s'havia relacionat amb les pintures de Pedret perquè es considerava que era el primer lloc on apareixia. Però el fet que perduri durant més de 100 anys i que també es trobi fora de l'àrea d'influència de les pintures del Berguedà, com és el cas del Panteón de los Reyes a León, ha fet descartar aquesta possible filiació. De la mateixa manera, Alcolea i Sureda descarten també que sigui la marca d'un taller determinat i aposten perquè sigui el distintiu d'una sèrie de pintors que pertanyen a un mateix cercle artístic.³⁵⁷

A la dreta de Pere tenim la que potser és la més bella imatge de la Verge Maria de totes les que es conserven al Principat (figura 15). Una figura estilitzada, vestida amb una túnica rosada sobre la que cau un senzill mantell blau ornat a l'alçada del pit amb un delicat serrell daurat i coberta amb un *maphorium* que subjecta amb cinc punts i que li emmarca el rostre. La mà dreta la manté sobre el pit mostrant el palmell mentre que amb l'esquerra, velada com és pertinent, alça un calze que es dibuixa en negatiu sobre el fons blau. El nom també està incomplet i només tenim les quatre primeres lletres *MARI*, precedit a la banda blava per les inicials *SCA* col·locades en diagonal entre els braços de la creu que sosté l'apòstol de la seva dreta. Aquest últim presenta una important llacuna que afecta a gran part del cos i del rostre i, tot i que no conservem cap inscripció que l'identifiqui, la creu que alça amb la mà esquerra ens indica que es tracta de sant Andreu.

³⁵⁷ Aquests símbols són elements que tanquen també moltes de les inscripcions de les esglésies catalanes. La grafia és en tots els casos molt similar, amb un semicercle envoltant un punt i una línia ondulada cap avall. Es troben a Sant Quirze de Pedret, a Santa Eulàlia d'Estaon, a Sant Climent de Taüll, a Sant Pere d'Àger, a Sant Pere del Burgal, a Sant Pau i Sant Pere d'Esterrí de Cardós, a Santa Maria d'Àneu, a Santa Eugènia d'Argolell i a Sant Pere de la Seu. ALCOLEA, SUREDA 1976: 162-164. A San Isidoro de León tanca els noms dels evangelistes Mateu i Marc que acompanyen a la *Maiestas*, però no els de Joan i Lluc. En l'escena del Sant Sopar tampoc tanca tots els noms dels apòstols, ho fa per Tomàs, Mateu i Jaume, però no per la resta. VIÑAYO 1971.

La centralitat de Pere i de Pau en els apostolats és pràcticament una constant en les esglésies del Pirineu. Els dos han d'ocupar un lloc principal pel paper que desenvolupen en l'adoctrinament i el manteniment de l'ordre universal, dues qüestions que impulsa i defensa la doctrina reformista. Pere és el príncep dels apòstols i simbolitza l'autoritat de l'església, és el portant veu de l'*Ecclesia ex Circumcisione*, del poder terrenal de Déu. Pau és l'enllaç entre els homes i la divinitat i simbolitza l'espiritualitat, l'*Ecclesia ex Gentibus*. Junts representen les dues esglésies que conflueixen en l'Església universal i que no és altra que la sorgida de la Nova Aliança aconseguida gràcies a la salvació.

La volta de l'absis està incompleta però sabem que l'ocupava una *Maiestas Domini* que es conserva al MNAC amb el número de catàleg 15783. Només tenim la part inferior del que sembla que havia de ser una gran figura, un segment de l'arc sobre el que està asseguda, el reposapeus i un fragment de la Anella Mística i de la sanefa que la separa del registre del cilindre (figura 16). Crist en majestat destaca sobre un fons blau fosc i s'envolta d'una màndorla ametllada que està formada per dues franges. Una exterior, que és bastant estreta, on es simulen incrustacions de pedres precioses, i una interior, més ampla, en la que es succeeixen tres franges en colors verd, vermell i blau separades entre elles per una línia perlada.

De la figura de Crist és poc el que ens ha arribat però suficient per afirmar que està assegut i que recolza els peus sobre uns arcs que es decoren amb el mateix motiu de rombes bicolors, en blau i vermell, inscrits en un compartiment rectangular que el de la *Maiestas* de Sant Miquel d'Engolasters.³⁵⁸ Crist va vestit també de manera molt similar, amb la tradicional túnica rosada sobre la que cau un mantell de color blau.

En el dibuix de la figura constatem, un cop més, la poca qualificació tècnica de l'artista present sobretot en la irregularitat manifesta de l'ametlla mística a la que hi hem sumat una important falta de proporcionalitat en les franges que la delimiten. Una manca de tècnica que contrasta amb la rígida i rigorosa simetria aplicada en la caiguda dels plecs dels vestits. És justament aquesta simetria de la part conservada, sobretot dels genolls, la que ens fa apostar per una posició de Crist lleugerament diferent a la de les altres dues *Maiestas* conservades al

³⁵⁸ El motiu és idèntic al que hi ha en els arcs sobre els que seu i reposa els peus la *Maiestas* de Sant Miquel d'Engolasters, tal com es pot veure en la figura 14 del capítol corresponent inclòs en aquest mateix estudi.

Principat. Tant a Sant Miquel d'Engolasters com a Santa Coloma el mantell llisca per damunt del genoll esquerre fins a quasi tocar el peu. Aquí, en canvi, no és així. És possible que a Sant Romà la figura estigués més pròxima a la imatge que tenim de Crist en Majestat presidint l'absis a Sant Climent de Taüll, on també es pot apreciar aquesta rígida simetria de les robes. Fora d'aquest detall res més podem dir perquè la part superior està perduda tot i que, seguint el que és habitual, de ben segur Crist beneïa amb la mà dreta mentre sostenia el llibre de la vida amb l'esquerra.

Tampoc no hem conservat cap de les figures que l'acompanyaven a la volta i només ens consta una inscripció, a l'esquerra dels peus de Crist, en la que s'identifiquen únicament les lletres *CS* al costat d'una petita porció, a totes llums insuficient per arribar a identificar amb certesa de quin element es tracta, del que sembla ser part d'un element circular. Poca cosa es pot dir d'aquesta inscripció més enllà que, per la situació dins la volta i per les lletres, ha de correspondre a la abreviatura de *Sanctus* encara que hi manca la primera *S*. Pensem que aquesta lletra possiblement ja no hi era des de bon principi, perquè es disposa d'espai suficient per reproduir-la, la qual cosa no ens ha d'estranyar perquè, com hem vist, és una circumstància que es dona també en les inscripcions que acompanyen als apòstols en el registre immediatament inferior.³⁵⁹

Per la seva situació de proximitat, tant les lletres com el segment circular conservat creiem que han d'estar relacionats (figura 17). El primer que se'ns acut és que estem davant d'un fragment de nimbe i que la inscripció identifica el seu propietari. Però, és realment part d'un nimbe?. La idea l'hem de descartar ràpidament si considerem la postura que hauria d'adoptar el seu propietari. La seva situació és massa baixa i implicaria que el personatge, ja sigui un dels evangelistes o un àngel portador del símbol, estaria jagut o directament estirat doncs d'altra manera és impossible dotar-lo de cos. Per altra banda, hi ha el problema que el personatge en qüestió s'estaria dirigint vers la *Maiestas* i no allunyant-se d'ella com és el costum, de manera que trencaria amb el simbolisme que els evangelistes surten projectats de la figura central i es dispersen pels quatre costats del món per predicar la paraula de Déu.

³⁵⁹ Així es testimonia també a Sant Miquel d'Engolasters on, a més a més, en ocasions tampoc es respecta el sentit de la lectura. Veure el capítol corresponent.

Descartada l'opció que es tracti del nimbe d'un dels evangelistes o d'un àngel, ens plantejem si el fragment podria correspondre a part d'un disc contenidor del símbol de l'evangelista, que un àngel portaria entre les mans. Aquesta possibilitat, que recorda la disposició escollida pels símbols de Marc i Mateu a la volta de Sant Miquel d'Engolasters, no aporta més llum que l'anterior ja que el problema de la direcció del portador continua essent el mateix. L'àngel presentaria el símbol a Crist i no l'allunyaria d'ell.

És justament el moviment que hem d'atribuir al propietari del nimbe o del portador del disc el que ens fa pensar que potser el punt de partida és erroni i que hem de descartar la idea que el què hem conservat sigui el segment d'un nimbe o d'un disc. Nosaltres apostem per un altre model de tetramorf que tindria una organització similar a la que es conserva a altres absis de la zona pirinenca com en els de Sant Climent de Taüll, San Juan Bautista de Ruesta (figura 18) o a Santa Maria d'Arles-sur-Tec.

A Sant Climent de Taüll, els símbols de Marc i Lluç, el lleó i el brau respectivament, estan dins un emmarcament circular a banda i banda dels peus de Crist just per damunt de la sanefa que delimita el quart d'esfera, acompanyats per un àngel de mig cos també dins un marc rodó. El tetramorf de Sant Climent es completa a la part superior amb dos àngels, en aquest cas de cos sencer el tractar-se dels evangelistes majors, un a cada costat de la *Maiestas*, que porten entre les mans velades els símbols de Joan i Mateu, i dos serafins als extrems.

En el cas de l'església de Santa Maria d'Arles, el poc que hem conservat de la volta de l'absis permet dir que, encara que amb una composició molt més complerta que la que pensem que tindríem a Sant Romà, els símbols dels quatre vidents també estaven dins de roleus encara que només es conserva sencer el que correspon a sant Mateu. El mateix model va ser l'escollit per l'església de San Juan Bautista de Ruesta, encara que la composició és una mica diferent perquè els àngels que porten els símbols dels evangelistes, figures de cos sencer, tenen la part superior emmarcada amb un clipi.³⁶⁰

Aquesta manera de presentar els vidents dins de clipis és comuna a tots els suports. Es troba per exemple en el sarcòfag del bisbe Ramon de Roda d'Isàvena o a les esglésies castellanés de

³⁶⁰ ALCOLEA 1964.

Santo Domingo de Soria i de Berlanga de Duero³⁶¹, i en el món de l'orfebreria en l'altar d'Aquisgrà d'Otó III. Es considera que, un cop més, és el món carolingi el responsable de transmetre el model d'aquesta iconografia que ja està present en molts dels manuscrits de l'època otoniana on els vivents s'acostumen a situar dins de medallons acompanyant o flanquejant la *Maiestas*, fins i tot, de vegades, la mateixa imatge de Crist també està dins un marc rodó. La idea es manté i d'aquesta manera és com es veu en el foli 208v de la Bíblia de Ripoll³⁶², a la Bíblia de San Isidoro de León³⁶³ o en el *Codex Aureus* de Lorsch³⁶⁴ i a l'evangeliari de Saint Médard de Soissons.³⁶⁵

A Sant Romà, les reduïdes dimensions de la volta impossibiliten un desplegament programàtic tant complert com en alguns dels exemples de pintura mural proposats, però creiem que, a menor escala i agafant només els personatges essencials, part d'aquesta distribució encaixa. El poc que hem conservat de la *Maiestas* és suficient per veure, tal com encertadament assenyala Planas, que la figura de Crist dins la màndorla és molt gran, tant gran que copa quasi tot l'espai de la volta i deixa poc lloc per encabir els símbols dels evangelistes.³⁶⁶ Aquesta circumstància impedeix desplegar el tetramorf de manera centrípeta amb els símbols dels evangelistes disposats a banda i banda en dos registres, i obliga l'artista a adoptar un model alternatiu. La solució que nosaltres creiem més probable en aquest cas és que es distribuïssin en dos grups a banda i banda de la *Maiestas* dins de petits clipis de manera similar, sinó igual, a com ho fa la decoració gòtica que avui llueix a la volta.

Si passem ara a la banda dreta de Crist veiem que aquí només tenim un senzill i petit clipi que no està ben bé a la volta sinó envaint la sanefa que la separa del cilindre (figura 19). Dins aquest clipi hi ha un animal de color blanc que custodia amb el seu cos el rotlle tancat que té al davant. La figura està pràcticament sencera i, tot i que hem perdut la part superior de l'emmarcament i del cap, la posició del coll, un coll gruixut, sembla indicar que estava girat mirant al centre de la volta. La pèrdua del cap pot semblar banal a primer cop d'ull, però és

³⁶¹ GUARDIA, MANCHO, PALAU 2014: 322.

³⁶² Biblioteca Vaticana lat. 5729. CASTIÑEIRAS, LORÉS 2008.

³⁶³ Archivo del Museo de la Colegiata de San Isidoro de León, MS 2. foli 2v. WILLIAMS 1999.

³⁶⁴ Vat. Pal. Lat. 50 i Biblioteca Documenta Daththaneum, s.n. foli 42v. LAFFITTE, DENÔEL 2007.

³⁶⁵ BNF lat. 8850.

³⁶⁶ PLANAS 1992b: 98

molt important per la informació que ens podria aportar ja que ens impedeix identificar correctament de quin animal es tracta.

La figura tal com ens ha arribat, pràcticament descontextualitzada i com a única supervivent de les totes les que acompanyaven a Crist a la volta, és incòmode. Per això, si consultem els estudis publicats sobre aquest conjunt ens adonem que, o bé els autors ometen fer qualsevol referència a ella³⁶⁷, o bé accepten la proposta feta per Sureda per la qual es tracta del brau símbol de l'evangelista Lluc.³⁶⁸ Aquells que s'inclinen per aquesta última identificació en cap moment qüestionen el per què d'una situació tant inusual, fora del seu espai habitual a la conca i perquè està envaint la sanefa ornamental que separa la volta del cilindre. Només Marta Planas, en l'article publicat a *Andorra Romànica*, aborda la qüestió i formula algunes hipòtesis.³⁶⁹

Per explicar-ho, l'autora planteja dues possibilitats. Una primera en què considera que és atribuïble a les reduïdes dimensions de l'absis. Parteix del fet que la figura monumental de Crist entronitzat és massa gran i deixa poc espai lliure per desplegar el tetramorf a la manera tradicional, és a dir, amb els vivents flanquejant de forma ordenada la *Maiestas*. Això va obligar el pintor, continua dient l'autora, a modificar el model per tal d'adaptar-lo al lloc disponible. La solució que troba és la de desplaçar lleugerament de la seva ubicació habitual el símbol de Lluc i col·locar-lo trepitjant la sanefa. Planas encara va un pas més enllà amb aquesta proposta i apunta a un possible model de tetramorf en què “...un àngel sosté un clipi amb el símbol de l'evangelista” a la manera com ho fan els àngels portadors dels símbols de sant Mateu i sant Marc a Sant Miquel d'Engolasters. Aquesta hipòtesi, que s'escau perfectament dins els cànons dels absis romànics, a nosaltres ens planteja alguns interrogants que ens porten a considerar-la poc probable. Si el clipi era sostingut per un àngel, quina era la posició que ocupava aquest àngel?; l'hem de creure a l'esquerra del suposat disc?; volava aquest àngel en direcció a Crist en comptes d'allunyar-se d'Ell com fan tots els àngels en aquesta situació?; com subjectava el clipi?, perquè aquí, a diferència d'Engolasters, no es veuen les mans que l'aguanten. Per altra banda, si la manca d'espai és la que condiciona la

³⁶⁷ Casos de les publicacions de GUDIOL 1927a; KUHN 1930; COOK, GUDIOL i RICART 1980; PRADALIER 1970-1971, entre d'altres.

³⁶⁸ SUREDA 1981: 323.

³⁶⁹ PLANAS 1992b: 98.

distribució de les figures, per què s'escull un model que precisa tant espai com és el d'uns àngels volant i portant discos?. I si el problema és l'espai, per què l'artista no adopta la mateixa solució a la banda contrària?, com era la situació a l'esquerra de Crist?, i finalment, com estarien representats els símbols de Mateu i Joan?.

La mateixa autora planteja una segona possibilitat per intentar explicar el que considera una "anomalia" en la volta de l'absis de Sant Romà de les Bons. Prenent com a referència un cop més la distribució del programa que hem conservat de la volta de Sant Miquel d'Engolasters, creu possible que aquí hi hagués també una imatge monumental del sant patró de l'església a la dreta de Crist a la manera com sant Miquel ho està a l'església escaldenca. Aquesta imatge, també gran, necessitaria de molt de l'espai disponible del mur i obligaria el pintor a buscar una solució que integrés harmònicament la imatge del patró amb tots els elements imprescindibles que han d'estar presents a la volta. Malauradament l'autora no va més enllà i no diu com es resoluria la resta de la composició, ni quina posició ocuparia cadascuna de les figures que la integrarien. La proposta, igual que l'anterior, creiem que l'hem de desestimar perquè en cap cas un sant ocuparia aquest espai de la Maiestas, una circumstància que en el cas de sant Miquel a Engolasters queda justificada al tractar-se d'un arcàngel.

Com veiem és poca l'atenció que s'ha donat a la situació "anòmala" d'aquest element. Els diferents investigadors han anat reproduint i acceptant durant anys la idea d'una suposada desorganització en la distribució del programa a la volta, desorganització atribuïda al fet que és una església rural, situada en un territori marginal, en la que treballa un pintor de segona o tercera categoria. Nosaltres no compartim aquesta idea. Pensem que les imatges que decoraven els absis, no només aquest de Sant Romà sinó els de totes les esglésies, no es van repartir de forma aleatòria pels murs segons l'espai disponible i el criteri del pintor. Encara que fos un artista poc destre i amb pocs recursos, segur que era fidel a un model i que per tant cap figura estava fora de lloc. De fet ell no és el responsable ideològic de la composició sinó només l'artístic i segur que el promotor no hauria acceptat el desordre. És per això que descartem que l'element que envaeix la sanefa que separa la volta del cilindre sigui el símbol de Lluç i creiem que és possible un altra explicació que fins el moment no ha estat contemplada. Per mirar d'esbrinar de quin element es tracta i formular una interpretació

alternativa creiem que és fonamental, abans que res, centrar la nostra atenció en la seva ubicació.

Sobre la sanefa ornamental, a mig camí entre la volta i el cilindre, el clipe de Sant Romà ens porta a pensar en els programes absidals que es conserven en algunes de les esglésies de Roma i de la zona del Lazio. Ens estem referint a conjunts com els de San Marco, San Clemente (figura 20)³⁷⁰, Sants Cosme i Damià o Santa Prassede, a la capital romana, i als de San Silvestre a Tivoli i Castel Sant'Elia prop de Nepi, per citar els exemples més coneguts. Totes aquestes esglésies, cert que amb un ampli ventall cronològic que abasta des de l'antiguitat tardana fins a l'època medieval, presenten un element en comú que creiem poder identificar també a Sant Romà de les Bons. En totes elles hi ha, ocupant un lloc destacat a la sanefa que delimita la volta i el cilindre, una figura de l'*Agnus Dei*.

Sabem que l'Anyell Diví és una de les moltes figures escollides per l'art cristià per representar a Crist. La imatge de l'*Agnus Dei* és una de les que més tradició tenen dins l'església i de les que menys ha variat al llarg dels segles. Hi va haver un lapsus de temps, entre els segles VII i IX, en que pràcticament van desaparèixer quan durant el Concili de Trullo, celebrat a Constantinoble a finals del segle VII (691-692) sota els auspicis de l'emperador Justinià II, es debat amb força sobre la necessitat de substituir-lo per una figura humana davant el temor que s'arribés a perdre el significat i s'acabés venerant la imatge d'un animal. Però la pèrdua de contingut no es va produir i la seva figura es recuperarà amb força amb l'arribada del papa Pasqual I.³⁷¹ Era una imatge que ja estava present en les esglésies orientals, on ja des del segle VI l'ofertament del pa eucarístic es feia a l'Anyell, que era interpel·lat en termes de commemoració de la Passió.³⁷²

L'introducció de l'*Agnus Dei* en la litúrgia romana es considera que fou el papa Sergi I (687-701), un fet que s'ha posat en dubte en nombroses ocasions però que, si no és del tot cert, sí que s'ha atribuït a aquells religiosos orientals que, fugint de l'avanç del Islam, arriben a occident. Sergi era d'origen sirià i a orient la consagració del pa s'anomenava "anell" en referència a la víctima del sacrifici, una paraula que un cop arriba a Roma es canvia per la

³⁷⁰ San Clemente és un dels exemples més clars de la recuperació de la tradició paleocristiana.

³⁷¹ LIDSAY OPIE 2002: 1813.

³⁷² Lindsay Opie en la nota 45, pàgina 1831 aporta un bon nombre d'exemples. LIDSAY OPIE: 2002.

d'hòstia. El *Liber Pontificalis* recull com l'Anyell tenia dedicat un cant durant la missa entre l'eucaristia i la comunió, un cant en el que participaven tant clergues com fidels³⁷³, i que avui encara es recita durant la celebració: “*Anyell de Déu que lleves els pecats del món...*”, en el que no evoca únicament l'origen Diví de la figura, sinó que també ho fa el sacrifici que s'ofereix al Pare amb el vessament de sang, un vessament que ens dóna la vida.

Un gran *Agnus* encapçalant un ramat d'ovelles, tal com apareix en els conjunts italians citats, és una referència evident a la missió salvífica encomanada per Déu Pare al seu Fill, una missió que no es limita exclusivament a rescatar els homes del pecat gràcies al seu sacrifici, sinó que va més enllà perquè també és qui els ha de conduir a la seva presència al Cel, que esdevé una mena de tancat imaginari on es consuma amb la Salvació.³⁷⁴

El simbolisme de Crist com a pastor/conductor de la comunitat de creients no és nou. Ja està present en el llibre d'Enoc o Henoc, un text considerat apòcrif per l'església cristiana, però que forma part des de molt antic de la Bíblia ortodoxa etiòp. El llibre, del que se'n conserven tres exemplars escrits en la llengua litúrgica etiòp i altres fragments en grec, llatí, arameu, àrab, armeni, sirià i hebreu, fou redactat molt possiblement per diversos autors jueus entre els segles III a. C i I d. C. Es divideix en diferents parts essent la que a nosaltres ens interessa la que es coneix amb el nom de Llibre dels Somnis, i que no és altra cosa que un relat en clau apocalíptica de les dues visions d'Enoc, pare de Moisès. En la primera d'aquestes visions Enoc veu i descriu la destrucció de la Terra, i en la segona la història de la Humanitat fins a la seva desaparició. És en aquesta última, i més concretament els capítols 89 a 90, on els actors estan representats simbòlicament per diferents animals i on trobem constants referències al Senyor com a Pastor del ramat d'ovelles sota la figura d'una ovella o d'un moltó. Fins i tot hi ha un moment en què s'anuncia el sacrifici del líder: “*Després la oveja que lo guiaba i se*

³⁷³ El cant va ser introduït pel papa Sergi I, i es cantava coincidint amb l'elevació del pa eucarístic. LINDSAY OPIE 2002: 1830.

³⁷⁴ Durant els primers moments del cristianisme una de les figures més habituals era la del Bon Pastor portant sobre les espatlles un be que simbolitzava l'ovella perduda. Amb ella es volia destacar el paper de Crist com a conductor de les ànimes dels difunts. Així apareix sobretot en contextos funeraris en representacions a les catacumbes de Santa Priscil·la, les de Sant Calixte o de Santa Domitilla i en el mosaic del mausoleu de Gal·la Plàcidia, entre d'altres.

*havia convertido en hombre, fue separada de ellas, se durmió y todas las ovejas la buscaron y lloraron por ella grandes lamentos”.*³⁷⁵

Per una altra banda, i també des de molt aviat, en aquell temps on encara no era acceptada la imatge de Jesús fet home crucificat, un Anyell dins un senzill clipi, envoltat per una corona de llorer, amb una creu o un estendard entre les potes, o simplement un Anyell ocupant el centre d'una creu, era la figura que simbolitzava el vessament de sang salvador del Fill de Déu. La sang com a símbol de la salvació es remunta a una antiga tradició dels pobles nòmades del desert que, amb l'arribada del bon temps i el naixement de les cries, oferien durant la pasqua diferents sacrificis als déus demanant la protecció dels animals. L'essència d'aquest ritual és la que recull i descriu l'Èxode, però ara no associada a la salvació del bestiar sinó a la dels primogènits del poble escollit que sobreviuran al pas de l'àngel exterminador gràcies a la marca feta a la porta amb la sang de l'anyell pasqual. L'episodi, altament conegut, és el de l'última de les plagues que Déu va enviar sobre Egipte per tal d'obligar el faraó a deixar marxar al seu poble: *“Aquesta nit travessaré el país d'Egipte i hi feriré tots els primogènits, de l'home dins a la bèstia, i faré justícia de tots els déus de l'Egipte, jo, Jahvé. La sang us servirà de senyal a les cases on son. En veure la sang, passaré de llarg, perquè no caigui damunt vostre el flagell de l'extermi quan jo doni el cop contra el país d'Egipte”* (Ex. 12, 12-13).

El simbolisme d'Enoc per una banda, i la sang com a vehicle de salvació per l'altra s'uneixen en l'evangeli de Joan amb el reconeixement de Jesús com l'Anyell Fill de Déu (1, 29) *“... Mireu l'anyell de Déu que pren sobre seu el pecat del món”*, i la seva tasca es desenvolupa al llarg del llibre de les revelacions. És l'element que serveix de fil conductor a llarg de tota la Bíblia i el que es trasllada des de l'Antic Testament, la primera aliança, les promeses d'una nova aliança i les profecies messiàniques, al Nou Testament, amb la vida i el sacrifici; i d'aquí a l'Apocalipsi que és la meta, el punt final de tot el recorregut fins l'acompliment definitiu de les promeses fetes per Déu Pare.

³⁷⁵ www.bibliotecapleyades.net/enoch/esp_enoch_3.htm#89. 89,38. El llibre fou declarat apòcrif durant el concili de Laodicea del 364, però havia de ser conegut ja que les seves profecies es recullen en l'epístola de sant Judes, 1,14: *“D'ells ja profetitzà Henoc, el setè després d'Adam ...”*, un text a la vegada apòcrif.

En el capítol 5 de l'Apocalipsi hi ha un moment en què un àngel es presenta davant de Déu, que està assegut al setial amb el Llibre de la Història de la Humanitat tancat amb els set segells, i li pregunta qui és l'escollit per obrir-lo. La resposta és que no hi ha ningú, ni al cel ni a la terra, que ho pugui fer perquè el Llibre és inaccessible als homes i només el pot obrir aquell que ha vençut a la mort. És en aquest moment quan apareix dret l'Anyell, aquell que ha estat escollit per ser sacrificat, “... el lleó de la tribu de Judà, el rebrot de David,...”, aquell que amb la seva sang va “comprar (salvar) per al nostre Déu gent de tota tribu, llengua, poble i nació”. L'Anyell, que no és altre que Crist, és l'únic que reuneix totes les condicions necessàries perquè en encarnar-se i fer-se home va poder complir amb la missió històrica de morir a la creu i ressuscità, vencent a la mort, després del patiment de la Passió.

I així és com el tenim als peus de la *Maiestas* a Sant Romà de les Bons, sobre la banda ornamental a mig camí entre els homes i la divinitat, a mig camí entre el cel i la terra com deixa clar el fons bicolor sobre el que es retalla. Damunt la sanefa que separa els dos móns és la mostra evident que la seva tasca està per damunt dels homes, però també que té una transcendència inferior a la de Déu Pare. És l'Anyell triomfal del final dels temps, dempeus i en marxa, dos símbols inequívocs de la seva Resurrecció, disposat a obrir els set segells del Llibre de Vida que porta entre les mans i que aquí s'ha representat com un pergami tancat.

Som conscients que sobre aquesta proposta es poden objectar importants diferències iconogràfiques entre l'Anyell que podem contemplar en els conjunts italians citats i el que tenim a Andorra. En el nostre cas no va acompanyat per la comitiva de ovelles que simbòlicament, des de les ciutats de Jerusalem i Betlem als extrems de la volta, van caminat al seu encontre. També es pot dir que és difícil acceptar que es tracta d'un *Agnus* perquè el que té al davant del cos no és un llibre o un còdex sinó un rotlle de pergami tancat, similar al que acompanya sovint els evangelistes. És cert, però, que el fet que no s'hagin conservat més exemples no vol dir que no haguessin existit; potser el que ens està indicant és que no era un dels models amb més èxit, qui sap si no es considerava el més adequat, o simplement era el model que tenia el pintor a la seva disposició. Les raons segurament no les arribarem a esbrinar mai. Però encara que el rotlle no és un company habitual de l'Anyell, no podem dir que és un company estrany perquè sí que hi ha alguns exemples en els que apareix al seu costat.

El primer pot ser la imatge que hi ha al *Codex Aureus* de Saint-Emmeran de Ratisbona³⁷⁶, evangeliari encarregat per Carles el Calb a finals del segle IX que conserva una de les cobertes de manuscrit més esplèndides de tota l'edat mitjana. En la plana que il·lustra el passatge dels 24 ancians de l'Apocalipsi es veuen aquests, en dos grups de dotze descrivint un semicercle, mirant cap a l'Anyell que hi ha al capdamunt de la pàgina dins un clipeu. La imatge és clarament una imatge triomfal amb un fort component eucarístic, perquè no només està dempeus, sinó que al costat té un calze que recull la seva sang, però el que l'acosta al nostre anyell és que està trepitjant clarament un pergami que en aquest cas està obert (figura 21).

Els rotlles generalment en iconografia s'assignen als profetes perquè es consideren la forma d'escriptura més antiga de la que evolucionarà amb el temps el llibre i els còdex propis dels evangelistes i dels apòstols, encara que aquest últims no hagin escrit res i la transmissió només l'hagin feta de paraula. Si la norma no escrita acostuma a ser aquesta, que l'Anyell de Sant Romà porti un rotlle tancat entre les potes, com ho hem d'interpretar?. Creiem que el sentit que es vol donar amb la imatge és la que l'Anyell està davant de la profecia continguda en el pergami, aquella en la que, segons han recollit els profetes, salvarà a la humanitat. Però el rotlle, a més a més, pertany a l'esfera celestial tal com van reconèixer tant el profeta Isaïes: “ *et tabescet omnis militia caelorum, et complicabuntur sicut liber caeli...*”³⁷⁷ com el mateix Joan a l'Apocalipsi on es refereix al cel com un rotlle: “ *et caelum recessit sicut liber involutus...*”³⁷⁸. Per tant, ho hem de considerar com signe de la divinitat, més potent, fins i tot, que un còdex, una circumstància que es veu molt clara tant en la iconografia imperial, on l'emperador acostuma a portar-ne un a la mà, com en la iconografia cristiana, on Crist molts cops es presenta també amb un pergami a les mans.

Dos exemples més ens serveixen per il·lustrar com aquest model es trasllada també a la pintura mural. El primer el trobem a l'església de Santa Susanna a Roma, una construcció d'època paleocristiana. Entre els anys 1991 i 1992 es van dur a terme una campanya d'excavacions a l'interior de l'església que va deixar al descobert una important zona d'enterraments a l'esquerra de l'absis. Entre les tombes localitzades destaca un sarcòfag del

³⁷⁶ Munich. Bayerische Staatsbibliothek, Ms. Clm. 14000. <https://www.bayerische-landesbibliothek-online.de/handschriftenstemmeramregensburget>. CALKINS 1983: 121-145.

³⁷⁷ Is. 34,4.

³⁷⁸ Ap. 6,14.

segle II, reutilitzat en una sepultura privilegiada, que en obrir-se va revelar una descoberta excepcional. Sobre l'esquelet, i dipositats amb molta cura com si d'una relíquia es tractés, el que demostra una clara intencionalitat de preservar-los, hi havia un gran nombre de fragments pictòrics de gran qualitat corresponents a tres grups: una *Marededéu* amb el Nen a la falda flanquejada per dues santes ricament vestides seguint la moda bizantina, les cares de cinc sants, i el que havia estat la decoració d'un arc.³⁷⁹ Aquest últim grup, que és el que a nosaltres ens interessa, està format per les figures de sant Joan Baptista a una banda, i de sant Joan Evangelista a l'altra, tots dos dempeus i assenyalant amb la ma dreta a la figura que ocupa la clau i que no és altre que una imatge de l'Anyell Diví. (figura 22).³⁸⁰ L'Anyell està dins un clipeu, dempeus, trepitjant un rotlle de pergamí que està tancat en el que es poden veure perfectament les set cintes que l'embolcallen i els set segells que encara lacren el document. La cronologia proposada per aquestes pintures, que a nivell formal guarda grans similituds amb les que es conserven a la capella de Teodoto de Santa Maria Antiqua al Foro Romano, és de mitjans del segle VIII.³⁸¹

El segon exemple és una imatge idèntica a la que acabem de descriure que també estava situada a l'entrada de l'arc triomfal, però en aquest cas a l'església de San Silvestre i San Martino ai Monti, a la mateixa ciutat de Roma, una edificació també paleocristiana que fou refeta en època carolíngia.³⁸²

Les similituds amb els exemples que acabem d'exposar creiem que són suficientment significatives com perquè, si menys no, considerar la possibilitat de què el que tenim a Sant Romà sigui l'Agnus Dei, el problema és que la imatge està en una posició descentrada que no es correspon amb el que és habitual. Sobre aquest punt, creiem que ara sí l'arquitectura pot ser la responsable. Ja hem insistit moltes vegades en les reduïdes dimensions de l'absis d'aquesta

³⁷⁹ ANDAROLO 2001, BALLARDINI 2007. Les pintures s'havien arrancat amb molta cura, mirant de no trencar-les excessivament i estaven dipositades per capes amb les imatges sempre a la cara superior.

³⁸⁰ Entre el baptista i l'Anyell hi ha una inscripció on es llegeix *Ecce agnus Dei, ecce qui tollis peccata mundi*; entre l'evangelista i l'Anyell les primeres paraules de l'evangeli de Joan, *In principio erat verbum*. Per la temàtica, es creu que aquestes pintures decoraven l'arc que emmarcava l'entrada al baptisteri. ANDAROLO 2001: 644.

³⁸¹ ANDAROLO 2001:644-645. L'autora encara concreta més i les relaciona amb les obres de reparació del teulat fetes per Adrià I entre 779-780 i que han quedat recollides en el *Liber Pontificalis*. Per altra banda, l'excepcional estat de conservació dels colors originals demostra que les pintures no van estar molt de temps exposats a la llum del sol, possiblement, segons l'autora, no més de 20 o 30 anys.

³⁸² BALLARDINI 2007.

església, amb una volta petita i un tambor baix en el que amb prou feines hi caben els representants apostòlics, circumstàncies a les que hi hem d'unir la finestra estreta i alta que hi ha al centre del mur. Tots aquests condicionants poden ser els causants del desplaçament de la figura cap a un costat, un desplaçament però que no creiem que s'hagi fet de forma aleatòria a la dreta de Crist, sinó que s'ha fet de manera intencionada buscant establir una relació visual directa amb la figura que hi ha just a sota: Maria.

La relació de Maria amb l'Anyell ens remet a l'encarnació i al seu rol maternal, un aspecte que és molt important dins la doctrina reformista. Maria, com Esposa i Mare, és el pilar fonamental sobre el que es construeix la nova Església³⁸³, aquella que neix gràcies a què gesta el Fill de Déu que morirà per a nosaltres a la creu (*Agnus*). Amb la sang del seu sacrifici, aquella que recull la seva mare simbòlicament amb el calze que porta a la mà, redimirà a la Humanitat i obrirà les portes de la Jerusalem celestial on habitarem pels segles dels segles amb Déu Pare (*Maiestas*). Per tant creiem que la figura de Maria té, en el programa de Sant Romà, un doble vessant escatològic, perquè porta a la mà el calze amb el que recull la Sang vessada amb la mort pel seu Fill, i eclesial en tant que representa a l'Església.

Aquesta relació en l'eix vertical entre les tres figures, *Maiestas*, Anyell i Maria, no és exclusiva d'aquesta església. Altres exemples com el de l'església de San Silvestre de Tivoli, en aquest cas amb una Marededéu entronitzada, o la de San Sebastià del Palatí, on la lectura dels diferents símbols ens porta més enllà en aparèixer també la *Dextera Domini* tancant el cercle, també la presenten. Però, tot i que la figura de Maria adquireixi un paper més destacat i més important dins el pensament cristià a partir dels segles XI i XII, el mateix esquema ja es pot veure en un dels panells de les portes de l'església de Santa Sabina a Roma (figura 23). És una escena que es considera la primera en què Maria s'identifica amb l'Església i on està acompanyada per Pere i Pau, en una imatge que s'associa al triomf de Crist en la Glòria en estar flanquejat per l'Λ i l'Ω, que són símbols inequívocs del context apocalíptic, i pel tetramorf.

Per acabar només dir que la figura de l'Anyell sembla una figura simple, sense complicacions, però en realitat amaga una gran complexitat per la quantitat de significats que conté, tots ells

³⁸³ Sobre la figura de Maria veure el capítol dedicat al conjunt de Santa Coloma, on la qüestió es tracta àmpliament.

referits a Crist. És la figura que millor resumeix el missatge cristià perquè recapitula la història de la Salvació de la Humanitat i, per tant, de l'Església. És el símbol de la vida, la passió, la mort i la resurrecció.

5.3. Figures

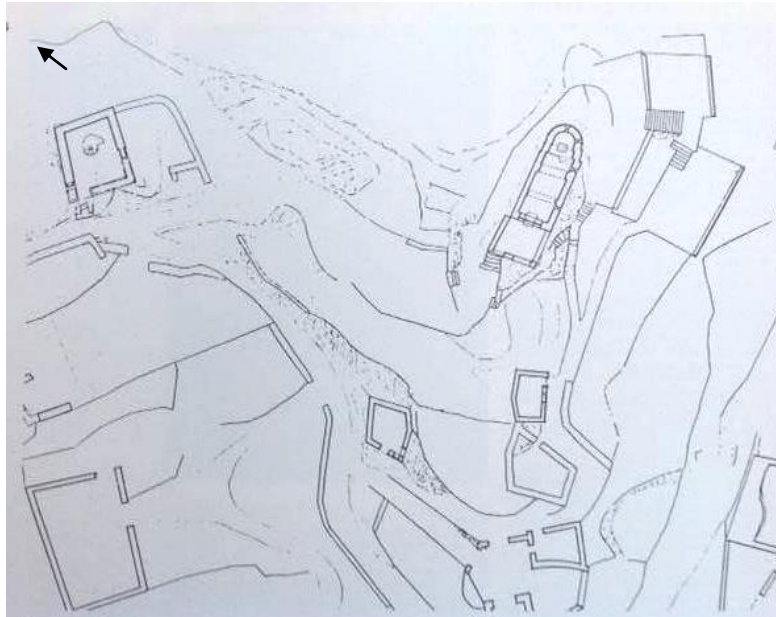


Figura 1.
Planta general del conjunt monumental de les Bons. (*Andorra Romànica*).



Figura 2.
Lipanoteca procedent de l'església de Sant Romà de les Bons. *PCA*.



Figura 3.
Crucifixió que encapçala el *Te Igitur* del MS 72, foli 105 (ca.1^a ½ segle XII). Biblioteca del Monestir de Montserrat.



Figura 4.
Crucifixió del Sacramentari de Roda, foli 38, (ca. 1000 -1006). ACL 0036.



Figura 5.
Vista de l'església de Sant Romà de les Bons des de la carretera general II.

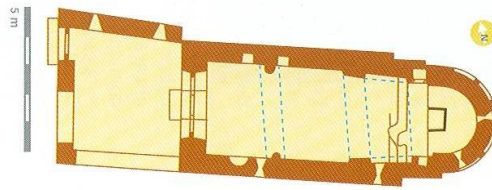


Figura 6.
Planta de l'església de Sant Romà de les Bons. PCA.



Figura 7.
Porta d'accés a l'església on s'aprecia la decoració romànica recuperada durant la restauració de 1978.



Figura 8.
Una de les columnes adossades als murs de la nau,
en aquest cas, al mur sud.

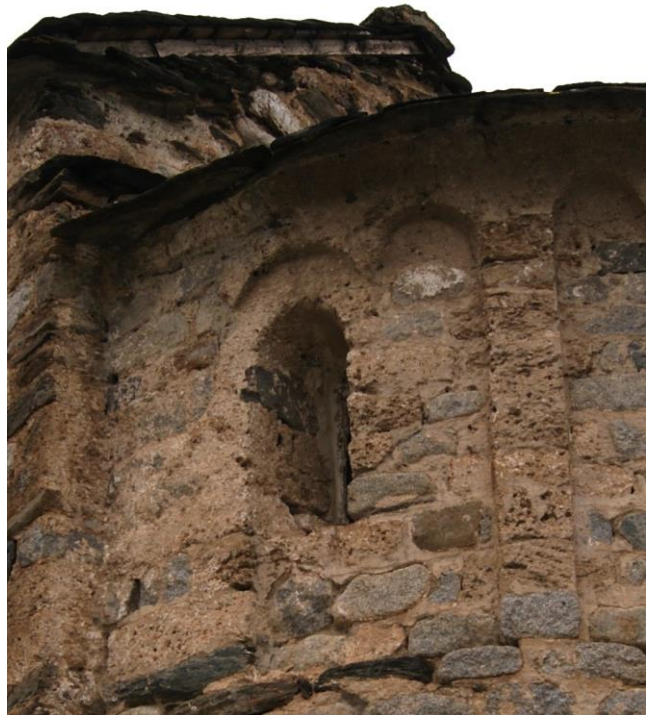


Figura 10.
Detall de la relació entre la finestra i la decoració de l'absis a la
façana sud amb les arcuacions inacabades.



Figura 9.
Arcuacions i lesenes que decoren l'exterior de l'absis.



Figura 11.

Imatge actual de l'absis de Sant Romà de les Bons amb la reproducció de les pintures romàniques i els fragments d'època gòtica conservats.



Figura 12.
Fragments de pintura d'època romànica conservats en la base de l'altar.



Figura 13.
Ampit de la tribuna de l'església de San Baudelio de Berlanga amb motius semblants als conservats a l'altar de Sant Romà de les Bons (s. XII). P07267, Museo del Prado, Madrid.



Figura 14.
Apostolat procedent de l'absis de Sant Romà de les Bons. MNAC 15787 (Fotografia I. Lorés).



Figura 15.
Figura de Maria integrada en l'apostolat de l'absis de Sant Romà de les Bons. (Fotografia I. Lorés).



Figura 17.
Única inscripció conservada de la volta de l'absis i part d'un element circular sense identificar. (Fotografia I. Lorés).



Figura 16.
Fragment conservat de la Maiestas que presidia l'absis de Sant Romà de les Bons. MNAC 15783 (Fotografia I. Lorés).



Figura 18.
Conca de l'absis de l'església de San Juan Bautista de Ruesca. Àmbito 4, Museo Diocesano de Jaca.



Figura 19.
Clipi damunt la sanefa ornamental que separa la conca de l'absis del cilindre. (Fotografia I. Lorés).



Figura 20.
Absis de l'església de San Clemente a Roma.



Figura 21.

Codex Aureus de Saint-Emmeram de Ratisbona, Ms. Clm. 14000, foli 6r, (ca 870), Bayerische Staatsbibliothek, Munich.



Figura 22.

Pintura mural procedents de l'església de Santa Susanna, Roma. (segle VIII).

6. Sant Martí de la Cortinada (Ordino)

A uns 3 kilòmetres d'Ordino, per la carretera que cap al nord condueix al Serrat, hi ha el poble de la Cortinada. El que avui és un conjunt de cases, apartaments i hotels era en època medieval un petit nucli del que no en tenim cap referència fins que a l'any 1162 Arnau Pere de Cortinada signa la primera Concòrdia com a representant dels habitants del poble. El lloc no es torna a mencionar fins l'any 1176 quan, entre els signants del segon acord, hi trobem a Guillem Bort de la Cortinada. Res sabem de l'extensió, la localització o el nombre d'habitants, però donat que encara avui l'església queda apartada del nucli urbà, res fa pensar que en època de l'alta edat mitjana el poble estigués pròxim a ella.

6.1. Arquitectura

Actualment el nucli de La Cortinada el formen una petita agrupació de cases, sobretot apartaments i hotels que han proliferat en els últims anys atrets per l'esquí, entre les que encara es poden distingir algunes construccions més antigues, tot i que no corresponen a l'època que ens interessa. Cap a la sortida del poble en direcció nord, a poc menys d'un centenar de metres, s'alça l'església de Sant Martí. (figura 1).

L'edifici amb el que ens trobem avui és el resultat de diferents actuacions produïdes durant els segles XVII i XVIII sobre una construcció original d'època romànica. Es pot dir que aquesta església és, junt amb les de Sant Esteve d'Andorra la Vella i de Sant Serni i Sant Cebrià d'Ordino, una de les que més transformacions arquitectòniques ha sofert de totes les

esglésies en origen romàniques conservades al Principat.³⁷⁸ En el nostre cas, les obres han comportat no solament l'alteració total de la planta original provocant la destrucció de gran part dels murs, sinó també el canvi d'orientació de l'absis, ara en sentit N-S en substitució del tradicional E-O, i la modificació de la direcció de les cobertes. Però malgrat l'agressivitat dels treballs, afortunadament s'han conservat vestigis suficients com perquè, a dia d'avui, puguem aproximar-nos a com era l'edifici en època romànica.

La primera actuació es va fer pels voltants del 1630, o al menys això és el que sembla indicar la inscripció que hi ha col·locada a l'actual sagristia.³⁷⁹ L'objectiu del projecte era triplicar la capacitat del temple romànic tot transformant un senzill edifici de planta basilical i capçalera absidiada en una església de nau pràcticament quadrada, flanquejada per quatre capelles laterals, dues a l'est i dues a l'oest, i rematada al nord per un absis quadrangular al centre i dues estances a banda i banda.³⁸⁰ (figura 2).

L'ampliació es va projectar en direcció nord i va necessitar de l'enderroc quasi total del tram central del mur de tramuntana de l'església romànica i de la construcció d'una nova coberta que, per tal de proporcionar el pendent necessari per a l'evacuació de les aigües pluvials, va requerir de la remunta del mur sud.³⁸¹

La segona intervenció cal situar-la durant la segona meitat del segle XVIII i coincideix amb la decisió d'instal·lar un cor de fusta als peus de la nova nau, just damunt la porta d'accés. Per tal de poder col·locar l'embigat que suporta l'estructura, a la capella est, que és la que aprofita part de la construcció romànica, es van aixecar uns murs per davant dels murs ja existents i es va construir una nova volta més baixa per davant de l'original, que no es va enderrocar. Les

³⁷⁸ De l'església d'Ordino se'n té constància gràcies al testament del bisbe Bernat de l'any 1167. Per altra banda, Fortó, en converses mantingudes amb mossèn Roc, recull que aquest li va manifestar que durant unes obres fetes entre els anys 50-60 van aparèixer alguns enterraments que, per la seva tipologia, podrien ser del segle XIII. Aquest punt no s'ha pogut confirmar perquè malauradament no hi ha hagut cap mena d'intervenció arqueològica. FORTÓ s/d: 81.

³⁷⁹ Per Canturri, aquest no és l'emplaçament original. Creu que va ser col·locada aquí anys més tard, quan el mur s'utilitza en la construcció d'un graner, del que creu identificar algunes restes, però del que no pot precisar el moment de la construcció. CANTURRI 1969: 319.

³⁸⁰ Una actuació semblant però a menor escala es va fer també a sant Cristòfol d'Anyós. En aquest cas la nau es va ampliar en direcció sud i va deixar l'absis romànic descentrat. *Andorra Romànica* 1992: 137-138.

³⁸¹ Canturri apunta una segona actuació el 1635 en la que es modifica la sagristia amb la construcció d'una nova paret que aprofita la pedra amb la data de 1630. Proposa aquesta data perquè és la que consta en un banc que suposadament moblava la sagristia. Al respecte creiem que tractant-se d'un bé moble, i que no sabem si és originari d'aquesta església, no és un argument prou fiable per establir una datació. CANTURRI 1969: 319.

obres van donar homogeneïtat a l'edifici en transformar un espai fins aleshores absidat en una estança pràcticament quadrada de planta similar a la resta de capelles laterals. Però amb els anys comencen a aparèixer esquerdes en la capella que amenacen l'estabilitat de l'estructura i que obliguen a programar els corresponents treballs de consolidació. Les obres es van fer l'any 1968, i s'inicien pel pilar nord que marca l'entrada al que era la capella del Sant Crist. És en aquest moment quan, sota la capa de calç que cobria el pilar, es descobreix la decoració mural.³⁸²

La zona es va netejar amb molta cura per eliminar els murs i la volta que havien estat aixecats al segle XVIII. Un cop neta, va quedar al descobert un àmbit d'aproximadament 3 x 3 metres delimitat per quatre pilastres. La part baixa havia perdut tota la pintura mural, el que va permetre estudiar quina havia estat la tècnica constructiva i així constatar que els murs es van aixecar a la manera tradicional a base de pedres irregulars travades amb morter. En el cas de les pilastres les pedres estan més ben tallades i es rematen amb una pedra plana que fa les funcions d'imposta des de la que arrenquen els arcs, un de toral amb el que inicia la volta de canó que cobria la nau, i un de former adossat al mur que enllaça les dues pilastres. L'aspecte monumental que aquestes estructures donen a l'espai va fer que Canturri identificés la zona com la del presbiteri.³⁸³

Tot i que la destrucció quasi total del mur nord per una banda i la instal·lació del cor al mur sud per l'altra ens impedeix conèixer si la sèrie de pilastres continuava al llarg de tota la nau, o si s'aturava aquí, el que tenim apunta a un model de planta similar, sinó igual, al que s'ha conservat a l'església de Sant Romà de les Bons.³⁸⁴ Per tant estem parlant, a partir de la projecció dels murs conservats, d'un edifici de planta basílica format per un absis semicircular orientat a l'est i per una nau, amb pilastres adossades, que tendeix al rectangle i que s'obre lleugerament cap el nord a mesura que ens aproximem als peus.³⁸⁵

³⁸² Els treballs van ser dirigits per Eudald Guillaumet i Clement Pujal, membres del Servei d'Arqueologia del M.I. Consell General, i sobre ells no hi ha cap memòria.

³⁸³ CANTURRI 1969: 313-323.

³⁸⁴ Vegeu el capítol corresponent.

³⁸⁵ La irregularitat en les plantes és una constant que també es documenta a les esglésies de Sant Joan de Caselles, Santa Eulàlia d'Encamp, Sant Jaume d'Engordany, Sant Serni de Nagol i Sant Esteve del Mas d'Alins. Totes elles es poden consultar en el volum *Andorra Romànica* 1992.

L'accés havia d'estar pròxim al lloc on hi ha la porta actual, encara que segurament la porta original no quedava tan centrada, era una mica més estreta i baixa i no tenia l'emmarcament que té avui, que és propi de les portes del segle XVII. No sabem res ni de la situació ni del nombre de finestres que hi podia haver, encara que, si seguim el que és el model més habitual, hem de pensar que a l'absis n'hi hauria dues, una d'axial i una altra orientada al sud. Respecte de les que es podien obrir en els murs de la nau res no en sabem i només podem apuntar que la que avui hi ha al mur sud possiblement ocupa el lloc d'una finestra més estreta i de tipologia similar a la que es conserva a l'església de Sant Romà de les Bons.

Pel que fa a la capçalera, l'actual és una reconstrucció aproximada de l'absis original del que només es conservava un petit testimoni al mur nord integrat en la construcció del segle XVII (figura 3). La decisió de reconstruir-lo es va prendre, seguint les recomanacions de Cèsar Martinell, amb la idea de donar uniformitat al conjunt un cop descoberta la pintura mural el 1968 i a partir dels vestigis conservats a nivell de fonamentació.³⁸⁶ Segons relata Pere Canturri, Martinell li va manifestar que l'absis el farien *amb parets senzilles, sense bandes ni arcuacions, perquè no es presti a confusió*.³⁸⁷ Es desconeixen les causes que van motivar la desaparició de l'absis original, si fou degut a un ensorrament fortuït o fruit d'una destrucció intencionada tal com diu Canturri, que la fa coincidir amb la gran reforma de l'església.³⁸⁸ L'absis original, segons la fonamentació, seria un absis semicircular, una mica menys profund que l'actual.

Aquesta seria en línies generals la descripció de l'edifici romànic a partir de les restes conservades, però la qüestió no és tan senzilla. S'ha especulat molt, i dic especulat perquè evidències n'hi ha ben poques com veurem tot seguit, sobre dos punts en concret de l'edifici romànic: l'organització de la capçalera, i les diferents fases constructives.

Si comencem per l'absis i ens fixem detingudament en la planta, veurem que no segueix la forma característica habitual dels absis andorrans i de la majoria de les edificacions similars.

³⁸⁶ La data de la reconstrucció no està clara. Segons la fitxa d'inventari es va fer el 1968, però a l'arxiu Històric de Patrimoni Cultural d'Andorra hi ha un informe en què figura l'any 1969. Sembla que la reconstrucció no estava prevista perquè no consta com un dels treballs en el pressupost de les obres.

³⁸⁷ CANTURRI 2014: 134.

³⁸⁸ Canturri es mostra partidari d'una destrucció intencionada al segle XVIII arrel de la instal·lació del cor i de l'adequació de la zona amb la construcció dels murs que amagaven els murs originals, també creu que en aquesta època l'absis romànic ja no estava sencer. CANTURRI 1969: 320.

Aquí no tenim aquell petit tram pre-absidal, molts cops anomenat presbiteri, al que s'accedeix després de pujar un o dos graons i que acostuma a coincidir amb l'espai que queda entre l'arc triomfal i l'arc pre-absidal.³⁸⁹ No podem saber, perquè el nivell de circulació que tenim avui està elevat uns 50 cm. respecte al que era el sòl l'original, com es resolia aquí la jerarquia entre les dues estructures, si hi havia o no graons i, en cas d'existir, quants eren i on estaven col·locats. L'única informació que tenim al respecte és que, a la zona immediatament anterior a l'absis, el paviment estava format per grans lloses.³⁹⁰

El segon element que fa diferent la capçalera de l'església de Sant Martí de la Cortinada de les seves germanes andorranes és la manera com encaixa l'absis amb els murs de la nau. Si tornem a mirar la planta, i ens centrem en la part nord que és l'únic punt on s'ha conservat un petit fragment del mur original, veurem que l'entrega no es fa per davant de l'arc pre-absidal com és habitual sinó per darrere. Això implica que l'entrada de l'absis és lleugerament més estreta que l'amplada de la nau, i que es produeix un petit tancament que descriu una mena d'arc ultrapassat. Aquesta solució és única al Principat, però no desconeguda. Casos similars són els de les esglésies de Sant Climent del mas de la Torre, a l'antic poblat de Sallent de Castellbó (Montferrer i Castellbó)³⁹¹ (figura 4), Sant Marcel de Bor (Bellver de Cerdanya, Cerdanya)³⁹², a l'església del Terrer (Valleta, Llançà, Alt Empordà)³⁹³ i, a la vessant francesa, ho trobem a l'església de Saint-Pierre-les-Églises (Chauvigny, Vienne).

Aquesta aplicació en planta de la forma d'un arc ultrapassat és una solució antiga que ja es troba en algunes esglésies orientals i occidentals de les que el millor exemple és sens dubte la planta de Santa Maria foris portas de Castelseprio, prop de Milà. Aquest edifici s'estructura al voltant d'un espai central rectangular al qual s'obren, a nord, est i oest, tres absis amb arc

³⁸⁹ Així ho podem veure en pràcticament totes les esglésies andorranes, a Sant Romà de les Bons, Sant Serni de Nagol, Sant Joan de Caselles, Sant Romà d'Erts, Sant Marc i Santa Maria d'Encamp, Sant Martí de Nagol, etc.; i segurament també a la desapareguda de Santa Maria de Meritxell.

³⁹⁰ Durant els treballs de restauració de les pintures a l'any 1968 es van realitzar una petita intervenció arqueològica d'urgència al voltant de la zona de l'absis sota la direcció de Patrimoni Cultural d'Andorra sobre la qual no hi ha informe ni memòria.

³⁹¹ ANGLADA 1992: 243.

³⁹² VENTOSA 1995.

³⁹³ BADIA, CASES, ADELL 1990.

ultrapassat, una mica més acusat que el que tenim a Sant Martí, però amb una concepció arquitectònica idèntica.³⁹⁴

Adell proposa una organització molt diferent per tota la zona de la capçalera.³⁹⁵ Arran dels treballs de restauració i consolidació de les pintures, dels que no aporta més dades, diu que es van fer unes prospeccions en els murs que van permetre comprovar que sota l'arc former de la banda sud en l'edifici primitiu no hi havia mur, sinó que era l'entrada a una habitació *de la qual no han estat localitzats els fonaments, però sabem que tenia els murs pintats* i que el mateix passava al mur nord.³⁹⁶ Adell ens està parlant d'una capçalera triabsidada, una proposta que el mateix autor reconeix que és difícil de corroborar. No sabem en quins elements es basa per suggerir aquesta hipòtesi, ja que no aporta cap documentació i a nosaltres no ens consta que s'hagin realitzat altres sondejos a la zona tret dels que es van fer el 1968, quan es van descobrir les pintures i dels que malauradament no hi ha cap informe. No hi ha constància de restes de cap estructura a la zona sud, avui enjardinada, ni tampoc de les pintures procedents d'aquesta suposada habitació. El mateix es pot dir de la banda nord, on Adell també suposa que hi havia l'altra estança. Corroborar-ho aquí és encara més difícil per la presència de la capella edificada al segle XVII que impossibilita, de moment, emprendre qualsevol actuació per comprovar-ho.

Respecte del segon punt que ha estat objecte de discussions, és a dir, les diferents fases constructives, és difícil a la vista de les modificacions i les destruccions que ha patit l'edifici, però sobretot perquè el fet que els murs encara conservin la pintura romànica dificulta conèixer amb exactitud quina ha estat la tècnica utilitzada. Pere Canturri, que va dirigir els primers treballs de restauració, diu que va poder comprovar que hi ha dues tècniques que ell identifica amb dos moments constructius diferents.³⁹⁷

El primer és el que s'utilitza per aixecar els murs del perímetre de la nau, i en ell es fan servir pedres desbastades a cop de martell que s'uneixen amb fang, una tècnica que diu que és

³⁹⁴ MIRABELLA 1988: 97-98. Creu que és una tipologia que neix per raons practiques i estètiques però que en els casos més tardans podria tenir també relació amb l'acústica que aquesta forma proporciona i que s'acosta a la que tenen alguns teatres actuals.

³⁹⁵ ADELL 1992a: 243.

³⁹⁶ A PCA no consta que existeixi cap informe sobre aquestes actuacions.

³⁹⁷ CANTURRI 1969: 313-323.

pròpia de les construccions del segle XI. El segon és el que detecta en la construcció de les pilastres, en les que s'hi han fet servir pedres ben tallades que s'uneixen amb calç per damunt de les quals es simula un parament regular a base d'aplicar-hi incisions, en un acabat similar al que es pot veure en alguns murs i pilastres de Sant Romà les Bons. Aquesta tècnica la considera característica del segle XII.³⁹⁸ La diferència que hi ha entre les dues fases, unit al fet que les pilastres estiguin, segons diu, “*isolades de les parets*”, és a dir, que no estiguin travades amb el mur, és el que el porta a plantejar que en l'església hi ha dos moments constructius, un primer en el que s'edifiquen els murs perimetrals de l'edifici i un segon en el que les pilastres s'adossen a aquest mur. Canturri encara va un pas més enllà i diu que la construcció de l'absis que, igual que les pilastres, no està travat amb els murs de la nau i forma “*un cos independent*”, també s'ha d'atribuir a la última fase.

Canturri no menciona la coberta de l'església, en canvi, en un document mecanografiat i corregit per ell mateix que es conserva a l'arxiu de Patrimoni Cultural d'Andorra on fa una sintètica descripció de l'edifici; diu que “*Al començament l'església havia estat coberta per una carcassa que s'aguantava per damunt dels murs del segle XI formats per peces de roca i pasterades compostes de fang. Més endavant en el segle XII, es volgué derrocar una cúpula però els murs eren massa inconsistents i es decidí doblar-los per mitges pilastres construïdes en pedra tallada i cimentades en calç*”.³⁹⁹

La descripció no deixa clars alguns punts. Per exemple no acaba de definir a quina mena de coberta es refereix quan parla de “*carcassa*”, si hem de pensar en una coberta de fusta o si ja en aquest primer estadi que planteja era de volta de canó. Tampoc ens diu si finalment es va arribar a substituir la coberta del segle XI gràcies al reforç fet en els murs, o si per el contrari es va desestimar l'execució de l'obra.

La resposta a algunes d'aquestes preguntes ens la proporciona Pradalier⁴⁰⁰ perquè a partir de les dades que dona Canturri, i de les converses mantingudes tant amb ell com amb César

³⁹⁸ Sobre la tècnica de les pilastres, els treballs de restauració de 1986 van determinar que estaven formades per pedres de pissarra, calcària i granit lligades per un *arriccio* a base de calç. GUILLAMET 1987b; RICKERBY 1986. Per Sant Romà les Bons, remeto al capítol corresponent.

³⁹⁹ Es tracta d'un foli mecanografiat en una sola cara i corregit amb bolígraf pel mateix Pere Canturri en el que no hi figura cap data i que porta per títol *Sant Martí de la Cortinada. Un nou pintor romànic a Andorra*. Es conserva a l'Arxiu Històric de PCA.

⁴⁰⁰ PRADALIER 1970-1971: 63.

Martinell, afirma que al segle XII es produeixen importants transformacions en l'edifici. A banda de la construcció de les pilastres, sosté que sí que es va substituir la coberta, que era de fusta, per una de volta de canó. Això ho justifica perquè veu en la construcció de les pilastres una necessitat estructural, uns contraforts interns necessaris per reforçar els murs de la nau. Aquesta afirmació de Pradalièr, però, és errònia i contradiu totalment els criteris estructurals, alhora que ignora el comportament de les forces que es generen en un edifici cobert per un sistema de volta. Efectivament, el pes d'una volta recau directament sobre els murs en els que recolza. Aquest pes, que és vertical, provoca uns esforços que comprimeixen els murs i que fan que tendeixin a obrir-se cap a l'exterior. Per contrarestar aquesta acció s'han de situar, per la cara externa, uns contraforts, és a dir, una força horitzontal que impedeixi que el mur s'obrin.⁴⁰¹ Si no ho fem així i es col·loquen a l'interior, tal com estan a l'església que ens ocupa, i, a més a més, no es lliguen amb el mur sinó que simplement s'hi adossen, no aconseguim res, no compleixen cap funció més enllà de la d'articular visualment el mur.

Nosaltres creiem que és possible que no estiguem davant de dos moments constructius sinó d'una església amb una planta molt similar a la de Sant Romà de les Bons amb la que presenta alguns punts de coincidència. El primer i més significatiu és que són els dos únics exemples al Principat dels quals tenim coneixement fins el moment, amb la nau coberta amb una volta de canó i amb arcs torals que reforcen l'estructura. Són també les úniques que tenen elements estructurals adossats als murs de la nau, pilastres en el cas de la Cortinada i pilastres i columnes a Les Bons. Coincideixen també en els arcs formers entre les pilastres més pròximes a l'absis i en la tècnica constructiva de carreus regulars i ben tallats per les pilastres que contrasta amb el parament més irregular dels murs. Per últim, en les dues s'han practicat sobre les pedres incisions per tal de simular carreus més petits i ben tallats.

Els interrogants que es plantegen en l'estudi de l'edifici romànic es poden fer extensius també al campanar. L'església de la Cortinada compta amb un campanar de planta quadrada de tres pisos d'alçada que en origen es separaven per un soler de fusta.⁴⁰² L'aparell dels murs és força

⁴⁰¹ No parlarem ara i aquí dels càlculs necessaris per dimensionar els contraforts, simplement serveixin d'exemple per fer-nos una idea de com haurien de funcionar, els que es poden veure en les construccions gòtiques.

⁴⁰² A l'any 1965 es van demanar diferents pressupostos per treballs de consolidació i restauració de l'església i del campanar que es consideraven necessaris segons el criteri de Cèsar Martinell. Entre les partides contemplades hi havia les de restituir una pedra columna en una de les finestres, refer els replans amb fusta de pi,

irregular a jutjar pel que es veu en les façanes sud i est, que són les que han perdut l'arrebossat exterior. Quant a les obertures, la distribució de les finestres no és simètrica. Al pis superior hi ha quatre grans finestres geminades amb mainells monolítics que tenen un capitell trapezoïdal seguint la tipologia que és l'habitual als campanars de torre andorrans⁴⁰³ (figura 5). Al pis immediatament inferior només tenim obertures a les cares que miren a sud i nord, amb finestres que segueixen el mateix disseny que les anteriors. Totes estan envoltades per una senzilla ornamentació que es limita a un lleuger rebaix del parament al voltant de les finestres i que, en el cas de les del segon pis, s'enriqueix amb un motiu de dents de serra a la nord i amb cinc arcuacions cegues a la del sud.⁴⁰⁴ Fora d'aquestes finestres només n'hi ha dues més en forma d'espitllera a la façana sud.

El que més crida l'atenció d'aquest campanar és la seva anòmala situació, als peus de l'edifici. En aquesta posició no es troba cap altre campanar del país, però no és un emplaçament desconegut per un campanar en terres del bisbat d'Urgell. Al mateix lloc es troben les torres de Sant Martí de la Plana⁴⁰⁵ i de Santa Maria de Remolins⁴⁰⁶, ambdós edificis del municipi de Coll de Nargó, que avui presenten un estat ruïnós però dels que afortunadament s'han conservat els campanars en molt bon estat,⁴⁰⁷ i també el que acompanya a l'església de Santa Maria de Ginestarre de Cardós.⁴⁰⁸

En el cas de Sant Martí, a la façana sud de l'església s'observa una línia vertical molt clara, en el punt en què s'uneixen campanar i església, una línia que coincideix amb un canvi de parament en el que a la dreta queden les pedres cantoneres que marquen el límit de la façana

restaurar les escales i escatar l'arrebossat de dos murs del campanar. Sembla que finalment el pressupost es va executar al 1967 i que va ser durant aquests treballs quan es van descobrir les pintures. Documents conservats a l'Arxiu Històric de PCA.

⁴⁰³ Així és a Sant Joan de Caselles, Santa Coloma, Sant Miquel d'Engolasters, Sant Julià i Sant Germà de Lòria, Santa Eulàlia d'Encamp, Sant Climent de Pal i Sant Jaume d'Engordany. La finestra superior de la façana sud va ser modificada per poder-hi col·locar la campana.

⁴⁰⁴ També a Sant Joan de Caselles, Santa Coloma i Miquel d'Engolasters, tots en aquest mateix estudi, i en altres campanars de les Valls algunes de les finestres del tercer pis reben un tractament ornamental diferent, igual que a la Cortinada només tenen un rebaix al voltant que les emmarca.

⁴⁰⁵ ADELL 1992c.

⁴⁰⁶ ADELL 1992d.

⁴⁰⁷ ADELL 1992c i 1992d. Es comparen amb els campanars de San Pedro de Lárrede i de Sant Martín de Oliván, ambdós a la província d'Osca, que es consideren molt antics perquè només tenen finestres al pis superior, encara que, sobretot les finestres de Lárrede, són molt diferents.

⁴⁰⁸ ADELL, RAMOS 1993.

de l'església i, a l'esquerra, les pedres petites que conformen el mur del campanar (figura 6). Això ens permet dir que ambdues estructures estan adossades.

Quan a la data de la construcció de la torre, la cronologia acceptada és la que proposa Canturri, que considera que la seva construcció coincidiria amb la suposada remodelació que assegura que pateix l'església al segle XII. Vist el volum de les obres que suggereix, més que d'una remodelació hauríem de parlar d'una construcció pràcticament nova ja que de l'edifici original, aquell que diu que és del segle XI, només s'aprofitarien els murs perimetrals.

Pradalier concreta més aquesta cronologia i la fixa a "*la fin du XIIIème siècle*".⁴⁰⁹ L'element que li proporciona la pauta per a la datació és el que anomena les dents d'engranatge o dents de serra que recorren la sota coberta, una decoració que considera característica de finals d'aquest segle. L'argument no el creiem prou sòlid perquè trobar elements ornamentals sota la teulada no és un tret diferencial dels edificis construïts a finals del segle XII com assegura l'autor francès, i exemples en tenim en construccions anteriors fora del Principat d'Andorra. Serveixin d'exemple els campanars romans de San Giovanni a Porta Latina, Santa Maria in Cosmedin, Santa Pudenziana o Santa Maria in Monticelli, entre molts d'altres.

Prendre un motiu ornamental com aquest per datar una construcció és arriscat i creiem que l'únic que es pot dir de la construcció del campanar de la Cortinada és que es basteix en un moment en què les formes llombardes estan plenament assimilades com ho testimonia també la decoració que hi ha al voltant de les finestres. El que ja és més difícil determinar a dia d'avui és en quin moment concret es decideix la construcció i si es fa en substitució d'una anterior d'espadanya o de torreta.

La construcció de la torre planteja a Canturri un gran interrogant, i és que no sap explicar com s'hi accedia en no haver-hi porta en cap de les tres façanes que queden a la vista. No creu possible una edificació posterior a l'església per la dificultat que diu que comporta fer un accés des de l'interior enderrocant part del mur dels peus de la nau i considera que "*es fa necessari buscar el lligam entre les dues obres romàniques: les restes de l'església descoberta i la capella i el campanar que s'hi assenta*".⁴¹⁰ Canturri ho deixa aquí, i no

⁴⁰⁹ PRADALIER 1970-1971: 64.

⁴¹⁰ CANTURRI 1969: 320.

contempla que l'accés es pogués fer des de l'interior perquè creu que l'habitació que hi ha a la base és una capella que s'obre al segle XVIII coincidint amb la construcció del cor. La qüestió potser ens la poden aclarir altres casos similars.

Si tornem a la planta de l'església de Santa Maria de Remolins (figura 7), veiem com hi ha una porta als peus de la nau que permet la comunicació entre les dues estructures, el mateix sistema que s'aprecia a l'església de Santa Maria de Ginestare de Cardós. L'exemple el podem traslladar a la Cortinada on hi observem elements que semblen apuntar en aquesta direcció. Per una banda, l'espessor dels murs, que són més gruixuts que els construïts al segle XVII.⁴¹¹ Per l'altra, la mida del pas de porta, que és més estret que el de les altres capelles que s'obren a la nau i que podria ser la fossilització de la porta romànica. Desconeixem la forma i la ubicació exacta d'aquesta porta per les modificacions que ha patit la zona, però creiem que no havia de ser molt diferent a la que es pot veure a les esglésies de Sant Miquel d'Engolasters, Sant Joan de Caselles, Sant Climent de Pal o Santa Coloma, per citar alguns casos en els que s'ha mantingut inalterada.

Procedent d'aquesta església es conserva a PCA, amb el número de registre 001337, un Sant Crist de fusta policromada que es situa a mig camí entre els segle XII i XIII, una peça que ha estat transformada i repintada al menys en quatre ocasions. Avui és un Crist vestit amb *perizonium*, que té el cap caigut cap a la banda dreta, amb les cames creuades i els peus junts. Originàriament no era així, el cap ha estat serrat i inclinat i les cames tallades per poder-les creuar, tot obra possiblement d'època barroca. La presentació actual ha mirat de respectar i presentar de forma didàctica les diferents capes pictòriques, romànica, gòtica i dues de barroques, de tal manera que en una meitat de la figura s'ofereix la visió d'època romànica i en l'altra meitat l'última de la barroca.

⁴¹¹ ADELL 1992a: 115-116 considera que els murs són tant gruixuts perquè es van reforçar quan es va construir la volta que la cobreix ara.

6.2. Les pintures

Durant l'any 1968 es van programar uns treballs de restauració de l'església de la Cortinada que van afectar sobretot la capella del Sant Crist, i arran dels quals es va localitzar el que avui en dia és el conjunt pictòric d'època romànica més important conservat *in situ* de tot el Principat d'Andorra (figura 8). Estem parlant d'una superfície pictòrica d'aproximadament uns 20 m² que recobreix gran part dels murs i els elements estructurals de la nau, amb algunes llacunes importants que afecten sobretot el mur sud i la volta que la cobreix. Tot i les mancances, el que s'ha recuperat és fonamental per conèixer el panorama artístic andorrà durant l'edat mitjana en ser l'única mostra de pintura romànica de certa entitat conservada en els murs de la nau d'una església.⁴¹²

El conjunt ha estat objecte de tres campanyes de restauració. La primera va tenir lloc poc després de la descoberta, entre els anys de 1970 i 1971. L'objectiu prioritari va ser la conservació de les pintures i, per fer-ho, es van utilitzar uns procediments, avui en dia qüestionables per la seva agressivitat que, malauradament, més que salvaguardar-les a la llarga van afectar, i molt, la conservació de tot el conjunt. Sobre aquesta campanya no hi ha documentació, només alguna fotografia documentant el moment de la descoberta, però es coneix que durant els treballs alguna de les figures de l'arcosoli, sembla ser que va ser la figura de sant Martí, es va arrencar seguint el mètode d'*strappo* i que, un cop restaurat el suport, es va col·locar novament en el seu emplaçament amb cola adhesiva.⁴¹³ Un cop fixades, i per tal de homogeneïtzar la visió del conjunt, es van reintegrar amb morter de cola,

⁴¹² Procedents de la zona de l'absis, es conserven a PCA n. registre 003194, 211 fragments de pintura mural que es van localitzar durant les excavacions de 1968. Tot i la fragmentació, es pot determinar el motiu ornamental que consta d'una retícula geomètrica, a base de quadrats, rombes i cercles entre els que es combinen flors de sis i quatre pètals. El fons és vermell clar i pel dibuix s'ha utilitzat un color vermell més fort. De la volta de la nau, n. registre 003195, hi ha un total de 324 fragments sobre els que és impossible formular qualsevol hipòtesi. Un últim fragment es va recuperar de l'arc former del costat de l'evangeli. Es tracta d'una pedra, de forma irregular, amb restes de pigments en groc, negre, blau i vermell sense que es pugui identificar cap dibuix i en la qual la pintura ocupa una superfície de 6,5 x 9,5 cm. PCA n. registre 003144.

⁴¹³ A l'Arxiu Històric de PCA es conserva una carta i una factura d'Antoni Llopart dirigida a Pere Canturri en la que consten, en la partida corresponent a l'església de la Cortinada, els treballs d'arrencament, trasllat i col·locació una altra vegada al seu lloc d'un fragment de les pintures que tenia unes dimensions de 3 x 1,21 metres, així com el cost dels treballs efectuats de restauració i fixació de la resta de decoració existent a la capella amb una superfície total de 20,36 m². En la mateixa factura es detalla l'import de la col·locació a l'absis d'un fragment de 1,95 x 0,84 del que es diu que és pintura "gòtica".

amb cola amb adhesiu i amb ciment-base, les nombroses llacunes en un intent d'uniformar tota la superfície. Damunt es va aplicar una fina capa de guix que es va pintar d'un color groguenc pujat per diferenciar-ho del fons original. Per últim es van repintar nombroses parts amb colors que s'aproximaven als originals i es van resseguir els contorns fent-los més gruixuts. Aquesta intervenció va donar al conjunt una fisonomia molt homogènia, que era el què es buscava, però també un aspecte artificial.⁴¹⁴

La segona intervenció va ser resultat de la celebració, el 1986, del *Curs Internacional de Restauració de Pintura Mural* durant el qual es va elaborar un informe per part de The Courtauld Institut of Art de Londres i The Getty Conservation Institute de Washington.⁴¹⁵ L'informe en qüestió advertia de la situació força inestable del conjunt i de l'adhesió molt deficient d'algunes de les capes, sobretot a la volta on hi havia molta presència de sals. Va ser durant aquesta campanya que es va poder determinar, gràcies a la llum rasant, quin havia estat el pla de treball identificant les *pontate*, les *giornate* i algun dibuix preparatori (figura 9).⁴¹⁶

L'any següent els restauradors de The Courtauld Institut of Art van iniciar les tasques de restauració que van tenir continuïtat al setembre de 1988 durant el *II Curs Internacional de restauració de pintura mural a la Cortinada: Noves tecnologies en pintura mural i metodologia d'intervenció*. El diagnòstic inicial va detectar que hi havia diferents factors responsables de la degradació de les pintures. El terreny inestable sobre el que s'assenta l'edifici havia provoca el moviment dels fonaments, agreujat per les filtracions d'aigua i la circulació de vehicles per la carretera situada al costat. La feblesa del material constructiu, amb pedres que presentaven moltes microfractures degudes a l'excessiva càrrega i l'argamassa feta amb sorra de riu amb molta presència d'argila, unit a un *intonacco* de poca qualitat, havien accelerat la degradació del conjunt.

⁴¹⁴ La cola utilitzada per consolidar les pintures possiblement era PVA o un adhesiu similar. Un cop acabada la intervenció es va consolidar la restauració amb un gel transparent a la part superior dels murs i amb un de brillant a la resta, possiblement Primal AC33. Les fissures de la capa preparatòria es van tancar amb estuc. Les conseqüències d'aquesta intervenció van ser, entre d'altres: alteracions dels colors, presència de sals, regalims que es filtraven per les fissures i que van acabar provocant nous aixecaments, i regalims a les capes pictòriques que afecten a la pintura original. Totes aquestes afectacions es van poder documentar en les successives intervencions de restauració.

⁴¹⁵ GUILLAMET 1987b; RICKERBY 1986.

⁴¹⁶ A la figura de sant Brici es va poder veure el dibuix preliminar corresponent, fet amb terra de sinòpia, a mà alçada i de manera ràpida.

Els treballs van consistir en la neteja general de les pintures per eliminar la cera, les sals, els excrements d'ocells que hi havien fet niu a la banda nord de l'absis, els estucats i les repintades de la restauració anterior. Es van aplicar processos de consolidació del suport que van afectar pràcticament a tot el conjunt, ja que en general es detectaven greus aixecaments d'escates i bosses provocades per múltiples causes, des de filtracions d'aigua, a concrecions de carbonatació, acumulació de sals, i fins i tot fissures en els punts de càrrega i descàrrega dels arcs. Es va actuar aplicant gasses de trama oberta sobre les fissures, practicant petites incisions per tal d'alliberar els materials acumulats en les bosses, que eren els responsables dels despreniments, i també fixant les escates de la superfície amb paper japonès. Un cop consolidat tot el conjunt es van tractar les llacunes amb un estuc similar a l'original, format a base de sorra fina i calç, donant-li una mica de color de manera que no distorsionés cromàticament. Les llacunes es van reintegrar amb aquarel·la seguint la tècnica del *tratteggio*, i en aquelles parts en les que, tant per la forma com per la dimensió, no podien ser restituïdes, es van tractar amb veladures.

Aquesta campanya va permetre conèixer la tècnica utilitzada constatant que existien dues capes preparatòries. Una primera d'*intonacco* que s'estén de manera molt uniforme per tal de proporcionar una superfície plana i que presenta una composició que l'informe no especifica. En estudiar aquesta primera capa, l'informe recull un fet interessant per conèixer l'evolució del conjunt i és que, tot i que no entra en la qüestió, afirma que en algunes zones, que malauradament no s'indiquen, es poden veure restes de pigments que podrien correspondre a una decoració anterior. Tot i que res podem dir amb les dades que es proporcionen, sí que és un punt sobre el que reflexionar perquè en altres conjunt andorrans, cas de Sant Serni de Nagol i Santa Coloma, també es consigna una capa de pintura anterior a la pintura romànica visible.⁴¹⁷

Pel que fa a la segona capa preparatòria, se'ns diu que també és un *intonacco* però ara format per ciments naturals a base de calç i arena molt hidràulics en proporcions que varien des de 1/2 a 1/3. Té un gruix aproximat d'un centímetre i presenta una granulometria fina i compacta

⁴¹⁷ Informe de "The Courtauld Institut of Art" d'octubre 1986 (RICKERBY 1986). El cas de Sant Serni de Nagol es recull en aquest mateix estudi. A Santa Coloma fragments de la pintura, en color negre o en un blau molt fosc, són visibles a dia d'avui als muntants de la porta quan entrem a l'absis.

que s'emblanquina amb pinzell. En quan a la capa pictòrica, els informes recullen que es tracta de pintura a la calç.

La tercera campanya va ser a l'any 1995 i va anar dirigida a la conservació, neteja, i consolidació d'algunes zones que presentaven novament manca d'adhesió, sobretot als intradossos dels arcs formers i a solucionar definitivament la presentació del conjunt.⁴¹⁸

L'absis

En parlar de l'arquitectura, ja hem vist com l'absis actual és una reconstrucció que segueix en línies generals el traçat de l'obra original. La seva desaparició va comportar també la pèrdua del programa pictòric i només s'ha conservat *in situ* una petita mostra a l'extradós de l'arc d'ingrés on el mur està pintat en color vermell al costat sud, i vermell, taronja i gris al nord.⁴¹⁹

La nau

La nau és la zona que concentra el major volum de pintura conservada tot i que amb importants llacunes que afecten sobretot al mur sud, que és el més exposat a les inclemències meteorològiques. Pel que fa al mur nord, està pràcticament intacte i la decoració cobreix tant el propi mur com les pilastres, les impostes i l'arrencament de la volta. Només es detecten petites pèrdues que afecten a algunes de les figures i que van ser provocades per la col·locació de les bigues que suportaven el cor (figura 10). En general, la pintura està quasi completa a partir d'una alçada respecte del sòl d'aproximadament un metre. Les parts baixes, molt malmeses, possiblement eren decorades amb el tema habitual de cortinatge, del qual se n'intueixen alguns indicis.

⁴¹⁸ LÓPEZ-RIBAS 1995. El replantejament de la presentació decidida als anys 70 ja l'havia proposat Eudald Guillamet en un informe al 1990 on consignava la necessitat d'eliminar els fons grocs i els retocs fets sobre les figures.

⁴¹⁹ L'absis conserva a la zona del cilindre un fragment de pintura que no correspon a l'època romànica. Remeto a la nota 412.

Si comencem la descripció per la banda nord, el fragment de mur conservat comprèn l'arcosoli delimitat per l'arc former i les pilastres que el sostenen i on hi ha dos registres. La figura més important és la que hi ha sota l'arc, una imatge monumental de sant Martí tal i com es llegeix a la inscripció que l'acompanya: *SCS MAR TIN VS* (figura 11). D'acord amb la seva categoria com a bisbe, va vestit amb una casulla molt ornamentada amb incrustacions de pedres precioses que es sobreposa a l'alba. Les robes es complementen amb l'estola, el bàcul i el maniple que acrediten la seva condició de bisbe. L'estat de conservació és bo, està pràcticament intacte, i només hi ha una petita afectació a la meitat dreta del rostre i la mà dreta. Tot i això, per la posició flexionada del colze, s'intueix que tenia la mà alçada en actitud de beneir.

Sant Martí no està sol, l'acompanya a la dreta un personatge més petit del que destaquen sobretot les grans mans alçades davant del pit mostrant els palmells en una clara actitud d'orant, i la singular posició del cap amb el coll totalment perpendicular per mirar a Martí. Va vestit amb una alba blava que queda parcialment coberta per una casulla senzilla menys ornamentada que la de Martí. Sabem que es tracta d'un personatge eclesiàstic pels vestits que porta, però no es pot precisar més perquè no l'acompanya cap inscripció. A l'esquerra de Martí hi ha un colom blanc que s'allunya d'ell però que gira el coll per mirar-lo. Tots tres es dibuixen sobre un fons de tres bandes de colors ocre als extrems i vermellós al central, en un disseny en franges i colors que és manté constant al llarg tant del mur com de les pilastres.

En el registre inferior hi ha un personatge laic acompanyat per una inscripció en la que llegim: *GILEMG...RED* (figura 12). La imatge ens mostra un home assegut sobre un tamboret de tres potes de les que únicament una està en contacte amb el terra, el que transmet una gran sensació d'inestabilitat perquè sembla que estigui a punt de caure. A diferència de Martí que el veiem rígid i en estricta frontalitat, ell està de tres quarts i amb una actitud més dinàmica, agafant un ganivet de fulla desproporcionadament gran amb la mà dreta mentre que amb l'esquerra sosté en alt un vas també força gran. La resolució de la figura és dolenta i es veu clarament que l'artista no té els recursos tècnics suficients ni per solucionar satisfactòriament la posició del cos, ni per expressar correctament la proporció dels objectes. El disseny és tant deficient que la mà esquerra surt directament de l'espatlla sense que existeixi braç, un recurs que és una constant en totes les figures que ocupen aquest sector. L'enigmàtica figura

s'envolta per tot un seguit d'objectes, distribuïts sense ordre ni referència espacial, entre els que hi veiem un pitxell de grans dimensions amb una decoració de bandes horitzontals similar a la que hi ha al vas, una mena de coixí o peça de roba quadrada en color marró i sobre l'espatlla dreta, una au de rapinya amb plomatge vermell.

Les pilastres que sostenen l'arc estan decorades en totes les cares. Les que miren directament a la nau estan ocupades per dues imatges de sants en idèntica posició, frontals, hieràtics, rígids i amb la mirada directa clavada en l'espectador. Van vestits amb una alba blanca coberta per una casulla ornamentada que s'aixeca per la posició alçada de les mans. De la més pròxima a l'absis només hem conservat la part inferior del cos, el nimbe i l'inici d'una inscripció en la que es llegeix *SCS MA*, un fragment que és insuficient per determinar la identitat del personatge, però que creiem ha de ser important donada la proximitat a la zona de l'absis. Per damunt d'ell, just per sota de la imposta, hi ha una escena del que sembla ser la lluita entre un quadrúpede de color blau i un au vermella, sense que es pugui arribar a precisar més per l'estat deficient de conservació. A la segona pilastra tenim a sant Brici tal com diu la inscripció *SCS BRICIVS*, bisbe de Tours, successor a la càtedra de sant Martí, que també porta el maniple, l'estola i el bàcul propis de la seva dignitat episcopal (figura 13).

Continuem amb la descripció per les cares internes de les pilastres. Aquí el mur s'ha dividit en dos registres dels que únicament es conserva el superior. En cadascun d'ells hi ha un personatge que es dirigeix a Martí en clara actitud d'ofrena. El més pròxim a l'absis és, segons la inscripció *ARNALSU*, un laic si fem cas de la indumentària, d'edat madura pel color blanquinós del cabell i de la barba (figura 14). Amb els braços endavant i sostenint un canelobre entre les mans, s'adreça a Martí. El disseny de la figura revela un cop més la poca habilitat del pintor per resoldre la posició de tres quarts, i com no sap encaixar els braços i la part superior del cos *Arnalsu* acaba tenint un braç que li surt directament del pit. Tampoc ha aconseguit resoldre satisfactòriament l'acció mateixa d'agafar el canelobre. La primera impressió que ens dona quan ho mirem és que el personatge té dues mans esquerres, però no és així. Si ens hi fixem veiem que és la mà dreta perquè ens està mostrant el palmell de la mà, però la resolució és tant deficient que no acaba d'agafar el canelobre i només el dit gros passa per darrera. Aquest problema no el té el personatge que hi ha al davant, en la segona pilastra,

perquè porta les mans velades (figura 15). L'objecte en qüestió és sens dubte un objecte sagrat perquè les mans no el toquen directament.⁴²⁰

El mur sud és el més deteriorat. Aquí hem de suposar que la distribució de les pintures seguia el mateix esquema que acabem de veure perquè malauradament no hem conservat res del que hi havia sota l'arcosoli. No podem saber per tant a qui estaven acompanyant les tres figures que es veuen a les cares internes de les pilastres i que, igual que en el cas anterior, són personatges laics, ni com s'integrava la finestra en la composició. Se'ns confirma la divisió de l'espai pictòric en diferents registres perquè en la zona més propera a l'absis hem conservat dos nivells perfectament diferenciats. En el superior hi ha una de les figures més reeixides de tot el conjunt, un arquer captat en el moment de llençar la sageta en direcció a la part alta del mur avui buit (figura 16). A sota l'acompanya un músic que toca amb un arc un instrument de corda que sosté entre la barbata i la mà esquerra. En aquestes dues figures es veu una mà més hàbil, potser hem de pensar en un altre pintor, perquè aquí sí que es soluciona correctament la posició de tres quarts, sobretot en l'arquer que reflexa molt bé la tensió de la part superior del cos quan tensa l'arc.

Enfront tenim un ballarí en plena acció que branda una palma amb la mà esquerra (figura 17). Sabem que està ballant perquè, encara que no hem conservat les cames, la manera com s'obre la faldilla i sobretot la posició molt marcada dels malucs, que s'accentua amb la mà dreta sobre la cintura, suggereixen clarament alguna mena de moviment.

A les cares que miren a la nau la composició segueix el mateix patró que ja hem vist en parlar de la banda de l'Evangeli, amb l'única diferència que aquí la identificació dels personatges és impossible perquè no hem conservat cap de les inscripcions que els acompanyaven. Del primer en resta una part del nimbe sobre el que hi ha la figura d'un quadrúpede amb la llengua trífida (figura 18). Del segon sabem que no és un bisbe com correspondria en una distribució simètrica perquè no porta ni el bàcul, ni el maniple, ni la mitra. La resta de característiques de la frontalitat, hieratisme i mirada directa, així com la indumentària, es mantenen.

⁴²⁰ La restauració de la cara d'aquest personatge ha estat total perquè segons diu Canturri quan es va descobrir era *“una figura molt mutilada de cara i part superior”*. CANTURRI 1969: 317.

La volta

L'enderroc del sostre de la capella construïda al segle XVIII per tal de recuperar la forma original d'aquesta secció de l'església romànica, va desvetllar que la volta de la nau estava decorada (figura 19). Lamentablement molta d'aquesta pintura, sobretot la que ocupava la part central, s'havia anat desprenent del suport i es va trobar molt fragmentada, tant que ha estat impossible la reconstrucció i per tant conèixer quin era el programa escollit per aquesta part de l'església. Únicament s'ha pogut recuperar el rostre d'un personatge nibat que presenta unes característiques estilístiques molt diferents a les que hem vist a les figures dels murs de la nau. Aquestes diferències es fan evidents en la manera com es defineixen els ulls, que no tenen la forma tan ametllada com els personatges dels murs, sinó que són més en forma de llanceta amb el lacrimal molt arrodonit. Tampoc el disseny de la parpella no és igual, ara està definida per una línia paral·lela a les pestanyes que no es veu en la resta de rostres, com tampoc no ho és el del nas, on no hi ha els elements triangulars al laterals sinó uns d'arrodonits (figura 20).⁴²¹

Els fragments conservats es trobem per damunt de les impostes de les pilastres, en el punt on arrenquen els arcs formers. La temàtica és molt diferent segons si miren cap al costat de l'evangeli, on hi ha persones, o cap al de l'epístola, on hi ha animals, però l'esquema compositiu és el mateix. Si comencem per la primera pilastra del mur nord, ens trobem amb la representació d'un eclesiàstic de mig cos vestit amb una casulla que recull amb un fermall sota el coll. El cap el té lleugerament aixecat i la mirada és dirigida vers algun element desaparegut de la volta de l'absis. En la pilastra següent, en canvi, hi ha tres personatges, també de mig cos que, per la manera com es plega la roba al voltant del coll, sembla que portin alguna mena de túnica amb caputxa. Igual que en el cas anterior també tenen el cap una mica enlairat però ara miren cap a un punt que sembla ser el centre de la volta de la nau (figura 21). Res hem conservat de la volta tret de alguns centenars de fragments dels que s'ha aconseguit encaixar una ínfima part com ja hem comentat. Però envaint la sanefa ornamental que emmarca l'arc toral hi apareix un peu i la part inferior d'una túnica que hem de relacionar amb una figura perduda que continuaria desenvolupant-se per la volta.

⁴²¹ Hem de contemplar la possibilitat que aquests fragments no siguin d'època romànica, tenint en compte que a la zona de l'absis hi ha pintura d'una etapa posterior.

Pel que fa a la banda de l'epístola, ja hem dit que aquí les figures són d'animals i el que podem veure és unes potes d'un quadrúpede a la primera pilastra i dos caps de bous enfrontats a la segona.

Ens queden alguns fragments de les imatges de sants que ocupen els arcs formers, una d'elles pràcticament sencera (figura 22). El disseny, tant de la pròpia figura com de les robes que porten, segueix el mateix patró que ja hem vist en parlar de la resta de figures de membres del clergat, és a dir, personatges que es mostren frontals. L'única variació, almenys de la que hem conservat, sembla estar en la posició de les mans que ara no estan obertes en posició d'orant sinó que una d'elles recolza sobre el pit.

Si alguna cosa més es pot destacar d'aquest conjunt pictòric és el gran cromatisme que proporcionen els motius ornamentals que recorren els elements arquitectònics. Les impostes, els frontals, els arcs, els intradossos, els extradossos, els carcanyols, ... tot està cobert amb diferents motius que constitueixen un ampli mostrari de possibilitats en el que no falten meandres, arcades, diagonals, cercles concèntrics, semicercles enfrontats, ziga-zagues o simples línies de colors.

6.3. Iconografia

Des del mateix moment del descobriment de les pintures es va fer evident la dificultat que comportaria identificar el programa pictòric escollit, sobretot per les pèrdues de pintura en parts fonamentals com són la volta de la nau i sobretot l'absis. Però malgrat les llacunes, que hem de reconèixer que són força importants, no podem compartir, com afirma Pradalièr, que és "*impossible de trouver la moindre explication iconographique*".⁴²²

En el primer que ens hem de fixar per entendre el que tenim a Sant Martí de la Cortinada és en el gran nombre de personatges eclesiàstics, bisbes, sants, preveres, etc. que hi ha cobrint les parets i de manera particular les pilastres, una singularitat que ha estat utilitzada sovint

⁴²² PRADALIER 1970-1971: 76.

pels investigadors per parlar d'una decoració inusual.⁴²³ El terme no és del tot encertat perquè, en primer lloc i com ja hem ha dit reiteradament, és l'únic conjunt del Principat que ha conservat pintura a la nau, i per tant no poden generalitzar a partir d'una única mostra. En segon lloc, perquè si ho relacionem amb conjunts contemporanis de la resta d'Europa veurem que sants, bisbes i preveres poblant els murs dels edificis no és un element tant estrany.

A la ciutat de Poitiers hi ha l'església de Saint Hilaire-le-Grande. El poc que es conserva de la pintura romànica per la que s'accepta una cronologia de finals de segle XI inicis del segle XII, revela imatges de bisbes de la diòcesi Poitiers decorant algunes de les pilastres de la nau en disposicions idèntiques, un damunt l'altre, a les que s'aprecien a la Cortinada. Episodis de la vida de sant Quintí i de sant Martí en els murs, sants qualificats d'admirables sota els arcs i a l'intradós de l'arc occidental de la torre on una inscripció identifica al personatge representat com a Fulbert de Chartres que havia estat tresorer de Saint Hilaire, altres al deambulatori i a les absidioles.⁴²⁴ Per tant, no podem considerar inusual els eclesiàstics de la Cortinada, en tot cas són un indicatiu que la pintura del Principat no està tant allunyada del què s'ha fet, i encara s'està fent, a altres punts de la geografia europea. Altres casos similars, també de la ciutat de Poitiers serien el del baptisteri de Saint Jean on en les aquelles zones més altes en què es conserva la pintura romànica molts dels representats són eclesiàstics⁴²⁵ o de la mateixa catedral de Notre-Dame-la-Grande.⁴²⁶ I què dir dels mosaics de la catedral de Monreale a Sicília.⁴²⁷

Junt amb les escenes dels dogmes de la fe cristiana, aquelles que recullen passatges de l'Antic i del Nou Testament, el testimoni dels sants són un dels temes més escollits per decorar els murs de les esglésies. Ja el papa Gregori el Gran a inicis del segle VII, en una carta dirigida a Serennus de Marsella, deixa constància de la importància que tenen aquesta mena d'imatges

⁴²³ PRADALIER 1970-1971: 81. Malgrat les paraules de Pradalier, hem de recordar que al Principat d'Andorra tenim també l'exemple de Sant Miquel d'Engolasters on a la part conservada de l'intradós de l'arc triomfal també apareixen un nombre important de sants. Vegeu aquí mateix l'estudi monogràfic.

⁴²⁴ CAMUS 1982: 117-118.

⁴²⁵ BOISSAVIT-CAMUS 2014.

⁴²⁶ CAMUS, ANDRAULT-SCHMITT 2002.

⁴²⁷ BRODBECK 2010.

per despertar la devoció dels creients.⁴²⁸ Més endavant, en època carolíngia els sants compartiran protagonisme amb Crist, Maria i amb els profetes, tots ells considerats models de comportament en els que s'han d'emmirallar els cristians, els pilars fonamentals de la fe cristiana que amb les seves vides exemplars serveixen de guia. Però els sants són també els successors dels apòstols en l'exercici del ministeri eclesiàstics, i un rere l'altre formen una cadena des dels primers temps del cristianisme fins l'actualitat. D'alguna manera, amb les robes cerimonials, com a testimonis privilegiats de la vida de Crist, estan participant i ens acompanyen en la litúrgia.

Les opcions per escollir són moltes, tantes com sants recull el santoral, i la decisió final de quins són els seleccionats en cada cas ve determinada per la devoció i la significació que tenen en el si de la comunitat. Entre ells no hi pot faltar en un lloc destacat el sant titular de l'església que, en el nostre cas, és Sant Martí, igual que ho fa santa Coloma a l'església que porta el seu nom a la parròquia d'Andorra o l'arcàngel Miquel a Sant Miquel d'Engolasters.⁴²⁹

Martí és la figura que a nosaltres ens interessa, un sant amb gran devoció a la península Ibèrica des d'època visigoda. Per tant no ens ha d'estranyar trobar a Andorra una església amb la dedicació al sant bisbe de Tours.⁴³⁰ Sulpici Sever el descriu com un home de molta humilitat, just, de gran paciència, auster i compassiu.⁴³¹ Originari de Sabaria a la Pannnonia, i fill de militar, va haver d'incorporar-se a l'exèrcit en contra de la seva voluntat als quinze anys en virtut d'un decret imperial segons el qual els fills de veterans havien d'ocupar el lloc dels seus pares. Als divuit anys va tenir lloc l'episodi més conegut de la seva vida. A les portes d'Amiens va trobar a un home nu i mig mort de fred. Commogut per la situació i en veure que ningú no l'ajudava, no va dubtar en agafar l'espasa i tallar la seva capa per la meitat donant-li una part al pobre. Aquella mateixa nit en somnis va veure Crist vestit amb la capa,

⁴²⁸ *Depictae ecclesiae imaginibus ornatae*. (Migne) *PL*. 77: col.1128-1130. A partir d'ell molts autors carolíngis destacaran en les seves obres la importància de les imatges, com ara Raban Maur, Walafriad Strabon, Bernard d'Angers, entre d'altres.

⁴²⁹ A Santa Coloma està al costat de Maria i a Sant Miquel d'Engolasters a la volta de l'absis. Tots dos casos es poden consultar en les respectives monografies dedicades en aquest estudi, per Santa Coloma a la pàgina 278 i ss, i per Sant Miquel d'Engolasters a partir de la 391, on es desenvolupa el paper que se'n deriva d'una situació tant inusual.

⁴³⁰ A Andorra mateix hi ha un altre església dedicada a sant Martí a Nagol. *Andorra Romànica* 1992: 180-183.

⁴³¹ *Sulpici Sever, Vita Sancti Martini* (*Sulpice Sévère, Vie de Saint Martin*, ed. J.Fontaine. Sources Chrétiennes 133, Paris 1967, 3 vols.).

visió que el decideix a abandonar la vida militar i abraçar la fe cristiana.⁴³² Comença aquí una nova etapa que dedicarà a l'oració i la prèdica, que el portarà a recórrer el nord d'Itàlia, on fundarà alguns monestirs, i la Gàl·lia, primer a Poitiers i més tard a Tours, on serà aclamat bisbe en contra de la seva voluntat.⁴³³

Martí no està considerat un sant màrtir perquè no va patir martiri, i pertany a aquell grup anomenat de confessors o, com diu sant Isidor, *in occulta animi virtute*.⁴³⁴ Aquest grup el formen bisbes, anacoretes i monjos que van viure després de les persecucions, en un temps en què el que es valora és la vida de perfecció cristiana i l'esforç per dur una vida equiparable a la dels que van donar testimoni de Crist a través del martiri. Actuant d'aquesta manera aconseguen primer el reconeixement dels que van viure prop d'ells, i després el de la resta de la comunitat cristiana. El llocs on han viscut o on estan enterrats comencen a venerar-se com a llocs sants, generant una devoció que acaba convertint-los en punts de peregrinació. En el cas de Martí, el culte comença de forma ràpida a Tours poc després de la seva mort, sembla ser que de manera espontània, en reconeixement de la gran tasca duta a terme durant el desenvolupament de la seva activitat episcopal.

En quin moment comença a ser objecte de culte a Hispania no ho sabem del cert. Les úniques notícies al respecte provenen de relats i llegendes que parlen de la petició que fa *Cararicus*, rei dels sueus durant la segona meitat del segle VI, en favor del seu fill malalt a canvi de la conversió. Però en realitat el culte ha de ser uns anys anterior a aquest episodi perquè la seu episcopal de Dumio, a les proximitats de la ciutat portuguesa de Braga, ja radicava al segle V en el monestir dedicat al sant de Tours. Sigui com sigui, és en aquesta zona del nord-oest de la Península Ibèrica on sembla que la devoció és més forta a la vista del volum d'esglésies

⁴³² *Quodam hyemali tempore per portam Ambianensium transiens pauperem quendam nudum obuium habuit. Qui cum a nullo elemosinam accepisset, Martinus hunc sibi seruatum intelligens arrepto ense clamidem que sibi tantum supererat diuidit et partem pauperi tribuens reliqua rursus induitur. Sequenti igitur nocte Christum clamidis sue qua pauperem texerat parte uestitum uidit ipsumque ad circumstantes angelos sic loquentem audiuit: "Martinus adhuc catechumenus hac me ueste contexit".* DA VARAZZE, *Legenda Aurea. Con le miniaature del Codice Ambrosiano C. 240 inf.* trad. F. Stella 2007:1270-1272.

⁴³³ *Verum cum plebs Turonica episcopis qui careret ipsum plurimum renitentem sibi ordinari petiit.* DA VARAZZE, traducció F. Stella 2007: 276.

⁴³⁴ Isidor, *Etimologies* VII, XI; *De martyribus*, 4. (Migne, *PL* vol 82: 290B). Martí va ser, junt amb el papa Silvestre (†337) i sant Ambrós de Milà (†397), un dels primers bisbes que van entrar a formar part del culte litúrgic. FERNÁNDEZ 2003: 222.

dedicades al sant bisbe de Tours.⁴³⁵ A resta de la Península, sobretot al Pirineu, també hi ha un bon nombre de testimonis, alguns tant importants com el monestir de San Martín de Asan, que posteriorment serà de San Victoriano, el de San Martín de Liébana, més tard San Toribio, o el de Sant Martí d'Empúries. El sud peninsular no en queda al marge, i segons sembla tenen relíquies de Martí, ja al segle VII, les esglésies de San Pedro y San Pablo de Loja, i de Medina Sidonia. De la importància que el culte té a Hispania en són també testimonis els calendaris mossàrabs, que assenyalen la seva onomàstica el 11 de novembre, les fonts litúrgiques, on són freqüents les al·lusions a diferents moments de la seva vida però sobretot a l'episodi de la capa⁴³⁶, i l'oracional visigòtic. Fins i tot el sacramentari de Ripoll (1050), un sacramentari de tipus gregorià que defensa la litúrgia romana, inclou dues misses dedicades a ell, una d'elles en la que es commemora la seva mort.⁴³⁷

Pel que fa als comtats catalans, s'han proposat dues vies de penetració del culte. La primera és indirecta a través del monestir d'Asan, des d'on es difondria a la resta del Pirineu. La segona seria directa amb l'arribada de les tropes franques que entren a la península per lluitar contra els musulmans. En relació amb aquesta última proposta cal dir que Martí fou considerat protector de soldats i militars, no en el sentit en què ho és sant Jaume, és a dir, com un sant guerrer per les armes, sinó com un guerrer que utilitza com a armes la paraula i l'oració per vèncer els enemics. És possible que les tropes franques erigissin al seu pas petites capelles que amb el temps van anar prenent importància i transformant-se en oratoris i esglésies, potser això explicaria perquè és el sant amb més devoció a la Catalunya Vella amb un 12% de temples dedicats. Sigui com sigui, el gran impuls arribarà a partir del segle XI, coincidint amb l'increment dels intercanvis culturals i comercials entre les dues vessants del Pirineu, i sobretot, amb els monjos de Cluny. I és que Martí va ser un gran lluitador contra el paganisme

⁴³⁵ A Asturias, San Martín de Argüelles (Siero), aproximadament de 583, o el monestir de San Martín de Sales, possiblement fundat a finals del segle IX. L'acta de consagració d'Alfons III de la catedral de Santiago de Compostela (segle IX) menciona un altar dedicat a ell. I no hem d'oblidar les seus episcopals de Mondoñedo i de Dumio. FERNÁNDEZ 2003.

⁴³⁶ Hi ha altres festes documentades, algunes molt antigues, els dies 4 de juliol i 11 d'agosts, però no abasten tot el territori peninsular i sembla que més aviat són d'àmbit local. GARCIA RODRIGUEZ 1964: 339-341.

⁴³⁷ RIBAS 2006.

i l'arrianisme que imperava a tota l'Europa de l'època, considerat el martell dels heretges, la lluita contra ells és un aspecte capital de la seva obra.⁴³⁸

A la Cortinada, Martí és el sant titular de l'església i com a tal ocupa un dels llocs més destacats de l'edifici, a la dreta de la zona més sagrada que és l'absis. Les grans dimensions de la figura i la monumentalització que el marc que forma l'arcossoli atorga a l'espai són testimonis de la seva importància. L'estreta relació que s'estableix entre l'arquitectura i la pintura és la mostra més clara de com la distribució d'un programa en els murs de les esglésies precisa d'una planificació en la que res no es deixa a l'atzar. Si això es fa patent en el mur nord, hem de plantejar què és el que passava al mur sud. La simetria provada en l'assignació de les figures al llarg dels murs ens fa pensar en una imatge similar sota l'arcossoli, però una figura de qui?

Canturri llença una proposta en la que planteja que el que hi havia era una figura monumental de sant Sebastià, un sant del que diu que avui en dia encara té una gran veneració al poble.⁴³⁹ Hi ha dos elements que així ho fan pensar. D'una banda, continua dient, tenim a l'arquer que està disparant una sageta, sageta que es dirigeix al centre de mur que és on hi hauria Sebastià tot recordant el seu suplici, per altra banda hi ha el dansaire del que diu que porta a la mà una palma de martiri. La proposta sembla ben travada sinó fos perquè deixa sense explicar quin és el paper que juga el músic en aquesta situació, i com s'ha de relacionar amb el martiri. Tampoc no s'entén molt bé com és que, si sant Sebastià té una gran devoció al poble, cap dels retaules que hi ha a l'església estigui dedicat a ell.⁴⁴⁰

Pradalier, tampoc s'esplaiava molt en explicacions i es centra en la figura del músic deixant completament de banda l'arquer i al ballari. Sap que no es pot integrar en un context martiri

⁴³⁸ Són abundants els testimonis de la importància que la veneració de Martí tenia als anomenats comtats catalans. En pintura sobre taula figuren entre els exemples més destacats els frontals de Sant Martí de Chía (*MNAC* 3902), de Sant Martí d'Ix (*MNAC* 15802), o de Sant Martí de Puigbó (*MEV* 9). Els casos de la taula de Sant Lliser d'Alós d'Isil o de Gil (*MNAC* 01583), i els dos laterals procedents del monestir de Sant Serni de Tavèrnoles (*MNAC* 64003) són molt significatius per quan sant Brici també hi apareix. En pintura mural per exemple a Sant Joan de Boí (*MNAC* 200428). Totes recullen diferents moments de la vida del sant a partir del que ens descriu la Llegendà Àuria on no hi falta l'episodi de la partició de la capa, què és el més conegut; alguns dels miracles que se li atribueixen; l'ascensió de la seva ànima portada per àngels; i el funeral de cos present.

⁴³⁹ CANTURRI 1969: 319.

⁴⁴⁰ L'altar major està dedicat a sant Martí de Tours, els altres ho són a: Mare de Déu del Roser, sant Antoni Abad, a la capella inferior del campanar, a la Mare de Déu, al Sant Crist, que ocupava la capella on es van descobrir les pintures, i un segon dedicat a sant Martí que es troba a la Casa de la Vall.

i opta per relacionar-lo amb l'escena que hi ha sota sant Martí, aquella en la que, recordem-ho, s'escenifica un suposat banquet, i on el músic seria un dels que amenitzarien la festa.⁴⁴¹ La lectura que planteja Pradalier, on imatges que apareixen en diversos espais repartits pels murs de l'església formen part d'una mateixa escena, creiem que és un error per quan dificulta molt la comprensió. Sigui com sigui, en quin context concret hem d'interpretar aquestes escenes laïques a l'església de la Cortinada no ho sabem, però trobar-les en un àmbit religiós no ens ha de semblar estrany.

Les escenes profanes dins les esglésies en contraposició a les sacres són un element que es recupera amb la Reforma Gregoriana, coincidint amb el gust per incorporar elements fantàstics profans, extrets de l'imaginari popular o derivats de l'observació de la vida quotidiana. Com diu Schapiro, l'art romànic no és exclusivament un art religiós i simbòlic; durant els segle XI i XII hi ha un estadi de creació artística diferent que expressa sentiments, espontaneïtat, fantasia, totalment desvinculat de simbolisme i significat religiós que també agrada a la gent. És un art pagà que beu de la cultura trobadoresca dels castells i dels incipients centres urbans, del moviment de persones i mercaderies que estan transformant la societat que es planteja nous temes d'interès que es traslladen al món artístic encara que sigui dins l'àmbit eclesiàstic.⁴⁴² És el reflex d'un canvi social fruit d'un període de prosperitat econòmica en el que els senyors feudals s'interessen per les activitats artístiques i les impulsen des dels seus castells.

Lluny de ser un inconvenient, aquestes imatges profanes són un element d'atracció per l'espectador per la familiaritat i quotidianitat que aporten al conjunt, encara que d'alguna manera el distreguin de l'objecte principal que és l'oració i la reflexió. Hi ha imatges profanes en els capitells dels claustres, en els portalades, en els murs de les esglésies, i com a marginàlia als llibres litúrgics, imatges totalment alienes a l'entorn en les que l'artista ha deixat fluir lliurement la seva imaginació que plasma en animals fantàstics, figures complexes, lluites mitològiques o vegetals impossibles. Músics, ballarins, acròbates, estan presents en les portalades d'Aulnay, Burdeos, Morlaas, Parthenay, Soria, Santiago de Compostel·la, Varaize, Jaca, Sant Isidoro de León, per citar-ne algunes, però també a

⁴⁴¹ PRADALIER 1970-1971: 80.

⁴⁴² SCHAPRIO 1984 : 13-35.

l'interior de les esglésies. Veiem temes de caceres a la catedral de Roda d'Isàvena, activitats festives amb joglars i acròbates en plena acció a Sant Joan de Boí, o escenes de la vida cavalleresca i cortesana a San Baudelio de Berlanga⁴⁴³, imatges i activitats que ens transporten a un ambient senyorial i cavalleresc, al món cortesà en el que es mouen molts dels promotors dels conjunts i que tanta força comença a tenir dins les elits des de mitjans del segle XII. És una forma d'expressió que no agrada a tothom i que, encara que sigui criticada, els mateixos que la critiquen les contemplen i admiren.⁴⁴⁴

La incorporació de motius exòtics, forans i profans a l'art cristià es dona ja des del segle VII, quan s'introdueixen elements procedents del món sassànida, celta, germànic, copte i fins i tot de l'Islam, amb el què està en guerra. Al segle IX, moltes d'elles les trobem completant alguns emmarcaments arquitectònics dels canons de concordança, com per exemple en l'Evangelinari de Ebbon⁴⁴⁵, amb escenes de caceres, amb arquers disparant a la presa o de caçadors proveïts de llances perseguint els animals. També figures soles evolucionant per les inicials, per exemple del saltiri de Corvey⁴⁴⁶. El mateix es pot dir per les escenes de malabaristes, ballarins i músics, molt freqüents com a complement de la decoració principal, que de vegades es combinen per formar una escena i d'altres apareixen com a figures soltes repartides pels diferents espais que el text deixa lliure. Els exemples són molts, el *Psalterium Aureum*⁴⁴⁷, la Bíblia de Sant Pau Extramurs, o al *Saltiri* de Carles el Calb⁴⁴⁸ on, en un mateix foli, hi ha cinc d'aquestes figures que corresponen a dos músics, un d'ells tocant una mena de lira i un altre bufant d'una banya, un malabarista en plena actuació, una quarta figura de la que no es pot identificar quina és la seva habilitat i un ballarí dansant agafant un mocador amb les dues mans que voleia sobre el seu cap. (figura 23). Escenes també de la vida quotidiana amb llenyataires, paletes, pastors,... sempre en aquest context de marginàlia on sovint no tenen cap tipus de relació amb el text que estan il·lustrant. Uns personatges dinàmics que molts cops es miren, es persegueixen o persegueixen a un mateix animal, en

⁴⁴³ Per Roda d'Isàvena, CARBONELL 1974, GUARDIA 2014. Per Sant Joan de Boí, GUARDIA 2001. Per San Baudelio de Berlanga, GUARDIA 2011: 378.

⁴⁴⁴ Schapiro pren com exemple la famosa carta que sant Bernat dirigeix a Guillem de Saint-Thierry en la que critica les imatges profanes d'un claustre. La redacció i la descripció que fa de cadascuna d'elles demostra que ha estat molt de temps contemplant-les. SCHAPIRO 1984: 17-21.

⁴⁴⁵ Ms. 1, Bibliothèque municipale Epernay.

⁴⁴⁶ Bibliothèque d'Amiens Métropole. Manuscrit 18C.

⁴⁴⁷ Cod. Sang. 22, St. Gallen, Stiftsbibliothek. www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0022.

⁴⁴⁸ BNF lat. 1152. www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55001423q.

definitiva interactuen de tal manera que ens expliquen una història com si de la vinyeta d'un còmic es tractés.

El gust per aquest temes desperta en la societat del moment una sensibilitat per les formes i els colors i per les habilitats artístiques contingudes en l'obra que causen gran admiració, tal i com expressa el text de Guillem de Malmesbury quan descriu el sentiment que li provoca la contemplació de les noves pintures de la catedral de Canterbury: *“En las pinturas multicolores un arte admirable arrebatada el corazón por el esplendor seductor de los colores, y atraía todas las miradas hacia los techos por el encanto de su belleza”*.⁴⁴⁹

A Sant Martí de la Cortinada les figures profanes tenen aquest caire festiu dels salons cortesans on la música i la dansa estaven presents, però aquestes disciplines artístiques també es donaven dins les esglésies on era un costum molt arrelat del que participaven tots, tant el poble com els mateixos religiosos. Sempre van ser activitats mal vistes per les autoritats eclesiàstiques, que van intentar, sense èxit, erradicar-ho.⁴⁵⁰

Són molts els exemples conservats arreu d'Europa on es poden veure composicions d'aquesta mena ornant els murs de les esglésies, però és entre la pintura francesa romànica on trobem un exemple molt proper a la Cortinada, si més no en l'elecció dels temes. A l'església de Saint Julien a Poncé-sur-le-Loir s'ha conservat part de la pintura romànica original de mitjans del segle XII.⁴⁵¹ Entre les diferents figures es poden veure, ocupant un espai molt semblant, un arquer, i diversos músics i ballarins en unes actituds que, salvant les distàncies formals, recorden molt a les andorranes. (figures 24). Però aquest no és l'únic punt en comú, i és que la disposició de l'arquer i el músic, un per damunt de l'altre, és la mateixa que es dona a la Cortinada. És un altre element que posa de manifest la relació de les pintures de Sant Martí de la Cortinada amb uns models artístics que són comuns a les dues vessants del Pirineu.

Recuperem, ara, la representació dels bisbes a les nostres pintures. Ens interessa el cas de Saint Bertrand de Comminges on, presidint la porta d'entrada a la catedral hi ha un timpà escultòric ocupat en gran part per una escena de l'Adoració dels Mags, però darrere la Verge

⁴⁴⁹ Text citat per Schapiro (SCHAPIRO 1984: 24) que en recull també d'altres exemples.

⁴⁵⁰ Fins i tot al segle XI es va arribar a compondre al Languedoc una cançó dedicada a la Santa Fe de Conques en llengua vernacla, SCHAPIRO 1984: 101, notes 77 i 78.

⁴⁵¹ DAVY, JUHEL, PAOLETTI 1997: 167-169. Làmines III, XLIII, XLIV.

hi ha la figura de sant Bertrand, bisbe titular de la seu entre finals del segle XI i inicis del segle XII. Aquesta figura ens interessa especialment per la gran similitud formal amb les imatges de Martí i Brici que tenim a la Cortinada. (figura 25). Totes tres coincideixen en la manera com ha estat dissenyada la figura en el seu conjunt, amb les espatlles estretes i caigudes, la posició baixa de les orelles, la posició de les mans, la dreta beneint i l'esquerra sostenint el bàcul, la posició dels peus, i fins i tot en el tallat del cabell. Però és que podem anar més enllà perquè l'estola i la mitra són iguals com també ho és el bàcul, amb la voluta mirant a l'interior.

Potser no tant semblants, però en la mateixa línia de representació genèrica perfectament codificada de sants bisbes tenim els exemples de sant Ramon de Roda, tant a la portada de l'església com en el seu sepulcre, de sant Serni al sepulcre del mestre de Cabestany, del bisbe representat en el claustre de Girona o el cas més proper a la Cortinada del frontal dels bisbes del monestir de Sant Serni de Tavèrnoles, uns punts de coincidència entre figures de diferents àmbits geogràfics i en diferents suports que s'han nodrit de les mateixes convencions.⁴⁵²

Ens hem de remuntar a l'època carolíngia per conèixer la importància que els bisbes tenen dins la societat medieval. El seu paper es va anar definint durant els primers segles del cristianisme, sobretot a partir del segle IV, quan amb el desmembrament de l'Imperi van sumant a les funcions eclesiàstiques aquelles civils que les elits romanes van abandonant.⁴⁵³ Adquireixen cada cop més protagonisme social i la seva tasca al front de les diferents comunitats/ciutats comença a ser recollida per les cròniques de l'època. L'hagiografia, durant l'època carolíngia, recopilarà molts d'aquets relats contribuint de manera decisiva a la memòria episcopal amb la difusió dels moments més rellevants de les seves vides, fomentant la veneració i el culte d'aquells que més van influir en la comunitat. Les seves vides, sempre

⁴⁵² GUARDIA, MANCHO, PALAU 2014.

⁴⁵³ A mida que els bisbes van adquirint poder es van dotant d'un conjunt d'elements i objectes de representació, procedents del món imperial, que constitueixen un sistema codificat de símbols de poder que l'observador identifica fàcilment. La creu, una mena de bastó símbol de la funció pastoral, és la insígnia més antiga i el primer dels objectes que es fixarà, igual que l'anell. Es documenta ja finals del segle IV, però serà a llarg del segle IX quan el seu ús es generalitzarà. El mateix passarà amb la indumentària on les casulles s'aproximen cada cop més a les riques robes dels sobirans, tant pels dissenys com pels sumptuosos materials utilitzats, sobretot fils de seda, amb els que es fan espectaculars brodats dels que el Museu Diocesà d'Urgell en conserva alguns fragments destacats, com la capa de sant Ermengol (*MDU* 1 604). La mateixa significació de poder i dignitat sacerdotal tenen l'estola, el maniple i la mitra, una mena de corona amb la que es simbolitza el poder espiritual.

exemplars, són vistes com a font d'inspiració per a la resta de creients i els episodis més rellevants del seu ministeri són reproduïts en qualsevol suport perquè ells són els veritables models de vida cristiana, els garants de la fe. El repertori d'imatges és molt ampli i l'elecció d'un o altre està en funció de la importància atorgada al sant dins la societat i del missatge concret que es vol transmetre. Els models on apareixen en actitud de pregària i oració són els que tenen més demanda i als que la reforma gregoriana va donar un nou impuls. Les imatges de sants representades en els murs d'una església participen de la memòria de la mateixa manera com ho fan les relíquies o els altars. Tenen una funció pastoral i de la seva importància ja se'n fa ressò el *Decretum Gelassianum* quan parla, en un llarg discurs, de la conveniència de llegir passatges de les seves vides exemplars durant les celebracions per la capacitat que tenen, com a models de santedat, per inspirar la vida i la conducta quotidiana dels creients.⁴⁵⁴

Tornem a la figura de Martí i veiem que no està sol, l'acompanya un personatge petit; qui és i quina relació té amb ell?. Planas planteja que sigui el pobre mig mort de fred que Martí troba a l'entrada d'Amiens, una identificació que creiem errònia per diverses raons⁴⁵⁵. En primer lloc Martí no va vestit de militar com correspondria a l'episodi al que suposadament està fent referència i que és com apareix en aquelles obres que recullen aquest fet, sinó de bisbe. Això ens està indicant que la interpretació l'hem de fer dins del context eclesiàstic i no militar. En segon lloc, no s'aprecia cap complicitat entre els dos personatges, no interactuen ni amb el gest ni amb la mirada, ben al contrari Martí es manté distant, en un posat que deixa clara la diferència jeràrquica. Per últim la indumentària de l'acompanyant tampoc no segueix les indicacions del text, no va mig despullat sinó tot el contrari, porta una túnica i una casulla senzilles, sense la rica ornamentació del bisbe, però que l'identifiquen clarament com un clergue de rang menor.

Un cop descartat que es tracti del pobre, l'autora planteja en el mateix article una segona possibilitat en la que l'identifica amb el diable. L'origen d'aquesta hipòtesi el troba en dues fonts documentals, una de textual i l'altra iconogràfica. Per la textual ens remet un cop més a

⁴⁵⁴ *Decretum Gelassianum* (Migne *PL* 59: col. 171).

⁴⁵⁵ PLANAS 1992c: 122.

l'hagiografia de sant Martí, on s'explica com estant a la seva cel·la durant la nit se li va aparèixer el diable en forma humana. D'aquest relat el que a nosaltres més ens interessa és la descripció que es fa de les vestidures del dimoni. El text ens diu que anava vestit tot de porpra, tocat al cap amb una diadema d'or i pedres precioses i calçat amb unes sabates també d'or. Vestit d'aquesta manera intentava fer-se passar per Crist, un parany en el que, com no podia ser d'una altra manera, Martí no va caure.⁴⁵⁶ Llegint aquest fragment, i mirant el que hi ha al mur de la Cortinada se'ns fa difícil identificar l'episodi, perquè no hi ha cap mena de relació entre el text i la imatge, i no únicament en el referent a la indumentària, sinó també pel context. Per Planas això no és argument suficient per descartar la interpretació, i hi troba similitud amb l'escena del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León (figura 26). Aquí Martí està acompanyat d'un personatge més petit, negre i, diu Planas, que "*duu vestits eclesiàstics, fet que el pot emparentar amb el personatge de la Cortinada*". L'únic inconvenient que hi veu per una coincidència total és que a la Cortinada el diable està a la dreta i no a l'esquerra, un fet contradictori donada la connotació negativa que porta intrínseca aquesta figura.

Es poden rebatre els arguments de Planas si mirem les dues imatges. Si comencem pels vestits, no es pot dir que a León el diable vagi vestit com un clergue tal com passa a la Cortinada; ben al contrari porta riques vestidures que segueixen, aquí sí, el que descriu el text. En segon lloc el diable lleonès és negre, tal com marca la tradició iconogràfica més habitual quan es tracta de representar-lo. Per últim, tot que intenta amagar la seva veritable naturalesa sota el vestit i l'aparença humana, queda traït, a banda del color de la pell, per les mans i els peus com a garfis. Per tant, cap dels trets que identifiquen al diable en les pintures de León, i en general en totes les imatges que fan al·lusió a aquest passatge, es troben a la Cortinada, amb la qual cosa descartem que es tracti del dimoni.

⁴⁵⁶ *Quadam etiam die dyabolus in forma regis purpura et dyademate et aureis caligis ornatus sereno ore letaque facie bi apparuit; cumque diu ambo tacuissent: "Agnosce, inquit, Martine, quem colis. Christus ego sum descensurus ad terras, prius me tibi manifestare uolui". Ad hoc cum adhuc Martinus admirans taceret rursus ait: "Martine, cur dubitas credere cum me uideas? Christus ego sum". Tunc ille a spiritu sancto doctus ait: "Dominus Ihesus Christus non se purpuratum et dyademate renidentem uenturum esse predixit. Ego Christum nisi in eo habitu et forma qua passus est, nisi crucis stigmata preferentem uenisse non credam". Ad hanc uocem ille disparuit et totam cellam fetore compleuit. Iacopo da Varazze, Legenda sanctorum. DA VARAZZE, traducció F. Stella 2007: 1284.*

Pradalier tampoc no sap respondre a la pregunta de qui és i ens planteja diverses possibilitats que no arriba a concretar.⁴⁵⁷ Apunta que podria tractar-se d'un secretari, un catecumen o qualsevol dels deixebles de Martí tal com es veu en algunes obres, i cita el frontal d'Ix, o fins i tot el mateix Brici que l'acompanya en nombroses ocasions.⁴⁵⁸ D'ell sabem que va ser diaca mentre Martí exercia de bisbe i que el va succeir encara que no gaudia de les qualitats atribuïdes al seu predecessor. Se'ns diu que era un personatge gelós, arrogant, que va tenir greus problemes amb la comunitat de la ciutat que no el volia com a bisbe, però que malgrat tot el papa el va confirmar en el càrrec, un càrrec que va desenvolupar durant 47 anys. La identificació del petit personatge amb Brici seria possible però se'ns fa difícil d'acceptar sobretot perquè ja apareix en una de les pilastres.

Pradalier passa de puntetes sobre el tema iconogràfic però en canvi s'entreté en fer una anàlisi formal molt detallada de la figura en la que destaca l'estudi gestual. Potser degut a un insuficient coneixement de la iconografia d'època romànica, passa per alt elements fonamentals per entendre davant de qui estem, i arriba a conclusions errònies que han marcat, i molt, els estudis posteriors. En la seva anàlisi ressalta per damunt de tot la poca habilitat tècnica del pintor, el que ell nomena "*maladresses*", en dos punts concrets: les mans desproporcionades "*aux limites du ridicule*" i la posició estranya del coll totalment perpendicular al cos.

Comencem per les mans. Contràriament al que ell exposa, les mans grans no són fruit de la poca capacitat del pintor a l'hora de dissenyar-les; de fet, a l'església hi ha altres personatges, uns amb les mans més grans i altres podríem dir que proporcionades amb la figura a la que corresponen. Per tant no és que el pintor ho fes unes vegades bé i altres malament; darrere hi ha una raó, una intencionalitat que està més en relació amb l'acció que duu a terme el subjecte que no pas amb una mala aplicació del cànon corporal. En l'art del romànic les mans grans, igual que les orelles grans, són un recurs molt utilitzat quan es tracta de ressaltar una acció concreta, en aquest cas l'adoració i veneració vers Martí.

⁴⁵⁷ PRADALIER 1970-1971: 77.

⁴⁵⁸ A les taules laterals del frontal dels bisbes procedent de Tavèrnoles i al frontal de Sant Llisier d'Alós d'Isil o de Gil citats a la nota 438.

Respecte al suposat segon error, la posició estranya del cap que cita Pradalier, cal dir que més que estranya és impossible, sinó és que el pobre acompanyant s'ha trencat el coll. Optar per una posició del cap perpendicular al cos és també un recurs que s'utilitza amb molta freqüència durant el romànic, i inclús abans, quan un personatge dirigeix la mirada a un altre que està en un nivell superior. Exemples d'això en tenim molts i en diferents suports. És visible en moltes de les figures que il·lustren el Beatus de Girona⁴⁵⁹ i molts d'altres manuscrits d'època carolíngia, també el tenen així els tres personatges de l'estendard de sant Ot⁴⁶⁰; en escultura, en tenim una mostra en un dels capitells de Sant Miquel de Fluvià⁴⁶¹; en pintura, a la figura d'Abel de Santa Maria de Taüll⁴⁶², i en pintura sobre taula en els dos personatges que martiritzen a sant Quirze al frontal procedent de l'església de Durro.⁴⁶³ Per tant, més que un error com sosté Pradalier, és, com en el cas anterior, un recurs compositiu.

És precisament la posició que ocupa, l'actitud i la indumentària el que porta Pagès a identificar-lo amb un prevere del que diu que possiblement era el servidor de l'església en el moment de l'execució de les pintures.⁴⁶⁴ Que no porti nimbe, que estigui a la dreta de Martí, la direcció de la mirada, i el gest d'admiració que demostra fan pensar que és el donant. La proposta de Pagès ens posa davant d'un personatge molt destacat dins la comunitat que, no únicament té al seu càrrec la salvació de les ànimes dels creients, sinó que també és l'autor intel·lectual del programa i disposa del capital necessari per fer front a les despeses que comporta una obra d'aquestes característiques, una obra que abasta tant les pintures com la reforma arquitectònica perquè, recordem-ho, Pagès defensa que ambdues actuacions són contemporànies.

Els arguments per a la identificació d'aquest personatge com un possible comitent, que porti o no porti nimbe, que miri o no miri al sant, o que estigui a una banda o altra no són prou rellevants des del nostre punt de vista. De fet, hi ha molts exemples en els que els donants porten nimbe, però també n'hi ha molts en els que no en porten, i el mateix es pot dir de la ubicació respecte al personatge principal, uns estan a la dreta i altres a l'esquerra, uns miren a

⁴⁵⁹ Tresor de la Catedral de Girona, Ms 7.

⁴⁶⁰ També conegut com penó de Sant Ot, i conservat actualment al Museu del Disseny de Barcelona.

⁴⁶¹ SAURA 1990.

⁴⁶² MNAC 15861.

⁴⁶³ MNAC 15809.

⁴⁶⁴ PAGÈS 2006-2008: 177.

la figura que és objecte de la donació i altres directament a l'espectador. Per tant, si és o no un donant com afirma Pagès no ho podem saber del cert, hem de buscar altres elements dins l'església que aclareixin la qüestió, i potser la pauta ens la donen les altres figures que envolten a Martí, aquelles que ocupen l'intradós de les pilastres.⁴⁶⁵

Mirant el mur en perspectiva queda clara la relació que hi ha entre els tres personatges que acompanyen Martí. Tots tres tenen aproximadament les mateixes dimensions i comparteixen el mateix espai, però amb una actitud ben diferent. Mentre l'acompanyant als peus té les mans en clara posició d'orant, els dos que flanquegen al sant des de les pilastres no hi ha dubte que estan realitzant una ofrena. Amb els braços endavant, portant un d'ells un canelobre i l'altre un objecte globular que sosté entre les mans velades i que alguns han identificat amb un calze, s'adrecen a la figura del bisbe. Qui són aquestes persones?. Respondre a aquesta pregunta és el que ha centrat en gran part l'estudi del conjunt des del primer treball publicat per Canturri l'any 1969, fins l'últim treball de Pagès, i tots els investigadors han mirat de relacionar-los amb algun personatge històric vinculat a les Valls.

Per Canturri el punt de partida ha estat el nom de *ARNALSV* que apareix al costat d'un d'ells.⁴⁶⁶ En realitat, segons l'autor, el nom es fruit d'una transcripció errònia al mur del nom *ARNALUS* que és el que hi havia de figurar.⁴⁶⁷ La recerca del personatge s'ha dirigit a la documentació textual tot buscant entre els prohoms de l'època algú que pogués respondre a aquest nom i que d'alguna manera estigués relacionat o vinculat amb el Principat d'Andorra, i més concretament, si és possible, amb l'església o el nucli de la Cortinada. D'entre els molts "Arnau" que apareixen citats en la documentació referida a Andorra -no hem d'oblidar que és un dels noms més corrents per aquestes contrades durant l'edat mitjana-, destaca per damunt de tots la figura d'Arnau de Caboet.

⁴⁶⁵ A l'altra banda de Martí, al costat dels peus a l'esquerra, hi ha una au a la que els investigadors han donat poca o cap importància. Per la fesomia i el plomatge blanc s'accepta que es tracta d'un colom, però no s'ha pogut arribar a determinar quina mena de relació té aquest ocell amb el sant. La pauta potser ens la pot donar un cop més la vida de Martí. Si és cert que no hi ha cap colom que es pugui associar a ell, sí que es pot relacionar amb una oca silvestre amb el dia de la seva mort. A banda que Reau el considera, igual que el pobre amb el que comparteix la capa, un dels seus atributs, les oques comencen la migració a mitjans del mes de novembre quan arriben els primers freds i recordem que l'11 de novembre és el dia en què es commemora la defunció de Martí. REAU 1997: 353.

⁴⁶⁶ CANTURRI 1969.

⁴⁶⁷ En el mur la N sembla que està invertida.

Recordem que els Caboet eren, des del segle X, una de les famílies més influents del comtat d'Urgell on sembla que tenien un paper destacat entre l'aristocràcia del moment.⁴⁶⁸ Originaris de la vall de Cabó, al llarg dels segles van aconseguir acumular un gran patrimoni i estendre els seus dominis des de la plana de l'Urgellet fins els cims fronterers amb les Valls d'Andorra que limitaven amb les seves possessions a la vall Ferrera (Pallars Sobirà). Amb una ambició quasi sense límits, van aconseguir estendre el seu domini per tota la frontera natural entre el Pallars i Andorra, quedant sota el seu control aquelles zones conegudes com franges hostils amb les que limiten les seves terres del nord. Aquesta posició privilegiada farà que comencin a interessar-se per controlar i dominar els territoris compresos entre els 1500 i 2000 metres d'altitud, uns terrenys que fins el moment no havien estat objecte de cap mena d'interès però que són els que controlen els camins i, per tant, la comunicació entre les dues vessants del Pirineu. Per aconseguir-ho es van esforçar per conformar una unitat territorial forta que articulen al voltant de quatre nuclis de població en alçada: Civís, Aós, Tor i Ars, tots ells molt pròxims als cims andorrans. Des d'aquesta posició de força pressionaran el bisbe fins aconseguir la infeudació, entre d'altres territoris, d'una part de les parròquies d'Ordino i Canillo a finals del segle XI (1096). Arribats a aquest punt, l'interès es dirigeix a reforçar les relacions amb les comunitats locals, amb les que signen una mena de pacte pel qual es comprometen a defensar-les militarment de les habituals agressions de què eren objecte per les tropes procedents dels comtats veïns de Cerdanya i Sabartés.⁴⁶⁹ La maniobra és molt intel·ligent perquè assoleixen, per una part, gran autonomia i poder a la zona aprofitant un moment de feblesa del bisbat, i per l'altra perquè guanyen una important clientela que els permetrà actuar a Andorra com si d'una propietat exclusiva es tractés.

La situació va ser acceptada en principi pel bisbat, del qual eren vassalls, però tot canvia a inicis del segle XII arran del testament de Guillem Guitard (†1110/12). En aquest document, el senyor de Caboet fa donació de les places d'Aós, Civís i Ars a la catedral amb la condició expressa que els seus hereus les continuïn mantenint en feu, però cedeix a la seva filla

⁴⁶⁸ Sobre les relacions entre els Caboet, el Principat d'Andorra i el bisbat es pot consultar l'apartat corresponent a la història. Viader fa una àmplia exposició de l'evolució de la família Caboet al llarg dels segles. VIADER 2003: 106-113.

⁴⁶⁹ Per Bonales, quan la documentació parla que els Caboet tenen al seu càrrec la defensa del territori de les incursions provinents del nord, concretament de Cerdanya i l'Ariège, creu que es refereix a la defensa tant dels ramats com de les pastures que eren utilitzades per tots els ramaders de les valls ja que la muntanya era un espai de gestió col·lectiva i no tant a la zona de la plana. BONALES 2013: 132.

Ermengarda les possessions andorranes. La situació es tornarà a repetir, de manera semblant, a la mort del seu nebot Ramon II de Caboet (†1159) que, seguint el seu exemple, cedirà les valls de Sant Joan i Cabó al bisbat, deixant fora de l'herència els seus germans que únicament podran actuar com a senyors sobre aquestes terres amb el consentiment de la catedral. La situació no va ser grata pels familiars, els quals no la van acceptar i van iniciar un període de fortes tensions amb el bisbat que afectà tot l'Alt Urgell des d'ara i fins a inicis del segle XIV.

En els dos testaments, gràcies a un hàbil joc de paraules, no queda clara en quina situació queden les possessions andorranes de la família respecte al bisbat. I és que, mentre a les valls de Sant Joan i Cabó hi havia castells, unes instal·lacions que seguint el protocol establert en la prestació d'homenatge estaven sota el control del senyor feudal que, en el nostre cas, és el bisbe, a les Valls d'Andorra no n'hi havia de castells. Aquesta circumstància fa que a ulls dels Caboet les possessions andorranes no entrin en la donació i per tant quedin en mans de la família, però la visió del bisbat és diferent, i considera que tot l'hi pertany i més quan la força que havien anat adquirint a les Valls és vista com una amenaça. L'enfrontament era inevitable i el primer en entrar en la lluita serà Arnau de Caboet, germà de Ramon, que no estava d'acord amb els termes d'un testament que el desheretava i el sotmetia a l'autoritat de la mitra. Decideix formar una coalició amb els seus germans per enfrontar-se al bisbe Bernat Sanç, però la coalició dura poc i Arnau és traït pels seus i obligat a prestar vassallatge el 1159, acabant així amb l'autonomia amb què la família havia administrat les tres valls des del segle X. Això és el que es va pactar, però una cosa és la teoria i una altra la pràctica, perquè les hostilitats entre Arnau i el bisbe continuaran, no únicament per retenir el control d'Andorra dins el patrimoni familiar, sinó també pel control de gran part de l'Alt Urgell.

És aquest Arnau de Caboet el que, a partir de la documentació textual, trobem associat al personatge de la Cortinada que fa donació del canelobre a sant Martí?. La proposta, que és llençada en primera instància i sense massa convicció per Canturri, serà recollida més tard amb entusiasme per Pradalier que creu poder identificar en la imatge l'acte de prestació d'homenatge al que és obligat Arnau l'any 1159 davant el bisbe Bernat Sanç, i assegura que

“*ce soit cet acte de soumission que l’artiste ait voulu représenter en montrant Arnaud offrant un cierge à l’évêque représenté ici par saint Martin*”.⁴⁷⁰

Una afirmació tan rotunda precisa d’un seguit d’aclariments. En primer lloc, és molt qüestionable que el que reculli la imatge sigui realment un acte de submissió. En aquest punt Pradalier crec que mostra un gran desconeixement de la manera com s’acostumen a representar aquesta mena d’actes, tal com fa notar Pagès⁴⁷¹, perquè la prestació d’homenatge es representa, seguint el cerimonial establert, amb el feudatari agenollat davant del senyor en senyal de respecte i submissió i, abaixant el cap, li ofereix les mans juntes perquè les agafi entre les seves acceptant amb el gest el vassallatge. Afortunadament hem conservat algunes imatges que recullen aquest cerimonial en el *Liber Feudorum Maior* i no hi ha res del que veiem a la Cortinada que s’acosti a elles (figura 27).⁴⁷² En segon lloc, hem de tractar sobre la persona objecte de l’homenatge. Per Pradalier és sant Martí, que apareix aquí en representació del bisbe Bernat Sanç. Però, quin sentit té reemplaçar el veritable senyor feudal pel sant titular de l’església?; a efectes pràctics i d’exemplaritat, no és més efectiu que hi figuri qui realment és el seu superior?. Per altra banda, perquè un acte civil tant important queda reflectit en una església tan petita i de manera tan poc usual?.

Descartat que sigui un acte de prestació d’homenatge queda la qüestió de si és o no realment Arnau de Caboet. Els arguments en favor d’una identificació positiva són, com hem vist, molt febles perquè es basen sobretot en una associació de noms, però també perquè suposa una relació entre els Caobet i la Cortinada que no està demostrada. Si ens atenem a la història familiar, res fa pensar que tinguessin un vincle especial amb aquestes terres més enllà que el de ser-ne feudataris del bisbe i gaudir de les rendes d’una part de la parròquia d’Ordino, una part en la que, segons els estudis realitzats per Bonales, no es troba el nucli de la Cortinada.⁴⁷³ Les investigacions sobre el poblament i la propietat del territori que analitza aquest autor semblen demostrar que les possessions que tenien primer el comte i després la mitra a la parròquia d’Ordino es limitaven a una sèrie de conreus propers al nucli de població. Serien concretament uns prats que hi ha a l’entrada de la població, que han conservat el topònim i

⁴⁷⁰ PRADALIER 1970-1971: 78.

⁴⁷¹ PAGÈS 2006-2008: 189-179.

⁴⁷² ACA, Barcelona, Cancilleria Reial, registre 1. (Segles XII-XIII).

⁴⁷³ BONALES 2013: 129-130.

que es coneixem encara avui com a prats comtals. Aquests prats són el que Bonales creu que el bisbe dóna en feu als Caboet.

Malgrat tot, i en el cas hipotètic que controlessin aquesta zona, podem arribar a pensar que, com a senyors, potser van voler mostrar el seu poder bastint una església per a la comunitat, però si és així per què fer-ho de forma altruista, modesta i anònima, tant diferent a com es fan les coses en aquest moment i més si realment es tracta d'Arnau, un personatge amb molt de caràcter com sembla?. Per tant, la idea que és Arnau de Caboet creiem que també l'hem de descartar.

Sigui qui sigui, no hi ha dubte que el personatge està realitzant una ofrena perquè la representació s'acosta molt a altres imatges romàniques conservades en les que apareixen els benefactors de les esglésies. Els exemples més pròxims són els de la comtessa Llúcia de Pallars, procedent de Sant Pere del Burgal⁴⁷⁴, i la del personatge sense identificar de les pintures de Sant Pere d'Esterrí d'Àneu⁴⁷⁵, però també exemples allunyats com el cas de la família representada en els murs de la catedral ucraïnesa de Santa Sofia de Kiev. En tots els casos estem davant d'ofers que porten un ciri a la mà, signe inequívoc per alguns que estem en presència de persones que han mort.

En els murs de l'església de Santa Maria Antiqua a Roma hi ha un dels exemples més antics de donacions de laics fetes en vida. Entre les pintures corresponents a inicis del segle VIII tenim una figura monumental de la Verge i l'Infant. A la seva dreta agenollada hi ha una dona que porta uns ciris a les mans, i a l'esquerra un segon personatge que també en porta un. A mitjans d'aquest mateix segle i en aquesta mateixa església, però ara a la capella dedicada als sants Quirc i Julita, tenim el promotor *Teodoto*, un alt dignatari de la cancelleria pontifícia, que agenollat i amb ciris a les mans, honora els sants orientals.⁴⁷⁶ Els exemples es multipliquen arreu en els segles següents i ja al segle X, amb l'aparició del que podríem dir una classe mitjana amb possibles, apareixen un nou grup de benefactors d'esglésies que, no només els mou un acte pietós, sinó que hi veuen també una manera de legitimar una posició social i política. En un panell de l'església de Santa Maria in Pallara, avui Sant Sebastiano in

⁴⁷⁴ MNAC 113138.

⁴⁷⁵ MNAC 4530. Pagès posa l'exemple de Santa Maria d'Àneu però creiem que confon els dos profetes amb dos clergues. PAGÈS 2006-2008: 179.

⁴⁷⁶ ANDAROLO, BORDI, MORGANTI 2016.

Palatino, i gràcies a un document del segle XVII coneixem que hi havia una imatge del matrimoni format per Petrus, un important metge, i Johanna, aristòcrates menors i rics propietaris de les terres en les que es van fundar l'església i el convent que l'acompanya.

La donació, per tant, encaixa en els estàndards de les representacions si no fos perquè en el nostre cas no hi ha ciri, un element que podria identificar el personatge com a traspassat, encara que Pagès no dubti en identificar l'element blanc de la part superior del canelobre com una flama vacil·lant.⁴⁷⁷ Potser sí que la intenció del pintor hagi estat la de representar el fum d'un ciri, tal com semblaria suggerir-ho el moviment en direcció contrària a la que avança Arnau, però el disseny extremadament geomètric ens fa dubtar d'aquest propòsit i ens s'acosta més cap a una identificació amb alguna mena de banderola, llaç o inclús a un filacteri que no pas al fum que es desprèn d'una flama encesa.

Els canelobres, igual que qualsevol altre objecte moble de l'interior de l'església, eren susceptibles de ser donats, i més si pensem que les esglésies eren espais foscos que necessitaven d'espelmes per a la il·luminació. Per tant són indispensables i no només en alguns moments de l'ofici en què han de ser prop de l'altar, sinó en qualsevol altre lloc. Oferir aquests objectes és, per altra banda, una tradició que ve dels primers moments del cristianisme quan es col·locaven com a signe de vida al costat de la imatge d'un sant, d'un difunt o d'un màrtir, com un símbol de victòria en ser l'element que ens proporciona llum dins les tenebres con resa la inscripció al voltant de la corona del canelobre de Gloucester on llegim: "*Aquest portador de la llum és obra de la virtut: amb la seva resplendor predica la doctrina per tal que l'home no s'entenebreixi en el vici*".⁴⁷⁸

Arribats a aquest punt ens hem de preguntar com encaixa una donació d'aquestes característiques en la situació particular per la que es regien les esglésies andorranes. No és aquest el moment per fer una exposició detallada sobre el funcionament de les parròquies del Principat durant els segles de l'edat mitjana, la qüestió s'ha analitzat detingudament en el capítol corresponent, però potser si que és convenient centrar alguns punts que puguin clarificar el panorama.

⁴⁷⁷ PAGÈS 2006-2008: 178.

⁴⁷⁸ Victoria and Albert Museum, Londres, 7649-1861. Bronze daurat, c. 1104-1113.

A Andorra, fins entrat el segle XIII, les esglésies van estar en mans de les comunitats locals i, més concretament, de les famílies destacades d'aquestes comunitats. Elles eren les que edificaven i bastien els edificis, escollien entre els seus membres els representants eclesiàstics, totalment al marge de l'autoritat episcopal, i en recaptaven íntegrament els impostos procedents del delme i la primícia. Els punts relatius a la tinença i el govern de les esglésies que recullen les concòrdies dels anys 1162 i 1176 són la millor mostra que el control de les parròquies estava en mans dels andorrans lluny, com assegura Pagès, del control de la catedral.⁴⁷⁹ Si a aquesta situació hi afegim que res apunta a una vinculació especial de la família Caboet al territori més enllà de gaudir d'uns camps a la parròquia, no podem afirmar que es tracti d'Arnau de Caboet.⁴⁸⁰

Els donants, comitents, promotors, són un element essencial en l'estudi i comprensió de la història de l'art. Principalment coneixem la comitència exercida pels membres eclesiàstics, però no hem d'oblidar la importància, sobretot als comtats catalans, de la dels laics. En efecte, degut a l'estreta relació existent entre els alts càrrecs eclesiàstics i els comtes, amb comtes i fills de comtes al front d'abadies i bisbats, es fa difícil diferenciar en cada moment quan estan davant d'un patrocini laic i quan d'un d'eclesiàstic, els dos van íntimament lligats perquè els interessos coincideixen.⁴⁸¹ La manera com l'aristocràcia copsa la jerarquia eclesiàstica en les altes esferes és una situació que podem traslladar, a menor escala, a Andorra on ja hem vist com membres de les famílies potents de les Valls són els que trobem al front de les esglésies. No es pot parlar per tant d'un personatge en concret, en el nostre cas el clergue que acompanya a Martí, perquè qui afronta realment les despeses de l'obra és la família. Tant se val que sigui evergetisme laic o eclesiàstic, és el mateix com igual és el codi normatiu que el regeix en el que es prioritzen tres elements. El primer és la identitat, no referida exclusivament a una persona en concret, a un nom, sinó al rol que aquesta persona, i amb ella el grup al que pertany, desenvolupa dins la societat. Molts cops les donacions, i aquest crec que és el cas de la Cortinada, són un acte de caràcter col·lectiu; hi podem llegir la família o

⁴⁷⁹ PAGÈS 2006-2008: 187. Serveixi d'exemple el cas de Sant Miquel d'Engolasters. La documentació menciona un primer litigi el 1162 entre els andorrans i el bisbat de la Seu per la possessió de l'església, i a mitjans del segle XIV, concretament el 1359, el bisbe torna a reclamar-la per a la catedral. VIADER 2003: 305.

⁴⁸⁰ Gran part de la situació de la parròquia d'Ordino des del segle X fins el segle XIV l'explica Viader. El 1102, el bisbe reconeix que Tebal de Montferrer en tenia un terç i un tal Bernard en tenia la resta el 1152. VIADER 2003 :139-164.

⁴⁸¹ La llista és llarga: l'abat Oliva, Llúcia de Pallars, Ermessenda de Carcassona,

vàries famílies, que busca i proporciona un element diferenciador respecte a la resta de la societat.⁴⁸² En segon lloc hi ha la motivació, aparentment desinteressada i amb finalitats espirituals encaminades a la salvació de l'ànima o com a devoció religiosa, però que en el fons no és més que una manera de controlar la comunitat a partir d'un gest de pietat beneficiós per a tots. Per últim, la relació entre el comitent i l'autoritat eclesiàstica.

És dins aquest marc, i vistos els problemes que planteja la identificació del personatge amb Arnau de Caboet, que Pagès ens ofereix una altra possibilitat: que el personatge sigui el representant d'alguna de les famílies importants de la zona.⁴⁸³ La poca informació textual conservada ens porta a la primera Concòrdia signada el 1162 entre els andorrans i la catedral. Aquest document, que és el primer que intentarà establir, encara que sense aconseguir-ho, un marc regulador de les relacions entre els homes d'Andorra i el bisbe d'Urgell per al cobrament dels delmes i les primícies, el signen els màxims representants polítics del moment entre els quals, a banda del comte d'Urgell, hi ha els comtes de Barcelona i de Foix, representants de poblacions de Cerdanya, el Berguedà, l'Urgell, i dels habitants d'Andorra. Entre aquests últims, per la parròquia d'Ordino i procedent del nucli de la Cortinada, hi figura *A. Petri de Cortinada*.⁴⁸⁴ Aquesta *A* és la que Pagès identifica amb el nom d'Arnau, i a partir d'aquí raona tot un discurs que gira entorn a la suposada existència d'un llinatge a la Cortinada al qual havia de pertànyer Arnau i que seria el responsable de la donació de l'església i les pintures.

Signar com a representant de la comunitat en el document de la primera concòrdia no és, com diu Bonales, signe de pertànyer a un llinatge, només l'identifica com un membre de ple dret de la comunitat, és a dir, com un dels habitants d'alguna de les cases que formaven el nucli de la Cortinada en l'època. Formar part del grup de veïns donava dret a l'explotació dels recursos comunals i a la participació de la vida política, tant de la comunitat pròxima, com del comú i, fins i tot, de la vall; però això no significa que la seva família s'identifiqués amb un

⁴⁸² Això es porta un extrem màxim quan l'església esdevé el lloc d'enterrament amb els panteons familiars, cas que fins el moment no s'ha documentat a Andorra per aquesta època.

⁴⁸³ PAGÈS 2006-2008: 189.

⁴⁸⁴ *De villa Ordinau: P. Mir et R. Mir et Ros de Moles, A Suger, A Petri de Cortinada et Mir Isardi de Lorg*. L'original es va perdre però es conserva una còpia al Cartulari de l'Arxiu Capitular d'Urgell, volum I, nº 844, fols. 244 i ss. GUILLAMET 1992: 28-30.

l·linatge.⁴⁸⁵ Tenint en compte el funcionament de les comunitats a Andorra i les relacions tant estretes que tenien amb els membres de les comunitat eclesiàstica que dirigien els afers espirituals de la comunitat, sembla clar que la donació la podríem atribuir a un o varis membres destacats de la comunitat. Ara bé, que el *A. Petri* de Cortinada que signa el document, i l'*Arnalus* que hi ha representant en el murs de l'església siguin la mateixa persona, ja és una altra qüestió que segurament no arribarem a esbrinar mai.

Canturri, uns anys després de la publicació del primer article, fa una revisió dels plantejaments inicials en els que relacionava el personatge amb els Caboet i formula una nova hipòtesis. La proposta parteix d'una lectura diferent de la inscripció segons la qual "*la tercera lletra no és una ena, sinó que és una Y grega*" i, per tant, el que hi hem de llegir és ARYALSU.⁴⁸⁶ Possiblement influenciat per l'interès i els estudis que en els darrers anys ha despertat el moviment càtar, relaciona el personatge de la Cortinada amb l'heretgia albigea i amb el mot que identificava els seus membres: *aryens*.⁴⁸⁷ De nou ens trobem amb una suposada existència, no qüestionable segons es desprèn de l'article de Canturri, de comunitats de càtars establertes al Principat d'Andorra i que inevitablement ens condueix a l'enfrontament entre els bisbes d'Urgell, Bernat de Castelló (1195-1198) i Bernat de Vilamur (1199-1203), amb el vescomte de Castellbò i el comte de Foix, dos simpatitzants reconeguts de la causa.

L'any 1196, una aliança entre els Castellbò i els Foix va saquejar la catedral d'Urgell i gran part del territori de la diòcesi. Vista la relació dels Castellbó amb els càtars, i sabent que en aquesta època els vescomtes tenien en feu les terres d'Andorra, Canturri tanca el cercle afirmant que evidentment els càtars no només transitaven lliurement per les Valls a través dels camins que comuniquen amb el comtat veí de Foix, sinó que hi havia comunitats plenament establertes en aquestes contrades. Per tant, si unim per una banda el que diu la història i per l'altra el que aporta la nova lectura de la inscripció, conclou Canturri que a la pregunta de qui és el personatge de la Cortinada la resposta és "*un heretge, un ARIA, un càtar*".⁴⁸⁸ Ara bé, què fa un càtar a l'església de la Cortinada?. La resposta és senzilla, perquè amb el ciri cap per

⁴⁸⁵ BONALES 2007: 28.

⁴⁸⁶ CANTURRI 2006-2008: 169.

⁴⁸⁷ Segons la proposta de Canturri ARYA l'identificaria com a càtar i les lletres *LSU* serien una mala transcripció de *LUX*. CANTURRI 2006-2008: 170.

⁴⁸⁸ CANTURRI 2006-2008: 172.

avall, com diu que indica el fum, està adjurant de la seva heretgia i aixecant el canelobre demana ser acceptat novament en el si de la comunitat de l'església.

Com veiem no podem concretar gaire cosa sobre *Arnalus* més enllà que està fent una ofrena, i el panorama no és millor per la figura que hi ha al seu davant, un personatge del que no s'ha conservat, o potser no tenia, cap inscripció. Del que no hi ha dubte és que es tracta també d'un oferent perquè així ho indiquen els braços endavant, suportant un objecte sagrat, amb què s'adreça al sant bisbe. Poca cosa més es pot dir d'ell encara que Pagès apunta que podria tractar-se del diaca o l'acòlit que ajuda el prevere en la missa.⁴⁸⁹ En defensa de la proposta argüeix que el vestit que porta és del mateix color blau que el que porta l'acompanyant de Martí, i que per tant podria ser que fos una alba.

Podria ser, però no és menys cert que d'aquest mateix color blau són els vestits dels personatges laics que hi ha en altres escenes, començant pel del registre inferior del mur nord, just sota el sant bisbe, i continuant per l'arquer i el ballarí que hi ha a l'intradós de les pilastres de l'arc former al mur sud. Trobar el mateix color en el vestit, i hi afegeixo també els detalls perquè en tots els casos es ressalten amb una línia gruixuda vermellosa, ens fa pensar que l'ús del color blau és més el resultat d'una reduïda paleta de colors que no pas de la voluntat de l'artista de suggerir una determinada peça de roba i, amb ella, la condició del personatge. Per altra banda, la manera com s'obre la faldilla, que tot i que no s'ha conservat en la part final és molt semblant a com ho fa en *Arnalus*, unit a l'ús del vermell per definir els detalls igual que en altres figures, indicarien més aviat que porta un vestit curt i que, per tant, es tracta d'un laic.

Amb tot, creiem que no hi pot haver gaires dubtes que els dos personatges que envolten Martí són laics que estan realitzant una ofrena, que no una donació com indica Pagès, i que aquesta s'ha d'entendre dirigida tant a la persona de Martí com a l'església que es posa sota la seva protecció.⁴⁹⁰ La fórmula iconogràfica s'ajusta a l'establert per aquesta mena de composicions en les que l'oferent és representat amb les mans endavant presentant l'objecte que s'ofereix. La imatge és la manera gràfica de mostrar la participació dels laics en els oficis, en la vida religiosa de la comunitat, escenes habituals en les que homes i dones participen de les

⁴⁸⁹ PAGÈS 2006-2008: 177-178.

⁴⁹⁰ PAGÈS 2006-2008: 179.

celebracions, orant, pregant; molts cops sense que hi hagi una finalitat religiosa clara i simplement com a reflex d'una quotidianitat del dia a dia que és equiparable a aquelles en les que se'ns presenten els monjos treballant.

Les ofrenes són variades, des de calzes, a llibres, passant per altars, cartes de donació i edificis, però a la Cortinada són objectes més senzills. *Arnalsu* porta un canelobre corrent, semblant a tants d'altres que afortunadament hem conservat, i el personatge no identificat del davant creiem que presenta una mena de pa. Hem de descartar que aquest objecte sigui un calze, tal com recullen la major part dels estudis, perquè la forma no coincideix en absolut amb la d'una copa. Trobar junts en una mateixa ofrena el pa i la llum, dos símbols que remeten a l'eucaristia, no és nou. El duet ciri-pa és habitual i molts cops aquest últim és en forma de corona, i l'exemple el tenim a Santa Maria in Pallara on la participació activa dels donants en la consagració es veu des del moment en què Johanna porta entre les mans el pa de la litúrgia. Hi podem afegir el dels dos nens en una de les escenes que decoren els murs de la basílica inferior de Sant Climent, el més que probable de Santa Maria in via Lata i el de Santa Balbina, sempre a Roma.⁴⁹¹

Sobre els personatges que fan l'ofrena, podem pensar, com proposa Pagès, que es tracta de dos membres d'una mateixa família, però no hem de descartar la participació de més d'una família benefactora. Entre les raons principals del patrocini d'esglésies hi ha el prestigi social del promotor o promotors, una forma de diferenciació social respecte a la comunitat i respecte a la comunitat veïna, però també és una manera de controlar els beneficis, sobretot econòmics, que de la possessió d'esglésies se'n deriven.

Els problemes d'interpretació es donen també en l'escena laica que hi ha sota Martí. Pradalier reconeix que podríem estar, sinó davant de l'evocació d'un banquet, sí contemplant un personatge que menja, però descarta la idea tot seguit perquè "*un personnage qui mange ne tient pas une coupe d'une main et un couteau de l'autre*".⁴⁹² Es pregunta per la sensació de desordre general que transmet l'escena, començant per la situació inestable del protagonista i seguint per la presentació estranya dels objectes que l'envolten. No hi arriba a veure cap relació, com tampoc troba explicació per l'ocell blanc amb plomatge vermellós que figura

⁴⁹¹ FILIPPINI 2007: 297-298.

⁴⁹² PRADALIER 1970-1971: 80.

darrera el personatge. Lluny d'entendre què signifiquen cadascun d'aquests elements per separat, agafa el color vermell de les plomes per parlar d'un possible crim o acte de guerra comès per l'individu en qüestió, encara que no descarta que sigui un falcó i que simplement estigui acompanyant un noble.

Mirant de buscar respostes, es fixa en la inscripció on diu que es llegeix *Gilem Gifred*, i troba, relacionat amb la història d'Andorra, un bisbe de la Seu amb aquest nom que va ocupar la càtedra a mitjans del segle XI (1041 i 1075).⁴⁹³ Guillem Guifré, fill del comte Guifré I de Cerdanya i la seva primera muller Guisla, va aconseguir accedir al bisbat per simonia després que el seu germà Guifré, aleshores bisbe de Narbona, comprés la plaça a la comtessa Constança, vídua d'Ermengol II d'Urgell. En l'exercici de les seves funcions episcopals al front del bisbat, va consagrar un gran nombre d'esglésies, entre elles la de Sant Serni de Nagol el 1055. Malgrat la coincidència de noms, Pradalier descarta ràpidament la idea perquè res identifica el personatge com a bisbe; ben al contrari, les robes ens indiquen que és un laic. Això el porta a buscar entre els personatges històrics no eclesiàstics vinculats a Andorra algú que respongui a aquest nom i diu que possiblement s'ha de buscar en la casa comtal cerdana on els noms de Guillem i Guifré són habituals, però com que no en troba cap conclou que és impossible arribar a esbrinar de qui es tracta per la desaparició de l'escena simètrica del mur sud.

Planas busca en l'hagiografia de sant Martí les claus per la lectura iconogràfica.⁴⁹⁴ Seguint segurament la idea llençada per Canturri, fa una lectura individual dels elements que envolten el personatge intentant relacionar-los amb algun episodi de la seva vida.⁴⁹⁵ En aquest context, cita el tamboret de tres peus que, segons la Llegenda Àuria, era el seient preferit del sant; la copa o vas que diu podrien estar fent referència a qualsevol moment en el que el bisbe celebrés l'eucaristia. El ganivet i la peça de roba podrien ser una al·lusió clara a l'episodi del tall de la capa. Ens centrem en aquesta última escena que proposa, de la que afortunadament s'han conservat molts exemples, i veiem que no n'hi ha cap en la que Martí estigui assegut en

⁴⁹³ Sobre aquesta inscripció hi ha dubtes que sigui contemporània a l'execució de les pintures. No ajuda a resoldre la qüestió, sobre la que no s'ha treballat en profunditat, la restauració tant intrusiva que es va fer a finals dels anys 70, quan van repintar molt totes les imatges. El que nosaltres hem pogut apreciar és que el nom està gravat al mur.

⁴⁹⁴ PLANAS 1992c: 123.

⁴⁹⁵ CANTURRI 2014: 520-521.

un tamboret, cap en la que no es pugui veure clarament l'acció de tallar la capa, i cap en la que no aparegui el pobre. Si que hi ha diferents variants que van des de les que segueixen fidelment el relat i se'l presenta dalt de cavall, fins les que Martí apareix dempeus a terra al costat de l'indigent, però mai assegut en un tamboret com a la Cortinada, i mai sense l'espassa ni la capa. Per tant, res a la imatge fa pensar en aquest moment de la vida de Martí, tot i que l'autora digui que es el moment en què la capa ja estava tallada i que una part d'ella apareix tirada davant del personatge.

Serà Pagès la primera investigadora que proposarà una lectura global de tots els personatges que envolten a Martí, i l'element clau per entendre tot el programa és el personatge que anomena "*l'home bevedor o el laic ebri i violent*".⁴⁹⁶ Diu que el registre inferior, i les dues cares internes de les pilastres concentren el que sovint trobem recollit en la documentació textual: les deixes a les esglésies pel remei de l'ànima del difunt o d'algun dels seus parents. Fins i tot arriba a identificar les raons que motiven la donació a partir de l'anàlisi dels objectes que l'acompanyen i que afirma deixen constància que estem davant d'un home "*pecador, ebri i violent, La desmesura i l'excés, de còlera i de vi, la intemperança i la luxúria, són els vicis de l'home representat, el retrat d'un home dominat per aquestes passions, és a dir, captat en un moment de pecat*".

Analitzem detingudament el raonament de Pagès. La seva argumentació parteix de l'estudi, per una banda, dels objectes que l'acompanyen i, per l'altra, de la conducta que transmet la imatge. Si comencem pels objectes, tenim identificats un pitxell de grans dimensions, un ganivet i un vas, que diu erròniament que està ple d'un líquid rogenc.⁴⁹⁷ Tots aquests estris suggereixen que l'individu en qüestió està assegut a taula, encara que no hi hagi ni taula ni viandes, i cita com a possible paral·lel l'escena del banquet d'Epuló de Sant Climent de Taüll. La grandària de les peces, certament desproporcionades respecte la figura, diu que les hem d'entendre com un signe d'opulència i no com un error de disseny del pintor. Això és el que li permet dir que es tracta d'un personatge ric, una circumstància que queda corroborada per les mitges i el falcó que l'acompanya, símbol d'una activitat reservada als senyors amb molta

⁴⁹⁶ PAGÈS 2006-2008: 182-183.

⁴⁹⁷ Pagès erra en aquesta afirmació i confon la decoració que envolta la boca del vas, una banda en color vermell, amb el líquid de l'interior. En realitat, el vas està buit.

presència en les corts medievals, tema que es trasllada als murs de les esglésies on sovint trobem escenes de cacera.⁴⁹⁸ Podem arribar a conèixer de qui estem parlant?

Un cop més, el punt de partida és la inscripció *GILEMG....ED*. Ja hem vist com els intents de Pradalier per relacionar el nom amb el bisbe Guillem Guifré d'Urgell no encaixen ni en el context històric, ni en el cronològic, i per això Pagès descarta també la pertinença dels personatges a la família dels Caboet, més quan no hi ha cap membre en l'arbre genealògic familiar que respongui a aquest nom. També ho descarta perquè les mides reduïdes de l'església no es corresponen amb les pròpies d'una església propietat d'una família nobiliària. Tots aquest inconvenients l'aboquen a considerar que pertany al llinatge de la Cortinada, aquell suposat llinatge del que diu que hi ha dos membres documentats, un és Arnau i l'altre Guillem, que signa a la segona Concòrdia.

Com veiem són molts els interrogants que planteja la identificació d'aquest personatge, i amb ell la interpretació d'una escena, tot a partir d'una inscripció que ha estat molt manipulada i sobre la que hi ha dubtes de la contemporaneïtat amb les pintures. Potser no hem de buscar cap relació entre el que hi ha representat i els fets històrics, potser tampoc entre els dos registres, i simplement hem d'acceptar que estem en presència d'una imatge laica com tantes d'altres que decoren els murs d'algunes esglésies en aquests moments.⁴⁹⁹

L'exemple més clar d'escenes profanes decorant els murs d'una església és sens dubte el de Sant Baudelio de Berlanga, un conjunt, com diu Milagros Guardia, excepcional en aquest sentit "*en comparación con otros ejemplos conocidos en la pintura románica*".⁵⁰⁰ La zona baixa dels murs és, igual que a la Cortinada, el lloc on estan disposades aquestes imatges, que

⁴⁹⁸ GUARDIA 1982: 114-120 amb motiu de l'anàlisi iconogràfic de les pintures baixes de San Baudelio de Berlanga, fa un repàs a tot un seguit d'exemples en els que es reproduïxen escenes de cacera.

⁴⁹⁹ Moltes vegades els marges de les escultures i dels llibres es decoren amb imatges que no tenen res a veure amb les escenes religioses que acompanyen. Serveixi com exemple l'escena de la incredulitat de sant Tomàs que hi ha en un dels capitells del claustre del monestir de Silos, on les figures que toquen instruments des de les muralles no tenen res a veure amb l'episodi del Nou Testament. Tampoc els músics i joglars que complementen les escenes de la vida de la Verge a les Cantigas de Santa Maria estan molts cops relacionades amb el text.

⁵⁰⁰ GUARDIA 2011: 378.

en el cas de l'església soriana són animals, reals i fantàstics, escenes de caceres o reproduccions de teixits brodats.⁵⁰¹

Serveixi d'exemple també el panell procedent de l'església rupestre de San Nicola a Staffoli, pel que es dona una cronologia de segle XII. El fragment conservat consta de dos registres, el superior on hi ha un grup de sants, i l'inferior on es representen diferents escenes que segueixen un relat. El que a nosaltres ens interessa és aquest últim, i ho és per dos motius. El primer és perquè, igual que a la Cortinada, el fons sobre el que es disposen les figures és blanc a diferència del registre que té al damunt. El segon és perquè el que es descriu és un episodi de la vida de la donant Fabia, una rica representant d'aquella aristocràcia local que al llarg del segle XII va participar activament en la protecció i la defensa de les propietats que les fundacions monàstiques i l'incipient papat tenen a la zona del Lazi. En la imatge hi apareix ella ricament vestida al costat d'un combat amb espases que és una clara referència al seu espòs que estava lluitant a la guerra.⁵⁰² És una manera diferent de representar els comitents que potser podem traslladar a La Cortinada. Aquí el nostre personatge sota Martí bé podria ser el comitent acompanyat per tota una sèrie d'objectes representatius del seu estatus, o no.

En el foli 86 del Beat de Silos⁵⁰³ hi ha una il·lustració en la que es veu a una figura que ha estat identificada amb un joglar, que porta en una mà un ganivet mentre que amb l'altra sosté una au que amb el bec li picoteja la boca (figura 28). Una imatge similar, també de joglars amb ganivets, la podem veure en una de les inicials dels *Moralia in Job* del monestir de Cîteux⁵⁰⁴, al Tropari de Limoges⁵⁰⁵ o en el foli 84 d'un tractat de gramàtica que es conserva a la Biblioteca Laurenziana a Florència.⁵⁰⁶ Per Schapiro, joglars, ganivets i aus, són escenes profanes que es donen amb freqüència durant el romànic i cita un text de Menéndez Pidal en el que es destaca l'habilitat que tenen per cantar com les aus.⁵⁰⁷ Dins la categoria de joglars, durant l'edat mitjana s'inclouen tot un seguit de personatges que tenen com a finalitat

⁵⁰¹ Altres exemples es poden trobar en les esglésies de Saint Julien-en-Poncé-sur-Loire, Castel d'Appiano, Sant Guiovanni en Tecelanga, Saint-Léger d'Ébreuil, San Miguel de Gormaz, tots ells citats per GUARDIA 2011: 378-382.

⁵⁰² PIAZZA 2006: 70-73.

⁵⁰³ *BL Ms Add.* 11695

⁵⁰⁴ Dijon, Bibliothèque Municipale, MS 169, foli 5

⁵⁰⁵ *BNF lat.* 121.

⁵⁰⁶ MS 90 Sup. 13 I.

⁵⁰⁷ SCHAPIRO 1984: 111, nota 76. MENÉNDEZ PIDAL 1957.

distreure al públic, ja sigui cantant, fent malabars, ballant, amb mímica, recitant ..., activitats totes elles que es poden realitzar de manera conjunta, com apareixen en molts dels documents citats, o ser executades de forma individual tal com ho fan a la Cortinada.

La majoria de les escenes ens situen a finals del segle XII, encara que la iconografia sembla que ve fixada des de molt abans. La font, segons Gómez, l'hem de buscar en les il·lustracions de l'Antic i el Nou Testament, i més concretament en aquelles que acompanyen els passatges del rei David i el ball de Salome. Són escenes sacres que, degudament adaptades a la nova situació cultural i social, serveixen de referent per plasmar les escenes profanes.⁵⁰⁸ La seva inclusió dins el repertori decoratiu de les esglésies segueix el mateix camí que les imatges dels oficis, que també comencen a ser habituals, i de les que en tenim bones mostres a les esglésies de Tudela, Sangüesa o Uncastillo.⁵⁰⁹ Totes elles són el reflex del canvi social, d'una nova realitat que és conseqüència del creixement urbà i de la importància que comencen a adquirir les ciutats des de mitjans del segle XII.

Si totes aquestes coincidències les traslladem a la Cortinada, hi afegim que el nom de Guillem que acompanya la representació, tot i els dubtes d'autenticitat que planen sobre aquesta inscripció, és dels més habituals entre els trobadors i joglars de l'època, se'ns obre una nova via d'investigació.

Podria ser, per tant, que l'escena no tingués res a veure amb els promotors de l'obra i que simplement fos una imatge extreta de la viada quotidiana o d'algun text, el significat del qual nosaltres desconeixem però que per l'home medieval potser tenia sentit. Que les obres literàries també servien de font d'inspiració per decorar els murs de les esglésies en tenim una mostra a l'abadia de Corbey on un episodi de l'Odissea, aquell en el que Ulisses s'enfronta a tot un seguit de criatures fabuloses, ha estat l'escollit per decorar un dels murs.⁵¹⁰

El mateix argument el podem utilitzar en parlar dels animals, fantàstics o no, que tenim en els murs de l'església. Veure'ls en contextos religiosos, ja sigui en pintura mural com en aquest cas, decorant els capitells de claustres o esglésies, als marges, o en caplletres dels manuscrits, és un fet habitual durant el romànic. Monstres i dimonis, encara que ens semblin lletjos, són

⁵⁰⁸ GÓMEZ 1999:246-247.

⁵⁰⁹ GÓMEZ 1999. 252.

⁵¹⁰ CAILLET 2005b: 110-120.

part de la Creació i per tant també criatures de Déu. Fer una lectura en clau simbòlica, tal com recull la tradició d'obres cabdals de la literatura medieval com les d'Isidor de Sevilla, Ambrosi o Raban Maur, és el més usual, però no sempre ha de ser així. És cert que la influència d'aquests escrits en els textos patristics i en els sermons, on els animals s'utilitzen sovint com a exemples per descriure situacions i actituds, és la catapulta per fer el salt a les arts plàstiques, però moltes vegades els animals només tenen una funció decorativa.

A la Cortinada hem conservat quatre d'aquestes imatges, i d'elles només en comentarem els dos caps de bou que hi ha sobre la imposta de la segona pilastra del mur sud (figura 29). Pradalier els relaciona amb una suposada escena de la Nativitat, avui desapareguda, que, segons diu, estaria al centre de la volta. Per aquest autor són el bou i la mula que, amb els tres personatges que hi ha just a la pilastra del davant i dels que diu que són tres pastors, completarien el quadre del Naixement. La proposta és del tot inacceptable per quan no té cap sentit mostrar un episodi en què s'hagin d'anar muntant les diferents peces, com si es tractés d'una mena de trencaclosques, que estan repartides per diferents punts dels murs de l'església. Les representacions no funcionen així. Les escenes estan perfectament codificades i regulades, poden variar en el nombre de personatges per diferents motius, disponibilitat d'espai, de pressupost o de qualificació tècnica de l'artista, però sempre s'han de poder identificar a primer cop d'ull, d'altra manera no té cap sentit reproduir-les.

El tema dels bous enfrontats decorant les esglésies era més freqüent del què en un principi podem pensar, i el cas més proper és el de l'església de San Baudelio de Berlanga (figura 30).⁵¹¹ Milagros Guardia, gran coneixedora del programa de l'església soriana, reconeix la dificultat d'interpretar aquestes figures que habitualment es representen, ja sigui de cos sencer o com aquí només amb les caps, per parelles, característica que es pot atribuir al caràcter solidari que en elles reconeix sant Isidor. No sabem a què poden estar fent referència a la Cortinada, però el fet que estiguin en el mur sud on les escenes que complementen les figures dels sants que ocupen els pilars són profanes i desvinculades de qualsevol connotació religiosa -recordem que en aquest mur hi ha un animal de llengua trífida i les figures del músic, l'arquer i el ballari-, potser podria portar a relacionar-los amb els animals sacrificats en les cerimònies paganes.

⁵¹¹ GUARDIA 2011.

El fet que siguin figures aïllades sense cap escena amb la que es puguin relacionar els atorga un paper secundari i complementari dins el discurs ornamental, similar al que tenen temes propers d'animals reals o fantàstics tant presents en els carcanyols, els nervis de les voltes i en altres punts generalment estructurals dins les esglésies, punts en els que no és possible el desenvolupament narratiu d'una escena. En aquest sentit, podrien tenir una funció similar a les dels marginàlia dels manuscrits en les que segurament s'inspiren. Creiem fermament que hem de descartar que siguin una al·lusió a l'activitat ramadera de les Valls.⁵¹²

Per acabar, un tret que sempre es destaca de la decoració de Sant Martí de la Cortinada és el gran nombre de motius ornamentals repartits pels seus murs que constitueixen un ampli mostrari de sanefes. Estan cobrint tots els elements arquitectònics, fins i tot aquells més amagats que, amb les condicions lumíniques de l'època, segur que eren imperceptibles.

Resumint, les pintures de la Cortinada es van considerar fonamentals per entendre l'evolució de la pintura romànica al Principat d'Andorra entre els segles XI i XII. Amb elles es donava a conèixer un nou pintor, al que ràpidament es va identificar com a “mestre de la Cortinada”, que permetia completar la seqüència cronològica de la pintura romànica d'Andorra iniciada amb Sant Serni de Nagol. Es completava així el darrer quart del segle XII, entre el dit “mestre de Santa Coloma” que treballava a mitjans del segle XII i el de Sant Esteve d'Andorra, ja al 1200, al temps que permetien explicar i sintetitzar l'evolució pictòrica en aquestes contrades. I és que, encara que es detecten importants innovacions iconogràfiques i estilístiques, els investigadors continuen trobant paral·lelismes entre les figures de la Cortinada i les d'altres conjunts de l'òrbita del bisbat d'Urgell. El consens és difícil. Per a uns, com Pradalier, les pintures representen una síntesi de tot, amb trets que recorden de lluny el cercle de Pedret, passat per filtre dels mestres d'Argolell i de Santa Coloma, i enriquit per les aportacions del mestre d'Urgell, responsable del trencament de la frontalitat i el tractament més natural que es dona a la figura.⁵¹³ Un trencament de la frontalitat i unes figures de tres quarts que, afegim

⁵¹² Una alternativa no explorada és la seva possible relació amb l'escut nobiliari dels vescomtes de Bearn. Una parella de bous és l'emblema familiar i figura en l'escut del Principat al quadrant inferior esquerra. No hi ha constància de relacions d'aquesta família amb les Valls en aquesta època però sí que tenien relació amb altres famílies importants de la zona i acabaran emparentats amb els comtes de Foix.

⁵¹³ PRADALIER 1970-1971: 88. Sureda, que inclou aquestes pintures en el mode eclèctic en el que situa tota la pintura romànica andorrana, creu en canvi que estan lluny de la influència d'aquests dos tallers. SUREDA 1981: 324-325.

nosaltres, també es detecten en altres esglésies de Catalunya i l'Aragó com a San Julian y Santa Basilisa de Bagüés, a Sant Sadurní d'Osona o a Sant Martí del Brull; és a dir, en conjunts en els que destaca la influència de la pintura poitevina.⁵¹⁴ Finalment, per autors com Pagès el que predomina en les pintures de la Cortinada és la influència del “mestre de Pedret”, i en canvi són pocs els signes que el relacionen amb del mestre urgellenc.⁵¹⁵ En definitiva discussions formals impossibles de resoldre.

Però, malgrat totes les diferències, en el que hi ha coincidència és en assenyalar que el programa iconogràfic és ric i original, una afirmació que necessita ser matisada. En primer lloc, no hem d'oblidar que és l'únic conjunt de les Valls que ha conservat part de la pintura de la nau i que per tant no tenim cap altre exemple amb el que comparar aquesta pretesa riquesa i originalitat. La informació que tenim de la realitat de les esglésies en aquest moment és parcial i ens manquen molts elements de judici per arribar a afirmar que el que aquí tenim és una innovació.

Quant al programa, creiem que no es pot titllar d'original per quant s'inscriu perfectament en l'ideari reformista que domina el panorama artístic des de finals del segle XI i sobretot al llarg del segle XII, i la forma d'expressar-ho no pot ser més clara i potent. Gran nombre d'eclesiàstics decorant les parets, sants rígids i imponents ocupant els llocs destacats de l'edifici, establint aquella relació tan habitual en el món romànic en la que els pilars de la fe cristiana s'assimilen a l'estructura de l'església com edifici i per tant les imatges es situen en aquells elements que són els que sustenten la construcció. Qui està darrera d'aquest programa no pot ser un laic, ha de ser sens dubte un eclesiàstic que coneix els simbolisme de les imatges dins l'edifici; ara bé si l'ideòleg va ser una imposició del bisbat o si, pel contrari, aquest va quedar al marge de la decisió del programa, és una qüestió difícil de dirimir, més vista la situació particular de l'església andorrana al llarg dels segles X - XIII.

Creiem que la gran aportació del programa de la Cortinada al coneixement de la pintura romànica d'Andorra és precisament la part dedicada al món laic. Aquestes imatges no religioses ens posen en contacte amb les classes socials aristocràtiques que tenien uns interessos culturals diferents als religiosos, interessos que s'expressen amb imatges de gran

⁵¹⁴ FERNÁNDEZ SOMOZA 2004.

⁵¹⁵ PAGÉS 2009a: 286.

realisme molt cops sorgides dins d'ambients cortesans. És un art propi d'un món en expansió, amb contactes comercials, amb contactes entre les ciutats i els seus governants, en una època d'aliances entre els territoris veïns dels que s'adopten noves formes de vida i també d'art. Les obres són la manifestació de la presa de consciència que hi ha un món més enllà del que ensenya la religió, i una manera clara de mostrar els dos móns contrastats.

La pacificació dels territoris del nord de la península Ibèrica a finals del segle XII, va obrir noves terres a poblacions que es desplacen des de l'altra vessant del Pirineu atretes per les promeses i les concessions, endegant una colonització econòmica de la que hem de pensar que Andorra, punt estratègic de comunicacions de l'eix pirinenc, no en va quedar al marge. Comerciants, mercaders, artesans, en definitiva representants d'una nova classe mitjana urbana i portadors d'una cultura profana, segur que van travessar les Valls amb el consentiment dels senyors que veien en aquest anar i venir una font fonamental per a la reactivació econòmica. Amb el trànsit de persones i mercaderies augmenten els seus ingressos i estableixen les bases d'un poder centralitzat que transforma la societat i que, en certa manera, s'enfronta al poder religiós. I el trànsit de persones implica també un trànsit d'idees, idees noves que es recullen, com en aquest cas, en una petita església de les valls del Pirineu.

6.4. Figures



Figura 1.
Vista actual de l'església de Sant Martí de la Cortinada des del sud.

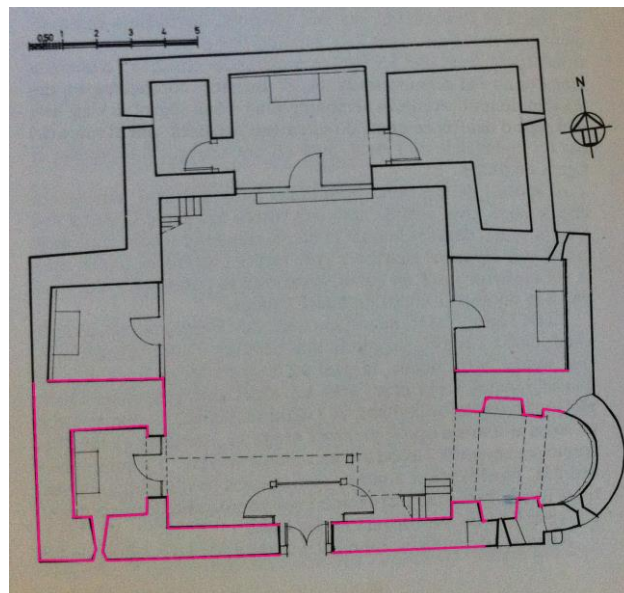


Figura 2.
Planta actual de Sant Martí de la Cortinada amb indicació dels murs considerats d'època romànica.
(a partir d'*Andorra Romànica*)



Figura 3.
Sant Martí de la Cortinada abans de la restauració entre 1902-1920. Fons Guillem de Plandolit, 440.
Arxiu Nacional d'Andorra.

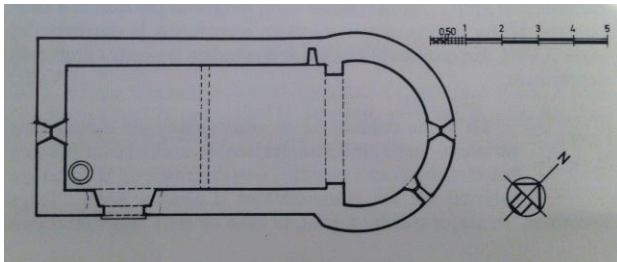


Figura 4.
Planta de l'església de Sant Climent del mas de la Torre (Montferrer i Castellbó).
(*Catalunya Romànica*).

Figura 5.
Campanar de Sant Martí de la Cortinada vist des del NO.





Figura 6.
Unió entre el mur de la nau i el mur del campanar a la façana sud.

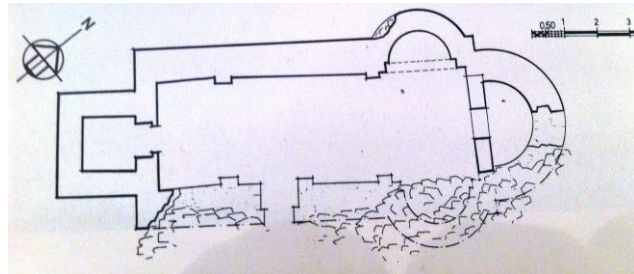


Figura 7.
Planta de l'església de Santa Maria de Remolins amb el campanar en la mateixa situació que el de Sant Martí de la Cortinada. (*Catalunya Romànica*).



Figura 8.
Vista general de la pintura mural conservada d'època romànica.



Figura 9.
Dibuix preparatori de l'escena laica del registre inferior del mur nord identificat durant el procés de restauració de 1986.
(PCA).



Figura 10.
Conjunt de pintura mural conservada al mur nord.



Figura 11.
Imatge de sant Martí acompanyat per un personatge no identificat sota l'arcosoli del mur nord. Registre superior.



Figura 12.
Personatge laic sense identificar que ocupa el registre inferior sota l'arcosoli del mur nord.



Figura 13.
Detall de la figura de sant Brici que ocupa la segona pilastra del mur nord.

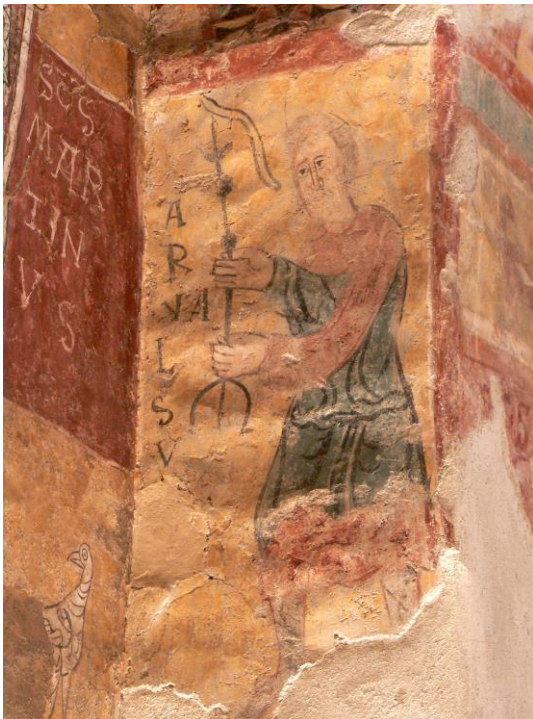


Figura 14.
Arnalsu a la cara interna de la primera pilastra de la banda de l'evangeli.



Figura 15.
Personatge sense identificar de la cara interna de la segona pilastra de la banda de l'evangeli.



Figura 16.
Arquer de la cara interna de la primera pilastra
del mur sud. Registre superior.



Figura 17.
Ballarí de la cara interna de la segona pilastra
del mur sud. Registre superior.



Figura 18
Animal fantàstic a la imposta de la primera pilastra del mur sud.



Figura 19.
Fragments de pintura conservats a la volta de la nau romànica.



Figura 20.
Rostre recuperat a partir dels fragments procedents de la volta de la nau. (PCA).

Figura 21.
Tres personatges (amb el rostre molt restaurat) que ocupen la imposta de la segona pilastra del mur nord.



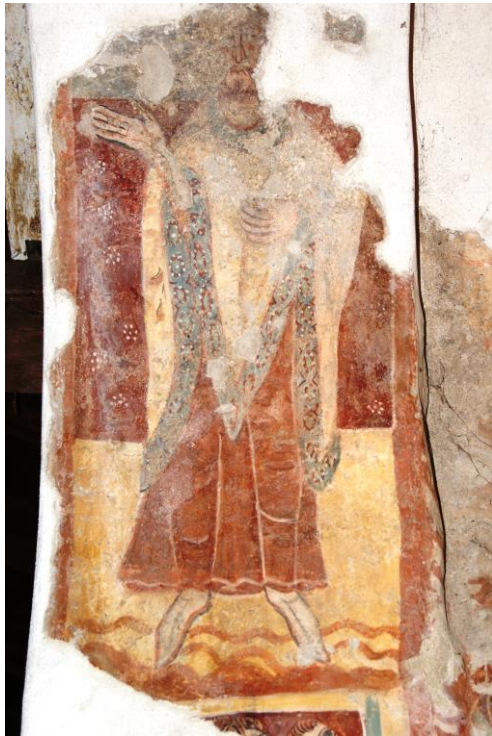


Figura 22.
Sant sense identificar que ocupa un dels arcs formers.



Figura 24.
Ballari en un dels pilars de l'església de Saint
Julien-en-Poncé-sur-le-Loir. (segle XII).

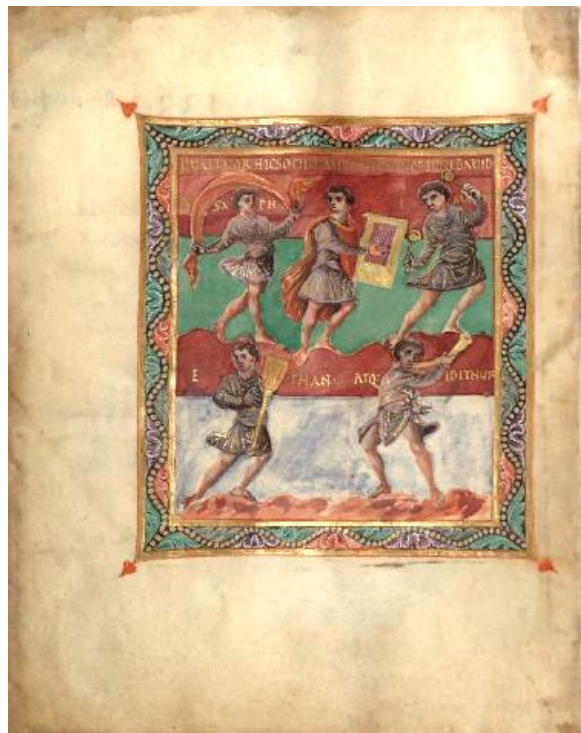


Figura 23.
Saltiri de Carles el Calb, *BNF lat. 1152*, foli 1v. (finals segle IX),



Figura 25.
Imatge de sant Bertrand al timpà de la catedral de Saint Bertrand de Comminges.



Figura 26.
La temptació de Sant Martí al Panteón de los Reyes de San Isidoro de León. (segle XII).



Figura 27.
Acte de prestació d'homenatge recollit al Liber Feuroum. Maior, ACA, 1. (selges XII-XIII).

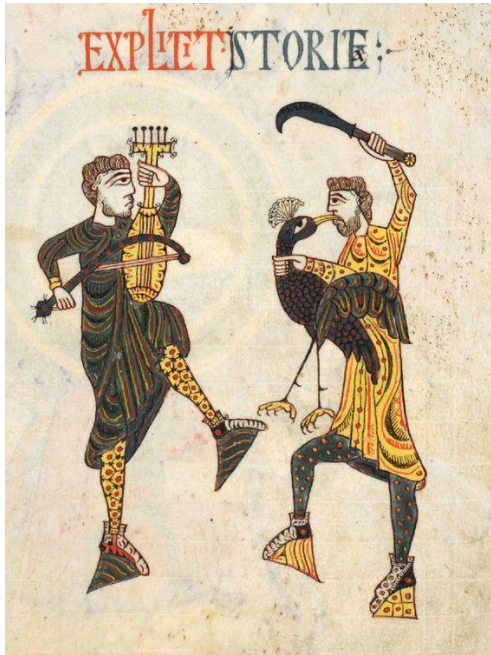


Figura 28.
Joglars del Beat de Silos, foli 86r, *BL*, Ms Add 11695.
(finals segle X inicis segle XI).



Figura 29.
Caps de bous enfrontats a la imposta de la segona pilastra
del mur sud.

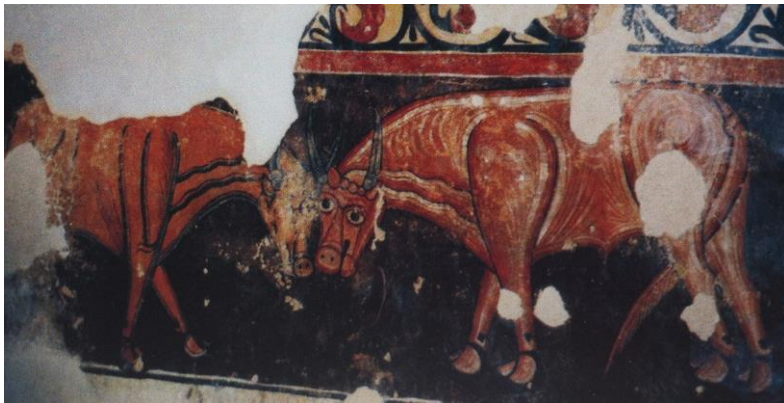


Figura 30.
Parella de bous enfrontats de l'ermita de San Baudelio de Berlanga (s. XII).

7. Santa Coloma (Andorra la Vella)

L'església de Santa Coloma, a la parròquia d'Andorra la Vella, és l'única de les esglésies andorranes no parroquial citada en la controvertida acta de consagració de Santa Maria de la Seu, "*Tradimus namque ipsas parrochias de valle Handorrensis, idest ipsa parrochia Lauredia atque Andorra, cum sancta Columba, sive illa Maciana....*".⁵⁰³ Aparèixer en un document oficial tant important es podria interpretar d'alguna manera com el reconeixement del paper destacat que aquesta església tenia dins la xarxa parroquial. Però en el cas de Santa Coloma creiem que la lectura ha de ser matisada. Al voltant de l'església conflueixen, entre els segles IX a XIII, tot un seguit de circumstàncies històriques que analitzarem tot seguit, i que potser ens ajuden a entendre el perquè de la presència d'aquesta església en un document d'aquestes característiques.

La menció més antiga que tenim de poblament a la zona és una permuta de l'any 988.⁵⁰⁴ Tret de les poques referències que aporta la documentació conservada de l'època, fins al moment no hi ha testimonis arqueològics de cap nucli de població que es pugui associar directament a l'església, tot i que sembla que Santa Coloma era una de les viles més importants dins el terme parroquial d'Andorra.⁵⁰⁵ L'origen d'aquesta vila possiblement l'haguem de suposar en una petita unitat de poblament, al marge dret del Valira, que estaria formada per una agrupació de cases construïdes amb materials perennes similars a les que es documenten en els jaciments de la Vall del Madriu o del Camp Vermell.⁵⁰⁶ Aquest nucli tindria associada una església que, com és habitual en les esglésies del país, no s'erigia al centre de la població sinó a uns centenars de metres de les cases.

⁵⁰³ BARAUT 1986: 52-56, doc. 2.

⁵⁰⁴ BARAUT 1980a: 45, doc. 214 que porta data de 11 de juliol.

⁵⁰⁵ Entenent el terme parròquia com a divisió administrativa i no religiosa. Junt amb Santa Coloma l'altra vila del moment era Andorra a la plana. Es completava el poblament amb vilars repartits pel terme entre els que es coneixen els d'Engolasters, Engordany, Feners, Margineda, el Pui i el Puial.

⁵⁰⁶ FORTÓ, MAESE 2008. En el cas concret de Santa Coloma, les prospeccions geofísiques fetes al voltant de l'església fan patent algunes anomalies que fins el moment no s'han pogut determinar.

7.1. Arquitectura

L'església de Santa Coloma és sens dubte l'edifici religiós més emblemàtic i més conegut de tot el Principat d'Andorra i de ben segur també un dels monuments més reproduïts (figura 1). L'aproximació a l'església es fa per un camí que travessa l'antic cementiri i que ens deixa a l'entrada d'un porxo. Aquesta estructura, adossada a tot el mur sud, presenta una coberta a una vessant que és suportada per 7 pilars de fusta que descansen sobre una banquetta baixa de pedra. Tot aquest espai va ser profundament reformat el 1988 i poques traces es conserven del que podria ser l'estructura precedent. S'ha alterat el nivell de circulació original de la zona, que ara és lleugerament més alt i que ens obliga a salvar el petit desnivell per accedir a l'interior de l'edifici amb dos graons. La coberta també és nova.

Arquitectònicament l'edifici en sí ha patit poques modificacions des de la seva fundació, conservant pràcticament intactes les característiques originals. Estem parlant d'una construcció formada per dues estructures. Un absis quadrangular orientat a l'est que té aproximadament 3 metres de costat i que és més estret i més baix que la nau, i una única nau de planta rectangular que, amb una superfície total de 74,36 m² -17,93 metres de llarg per 5,42 metres d'ample-, és la més gran de totes les esglésies romàniques conservades al Principat⁵⁰⁷ (figura 2). El dos espais es separen per un potent mur que fa les funcions d'arc triomfal i es comuniquen per una porta amb un arc.

L'arc que corona aquesta porta mai no s'ha sabut molt bé com qualificar-lo. Wunderwald i Pradalier no l'acaben de definir, i no sabem molt bé si hem de parlar d'un arc d'influència visigòtica o àrab però del que estan segurs és que no és romànic.⁵⁰⁸ Canturri tampoc no ho té clar i de vegades parla d'arc ultrapassat “... *separat de la nau per un arc ultrapassat, que la*

⁵⁰⁷ Arquitectònicament aquest edifici és pràcticament igual al de Sant Víctor de Dòrria. S'han sobreposat les dues plantes i s'ha vist que coincideixen amb poques variacions, tant en les dimensions de la nau com en les de l'absis i la situació de la porta d'entrada. En el cas de Dòrria, la construcció es creu que és del voltant del segle X. Igual que a Santa Coloma, l'església pateix una sèrie de reformes al llarg del segle XII que consisteixen en la substitució de la coberta per una volta de canó, el regruix dels murs per suportar la nova coberta, i la realització d'un nou programa pictòric. CABESTANY, MATAS, ROVIRA 2003.

⁵⁰⁸ WUNDERWALD 1997: 12-13; PRADALIER 1970-1971: 10

superposició d'arrebossats ha deixat molt pronunciat com a arc de ferradura.” i d'altres vegades directament d'arc de ferradura “Però veiem com s'ha construït l'arc de ferradura de Santa Coloma...”⁵⁰⁹ Potser ens pot ajudar a aclarir la qüestió dir que el que tenim a Santa Coloma és un arc similar al que hi ha a les esglésies de Sant Quirze de Pedret, Sant Julià de Boada, o Sant Miquel de Cuxà i que per tant el correcte és parlar d'arc ultrapassat.

L'arc arrenca d'uns muntants de pedra que sobresurten lleugerament del mur i sobre els que recolza la cintra a partir de la qual es dona la forma. En el cas de Santa Coloma, les diferents restauracions sofertes al llarg dels anys van ser les responsables que durant molt de temps aquest muntants es perdessin i fossin tant pronunciats que oferien una imatge pròxima a la d'un arc de ferradura. Hem de descartar, per tant, totes aquelles classificacions com a arc visigòtic, mossàrab o àrab, ja que es tracta d'una forma que té els seus orígens en l'arquitectura de l'antiguitat tardana i que està present en moltes construccions a una banda i a l'altra de la Mediterrània. A orient està testimoniada en edificis sirians, esglésies armènies i en santuaris rupestres de la Capadòcia a partir del segle IV, tant en les zones de pas com en les plantes, amb l'única excepció de les finestres on no apareix mai.⁵¹⁰

El parament dels murs és força irregular i està format per pedres petites i mitjanes d'esquist i granit lligades amb morter de calç. Entre elles, a intervals regulars, s'intercalen bigues verdugades, és a dir, travesses de fusta que col·locades en sentit horitzontal ajuden a anivellar les parets (figura 3). Aquesta mena de construcció és exclusiva d'aquesta església i no s'ha documentat fins al moment en cap altre edifici del país. Pel que fa al sistema de cobertes, a la nau s'ha optat per un sistema de doble vessant sobre encavallades de fusta, mentre que a l'absis hi ha una volta de canó.

L'interior de l'edifici sorprèn per la seva lluminositat tractant-se d'una construcció tardana. Al mur sud, a banda de la porta d'accés que s'obre en una posició lleugerament descentrada i una segona porta que comunica la nau amb la base del campanar, hi ha, just sota les encavallades que suporten la coberta, quatre finestres rectangulars estretes i altes. La situació d'aquestes finestres fa plantejar la possibilitat que el porxo, o bé sigui un element afegit en un moment posterior que no podem determinar, o bé que la coberta havia de ser originàriament més baixa

⁵⁰⁹ CANTURRI 2014: 514-515

⁵¹⁰ MIRABELLA 1988: 93-94.

ja que d'altra manera les obertures serien inútils. Pel que fa a la resta de punts de llum, tenim un ull de bou bastant gran als peus de la nau i una finestra rectangular per damunt de les encavallades al mur est. A la zona de l'absis es compten dues finestres, una al centre del mur est, i una segona al sud. Sobre el paviment original, no podem dir res perquè avui tot el terra, tant de la nau com de l'absis, està cobert per una tarima de fusta.

L'edifici que hem descrit és el que veiem actualment, però no sempre ha estat així. Com no podia ser d'altra manera, al llarg del temps l'església ha patit petites modificacions i transformacions que han alterat la fesomia original, encara que sense arribar a eliminar-la del tot. Afortunadament, les diferents campanyes de conservació i restauració impulsades en els últims anys des del Servei de Patrimoni Cultural d'Andorra han permès de recuperar, de mica en mica, aquest important monument i, al mateix temps, documentar les diferents fases de la seva llarga vida.

Una de les actuacions més importants va ser la intervenció arqueològica realitzada el 1977, aprofitant que s'havia de substituir el soler de fusta de la nau. D'aquesta excavació, que no va ser en extensió ni va esgotar tota la estratigrafia, no se'n conserva cap memòria però es coneix que es va centrar en una zona pròxima a l'arc triomfal i en una petita part de la nau.⁵¹¹ Anys més tard, i amb motiu de l'exposició *Magister Sancta Columba*, les dades d'aquest treball es van sotmetre a revisió, i l'estudi resultant van ser la base per a l'elaboració d'una nova estratigrafia que ha permès identificar fins a cinc fases històriques.⁵¹²

Fase 1

És la que documenta la construcció d'un edifici de nova planta que segueix la tipologia de les construccions religioses rurals dels comtats catalans dels segles VIII – X. El formen una nau de planta rectangular de 74,36 m² i un absis pràcticament quadrat de 11,58 m², dos cossos que s'han mantingut sense modificacions fins a dia d'avui, i que es separen per un potent arc triomfal que fa pràcticament invisible la zona absidal des de la nau. Al centre de l'absis es

⁵¹¹ Es van recuperar fragments de ceràmica grisa dels segles XII a XIV junt amb materials més moderns, i es van documentar dos enterraments en fossa simple a tocar del presbiteri als quals és difícil atribuir una cronologia. FORTÓ s/d: 93.

⁵¹² BOSCH, VILA 2004: 29-37.

situa l'altar, una mesa allunyada del poble seguint les directrius del moviment espiritual vigent a inicis de l'edat mitjana en què es vol separar al màxim possible els fidels de les activitats de caràcter sagrat i místic que realitza el clergat damunt l'altar.

Les excavacions van constatar que la porta original s'obria al mateix lloc del mur sud on hi ha l'actual però amb una estructura distinta. No sabem del cert com havia de ser aquesta porta però hem de pensar que no era gaire diferent a alguna de les portes conservades en edificis contemporanis. A Andorra mateix en tenim un exemple a la propera església de Sant Vicenç d'Enclar, un edifici construït en un turó just sobre Santa Coloma, que es data entre els segles VII i VIII. D'aquesta construcció es conserva la porta que comunica la nau amb el campanar, una porta que està rematada per un arc ultrapassat sobre muntats. La forma és molt similar també a la que es pot veure a l'església de Sant Miquel de Palol Sabaldòria (Vilafant, Alt Empordà), un edifici amb el qual comparteixen cronologia i planta i que curiosament també té un arc ultrapassat per passar de la nau a l'absis. A Sant Miquel es conserva una de les portes secundàries on es veu clarament la coincidència tipològica.⁵¹³

Desconeixem com era el dispositiu d'obertura atès que les diferents remodelacions de la zona han esborrat qualsevol vestigi, encara que podem suposar que havia de seguir el mateix sistema de perns o molt similar al que s'ha conservat a l'església de Sant Serni de Nagol⁵¹⁴, i que per tant es tractaria d'una porta de doble fulla.

No hi ha documentada cap altre obertura d'aquesta primera fase tot i que Bosch i Vila parlen que hi hauria una segona porta que creuen fossilitzada en la que avui dona accés a la base del campanar. Aquesta porta no comunicaria amb l'exterior sinó que seria l'entrada a una petita habitació de planta quadrada que va ser totalment arrasada amb la construcció de la torre, una hipòtesi que es fa difícil constatar a dia d'avui.

Els autors basen la seva proposta en què: *“La presència d'una verdugada en primera posició, just per sobre de l'arc que la cobreix [la porta], s'interpreta com una prova de l'existència d'aquest accés ja en aquest primer moment”*⁵¹⁵ (figura 4). Analitzem-ho. Des de l'interior es veu perfectament una d'aquestes bigues sobre l'arc, però creiem que la situació d'aquest

⁵¹³ BADIA, RAMOS 1990.

⁵¹⁴ Veure en el capítol corresponent a Sant Serni de Nagol.

⁵¹⁵ BOSCH, VILA 2004: 32.

element estructural no és suficient per afirmar que la porta sigui contemporània a la construcció del mur. Podem pensar, o si més no hem de contemplar la possibilitat, que l'obertura sigui posterior. En aquest cas la biga no seria un impediment, ans al contrari, bé podria ser la que determinés l'alçada de la porta al temps que, per la seva funció estructural, es podria aprofitar com a cintra. L'obertura d'aquesta mena de portes no és estranya i a Andorra mateix comptem amb l'exemple de Sant Joan de Caselles i molt possiblement de Sant Martí de la Cortinada on la construcció de la torre campanar adossada a un mur ja existent va obligar a obrir una via d'accés. Per altra banda, i com veurem tot seguit, la presència d'una d'aquestes bigues no va ser un impediment a l'hora d'afrontar la reforma de la porta d'entrada i es va eliminar per fer-la més alta.

Una altra qüestió que hem de considerar en intentar esbrinar si aquesta porta és l'original és la seva tipologia. Ja hem vist més amunt com les portes de les esglésies contemporànies es formen amb un arc ultrapassat. És més, a Sant Vicenç d'Enclar, que sembla ser un model a escala reduïda de l'església de Santa Coloma, hi ha una porta en una situació molt semblant que també comunica la nau amb el campanar i està rematada per un arc ultrapassat. Hem de pensar que a Santa Coloma s'optés per dos models de porta diferents?.

Si no ens convenç el que veiem a l'interior haurem de buscar algun signe a l'exterior que sustenti la interpretació que proposen Bosch i Vila, i el primer punt al que ens hem de dirigir és a l'angle SE. Segons la seva proposta aquest era el punt d'on arrencaria el mur est de tancament de la desapareguda habitació. Si, com afirmen, l'estança és contemporània a l'edificació de l'església i va ser enderrocada per a la construcció del campanar, és possible que hi hagi algun testimoni dels murs en la façana actual.

El primer que veiem és que són perfectament visibles les pedres cantoneres, bastant més grans que les que conformen el parament, per la qual cosa el mur no començava aquí. Però una mica més endavant sí que es veu un petit muret que connecta el campanar i l'església i per damunt del qual en sobresurten el que semblen ser traces d'un enderroc (figura 5). La confirmació que aquí sí que hi havia antigament un mur ens la proporcionen les fotografies antigues i per tant sembla que alguna cosa hi havia en aquest sector. Malgrat tot creiem que, sense una excavació, no es pot afirmar totalment que pertanyi a una estructura anterior al campanar, es

més, podem fins i tot pensar que aquest mur és un element necessari per unificar l'espai interior i facilitar la comunicació entre les dues estances, tal com succeeix amb l'habitació que hi ha abans d'entrar a la base del campanar a Sant Joan de Caselles.⁵¹⁶

Ens traslладem ara a l'absis on els mateixos autors consideren segur que durant aquesta primera fase hi havia al menys una finestra oberta a l'est i en canvi no es pronuncien sobre l'existència d'una segona oberta al sud. Sobre aquest punt és difícil pronunciar-se per les alteracions que ha sofert l'estructura amb les últimes restauracions, que han esborrat qualsevol empremta.

Pel que fa a les cobertes, durant aquesta primera fase, proposen, tant per la nau com per l'absis, un sistema d'encavallades de fusta a doble vessant. Certament aquest és un dels tipus de coberta habituals a l'època en construccions que comparteixen característiques arquitectòniques amb Santa Coloma, però no es menys cert que hi ha també altres exemples en els que l'absis està cobert des d'un principi amb volta de canó i que per tant no hem de descartar la possibilitat que una coberta d'aquesta mena fos l'escollida.⁵¹⁷

Respecte a com era el paviment tot sembla indicar que ja des d'un principi hi ha la clara intenció de diferenciar jeràrquicament la nau i l'absis, fent aquest últim lleugerament més alt. No sabem com era a la nau tot i que, seguint el que es documenta en altres esglésies del Principat, tant podem pensar en la roca natural més o menys anivellada i recoberta amb calç, com en un llosat de pedres. En canvi sabem que el de l'absis estava cobert per grans lloses de pedra.

Finalment cal apuntar que, pertanyents a aquesta primera fase, s'han detectat a la zona de l'absis petites mostres de la decoració pictòrica que cobria els murs. Ho testimonien alguns fragments conservats a la zona de l'intradós de l'arc triomfal dels que únicament es pot dir, a partir del poc que es conserva, que han estat aplicats directament per damunt de l'estucat que anivella els murs, i que les policromies revelen colors en ocre/vermell i negre.

⁵¹⁶ Aquí no estariem parlant d'una habitació com hi ha a Sant Joan de Caselles, cas que ja hem comentat en la en la monografia corresponent, sinó d'un petit mur de pocs centímetres per connectar les dues estructures

⁵¹⁷ Sant Julià de Boada, Sant Martí de Romanya, Sant Andreu d'Oliveda entre d'altres, i en comarques més pròximes al Principal tenim l'exemple de Sant Jaume d'Arestui, al Pallars Sobirà o de Sant Quirze de Pedret al Berguedà. Totes elles es poden consultar en els respectius volums de la *Catalunya Romànica*.

El Museu Episcopal de Vic conserva, catalogada amb el número 9028, una ara que es considera procedent de l'església de Sant Marc i Santa Maria d'Encamp que alguns autors com ara Planas consideren podria ser en realitat de Santa Coloma, ja que durant les excavacions fetes a l'interior de l'església d'Encamp durant l'any 1980 es va localitzar l'antic altar i l'ara.⁵¹⁸ Es tracta d'una peça rectangular de 75 x 59 centímetres que ha estat tallada en un sol bloc de pedra procedent del mateix Principat. La superfície és pràcticament plana, sense cap mena de decoració i només presenta a tot el voltant una motllura lleugerament arrodonida que ha estat tallada a la mateixa pedra. De manera excepcional aquesta ara presenta tot una sèrie de noms gravats, la majoria d'ells intel·ligibles però alguns transcrits per Gudiol i Cunill que creu corresponen a les persones que d'alguna manera van participar en la consagració de l'església o a alguns dels seus benefactors.⁵¹⁹ Per les característiques de la peça, el tipus de lletra, que és considera d'arrel visigòtica, i per la tipologia arquitectònica de l'edifici, s'ha determinat que la cronologia a considerar és entre els segles IX – X.

Aquesta peça de Santa Coloma és un dels pocs exemplars d'aquesta mena procedents d'Andorra on generalment les meses d'altar es rematen amb una senzilla pedra de tosca més o menys ben tallada.⁵²⁰

Fase 2

Aquesta fase és la que a nosaltres més ens interessa, no només perquè s'escau plenament en l'època del romànic, sinó perquè és el moment en què es realitzen tot un seguit d'actuacions, tan a l'exterior com a l'interior, que acaben de donar forma a l'edifici que podem veure a dia d'avui. És també una fase molt important perquè és ara quan es realitza el programa pictòric.

⁵¹⁸ Segons recull Planas (PLANAS 1992d: 162-163), l'altar estava format per una pedra tosca amb una pedra plana al centre que tapava una cavitat dins la qual s'havien dipositat diferents ossos. L'autora també recull com l'Arxiu Mas conserva una fotografia de 1939 en la que es veu l'ara avui en exposició al *MEV* i on s'especifica Santa Coloma com a lloc de procedència.

⁵¹⁹ *teudericus pbr, avilgardus pbr, avidesindus pbr, teudericus pbr, deudeneucus pbr, baia pbr, deudeneucus pbr, selidradus, sculba, sampro, donula, mospitales levita, trasolaus, bonterocus levita, duula, alafae, bonus-homo*. PLANAS 1992d: 162.

⁵²⁰ Sant Romà de les Bons i Sant Serni de Nagol. Malgrat que es compara en moltes ocasions amb un ara d'altar procedent de Sant Martí de Nagol, en l'inventari de *PCA* no consta cap ara d'altar procedent d'aquesta església.

La reforma sobre l'edifici és possible gràcies a una conjuntura econòmica favorable. Les dures condicions que imposa el clima d'alta muntanya es veuen suavitzades al llarg dels segles IX i X obrint noves terres de conreu i possibilitant la generació d'excedents agrícoles. Les rendes obtingudes amb l'augment de la producció permeten realitzar inversions en benefici de la comunitat, i entre elles les dirigides al sosteniment de l'església. No hem d'oblidar que estem en un període en què els habitants de les Valls mantenen el control de les seves terres i en gestionen els impostos. És d'aquesta manera com, amb la riquesa generada, fonamental per poder controlar les esglésies, sembla que la comunitat de Santa Coloma, qui sap si col·ligada amb el poder polític, va tenir la capacitat suficient per afrontar tot un seguit de importants reformes en l'edifici que afectaren al porxo, a la porta d'entrada, a l'absis, al campanar i a la decoració interior dels murs.

Per davant del mur sud, que és la façana principal, s'hi construeix un porxo. D'aquesta estructura, que desconeixem si en substitueix una d'anterior o no, només es conserva el petit mur de tancament. Bosch i Vila creuen poder identificar en els forats visibles a la zona alta del mur els negatius de les bigues que suportaven la coberta original, punt sobre el que tenim alguns dubtes (figura 6).⁵²¹ En primer lloc el nombre reduït de forats, en comptem 6, els considerem insuficients per suportar tot el pes de la coberta i el de la neu que es pot arribar a acumular durant els mesos d'hivern. En segon lloc, tot i que els forats són equidistants, creiem també que la llum que hi ha entre ells és massa gran. Per altra banda, hem constatat que la cota a la que es trobem és similar a les que la bastida va deixar al mur del campanar i per tant aquests forats podrien correspondre al sistema de subjecció necessari per a la construcció de l'edifici.

El segon punt sobre el que s'actua en aquesta segona fase és la porta d'entrada, la qual és objecte d'una important reforma que és perfectament identificable a dia d'avui ja que queda palesa la diferència d'aparell entre les pedres que corresponen a la primera fase i les que s'atribueixen a la segona, més regulars i més ben tallades. La porta es fa més ampla i es decora amb un arc de dents de serra molt fi fet amb pedra tosca (figura 7). Coincidint amb la clau de volta, però fora de l'arc, es col·loca un bloc també de tosca amb una creu esculpida i

⁵²¹ BOSCH, VILA 2004.

es completa la decoració amb un fris horitzontal de la mateixa amplada de la porta, molt deteriorat, que també té dents de serra.

A primera vista tot el conjunt provoca una sensació estranya. Sembla que les peces no arriben a encaixar bé i que alguns dels elements estan fora de lloc. Si ens hi fixem atentament veurem que el que més distorsiona és la pròpia arcada que remata la porta on el fris de dents de serra ha substituït les habituals dovelles. Fins i tot és estranya la composició d'aquesta banda ornamental perquè no tot són dents de serra sinó que algunes dovelles són petites arcuacions rebaixades. Aquestes irregularitats ens parlen d'uns treballadors poc qualificats i sembla que poc familiaritzats amb el treball de la pedra.

Entrem ara a l'església i ens centrem en el tercer punt que és l'absis. L'estructura general no es toca però sí que es fan algunes actuacions puntuals que segons Bosch i Vila es concreten en un lleuger retoc a la finestra central per fer-la més gran i en la substitució de la coberta de fusta de doble vessant per una nova coberta d'obra de volta de canó. Diuen que "*La discontinuïtat constructiva que s'observa als respectius alçats dels murs nord i sud de l'absis implica un arrasament parcial d'aquestes estructures i la posterior construcció dels estreps de la volta*".⁵²² Un cop realitzada aquesta operació, els autors creuen que es va anar conformant la coberta a base de pedra tosca ben tallada, una coberta que no es lliga amb al mur de l'arc triomfal sinó que s'adossa a ell.

No sabem quins són els elements que els porten a aquesta conclusió. En l'estat actual de l'edifici és difícil resseguir a l'interior de l'absis les traces de la construcció original perquè al llarg de la seva vida la coberta, i gran part dels murs que la sustenten, ha patit més d'un ensorrament, sense anar més lluny, l'últim poc després de l'arrencament de les pintures a inicis del segle XX. Tampoc no entenem les raons per les quals s'hauria decidit substituir la coberta. En edificis que segueixen el mateix model que Santa Coloma és normal que l'absis es cobreixi amb volta. Un cop més ens serveix d'exemple Sant Julià de Boada on, a més a més, també són visibles en els murs els estreps que suportaven la cintra, igual que a Santa

⁵²² BOSCH, VILA 2004: 33.

Coloma.⁵²³ Per altra banda, per construir la volta creiem que hauria estat necessari reforçar els murs existents, si és que no tenien el gruix suficient, per tal de poder absorbir i redistribuir les forces que provoca la nova coberta. En aquest cas creiem que s'hauria de comprovar si hi ha algun regruix dels murs ja que a l'exterior presenten una gran uniformitat, amb les verdugades ben visibles, i no hi ha els habituals contraforts que absorbeixen els esforços.

Arribem ara a l'acció més destacada del moment i sobre la que no hi ha cap dubte: la construcció d'un campanar adossat al mur sud de la nau i a tocar de l'absis (figura 8). Reprenem un cop més l'estudi de Bosch i Vila que és el que ens està servint de guia per a la nostra anàlisi, i veiem que proposen que aquí és on hi havia una habitació, habitació de la qual hem de recordar que no s'ha pogut identificar cap estructura. Seguint el seu discurs, a l'inici de les obres de la nova torre es va arrasar aquesta cambra per, acte seguit, procedir als treballs d'obertura de la rasa de fonamentació i, a partir d'aquí, aixecar els murs del campanar.

De l'antiga estructura, segons els autors, només se'n va aprofitar la porta, un extrem que com ja hem comentat creiem que és qüestionable. Ens fixem ara en les característiques de la porta i el primer que veiem és que és similar en alçada, amplada i disseny a d'altres portes que compleixen la mateixa funció en les esglésies de Sant Miquel d'Engolasters, Sant Joan de Caselles i Sant Climent de Pal, per citar els casos més pròxims. Estem parlant d'una obertura estreta que no comença al mateix nivell que el del terra de la nau sinó que està lleugerament més alta, i que es remata per un arc de mig punt. Igual que en tots els casos citats, un cop la traspassem entrem en un espai molt reduït que quasi no arriba als dos metres de diàmetre i que en gran part està ocupat per una escala de gat que és la que permet accedir als pisos superiors.

L'aparell utilitzat és molt similar al de l'església, és a dir, amb pedres petites i mitjanes d'esquist i de granit lligades amb morter, però ara sense les bigues verdugades. En total, l'estructura té una alçada de 17,75 metres sobre una planta de base circular. És important retenir que la base és circular perquè si ens hi fixem bé des de l'exterior veurem com la torre, a mesura que s'enlaira, es transforma i la planta tendeix, sense arribar-hi totalment, al quadrat.

⁵²³ ADELL 1989. Sobre aquest punt coincidim amb Wunderwald (WUNDERWALD 1997: 14) en considerar que aquestes estructures són posteriors. Els estreps estan molt avançats respecte a la volta i no veiem la manera com aquesta discontinuïtat tant pronunciada podia casar amb la part baixa de les pintures conservades.

La diferència es veu clara a partir dels dos últims nivells dels quatre que té en total, tots ells amb finestres obertes als quatre vents que segueixen el mateix patró però que es fan més grans a mesura que es guanya alçada. Són finestres geminades, separades, com sembla ser norma al Principat, per un mainell monolític. Diem que sembla ser una norma del Principat perquè en els campanars contemporanis de la comarca de l'Alt Urgell, encara que sigui d'una petita església rural, els mainells es formen a partir de la superposició de petites dovelles de pedra ben tallades.

En el que sí coincideixen tots és en el capitell mensuliforme que rep els dos arcs. A Santa Coloma els arcs estan formats per dovelles radials de pedra de diferents mides que en l'última planta es substitueixen per cinc peces de travertí ben tallades que presenten un lleuger esglaonament a la part inferior. En tot el conjunt només hi ha dues finestres que defugen aquest patró general. La finestra sud-est de la planta baixa, que és d'espitllera molt estreta i rematada per un arc de mig punt, i a la primera planta de la cara nord on hi ha una finestra rectangular, estreta i sense cap mena d'ornamentació. La raó que justifica el tractament diferenciat d'aquesta última és segurament el mateix que va aconsellar no obrir-ne una al primer pis de la cara sud del campanar de Sant Joan de Caselles. Totes dues queden per sota l'alçada de la coberta de la nau que impossibilita l'entrada de llum durant els mesos de poca insolació.

Al voltant de les finestres el mur ha estat rebaixat.⁵²⁴ En els dos pisos inferiors aquest rebaix és poc pronunciat, lleugerament més gran en les finestres del segon pis perquè l'obertura és també més gran. En els dos pisos superiors, en canvi, és tant accentuat que s'ha menjat el mur fins a quedar transformat en una mena de lesena que coincideix amb cadascuna de les cantonades. És aquí, a partir del tercer pis, on millor es pot apreciar la transformació de què parlàvem abans del pas d'una planta circular a una de quadrangular, una transformació que queda en gran part matisada perquè els angles són una mica arrodonits. Pel que fa a la resta de la decoració es concentra en el lloc habitual, és a dir, a la part alta de cadascuna de les finestres amb un fris format per un nombre variable d'arcuacions, tres, cinc o sis, independentment del pis en el que estem i de la posició de la finestra dins el pis. L'excepció

⁵²⁴ Aquest rebaix, més o menys pronunciat, es dona en molts dels campanars de torre que segueixen el model dit llombard. A Andorra ho veiem a Sant Joan de Caselles, Sant Martí de la Cortinada, Sant Miquel d'Engolasters, tots ells recollits en el present estudi, i també en els campanars de Sant Climent de Pal, Santa Eulàlia d'Encamp.

són les de la quarta planta on els arcs s'han transformat en un fris d'arcuacions continu que recorre tot el sota de la coberta.

Si parlem del treball tècnic de la pedra no el podem qualificar de bo. Arreu es fa patent la poca habilitat del picapedrer però sobretot queda palesa en la irregularitat dels arcs perquè mentre uns descriuen una circumferència, altres perden totalment la forma, i altres són força apuntats. També en són una bona mostra les dimensions variables d'aquests arcs i la manera com han estat concebuts perquè uns cops s'han tallat individualment a partir d'un bloc de pedra tosca mentre que, en altres casos, d'un mateix bloc s'aconsegueixen dos arcs.

Amb tot, i deixant de banda les capacitats tècniques dels operaris, el campanar de Santa Coloma no s'allunya en línies generals del campanar de tipus dit llombard habitual en l'època, però sí que té tres elements que el fan especialment interessant. El primer és que conserva una de les poques mostres d'escultura romànica del Principat. El segon es que és l'únic campanar del país que ha conservat mostres de la pintura original. El tercer és la planta circular.

Respecte al primer punt, potser parlar d'escultura per referir-se als caps treballats a partir d'un bloc de travertí en els que de forma esquemàtica s'han reproduït uns ulls i una boca és una mica exagerat, però al cap i a la fi no deixa de ser una manifestació escultòrica (figura 9).⁵²⁵ Les peces es poden veure immediatament sota la coberta als angles NO i SO, al centre de la lesena, tot interrompent el fris d'arcuacions que remata el campanar. Aquests caps, molt semblants formalment als que hi ha al campanar de Sant Miquel d'Engolasters, són els elements que serveixen a Pradalier per atribuir a la torre una cronologia d'inicis del segle XII.⁵²⁶

Sobre el seu significat o el que representen poca cosa es pot dir. Els estudis que tracten sobre els campanars on aquests elements apareixen no van més enllà d'una simple cita, un deixar

⁵²⁵ Les altres esglésies on els campanars tenen elements similars són Sant Miquel d'Engolasters, on possiblement hi havia quatre d'aquests caps i dels que se'n conserven tres (veure la monografia), i Sant Marc i Santa Maria d'Encamp, en aquest cas n'hi ha dos a la part més alta, sota la teulada d'un campanar d'espadanya. *Andorra Romànica* 1992: 91-94. Respecte de l'església d'Encamp cal apuntar que durant les campanyes d'excavacions fetes a l'interior entre els anys 1980 i 1986, en aixecar el paviment del segle XVIII es van localitzar alguns fragments de pintura mural molt esmicolats que es consideren romànics. Actualment es conserven al dipòsit de PCA.

⁵²⁶ PRADALIER 1970-1971: 10 no explica què el porta a proposar aquesta cronologia.

constància que existeixen però res més. Amb tot no els hem de considerar ni un element estrany ni una característica pròpia dels campanars andorrans perquè n'hi ha en altres conjunts. Sense anar més lluny, a la catedral de Santa Maria de la Seu en tenim una bona representació a l'exterior de la galeria que corona l'absis central, entre els carcanyols i els laterals dels arcs, com a mènsules tant al exterior com al interior de l'església, i sobretot sota el ràfec de la coberta de la nau, una posició que, salvant les distàncies, recorda els casos andorrans.⁵²⁷ A Andorra, a diferència d'altres llocs, sempre són rostres humans molt geometritzats i sempre estan en parts elevades tant de campanars com de façanes. Són elements purament ornamentals o tenen alguna significació?. A hores d'ara no ho sabem.

El segon element destacable del campanar de Santa Coloma és que conserva el major volum de pintura exterior de tots els campanars de la zona. Les pintures es poden veure, algunes sense dificultat, a les parts més altes sobretot a les cares nord i oest que són les menys exposades a la llum del sol (figura 10). Es conserven sota el ràfec de la coberta recurrent gran part del perímetre de la torre; a l'intradós dels arcs que conformen el fris ornamental de la part superior del campanar; i a l'intradós d'alguns dels arcs de les finestres de la darrera planta (figura 11). Per a tots ells s'han escollit motius geomètrics molt senzills que es treballen en color vermell sobre el fons ocre de l'arrebossat dels murs. Canturri creu que la pintura no es limitava exclusivament a destacar els elements arquitectònics sinó que tota la façana estava pintada en color ocre de manera que el campanar destacava sobre el paisatge aconseguint ser visible des de molts punts i per tant esdevenint un element de referència. Que tota la façana estigués acolorida ho considera influència oriental, que arriba a Andorra o bé des d'Itàlia o bé des de Còrdova.⁵²⁸

Si comencem per la part més alta, immediatament sota la coberta, distingim dos motius diferents amb els que es juga en funció de l'arquitectura, de tal manera que, damunt dels arcs, sempre hi ha una sèrie de creus en aspa i, fora d'aquest espai, una successió de triangles vermells enfrontats pel vèrtex. A l'intradós dels arquets és on hi ha un repertori més ampli. S'alternen motius geomètrics de quadrats intercalats amb un punt blanc al mig, triangles enllaçats, triangles capiculats, ziga-zaga blanca sobre fons vermell, gruixudes línies verticals

⁵²⁷ Un bon mostrari de caps de factura senzilla semblants als que tenim a Andorra es poden veure sota la coberta de l'església de Sant Joan d'Isil i a les mènsules de l'absis de Sant Miquel de Fluvià.

⁵²⁸ CANTURRI 1998: 171-174.

vermelles, tot un ampli mostrari de possibilitats. Per últim al darrer nivell de finestres es veuen alguns fragments del figures geomètriques però una mica més elaborades on es combinen composicions simètriques a base de sèries de punts, cercles, xarxes, rombes, creus, amb alguns motius vegetals senzills. Junts cobreixen tota la superfície dels diferents elements arquitectònics, ressaltant els arcs, els capitells i les columnes. Per últim, les arquivoltes es ressegueixen amb una línia vermella.⁵²⁹

Aquestes restes de pintura, encara que poques, són l'evidència que la decoració mural no es limitava exclusivament a l'interior de l'església.⁵³⁰ El campanar de Santa Coloma està, en aquest sentit, en la línia d'altres edificis, tant campanars com esglésies, testimonis d'una pràctica comuna en el tractament de les façanes i exteriors dels edificis.⁵³¹ L'exposició a les inclemències meteorològiques de la pintura exterior i la poca atenció i protecció de què ha estat objecte, ha fet que siguin pocs els testimonis conservats però n'hi ha alguns. Un dels casos més coneguts són els campanars de les esglésies de la vall de Boí. Tant el de Santa Maria com el de Sant Climent de Taüll tenen restes de policromia i el color és el vermell. A Santa Maria, sota la coberta es veu clarament una sanefa de quadradets blancs i vermells, i a l'intradós dels arcs restes de pintura en color vermell ressaltant la figura igual que a Santa Coloma. Al campanar de Sant Climent són visibles en el pany de paret que hi ha sota els arcs ornamentals, i novament els fragments són de pintura vermella en els que es distingeixen alguns motius geomètrics i algunes línies que formen un entramat. També hi ha restes de policromia a les finestres, com a Santa Coloma, i fins i tot al mainell d'una de les dobles finestres, i també se'n conserva de la finestra de l'absis.

Podem pensar, sobretot en el cas de les esglésies de la vall de Boí, que la decoració dels campanars està en relació amb la importància de l'edifici, però això no és així. Al petit poble

⁵²⁹ Pere Canturri, a partir de les mostres conservades, va fer una proposta sobre la distribució d'aquesta decoració. CANTURRI 1998.

⁵³⁰ Al campanar és on es conserva el major nombre de fragments de pintura, però no és l'únic lloc. Durant la neteja del mur del porxo programada dins els treballs de restauració fets entre els anys 1988 i 1991, es van identificar alguns fragments de l'arrebossat original que encara conservaven restes de pintura. GUILLAMET 1991b. Els anàlisis dels morters realitzats per Bosch i Vila van confirmar que hi havia restes de pintura vermella sobre el morter de la façana sud de la nau, sota la protecció del porxo, i a l'exterior de l'absis. BOSCH, VILA 2004: 37, nota 37.

⁵³¹ A Santa Maria de la Clua de Montsec hi ha fragments de policromia en color vermell sota els arcs cecs de la façana que reproduïen motius geomètrics en la línia dels que es conserven als campanars. ADELL, CASES 1993.

de Valldarques, dins el municipi de Coll de Nargó a la comarca de l'Alt Urgell, hi ha l'exemple més proper a Santa Coloma de campanar decorat. Els murs de la torre de l'església de Sant Romà han conservat, protegits per les arcuacions cegues de les finestres de les cares nord i est del primer pis, fragments de pintura en color vermell on tornem a trobar una successió de motius geomètriques sobre l'arrebossat ocre dels murs.⁵³² El mateix podem dir del campanar de la Mare de Déu de la Gràcia de Ru, a l'Alta Ribagorça) on el timpà de l'arcuació central de la façana nord conserva un crismó molt senzill en color vermell i alguns trams de la línia, també vermella, que resseguia l'arc.⁵³³

El tercer element que destaquem, la planta circular, és el que fa més singular el campanar de Santa Coloma. Sempre s'ha dit, i així ho trobem reiteradament a la historiografia, que el model en què s'inspira, o que copia, és el del campanar del monestir de Sant Serni de Tavèrnoles, a Anserall, un cenobi benedictí a poc més de 3 kilòmetres de la frontera catalana, que està considerat un dels referents artístics de la regió, sobretot quan es parla de l'art romànic del Principat.⁵³⁴ Les dependències d'aquest important monestir són avui en dia poc més que un conjunt de ruïnes que ens parlen d'un gran complex del qual només en conservem una part de la capçalera de l'església, una petita porció dels murs de la nau i alguns fragments d'escultura procedents de l'antic claustre.⁵³⁵ L'edifici, que va ser restaurat amb criteris més que qüestionables entre els anys 1971-1972, deixava entreveure el que havia estat una construcció de planta basilical de tres naus, amb un potent transsepte i una complexa capçalera formada per tres conjunts de tres absis. Fou construït a inicis del segle XI i consagrat, segons consta en l'acta conservada, al voltant de l'any 1040. El que a nosaltres ens interessa especialment d'aquest conjunt és una estructura que està adossada al mur nord, entre el transsepte i una de les absidioles laterals, i que ha estat identificada com les restes d'un

⁵³² YLLA-CATALA 1992: 190-192. Un altre exemple és el campanar de Sant Feliu del Racò, al Vallès Occidental, també amb restes de pintura vermella que es poden veure sense dificultat des de la plaça que hi ha al davant.

⁵³³ ADELL 1996.

⁵³⁴ Diuen que és una influència clara de Tavèrnoles PRADALIER 1970-1971: 11 i WUNDERWALD 1997: 15. Aquesta autora afegeix que no és obra de mestres locals sinó possiblement de constructors que van participar en l'obra de la catedral de la Seu.

⁵³⁵ Són un total de 10 capitells que es conserven al MNAC. D'ells 6 consten com originaris de Sant Serni (22994, 22995, 24005, 24006, 24007 i 24008), sobre els altres 4 altars (24003, 24004, 24018 i 24019), que els catàlegs de 1926 i 1936 els consideren del mateix lloc, avui hi ha dubtes.

campanar.⁵³⁶ En les fotografies de principis del segle XX certament aquí hi ha un campanar de plana quadrada, però durant les excavacions prèvies als treballs de restauració es van identificar restes d'una construcció circular que, per superposició d'estructures, es van atribuir a un campanar anterior.⁵³⁷

Quan un element distorsiona i no es pot incloure dins el paradigma que serveix de marc de referència per elements similars, es busca un model llunyà i s'acostuma a dir que és un arcaisme conservat per l'aïllament del territori. Aquest és l'argument que la historiografia ha fet servir per explicar la torre de Tavèrnoles i, de retruc, tots els campanars circulars de la comarca de l'Alt Urgell i d'Andorra. El model al qual suposadament imitarien no és altre que el campanar de San Apollinar de Ravenna, una construcció que ens trasllada al segle VI. És cert que els campanars circulars són poc habituals a Catalunya, però atribuir la pervivència d'un model tant llunyà potser no és el més encertat.⁵³⁸ És per això que Wunderwald, seguint el que ja havia apuntat Baraut, creu que no es pot imputar la construcció de la torre de Santa Coloma a constructors locals i aposta per la participació dels anomenats mestres llombards.⁵³⁹ L'autora dóna especial rellevància al contracte signat al 1175 entre el bisbe Arnau de Preixens (1167-1195) i Raimundo Lambardo per la construcció de la catedral de la Seu, on es mencionen aquests treballadors que creu podien haver participat en la planificació o en la construcció andorrana ja que l'església pertany al bisbat d'Urgell.⁵⁴⁰ El que Wunderwald no aclareix és perquè es decideixen per un campanar rodó i no per un de planta quadrada.

Els campanars circulars no són exclusius de territori italià, a la resta d'Europa també se'n construeixen i fins i tot podem dir que són freqüents en el món germànic durant els segles XI i

⁵³⁶ Es conservava fins a una alçada de 15 metres, tenia un diàmetre de 5 metres a l'exterior i tres al interior.

⁵³⁷ ADELL 1992b: 121-127.

⁵³⁸ Puig i Cadafalch és el primer que relaciona l'estructura amb els campanile llombards. PUIG i CADAFALCH, FALGUERA, GODAY 1911: 38.

⁵³⁹ Creiem que no cal cercar un contacte geogràficament proper per explicar aquesta qüestió a Andorra perquè aquest tipus de campanars - no rodons, certament - estan arreu des del segle XI.

⁵⁴⁰ WUNDERWALD 1997: 15. Wunderwald pren com a referència el terme *lambard* que apareix en el contracte entre els obrers i la catedral, un terme que, tal com ja va apuntar mossèn Gudiol a inicis del segle XX (GUDIOL 1910), en realitat s'aplica tant a constructors com a mestres d'obra siguin o no d'origen italià. DURAN-PORTA 2009. Per altra banda, Lombardo o Longobardo és un cognom molt freqüent durant l'edat mitjana, i no tots els que el porten estan relacionats amb el món de la construcció. En el cas concret que ens ocupa, el Raimon que signa el document de la Seu és un personatge que ha estat identificat com a Raimon de Nagol. DURAN-PORTA 2005-2006. BARAUT 1990-1991: doc. 1822.

XII. Un exemple és el de l'abadia benedictina de Limburgo del Haardt.⁵⁴¹ Aquesta edificació, amb una cronologia de 1045 i per tant molt pròxima a la de 1040 que aporta l'acta de consagració de Tavèrnoles, té unes torres circulars adossades a cada banda de l'absis central, una posició similar a la suposada torre del monestir d'Anserall. Altres complexos monacals alemanys, no només del segle XI sinó també de la centúria següent, tenen torres circulars adossades a l'absis⁵⁴², algunes són campanars, altres accessos a un cor, altres l'accés a una tribuna.⁵⁴³ Per tots aquests cenobis germànics, la majoria d'època otoniana, sempre s'ha dit que el model al que imiten és el del monestir de Saint Gall.⁵⁴⁴ Podríem incloure en el grup d'imitadors a Tavèrnoles?

Res ens ha pervingut de l'església monacal de Tavèrnoles, anterior a la remodelació de què és objecte el conjunt monàstic al segle XI. Manquen excavacions i la reconstrucció dels anys '70 impossibilita seguir el fil. Però sobre aquest primer monestir és important recordar que va ser el focus de la rebel·lió adopcionista i que per acabar amb ella les autoritats carolíngies van enviar a Leidrad de Lió, i amb ell a un grup de monjos de procedència germànica. Bé podria ser que els nouvinguts, que van ocupar un monestir d'època visigoda, remodelessin les estructures preexistents d'acord amb uns models que els eren coneguts i que s'adaptaven a les necessitats de la nova comunitat.⁵⁴⁵ Aquesta hipòtesi, que caldrà desenvolupar, podria explicar perquè Tavèrnoles que és un monestir importantíssim en aquest moment, segueix un model que podem considerar germànic i no el que presenten altres monestirs més propers i també contemporanis, com els de Santa Maria de Ripoll, Sant Pere de Rodes o Sant Miquel de Cuixà, tots ells amb torres quadrangulars.

⁵⁴¹ KAISER 2007.

⁵⁴² La Catedral de Sant Martí o Sant Esteve de Magúncia (1137); la col·legiata de Sant Ciriac a Genrode (primera meitat del segle XII); la catedral de Sant Pere de Worms (finals segle XII), Sant Miquel de Hildesheim, entre d'altres. KAISER 2007 : 32-73.

⁵⁴³ En el cas de Tavèrnoles, l'accés a la torre es fa des de l'absis per una porta amb arc de mig punt. Un cop a l'interior ens trobem amb un tram del que era una escala de cargol de pedra que ens deixa en una cambra voltada amb una obertura similar a un balcó sobre l'absis que possiblement correspongui a part d'una tribuna. No sabem si l'escala continuava perquè la resta ha estat arrasat tot i que en el projecte de restauració de 1971-1972 es diu que a partir d'aquí s'accedia al nivell superior. PONS 1971: 51.

⁵⁴⁴ Les torres separades es veuen en la planta que s'ha conservat de la construcció ideal del monestir dissenyada al segle IX. Era un conjunt que per les seves grans dimensions no es va arribar a ser construït però que va servir de model organitzatiu per tots els monestirs posteriors.

⁵⁴⁵ La concepció carolíngia del monestir, més que no pas italiana, és un aspecte molt interessant sobre el que no s'ha treballat que també fa notar Adell (1992b: 125).

Però aquesta pot no ser l'única explicació, perquè el campanar circular de Tavèrnoles no és únic a la comarca. A l'Alt Urgell es concentren el major nombre d'exemples de campanars cilíndrics de tot Catalunya. Veiem els exemples i quina informació en podem extreure d'ells.

A la part alta del petit nucli de Gavarra, dins el municipi de Coll de Nargó, relativament pròxim a La Seu, hi ha les restes d'un castell construït a finals del segle XI o principis del XII que fou una possessió d'Arnau Mir de Tost. Dins el que era el recinte fortificat hi trobem l'església de Sant Sadurní, una construcció que ha estat molt modificada però de la que en tenim notícies ja des de mitjans del segle XI. Adossades als murs de la nau hi ha les restes d'un campanar cilíndric d'època romànica. De la construcció original ens falta tot el pis superior i la coberta, una secció que va haver de ser enderrocada a principis del segle XX perquè amenaçava de caure, i que va ser substituïda per un campanar d'espadaña. Malgrat tot, la torre en essència no ha perdut l'esperit romànic, que es conserva tant en l'aparell de petits carreus ben tallats, com en el nivell de finestres geminades amb columna i capitell mensuliforme. És un campanar senzill, sense cap mena de decoració al voltant de les finestres, diferent del de Santa Coloma quant al tractament de les façanes, però semblant al d'altres de la zona, concretament al d'Ars (Anserall).⁵⁴⁶

Dins la vall de Sant Joan, vall fronterera amb el Principat d'Andorra, hi ha la vila d'Ars, un enclavament que formava part de la línia de fortificacions que al llarg de la vessant sud del Pirineu tenia el vescomte de Castellbó.⁵⁴⁷ En aquest indret destaca, per damunt dels teulats de les cases del poble, el campanar de l'església de Sant Martí. De l'edifici romànic només es conserva part d'un mur i la torre de tres nivells que estava situada a la banda nord. És un campanar de planta circular, molt senzill, que té com a única decoració un fris d'arcuacions cegues recorrent tot el perímetre no immediatament per sota la coberta, sinó una mica abans. Entre el fris i la coberta hi ha una línia de petites finestres rectangulars. La datació acceptada per a la construcció d'aquesta torre és finals del segle XI o inicis del segle XII.

Hi ha una tercera estructura circular, i en aquest cas dins mateix del Principat, que poques vegades és citada com un possible referent i/o model per el campanar de Santa Coloma. Ens

⁵⁴⁶ JUNYENT, MAZCUÑAN 1992: 196-197.

⁵⁴⁷ Les altres fortificacions eren a Civís, la Bastida de Ponts, Os, Tor i la Farrera dels Llops, aquesta última des de finals del segle XIII.

referim al de l'església de Sant Vicenç al Roc d'Enclar (figura 12). El Roc d'Enclar és un assentament en alçada situat al peu de la serra d'Enclar en un turó just damunt de la població de Santa Coloma. En època romana havia estat una explotació vinícola que es converteix, amb els visigots primer i amb els carolingis després, en un assentament pre-feudal que molt possiblement es pugui relacionar amb un dels *castella* defensius que controlaven la línia del Pirineu contra la invasió musulmana. Al voltant del castell es va anar concentrant un petit nucli habitat que les anàlisis radio-carbòniques dels materials recuperats situen entre els segles VIII – IX. Les excavacions efectuades dins el que es considera el recinte castral associen a aquest nivell la construcció d'algunes estructures, concretament de dues cases, l'església de Sant Vicenç i la necròpolis adjunta on es comptabilitzen fins a 28 enterraments.⁵⁴⁸ Les mateixes excavacions van determinar també que el lloc s'abandona entre finals del segle IX i el primer quart de la centúria següent coincidint amb el moment en què, com hem vist, les comunitats de la vall adquireixen importància.

Les estructures que a nosaltres ens interessin són la petita església i el campanar, dues edificacions contemporànies construïdes al voltant del segle VIII.⁵⁴⁹ La primera és important perquè és una de les capelles més antigues del país i perquè està formada per una nau rectangular i un absis quadrangular separats per una arc triomfal, és a dir, presenta la mateixa planta que l'església de Santa Coloma. La nau es cobria amb encavallades de fusta i l'absis amb volta de canó. La segona és la torre adossada que és de planta circular, que demostra que aquesta mena de plantes aplicades a torres campanars ja era coneguda a la zona abans de la construcció al segle XI del suposat campanar de Tavèrnoles.

Com és el campanar d'Enclar?. La torre ha estat en part restaurada però no molt. Afortunadament, de tot el conjunt és la construcció que millor ha suportat el pas del temps i ha mantingut l'esperit original. És un campanar senzill al que s'accedeix des de l'interior de l'església per una porta d'arc ultrapassat pròxima a l'absis. Externament no presenta cap mena de decoració i només compta amb un únic nivell de quatre finestres, simples, estretes i irregulars, acabades amb un arc de mig punt a la part alta. A la part inferior hi ha una petita

⁵⁴⁸ Es compten fins a 11 campanyes arqueològiques en el recinte castral que han aconseguit documentar 5 nivells d'ocupació que van des de l'edat del bronze fins a època moderna. LLOVERA 1997.

⁵⁴⁹ La fonamentació del campanar és independent de la del mur de la nau, però ambdues es traven un cop s'arriba al nivell del sòl. Sobre l'establiment del Roc d'Enclar es pot consultar, LLOVERA 1997.

finestra d'espitllera molt estreta. Sota coberta trobem un element que ens és familiar. Una línia de finestres molt petites, set en total, semblants a ulls de bou que en realitat estan rematades per un arc que s'aproxima a l'arc ultrapassat. La imatge de la part superior és molt semblant a la que hem vist al campanar d'Ars.

Però la relació amb Ars no acaba aquí i encara podem afegir un element més. Sabem que aquesta vila era part del feu que, dins la vall de Sant Joan, la família Castellbò tenia atorgat pel bisbe. Sabem que els Castellbò tenien interessos a les Valls d'Andorra i que reben del comte Ermengol VIII a finals del segle XII el castell de Sant Vicenç al Roc d'Enclar amb la menció expressa de reconstruir-lo.⁵⁵⁰ Sabem dels intents al llarg dels segles XI i XII dels poders exògens, civils i eclesiàstics, per potenciar el paper de l'església de Santa Coloma en front de la parroquial de Sant Esteve d'Andorra, i sabem que la construcció del campanar de Santa Coloma és, com a mínim, de mitjans del segle XII. Unint tot això ens preguntem si aquesta segona fase en la vida del conjunt de Santa Coloma no està relacionada amb aquests interessos. I vist que tots els exemples conservats, tret del de Tavèrnoles, si és que realment podem parlar en aquest cas d'un campanar circular, es troben dins d'un recinte fortificat, per què s'escull aquest model per a la torre de Santa Coloma?

L'explicació potser l'hem de buscar en la història. Santa Coloma, igual que d'altres petits nuclis de la plana, experimentaran un fort creixement poblacional a partir del segle IX gràcies a la millora en les condicions climàtiques que afavoreixen l'expansió agrària.⁵⁵¹ Amb això, la comunitat rural comença a prendre força, i amb ella alguns membres de famílies pageses que esdevenen la petita aristocràcia local. És un moment en què està en joc el control i l'administració de les Valls, tant a nivell polític com eclesiàstic, que desemboca en una mena de *tour de force* entre els exògens, que actuen en representació dels comtes d'Urgell i del bisbe de la Seu i que tenen en el castell del Roc d'Enclar el centre d'operacions, i les noves elits locals que dominen la plana.

⁵⁵⁰ “*Iterum donamus similli modo tibi kastrum sancti Vincencii, quod est ad radicem in Montis Clari in valle Andorra, et quando construxeris ipsum kastrum sancti Vincencii...*”. BARAUT 1990. Original als Arxius Nacionals de París, J.879, n. 18.

⁵⁵¹ No només a Andorra sinó a tota Europa es produeix a partir del segle IX una suavització de les temperatures que permet l'obertura de nous camps de conreu i pastures que faciliten la diversificació i l'augment de les collites. La conseqüència directa és una població més ben alimentada el que, unit a una disminució de les epidèmies, redueix la mortalitat i afavoreix un augment important de la població. Aquesta qüestió ja ha estat tractada en l'apartat corresponent a la història.

En aquest ambient de tenses relacions, la primera reacció de la casa comtal per no perdre pes dins la societat és la compra massiva i la permuta de propietats a la plana tal com queda àmpliament testimoniada en la documentació conservada.⁵⁵² Però la política dels comtes canvia a mitjans del segle X quan comencen a desfer-se del patrimoni que tenen a Andorra. Ara el *castrum* d'Enclar serà donat a l'església de Sant Feliu i Sant Martí de Ciutat⁵⁵³, en un moment que coincideix amb el despoblament i l'abandonament d'algunes estructures que documenten les excavacions. La situació genera un buit de poder i de control que en certa manera és aprofitat per les comunitats rurals i la petita aristocràcia local per posicionar-se i potenciar la vila d'Andorra la Vella, i amb ella la de la seva església de Sant Esteve, enfront del que fins el moment havia estat el símbol del control sobre les Valls. La societat comença a estar jerarquitzada i certes famílies van concentrant gran part de les propietats constituint una aristocràcia local que en alguns moments, i segons els seus propis interessos, seran afins als poders comtals i eclesiàstics. D'aquesta manera, basculant entre uns i altres, s'asseguraven la seva posició dins la societat i en certa manera s'oposaven a la concentració de béns en mans dels de fora de les Valls.⁵⁵⁴

Davant el nou escenari que s'està constituint, i amb la voluntat de no perdre pes dins la societat, els exògens aposten per Santa Coloma i es traslladen a la plana per intentar mantenir la seva posició dominant. En aquest joc és molt important l'element religiós i per això des del bisbat s'aposta amb força per l'església de Santa Coloma, tot produint-se el que Bonales anomena una *dicotomia poblacional* entre ella i l'església de Sant Esteve, que era el cap de la parròquia d'Andorra.⁵⁵⁵ L'elecció de Santa Coloma no sorprèn perquè és l'església més gran de tot el Principat, encara que pertany a la parròquia amb menor densitat de població en aquest moment i és la que té majors possibilitats de desenvolupament gràcies a la quantitat de terra disponible.

D'aquest interès dels poders forans per destacar el paper de l'església podria sorgir l'important programa de renovació que experimenta l'edifici al segle XII, i també ser la causa

⁵⁵² Ha estat publicada per BARAUT en diferents volums d'*Urgellia*.

⁵⁵³ La donació la fa el comte Borrell II l'any 952 en consagrar l'església. "... *in valle Andorra castrum Sancti Vincencii cum ipsa ecclesia, cum omnibus rebus ad se pertinentibus...*". BARAUT 1978: doc. 33. Al 988 Borrell II permutarà tots els béns que li queden a Santa Coloma amb el bisbe Sal·la.

⁵⁵⁴ BONALES 2013: 119-120.

⁵⁵⁵ BONALES 2013: 119-125.

que aparegui a l'acta de consagració de Santa Maria de la Seu, i en els documents dels segles X a XIII, com a parròquia encara que mai ha tingut aquesta distinció. Ho hem de considerar un intent per legitimar una posició dominant a nivell eclesiàstic amb rerefons polític?. Creiem que és molt possible, però malauradament pels interessos dels poders de fora de les Valls, el desinterès comtal primer, i la poca implicació posterior en els afers andorrans tant del bisbat com del monestir de Tavèrnoles, que durant segles van ser els principals receptors de gran part de les donacions, contribuiran que la vila d'Andorra, i amb ella l'església de Sant Esteve, siguin el centre de la parròquia. Hi haurà un nou intent de domini a finals del segle XII de la mà d'Arnau de Castellbò quan, previ encàrrec exprés del comte Ermengol VIII i amb l'autorització de l'abat de Tavèrnoles, promourà la construcció d'un nou castell que alguns han volgut identificar en les restes de la Margineda, però l'intent fracassarà.⁵⁵⁶

Fase 3

És la fase més desconeguda i la que presenta un ventall cronològic més ampli que abasta des del segle XIII fins el XVII. No és un moment de grans obres tot i que en la visita feta entre el 15 i el 17 de juliol de 1575 s'indica que tot l'interior està correcte però es fa constar la necessitat d' "*... adobar i recórrer lo taulat de la dita yglésia ...*", unes obres que sembla que es van escometre ràpidament perquè en la visita de maig de l'any següent res es diu al respecte.⁵⁵⁷

⁵⁵⁶ Es tracta del jaciment de la Roureda de la Margineda. Les excavacions que es duen a terme des del 2007 han localitzat diferents àmbits que conformen una unitat de poblament. El recinte ha estat identificat per l'arqueòleg Ivan Salvadó i l'historiador Albert Villaró, com la fortificació a què es refereix el document de 1199 en el qual Ermengol VIII fa donació del castell d'Enclar a la família Castellbò. Aquests autors distingeixen un recinte sobirà i un de jussà, així com un total de sis torres de defensa repartides irregularment al llarg del traçat del que identifiquen com una muralla. Fortó en canvi, a la vista del que les últimes excavacions han desvetllat, no creu que es pugui parlar del conjunt com d'una estructura militar. Ho descarta per la discontinuïtat evident dels murs que suposadament conformen la muralla, per la poca qualitat dels materials, perquè l'aparell utilitzat és massa irregular en ser una combinació de blocs i pedres grans i petites travades en sec, perquè hi ha massa accessos que dificulten la defensa, i el que és més important, perquè no ocupa un lloc estratègic. Analitza també detalladament el document de cessió del comte Ermengol i conclou que el nucli al que es fa referència és un nucli d'hàbitat format per diferents unitats molt similar a d'altres que poblarien en aquest moment el paisatge andorrà. En el que sí coincideixen tots els investigadors és en el fet que el jaciment de la Margineda s'assenta sobre un nucli anterior, possiblement del segle XI, i que l'abandonament es produeix a finals del segle XIII, coincidint amb la signatura dels pariatges. (FORTÓ s/d: 104-109).

⁵⁵⁷ BARAUT 1993-1994b: 122 i 126.

Es creu que l'obra més important del moment seria la substitució del porxo romànic per un de nou que deixaria les finestres que il·luminen la nau per sota de la coberta.⁵⁵⁸ Això comportaria l'obertura de noves finestres, concretament la que hi ha als peus i la del mur nord, així com la finestra que s'obre en el mur al sud de l'absis.⁵⁵⁹

Fase 4

En aquesta fase hem de diferenciar dos moments. Un primer que podríem qualificar de consolidació d'urgència i un segon que correspon a una reforma.

El llibre de comptes de l'església recull la visita pastoral feta el 23 d'octubre de 1730 on s'esmenta específicament la necessitat que “... *sian tancats los furats ó espilleras del Campanar à fi de poderasse estar en dita Iglesia ...*”. Malgrat el reclam que fa el visitador sembla que la resposta de la comunitat no va ser l'esperada, i van passar els anys sense que es fes res. Per això deu anys més tard en una nova visita s'insisteix en que són necessàries aquestes obres i ara no únicament per consolidar el campanar, sinó també “... *la necesidad grande que tiene de repararse la material de la Iglesia y que Sin yndependia, no puede celebrarse el Sacrosanto Sacrificio de la Missa...*”. El document és important perquè, no només ens parla de l'estat de degradació general de l'edifici, sinó que ens diu també quines són les causes que han conduït a aquesta situació i quina és la solució. Tot queda perfectament especificat en el següent fragment:

“ *Aviendo visto estas quantas y los atrasos que de ellas resultan ... mandmos que el Rector y Sachristanes procedan a la cobranza apremiando por todo rigor de derecho a los Deudores aqui paguen las cantidades que estubieron debiendo y exortandolos a la Parroquia que Cuiden que assi se execute y lo se Cobrase logasten en reparar dicha Iglesia exortando a los Vecinos aqui Concurran con sus Jornales atan Santa Obras por Ser como es Casa de Dios y de ellos, Conaparecibimiento que no haziendolo mandaremos quitar la Reserva.*”

⁵⁵⁸ VIGUÈ, ADELL 1992: 154; WUNDERWALD 2004: 73.

⁵⁵⁹ BOSCH, VILA 2004: 30.

L'amença va sorgir efecte perquè l'any següent s'inicia la gran reforma barroca que, igual que la gran reforma romànica, coincideix amb un moment de bonança econòmica que possibilita l'obtenció dels recursos necessaris per endegar les obres. Afectarà sobretot a la zona de la capçalera on l'estructura pràcticament tancada de l'absis romànic impossibilitava la visió de l'oficiant des de la nau durant la celebració de la missa i per tant el seguiment adequat de la litúrgia pels fidels. Per altra banda l'estat de precarietat general de l'edifici que recull el visitador afectava també a l'absis i n'aconsellava una remodelació a gran escala.

El projecte va consistir en la construcció per davant de l'arc triomfal romànic i adossat a ell, d'un mur d'aproximadament uns 4 metres amb una gran arcada central que cobreix el nou altar que s'instal·la al centre. Per davant d'aquesta nova estructura es delimita un petit presbiteri que es realça elevat lleugerament el terra. Seguint les tendències devocionals del moment, sota el nou arc s'instal·la un retaule dedicat a Santa Coloma que amaga l'antiga porta amb arc ultrapassat que connectava la nau i l'absis.⁵⁶⁰ Aquest últim es reconverteix en sagristia i es comunica amb la nau per una nova porta senzilla que s'obre a l'extrem sud del mur de l'arc triomfal. També és en aquest moment quan als peus de la nau s'instal·la un cor de fusta.

Fase 5: Les restauracions

A principis del segle XX una petita obra col·loca una reixa de ferro que tanca l'espai litúrgic i també es substitueix el paviment original per un soler de fusta. Però l'obra més important anirà a càrrec dels Amics de l'Art Vell.⁵⁶¹ L'any 1933 Xavier Pla, arquitecte andorrà i soci de l'entitat, va demanar ajuda a l'associació per tal de consolidar i netejar d'afegits l'església que presentava un estat lamentable (figura 13). La qüestió es va sotmetre a discussió en la reunió del dia 2 de desembre i el comitè va acordar destinar-hi 1.000 pessetes, adjudicar l'execució

⁵⁶⁰ El retaule avui es pot veure als peus de l'església.

⁵⁶¹ Círcol Artístic, Ateneu Barcelonès, Centre Excursionista de Catalunya i Foment de les Arts Decoratives van crear al 1929 l'Associació d'Amics de l'Art Vell amb l'objectiu de defensar i restaurar el patrimoni artístic català. La comissió, amb Pere Bosch i Gimpera com a president, elaborava informes tècnics en els que denunciaven la situació d'alguns dels edificis més emblemàtics del país i posteriorment procedien a la restauració que generalment dirigien Cèsar Martinell i Jeroni Martorell. L'associació va cessar en les seves activitats l'any 1935.

de les obres al mateix Pla i a Jeroni Martorell, i seguir les recomanacions que recollia un informe anterior que sobre l'edifici havien fet el mateix Pla i Josep Gudiol.

Els treballs es van dur a terme durant l'any 1934 i afortunadament comptem amb la memòria de les obres que es va publicar el mes de març de l'any següent al diari *Poble Andorrà*.⁵⁶²

“El primer que es féu fou consolidar el campanar que es trobava en estat de ruïna avançadíssim, destapar els finestrals geminats que ho requerien, i substituir algunes de les columnes centrals a punt de caure. Ha estat resseguida i consolidada una grossa esquerda i arranjada la teulada. A l'església, també s'ha refet tota la teulada de llosa sostinguda sobre fusta; han estat resseguides esquerdes i arrebossats els panys de paret que ho necessitaven; s'han substituït algunes fustes podrides que hi havia a l'atri lateral que té aquest temple; s'ha fet paviment en aquest mateix atri i s'han deixat al descobert alguns ingenus elements decoratius en pedra que ornaven l'arc de la porta i que restaven del tot amagats sota capes d'arrebossats. Han estat destapades i tornades a la seva forma primitiva totes les antigues lluernes, i netejats d'emblanquinats els paraments de pedra.

A l'interior ha estat refet el sostre de fusta i suprimit el cor, també de fusta, que hi havia al peu de l'església, additament del segle XVII ó XVIII, i un arc massís de mamposteria d'aquesta mateixa època que, al presbiteri, cobricel-lava un altar barroc i tapava el primitiu arc triomfal en forma de ferradura. Tot això ha estat tret i ha quedat visible des del temple l'arc triomfal i l'antic absis de planta rectangular i cobert amb volta, on tornarà l'altar amb l'ara antiga i una Verge també romànica que es conserven”.

En total les obres van costar unes 6.000 pessetes, de les quals 1.461,45 van ser cobertes, segons consta a la memòria, per l'associació i la resta amb *un fons que existia a la parròquia d'Andorra la Vella*.⁵⁶³ Les obres van buscar aproximar l'edifici a l'aspecte original emblanquinant els murs i deixant al descobert els fragments de pintura que s'havien descobert

⁵⁶² El diari fa una transcripció del que es publica a amics de l'Art Vell. Memòria de l'obra realitzada des de la seva fundació 1929-1935. MARTINELL 1935: 43-44.

⁵⁶³ Així es fa constar en la petició d'ajut que fa a Amics de l'Art Vell en Francesc X. Pla al setembre de 1933. Canturri es pregunta d'on van sortir els diners i planteja dues possibilitats. La primera és que fossin part de la venda de les pintures de la pròpia església, la segona és que fossin part del muntant aconseguit amb la venda de les pintures de Sant Miquel d'Engolasters, atès que en el document on s'autoritza l'arrencament d'aquestes últimes es diu que els diners obtinguts es destinaran a les necessitats d'altres esglésies de la parròquia d'Andorra. CANTURRI 2014: 128-129 i 581.

tant damunt de l'arc ultrapassat com a l'arc triomfal. “*Amb les obres fetes, imperceptibles pel que no hagués conegut aquest temple anteriorment, l'església de Santa Coloma es pot reintegrar dignament al patrimoni artístic i turístic de Catalunya.*”⁵⁶⁴

Al llarg del segle XX s'han anat fent tasques de restauració i manteniment que han mirat d'anar retornant al conjunt l'aspecte original. Així en la campanya de 1976, que es va dirigir principalment al manteniment de les pintures, es van fer alguns retocs puntuals sobre l'edifici. Es van eliminar les capes de calç acumulades durant anys que maquillaven la forma original de l'arc ultrapassat del mur triomfal, un arc que es va veure que no tenia una forma tant accentuada com en un principi es pensava.⁵⁶⁵ A l'absis es va decidir deixar la volta amb la pedra tosca vista, enretirant tot l'emblanquinat que la cobria i es retorna a la forma original la finestra central que s'havia modificat lleugerament al 1934.

El 1977 es va programar una intervenció arqueològica de poca extensió a l'interior de l'església, intervenció sobre la que no hi ha memòria. La zona d'actuació va ser la nau a tocar de l'arc triomfal i es van localitzar dos enterraments de cronologia incerta i amb orientació N-S, i material ceràmic d'entre els segle XII i XIV.⁵⁶⁶

El 1988 es va fer un estudi complert sobre l'estat de conservació de l'edifici.⁵⁶⁷ L'informe, que compta amb una completa i acurada documentació planimètrica, va revelar aspectes sobre la construcció fins al moment desconeguts. Es va poder determinar, per exemple, que en els murs del campanar també hi havia elements de fusta que actuaven com a corretges, un lligam que amb el pas del temps es va mostrar insuficient per impedir l'aparició d'esquerdes com la que va haver de ser reparada el 1934. Es va poder evidenciar la construcció poc acurada de tot el conjunt, i fins i tot determinar que la forma inclinada que presenta el mur sud de l'església no és per desplom sinó per vicis en l'execució de l'obra. Aquests vicis es consideren també els responsables de les deformacions i les irregularitats que es veuen en els altres murs. L'informe va donar peu a una restauració arquitectònica entre 1988 i 1991 en la que es fan nous els teulats tant de l'església com del porxo, es tracten els elements estructurals de fusta

⁵⁶⁴ MARTINELL 1935: 112.

⁵⁶⁵ La memòria, redactada per Pere Canturri, es va publicar a Poble Andorrà, el 16 de juny de 1976. Exemplar fotocopiats conservat a l'Arxiu Històric de PCA.

⁵⁶⁶ FORTO s/d: 93.

⁵⁶⁷ ADELL, NAVARRO 1988.

del porxo, i s'actua per eliminar els problemes d'humitat que presentaven sobretot els murs nord i oest de la nau.⁵⁶⁸ Durant aquesta operació es van descobrir dues tombes que estaven alineades amb els murs de la construcció.⁵⁶⁹

Abans de passar a la descripció i anàlisi de la pintura mural només dir que dins l'església es conserva la imatge de la Mare de Déu del Remei, una talla de 53,5 centímetres d'alçada que presenta alguns trets que la situen al voltant del canvi al segle XIII. A diferència d'altres talles similars conservades al Principat, com les de Sant Corneli i Sant Cebrià d'Ordino, de Sant Julià i Sant Germà a Sant Julià de Lòria, de Canòlic, o de Meritxell⁵⁷⁰, aquesta de Santa Coloma no es tan rígida i ja s'intueix un cert moviment i interrelació entre Mare i Fill que humanitza més el conjunt. La peça s'ha relacionat amb la coneguda com Mare de Déu d'Andorra que es conserva a la catedral de la Seu, un exemplar que es creu que procedeix d'Itàlia.

7.2. Les pintures

De l'església de Santa Coloma es conserva el conjunt de pintura romànica més important del Principat d'Andorra, un conjunt que podríem dividir en dos grups. Un primer grup que estaria format per les pintures que es conserven *in situ* i que, com acabem de veure, es van descobrir l'any 1934, i un segon que formarien les que decoraven fins a inicis del segle XX els murs i la volta de l'absis. Sobre les circumstàncies que van conduir al descobriment del primer grup ja n'hem parlat, veiem ara què en sabem del segon.

⁵⁶⁸ GUILLAMET 1991b.

⁵⁶⁹ MARI, GONZÀLVES, NIÑEROLA 1991. Sobre aquests enterraments no hi ha cronologia però la prospecció va revelar que hi havia altres anomalies a la zona nord i a l'oest susceptibles de ser identificades amb enterraments, tant per la seva estructura, com per l'orientació i la relació que mantenen amb la construcció. Aquestes dues zones avui són camps de conreu però l'espai d'enterraments es coneix que envolta tot l'edifici i es perllonga també per la zona sud, per davant del porxo, on fins fa pocs anys encara s'enterraven alguns habitants del nucli de Santa Coloma.

⁵⁷⁰ Aquesta imatge de la Verge amb el Nen es va cremar totalment durant el incendi que va afectar l'església de Meritxell el 9 de setembre de 1972.

La primera notícia que a l'església de Santa Coloma es conservava la pràctica totalitat de la pintura de l'absis la trobem el 1927 quan mossèn Gudiol les cita a *La pintura mig-aval catalana*. Va ser, com diu el mateix Gudiol, Josep Bardolet, negociant d'art i gran coneixedor de l'obra romànica conservada a les esglésies rurals del Pirineu,⁵⁷¹ qui va informar que a la sagristia de Santa Coloma, cobertes per una capa de calç, hi havia unes pintures antigues que estaven en un estat fragmentari i ruïnós.⁵⁷² L'observació catastrofista de Bardolet no sembla molt fidel a la realitat vist el què hem conservat, i ens porta a pensar que possiblement la intenció de l'antiquari era falsejar aquesta realitat en benefici propi per tal d'aconseguir en un futur un preu de compra baix.

Sigui com sigui, el 27 d'octubre de 1932, Bardolet va escriure una carta al bisbe de la Seu, Agustí Guitart Vilardebó, fent una oferta de 8.000 pessetes pels frescos de Santa Coloma. El bisbe, abans de prendre una decisió, va enviar a Andorra al reverend ecònom de la parròquia, José Piquer, per tal que redactés el preceptiu informe. El document, amb data 28 de novembre d'aquell mateix any, deixa clara la seva disconformitat amb la proposta econòmica feta per Bardolet i fa constar que les pintures són “... d'una excel·lent decoració mural d'art romànic ...”⁵⁷³, posa de relleu el valor real dels frescos, i proposa demanar pel conjunt una quantitat entre 12.000 i 15.000 pessetes. Llegint aquest informe queda clar que Bardolet, ja abans d'entrar en negociacions amb el bisbat, havia arrencat les pintures o estava en procés de fer-ho, perquè Piquer fa constar que “... les pintures extretes adornaven les parets de tot el recinte, juntament amb la volta de secció circular que l'empara.” El mateix document identifica Arturo Cividini com a responsable de l'extracció. Sigui com sigui, i amb les pintures fora del suport original, les negociacions van durar encara alguns mesos més, fins el

⁵⁷¹ Sobre Josep Bardolet i la seva activitat en el comerç d'antiguitats, CANO 2015.

⁵⁷² GUDIOL 1927a: 491, nota 3. En la mateixa obra Gudiol informa que una part de la decoració absidal d'una església d'Encamp, de la que no diu l'advocació, fins feia poc encara s'hi conservaven les pintures però que a data d'escriure la ressenya ja havien estat arrencades i venudes a un col·leccionista particular. Podem pensar que possiblement la venda va anar a càrrec del mateix Bardolet ja que és ell qui informa a Gudiol de les decoracions conservades a les esglésies de Sant Romà de les Bons i molt possiblement també de Sant Esteve d'Andorra ja que Bardolet també les havia comprat.

⁵⁷³ Arxiu del Bisbat d'Urgell, Secretaria de la Cancelleria Ref. 114-40,1932.

21 de gener de 1933 en que s'arriba a un acord, i el 16 d'abril quan es formalitza la venda per un l'import total que és de 15.000 pessetes.⁵⁷⁴

El document gràfic de l'època, una fotografia procedent de l'Arxiu Mas, confirma que l'estat no era tan deficient com Bardolet deia. Segurament va ser poc després d'arrencar-les quan es van sotmetre a una primera restauració que va ser més aviat una operació de maquillatge consistent en eliminar les capes de vernís i retocar, en ocasions fins i tot pintant de nou, els desperfectes provocats durant el procés d'extracció.

El volum de pintura era molt important i Bardolet va decidir dividir el conjunt en diferents lots per tal de poder-les vendre més fàcilment i així recuperar la inversió efectuada. Es desconeix quan de temps va trigar a vendre-les, però sembla segur que va ser abans del començament de la guerra civil espanyola. Coneixem que la totalitat de l'absis ja era fora del país l'any 1935 perquè les pintures van participar en una exposició sobre art romànic organitzada a Aix-en-Provence.⁵⁷⁵ Com a propietari de les pintures figuren les inicials *SI*, sigles que corresponen a una de les societats del baró Jean Germain von Cassel, un conegut col·leccionista de l'època, gran apassionat de l'art en general i de les antiguitats en particular, que anys després adquiriria els frescos de l'església andorrana de Sant Cristòfol d'Anyós.⁵⁷⁶

Un recorregut diferent és el que van fer les figures que ocupaven els muntants de la porta. Bardolet les va vendre per separat i no hi ha notícies de qui o quins van ser els primers compradors ni del recorregut que van fer fins arribar a la Brummer Gallery de Nova York on es trobaven a l'any 1938. És molt possible que el mateix Bardolet des de Barcelona entrés en contacte amb els propietaris de la galeria, els germans Joseph i Ernest Brummer, que tenien un establiment a París des d'on estaven en permanent contacte amb artistes, col·leccionistes i

⁵⁷⁴ Pradalier diu que Joan Ainaud de Lasarte li va dir que amb la destitució de Joaquim Folch i Torres com a conservador dels museus de Barcelona durant la dictadura de Primo de Rivera, les pintures van ser comprades per un grup d'antiquaris que les van revendre, situació que no hem pogut comprovar. PRADALIER 1970-1971: 11.

⁵⁷⁵ Eren quatre fragments amb els números de catàleg, 88, 89, 90 i 91 respectivament. EXPOSITION D'ART ROMAN 1935.

⁵⁷⁶ De les pintures de Sant Cristòfol d'Anyós se'n sap poca cosa i es creu que es troben en una col·lecció particular espanyola. Es coneixen per una fotografia de l'Arxiu Mas en la que es veu part d'un apostolat on hi ha Maria sostenint la copa en alt amb la mà esquerra, sant Pere amb les claus, i un altre apòstol no identificat.

antiquaris d'arreu d'Europa.⁵⁷⁷ El que sabem és que les dues figures es van subhastar a Nova York anys més tard. El 1941, la de sant Silvestre va ser adquirida pel Mead Art Museum de l'Amherst College de Massachussets⁵⁷⁸, on es troba actualment, i la de sant Gregori la va comprar el baró von Cassel en pública subhasta a la Parke Barnes el 1942.⁵⁷⁹

Durant la II Guerra Mundial el baró va ser declarat jueu per la Comissaria General de qüestions jueves de França i, seguint l'estatut vigent a Alemanya des de 1940, les seves propietats van ser confiscades i amb elles totes les obres d'art que havia anat adquirint al llarg dels anys.⁵⁸⁰ Un cop acabada la guerra, la família va aconseguir recuperar una petita part del seu patrimoni, però la resta d'obres, entre els que es trobaven els frescos de Santa Coloma, es van dipositar al Collecting Point de Munic, un centre de recollida de les obres d'art recuperades d'entre les que els alemanys havien anat incautant durant la guerra, que els aliats van obrir en espera de localitzar els seus legítims propietaris. Tot i que en els arxius nazis constava que les pintures eren propietat del baró von Cassel, problemes burocràtics van impedir que retornessin a les seves mans i el govern alemany va decidir que, a l'espera d'una solució definitiva, quedessin en préstec en diferents museus del país.

El Museu d'Art de Catalunya va tenir coneixement d'aquesta situació d'incertesa de les pintures i durant els primer mesos de 1958 va mostrar interès per adquirir el conjunt sense aconseguir-ho. D'aquesta manera, quan el 1962 es van donar per acabades les tasques de retorn de les obres als seus legítims propietaris, les pintures van quedar en possessió del govern alemany que al 1969 decideix que entrin a formar part de la col·lecció del Museu de la Cultura Prussiana dels Museus de l'Estat de Berlin. Aquí seran restaurades, ara seguint criteris científics, però no exposades, i quedaran durant molt de temps en els dipòsits d'aquesta institució fins l'any 2003 quan, després d'una segona restauració, s'exposaran a la

⁵⁷⁷ M. Mateu creu que, donat el clima d'inseguretat que es respirava a Espanya entre 1933 i 1938, els dos sants van sortir de Barcelona abans de l'inici de la guerra civil el 1936. MATEU 2004: 138.

⁵⁷⁸ AC 1941.9.

⁵⁷⁹ El baró abans de la guerra ja havia fixat la seva residència als Estats Units en comptar amb antecedents familiars jueus, concretament una de les seves àvies ho era. En aquesta mateixa operació va adquirir els frescos de Sant Cristòfol d'Anyós, i un fragment del cicle de santa Caterina procedent de la catedral de la Seu d'Urgell. Martí creu que és possible que en la subhasta es canviés la procedència de les pintures andorranes i que es fessin constar com a espanyoles, que eren més reconegudes internacionalment, per tal de treure'n un preu més alt. MATEU 2004: 139.

⁵⁸⁰ Martí recull el recorregut que van fer les col·leccions del baró fins a caure en mans dels nazis. MATEU 2004: 142-149.

Gemälde Galerie de Berlin. Després de moltes negociacions entre els governs del Principat d'Andorra i Alemanya, l'any 2007 les pintures van retornar al Principat.

Aquest és el llarg camí que han fet les pintures de l'absis de Santa Coloma fins a tornar a casa. Veiem ara què se n'ha fet de les que es van conservar *in situ*. Per això hem de recular en el temps i tornar al 1934. Aquest és l'any, recordem-ho, en què s'emprèn la restauració de l'església per part dels Amics de l'Art Vell i també el moment en què es descobreix la decoració conservada a l'arc triomfal (figura 14). Sobre els treballs generals de la restauració l'arquitecte Cèsar Martinell va elaborar una petita memòria que és molt valuosa perquè hi ha un apartat en què parla de les pintures:

“Mereix capítol a part la troballa d'uns fragments de pintura mural, que existeixen al frontis de l'arc triomfal, pintures germanes de les que fins no fa molt tenim entès que hi hagué a la volta de l'absis.

*Aquestes pintures, originàries del segle XII, representen l'Agnus Dei dins d'un cercle i fragments d'àngels als costats, tot tancat dins de sanefes, també fragmentades, que limiten el pany de paret i ressegueixen part de l'arc de ferradura. Donada l'indole especial d'aquell detall artístic, fou encomanada la seva consolidació al nostre consoci, especialista en la matèria, Sr. Arturo Cividini, el qual netejà i consolidà aquestes pintures, que si bé són escasses quantitativament, tenen el gran interès de trobar-se en el seu lloc d'origen i ésser una mostra de les que fins no fa molts anys decoraren l'absis que li és adjacent.”*⁵⁸¹

Afortunadament per a nosaltres es va decidir, per primera vegada en una església del Pirineu, conservar-les en el seu emplaçament original. Abans de la presentació al públic va ser necessària la neteja i restauració del què s'havia descobert, i els treballs es van encarregar a Arturo Cividini. El primer que es va fer va ser netejar tota la superfície de la pols acumulada per seguidament tractar les llacunes. Les més grans es van matisar amb guix i amb una capa de color neutre, per les petites únicament s'aplicaren retocs al tremp. Acabada la restauració es va segellar i protegir tot el conjunt amb una capa de goma laca, uns criteris que eren els

⁵⁸¹ MARTINELL 1935: 44.

habituals en l'època però que no van ser els més encertats vist el comportament que han tingut els materials utilitzats amb el pas dels anys i com han afectat l'estat general del conjunt.⁵⁸²

Descripció i iconografia: L'absis.

L' informe que mossèn Piquer redacta a petició del bisbe de la Seu abans d'autoritzar la venda de les pintures és una font molt valuosa pels estudiosos de l'art. En ell no només s'inclou la primera descripció iconogràfica del conjunt, sinó que també es certifica el lloc exacte que ocupava cadascuna de les figures.

“La decoració pictòrica començava a l'interior de l'arc que descriu la primitiva porta d'entrada, tapiada fins el present. Hi van aparèixer dues formoses figures de sant, amb la inscripció “Stus Gregorius” en una d'elles. Sobre la sanefa horitzontal, formada per motius romànics, es desenvolupava paral·lelament fins a mitja volta una composició pictòrica doble, en la qual es veien el Pantocràtor, dins una màndorla ovalada, i els símbols dels quatre evangelistes en la part esquerra entrant, i les representacions de sis apòstols, dins d'unes fornícules, formades per d'altres arcuacions, amb els seus capitells, columnes i bases a la part dreta. El mur d'enfront, tallat en la meitat per una finestra que dóna llum a tot el recinte, tenia a l'esquerra i a la dreta, respectivament, en tota la seva extensió i Sant Pau.”

Entrar a l'absis de Santa Coloma havia de ser una experiència pertorbadora. Ens hem d'imaginar al centre d'un petit ambient cobert amb una volta que quasi podem tocar amb les mans sobre els nostres caps i un únic punt de llum en una finestra estreta.⁵⁸³ Vist així, la monumentalitat de les figures i els seus ulls mirant-nos fixament havia de provocar en qui entrés la sensació de ser observat en tot moment i des de tots els angles.

Al centre de la volta, i dividint l'espai longitudinalment en dues parts, hi ha una sanefa vegetal que reproduceix una tija ondulada amb fulles amb forma de palmetes d'acant (figura 15). El motiu és molt comú durant el romànic però no és l'habitual en pintura mural romànica catalana trobar-lo en aquesta ubicació, atès que per a la separació entre els diferents registres

⁵⁸² GARRALLÀ, GUILLAMET 1993.

⁵⁸³ En el document no es parla de cap finestra en la zona de l'apostolat.

de l'absis quasi sempre s'utilitzen sanefes amb motius geomètrics.⁵⁸⁴ Tècnicament està ben resolta i s'allunya formalment de les habituals tiges, menys elaborades i més esquemàtiques que trobem en els intradossos de les finestres. El seu disseny es relaciona amb un element quasi idèntic, però fet en estuc, que hi ha al monestir de Sant Serni de Tavèrnoles⁵⁸⁵, concretament el que emmarca els àngels del mur occidental del transsepte. També es pot relacionar amb la sanefa en marbre que veiem a la llinda de la porta del monestir de Sant Genís de Fontanes, i en les esglésies de San Martín de Elines⁵⁸⁶ i San Baudelio de Berlanga. Les fulles d'acant signifiquen vida i a Santa Coloma, dins l'ambient de l'absis que representa la Jerusalem celestial, bé podria simbolitzar el naixement a una nova vida.

En aquelles esglésies que tenen un absis quadrangular, la idea de dividir longitudinalment la volta amb una sanefa vegetal no és habitual. En l'àmbit de la pintura mural catalana tenim l'exemple de l'església de Sant Víctor de Dòrria (Ripollés), una construcció del segle X que presenta analogies arquitectòniques importants amb Santa Coloma. Igual que aquesta, és una construcció formada per dos cossos, una nau rectangular i un absis quadrangular cobert amb volta de canó i les dues esglésies tenen unes mides molt similars.⁵⁸⁷ L'edifici va ser sotmès a una restauració l'any 1997 durant la qual es va recuperar part de la decoració pictòrica de l'absis romànic. Com a Santa Coloma, la impossibilitat de situar la *Maiestas* en el mur de capçalera en tractar-se d'una testera plana va fer que es traslladés a la volta però amb un esquema diferent. Aquí la figura de Crist ocupa el centre i els diferents registres que l'acompanyen es col·loquen a banda i banda.⁵⁸⁸ La solució de Dòrria és similar a la que tenim a Sant Quirze de Pedret on també la forma quadrangular de l'absis va portar la *Maiestas* amb els vivents al centre de la volta; a l'església de Santa Maria de Taüll, i a la que, segons recullen Cook i Gudiol i Ricart, hi havia a l'església de Sant Feliu de Boada.⁵⁸⁹

Però no únicament a Catalunya hi ha esglésies amb l'absis quadrangular. A la península Ibèrica el tenen les esglésies de la Vera Cruz de Maderuelo, de San Miguel de Gormaz i de

⁵⁸⁴ És una sanefa que recorda molt a la que hi ha a la dita "cadira de Carlemany" (segles X-XI) de la Catedral de Girona.

⁵⁸⁵ BARRAL 2006.

⁵⁸⁶ GUTIÉRREZ 2000.

⁵⁸⁷ S'han sobreposat les plantes i s'ha vist que pràcticament coincideixen. CABESTANY, MATAS, ROVIRA 2003. Veure nota 507.

⁵⁸⁸ CABESTANY, MATAS, ROVIRA 2003.

⁵⁸⁹ COOK, GUDIOL i RICART 1980: 70.

San Baudelio de Berlanga. Totes elles, amb petites variacions, segueixen el mateix model que opta per situar al zenit de la volta la imatge més important.

També a l'altra banda del Pirineu l'esquema és el mateix, per exemple a les esglésies de Sant Martí de Fenollar, a Notre-Dame la Grande de Poitiers, a Saint Cyr (Vesden), o a la cripta del santuari de Santa Maria del Piano, a Ausonia, i a Sant Martí del Monte Massico, a Caserta, una església rupestre en la que el centre de la volta l'ocupa una *imago clipeata* de Crist acompanyat per quatre àngels.⁵⁹⁰ Tots apliquen la mateixa solució de disposar al centre de la volta la representació de la divinitat i la resta dels registres a banda i banda.

Vist els exemples conservats podríem considerar que aquest és el model bàsic a aplicar quan es trobaven davant un absis amb aquestes característiques arquitectòniques, però no és el que hi ha a Santa Coloma. Desconeixem quins són els motius que van conduir a l'elecció d'un esquema diferent, i no sembla que les raons es puguin atribuir, contràriament a allò que en un primer moment es va pensar, a les petites dimensions de l'espai i a una volta molt baixa en comparació a les dels altres conjunts. A Sant Víctor de Dórria, on les mides són pràcticament iguals, l'alçada no ha estat un impediment per seguir el model, podríem dir general, i tampoc ho és a San Baudelio de Berlanga.⁵⁹¹

La idea d'organitzar el programa d'una volta a partir d'una gran sanefa vegetal ens recorda alguns exemples conservats de la zona central de França, com és el cas de les pintures de la nau i la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe (figura 16), a Notre-Dame de Broc, o als presbiteris de Saint-Nicolas de Tavant i de Saint-Julien-sur-Loire. Només hem trobat un cas fora d'aquesta zona que tingui una organització igual, a la Grotta degli Angeli de Magliano Romano, on la volta es divideix amb un element central que és un gran rectangle delimitat per una sèrie de *rotae* i amb una sanefa formada per fulles d'acant al centre que separa escenes relacionades amb la infància de Jesús. Piazza veu l'esquema aplicat en aquesta església com una anomalia dins un ambient molt homogeni com són els segles XI i XII a la zona de Roma.⁵⁹²

⁵⁹⁰ PIAZZA 2006: 155-160.

⁵⁹¹ GUARDIA 2011.

⁵⁹² PIAZZA 2006: 90-93.

A la península Ibèrica l'exemple més proper és el del monestir de San Juan de la Peña, un conjunt pictòric que es relaciona estilísticament amb la pintura poitevina.⁵⁹³ El monestir de San Juan de la Peña, fundat segons la llegenda sobre una cel·la eremítica a inicis del segle VIII, va arribar a ser el monestir més important de l'Aragó tant des del punt de vista religiós com del polític, objecte de patrocini de la corona d'Aragó durant molts anys. El 920 es van construir les primeres estructures en l'antiga cova i el 1094 la que es coneix com la capella superior. El que a nosaltres ens interessa d'aquest monestir és l'església baixa, una construcció d'estil mossàrab, que aprofita part de la cova i que té una capçalera formada per dos absis coberts amb volta de canó que conserven, parcialment, fragments de pintura romànica.⁵⁹⁴ L'estat de les pintures no és molt bo però, tot i així, s'ha pogut identificar un cicle dedicat al sants Cosme i Damià.⁵⁹⁵ A una banda de la volta es presenta el martiri a la foguera dels dos germans, tal com assenyala la inscripció, a l'altra banda hi ha, en molt mal estat, una crucifixió que alguns autors van identificar erròniament amb la crucifixió de Crist quan en realitat és un altre dels martiris als que van ser sotmesos abans de morir.⁵⁹⁶ Separant les dues escenes, i recorrent el pont més alt de la volta, hi ha una sanefa que, igual que en el cas de Santa Coloma, organitza l'espai en els dos grans blocs on es desenvolupa la història (figura 17). Encara que no es pot assegurar rotundament pel mal estat en què es troba, es pot pensar que l'absis de la dreta s'organitzava de la mateixa manera. Per la decoració d'aquesta església s'accepta una cronologia de finals segle XI o inicis segle XII.

Com veiem, encara que no sigui l'esquema més habitual, la manera com s'ha distribuït el programa en els murs de l'absis de Santa Coloma no és ni desconeguda ni exclusiva. I el que és més important per a la nostra investigació, l'elecció de les escenes que havien d'anar a cada banda no va ser una decisió arbitrària. La figura més important, Crist en Majestat acompanyat pels vivents, ocupa el costat de l'evangeli, i l'apostolat el de l'epístola. La coherència entre la funcionalitat de l'espai i les imatges que el decoren és, per tant, absoluta.

Comencem l'anàlisi per la banda de l'evangeli on tenim la que se'ns dubte és la imatge més impactant de tot el conjunt: una figura monumental de Crist en Majestat inscrit dins una

⁵⁹³ FERNÁNDEZ SOMOZA 2004.

⁵⁹⁴ FERNÁNDEZ SOMOZA 2004; ALFANI 2008.

⁵⁹⁵ ALFANI 2008.

⁵⁹⁶ De la Morena i Olivàn, citats per ALFANI 2008: 109, nota 32.

màndorla lleugerament apuntada que ocupa gran part de la volta (figura 18). Està assegut sobre un tron profusament treballat i enriquit amb pedres precioses que defuig el que és més habitual en la pintura romànica catalana on generalment ho fa sobre l'arc de sant Martí. Amb la mà dreta beneeix mentre amb l'esquerra sosté el gran llibre de la humanitat obert però amb les pàgines en blanc.

La figura és força estilitzada, prima, i quasi podem dir que desproporcionada i massa gran en relació amb l'ametlla mística que l'envolta. Per això el nimbe, els dits de la mà dreta, part del tron i els peus, que recolzen sobre un escambell amb motius geomètrics i on són ben visibles els estigmes, envaeixen part de la màndorla. El rostre barbat, molt allargat i lleugerament triangular, està quasi intacte i s'envolta per un nimbe en el que queden restes de policromia blava del què havia estat una creu. D'ell pengen, i com si d'elements d'orfebreria es tractés, les lletres alfa i omega.

En general l'estat de conservació és bastant bo encara que presenta algunes pèrdues de policromia en capes superficials que afecten sobretot els detalls ornamentals de la túnica, del tron i algunes de les franges de la màndorla. El que sí és molt visible és el tall horitzontal, a l'alçada de la cintura, que es perllonga al llarg de tot el mur resultat del procés d'arrencament.

El que tenim presidint l'absis és el Crist triomfant de la mort ocupant el seu setial al centre del món i del poder des d'on controla la història de la Humanitat. Un lloc on físicament és impossible arribar i del qual només podem veure'n el resplendor que deriva de la seva llum, una llum que reflecteix tots els colors de l'arc de sant Martí tal com recullen molts passatges bíblics.⁵⁹⁷ El llibre obert que porta a la mà és la mostra clara i evident que Ell és l'escollit, el Messies, el lleó de la tribu de Judà de què ens parla el Gènesis (49,9), el descendent de la tribu de David (Is. 11, 1-10), l'únic capaç d'obrir els set segells. Estem davant d'una imatge clarament apocalíptica contràriament al que opina Wunderwald que la identifica amb la de la transmissió de la paraula.⁵⁹⁸

Crist està acompanyat pels símbols dels quatre evangelistes que tenim perfectament identificats amb sengles inscripcions, totes elles precedides de les lletres *SCS*. Els noms de

⁵⁹⁷ 1 Tim, 6, 16. Ex, 24, 16 i ss. Ex, 33, 18-23. Ex, 40, 34. 1Re, 6, 1 i ss. Ef, 1, 17. 1 Jn, 1, 5.

⁵⁹⁸ WUNDERWALD 1997: 30-31.

Joan i Lluç es llegeixen amb claredat, però el de Mateu i sobretot el de Marc estan bastant deteriorats. Darrera de tots ells s'hi han afegit les lletres *EVG* i el símbol d'abreviació. La disposició dels vivents segueix l'esquema derivat de la visió dels profetes en què l'àngel de Mateu ocupa la part superior dreta; el brau de Lluç l'espai immediatament inferior; l'àliga de Joan el quadrant superior esquerra, i per sota d'ell el lleó de Marc. Les dues figures inferiors són simètriques i, encara que siguin animals diferents, executen el mateix moviment amb les potes i la cua, adopten la mateixa posició del cap i les ales, i fins i tot sostenen el llibre entre les potes d'igual manera. Aquesta simetria ha estat impossible d'aplicar a la part superior. Aquí no només són dues imatges molt diferents, sinó que sembla que l'artista ha fet una mala previsió de l'espai perquè mentre l'àliga, amb les ales desplegadas i portant un llibre entre les urpes, no és una figura de gran qualitat però encaixa bé en el quadrant que té assignat, la representació de Mateu es veu una mica forçada i tècnicament està mal resolta. Es fa evident el poc domini de la figura humana i la poca traça que té el pintor, sobretot si ens fixem en la posició estranya que ha donat al braç que no surt de l'espatlla sinó directament del pit, en la manera com aguanta el llibre amb la mà, en la mà que és difícil de reconèixer, i en el petit peu que passa quasi desapercebut que surt per sota la túnica. A l'hora de dotar les figures de dinamisme tampoc se'n surt. Tot i que s'evidencia una clara intenció de transmetre sensació de moviment en dibuixar-les amb les ales desplegadas i amb un moviment contradictori entre el cap i el cos, no ho arriba a aconseguir del tot.

La presentació dels vivents en disposició centrípeta és freqüent en pintura mural a partir del segle IX que ja està present en alguns manuscrits procedents de l'escola palatina de Carlemany.⁵⁹⁹ Així es veu, per exemple, en la Bíblia de Moutier-Grandval⁶⁰⁰ i en la dita d'Alcuí de Bamberg⁶⁰¹ i es considera una evolució d'aquelles altres imatges en les que, com en el cas de Santa Eulàlia d'Estaon⁶⁰² o de Santa Maria de Ginestarre de Cardós⁶⁰³, per citar exemples pròxims al Principat d'Andorra, els evangelistes surten de mig cos directament de la màndorla.

⁵⁹⁹ Christe el considera un esquema clàssic del nord dels Alps al segle XI però que ja està present en l'escriptori de Sant Martí de Tours al segle IX (835-855 aproximadament). CHRISTE 2006: 280.

⁶⁰⁰ Londres, Brit. Libr. Cod. Add. 10.546.

⁶⁰¹ Bamberg, Staatsbibl., Misc class. Bibl. 1.

⁶⁰² AINAUD 1993b.

⁶⁰³ LÓPEZ 1993.

El model escollit per Santa Coloma no es troba en cap dels altres absis que es conserven al Principat, i entre els pertanyents al bisbat d'Urgell o pròxims a ell només s'hi acostava el de la cripta de la catedral de Roda d'Isàvena, encara que les figures són molt diferents.⁶⁰⁴ En canvi exemples molt similars, per no dir que pràcticament iguals tant en la distribució dels símbols dels evangelistes com en els moviments que adopten, els trobem en alguns dels conjunts de la vall del Loira i a la Borgonya, per exemple a les esglésies de Notre-Dame de Broc, a Saint-Denis de Pontigné, a Saint-Ferréol de Cury⁶⁰⁵ (figura 19) a Saint-Julien-en-Ponce-sur-Loire (figura 20).⁶⁰⁶ En aquest últim cas fins i tot el moviment del cap dels dos animals, les ales primes, desplegadas i de dos colors, la manera com les figures agafen els llibres entre les potes i el disseny de les cobertes dels llibres coincideixen.

Però l'element que sembla corroborar aquesta influència de la zona del Poitou, i que pot semblar més una anècdota que altra cosa, és el moviment que fa el peu de l'àngel de Mateu. Encara que petit, es veu perfectament que té el dits flexionats en clara actitud de marxa, una manera de representar el moviment que igual que a Santa Coloma es troba a Saint-Julien-en-Ponce-sur-Loire, i de manera molt semblant en tots els àngels que acompanyen la imatge de Crist en Majestat en les decoracions absidals de les esglésies de Saint-Gilles de Montoire,⁶⁰⁷ també a la vall del Loira, i de Saint-Ferréol de Cury.

De la pintura que hi havia al registre inferior és molt poc el que ens ha pervingut. Únicament tenim un fragment format per mitges rosetes, iguals a les que hi ha a l'absis de Sant Romà de les Bons, entre les que es deixa veure l'entramat d'uns cortinatges. Aquest fragment, que des del primer moment es va col·locar sota el Tetramorf i que s'ha mantingut així en els successius muntatges, no sabem del cert si en realitat ocupava aquest lloc. Sembla difícil que així fos i que estigués en contacte amb la decoració que venia de la volta perquè ho dificultaven els estreps sobre els que recolza la cintra. Creiem que la discontinuïtat que aquest

⁶⁰⁴ GUARDIA 2014.

⁶⁰⁵ ROLLIER-HANSELMANN 2014: 191-192.

⁶⁰⁶ DAVY, JUHEL, PAOLETTI 1997: 167-169.

⁶⁰⁷ DAVY, JUHEL, PAOLETTI 1997: 134-147.

element havia de provocar en el mur feia molt difícil, sinó impossible, que físicament les dues decoracions es toquessin, però malauradament no sabem com es resol·lia.⁶⁰⁸

A la banda de l'Epístola l'organització és diferent i segons sembla hi havia diversos registres. El més important és el superior, on s'ha disposat una petita representació de l'apostolat organitzat a partir d'arquitectures figurades (figura 21). Tenim una estructura porticada formada per sis arcs de mig punt sustentats per capitells troncocònics sobre columnes de fust bicolor que alternen el blau i el vermell i que recolzen sobre unes bases on s'ha destacat l'àbac i el bordó. Els arcs, igual que el fust, són de dos colors, blau a la part interior i vermell a l'exterior, una alternança de colors que suposa una diferència més respecte a la resta d'esglésies de la zona on el que es busca es simular les vetes del marbre. Novament és en la pintura del Poitou, i més concretament a les decoracions de Notre-Dame-la-Grande, Saint-Hilaire⁶⁰⁹ i al baptisteri de Saint Jean⁶¹⁰ totes a la ciutat de Poitiers, on hem de cercar el paral·lel per aquesta mena de tractament de les arquitectures. En el primer cas els colors escollits són exactament els mateixos que a Santa Coloma, blau i grana, mentre que en la resta els colors varien, però sempre separats per una línia perlada en color blanc.

En la mateixa línia hem de situar les arquitectures figurades que hi ha als carcanyols dels arcs. Aquest esquema de torre, arc i columna es manté en totes les arcades tret de l'última, la més pròxima al mur de tancament, on l'arc queda suspès sense cap mena de suport. En la pintura catalana és estrany trobar arquitectures en els carcanyols, uns elements que sí que estan presents en els conjunts aragonesos de Santos Julián i Basílica de Bagüés, i de San Juan de la Peña, tots ells amb decoracions que es relacionen amb les pintures poitevines com ja hem indicat.

Trobar els apòstols sota arcuacions és un element molt antic que ens remunta a contextos funeraris d'època paleocristiana, una composició que quasi s'abandona en època carolíngia però que es recupera amb força durant el segle XI.⁶¹¹ Estàtics, frontals, i descontextualitzats és

⁶⁰⁸ Hi ha la possibilitat que els estreps tant marcats que es veuen avui a l'absis siguin el resultat de la reconstrucció de la volta que es va ensorrar poc després de l'extracció de les pintures, però és un punt que no hem pogut comprovar. A l'Arxiu Nacional d'Andorra es conserva una fotografia de l'any 1939 en la que es veu l'absis sense la coberta. www.arxiuenlinia.ad/.

⁶⁰⁹ CAMUS 1982.

⁶¹⁰ BOSSAVIT-CAMUS 2014: 261-277.

⁶¹¹ OTTAWAY 1994a: 222-224.

la manera de mostrar que no són persones d'aquest món i que ens situa davant d'una representació dogmàtica lligada a la transmissió de la paraula, una paraula que guarden en els pergamins que porten a la mà i que reben directament de Crist. L'expressivitat s'ha reduït al mínim, i no resideix en el cos que apareix sense moviment i cobert amb els vestits, sinó de manera molt localitzada en les mans que són les úniques que varien la posició i en les orelles que per Wunderwald són "*extremadament grans*", però no com a resultat de la poca habilitat de l'artista sinó una manera molt encertada de mostrar gràficament que estan escoltant la paraula del Senyor.⁶¹²

Però els apòstols no només tenen aquesta important missió. Tal com aquí els tenim representats, a l'entrada del que sembla ser una ciutat; són la muralla de Jerusalem, els fonaments de la fe tal com resa l'apocalipsi (21,21) i com deia Gregori el Gran en les seves Homilies sobre Ezequiel III, 14: "*El palaquí dels nostre Rei, és la Santa Església, on els pares robustos, les ànimes incorruptibles, fan l'estructura...*"⁶¹³ Per això descartem la idea de Wunderwald que considera que estan a l'espera del judici final.⁶¹⁴ En la pintura mural catalana, on els marcs arquitectònics són poc freqüents, les arcuacions són els elements més habituals per a representar la Jerusalem celestial.⁶¹⁵

Pel que fa als apòstols, cadascun d'ells ocupa una arcada i se'ns presenten sempre de la mateixa manera. Estan dempeus, frontals, mirant directament a l'espectador, amb la mà esquerra aixecada i coberta amb el mantell sostenint, a l'hora que l'alcen, un rotlle que en ocasions no hem conservat. Tots tenen la mateixa alçada tret del que ocupa l'espai immediatament per damunt de la finestra que és una mica més petit. L'isomorfisme és clar i només es trenca en petits detalls del rostre, on hi ha alguna arruga quasi imperceptible sota els ulls o al voltant del nas o la boca, en el color del cabell o en una lleugera variació de la posició de la mà dreta que malgrat tot sempre està a l'alçada del pit. El ritme de la composició ens el dona l'alternança de colors que s'ha aplicat tant a les robes, a la túnica i al mantell, com als nimbes.

⁶¹² WUNDERWALD 2004: 78.

⁶¹³ Gregori el Gran, Homilies sobre Ezequiel, III: 14. *Corpus Christianorum*, Sèrie Latina, CXLII, M. Adriaen (ed.), Turnhout, 1971: 246.

⁶¹⁴ WUNDERWALD 1997: 31.

⁶¹⁵ Estan presents en les esglésies de Sant Climent i Santa Maria de Taüll, i a Sant Llorenç d'Isavarre.

És en aquestes figures on millor s'ha pogut resseguir la manera de treballar de l'artista i és que, a l'alçada dels ulls d'alguns dels apòstols, és visible una fina línia vermella en horitzontal que correspon a la fase preparatòria del dibuix i que ha servit de guia per situar totes les figures a la mateixa alçada. També entre els ulls d'alguns d'ells es pot veure la marca del punt en què es va clavar la punta del compàs amb el que estan fets els nimbes.

Saber a dia d'avui quins van ser els apòstols escollits és difícil. En un principi tots tenien la corresponent inscripció identificativa, però la majoria d'ells l'han perdut. Les poques mostres que hem conservat només permeten dir que el nom sempre estava a la dreta de la figura en sentit vertical, que anava precedit per les lletres *SCS*, abreviatura de *sanctus*, i que al final de cadascun hi havia el mateix grafisme que ja hem comentat que tancava el nom dels evangelistes. Si els numerem i atorguem el número 1 al que està més pròxim a la testera de l'absis, no és fins el quart que trobem les lletres *IS* del final del nom, del cinquè en tenim la primera lletra, una *M*...i les dues del final *IA*, i només del sisè n'hem conservat el nom complet: *IACHOB*.

Sota l'apostolat hi ha un segon registre format per dos fragments que no sabem si formaven una única sanefa. Tenim un marc amb tres bandes en colors vermell, groc i blau, amb una sèrie de medallons que alternen el fons en vermell i en blau dins els quals hi ha el mateix ocell però en posicions diferents (figura 22). Sobta que en la descripció tan precisa del conjunt que fa Piquer no se'n parla i que no és fins que es munten els fragments a Barcelona quan apareixen aquí. És segur que provenen de la zona del santuari però en desconeixem la ubicació precisa i potser per això, en el muntatge que farà el Museu Estatal Prussià de Berlin, no es van exhibir considerant més oportú guardar-los a la reserva.

Wunderwald, tot i que accepta i diu que procedeixen del "*santuari*" com hem dit, té els seus dubtes sobre que aquesta sigui la situació original de les peces, però no ofereix cap ubicació alternativa.⁶¹⁶ És possible que tingui raó, però també es cert que una de les característiques dels programes absidals de la pintura mural romànica és que entre la zona intermèdia, és a dir aquella que correspon al nivell de finestres, i els cortinatges del registre inferior, és freqüent trobar motius ornamentals animals. En el cas concret de l'absis de Santa Coloma, la diferència

⁶¹⁶ WUNDERWALD 1997: 21.

d'alçada respecte al nivell del sòl que hi ha entre l'escena de la banda de l'evangeli, que és de 3.10 metres d'alt per 3.60 metres d'amplada, i aquesta dels apòstols, de 1.90 metres d'alçada per 3.45 metres d'amplada, podria justificar la col·locació d'alguna mena d'element que podria ser aquesta sanefa perquè si unim els dos fragments obtenim una llargada total de 3.70 metres per 0.57 metres d'alçada que, situat sota l'apostolat, d'alguna manera poden compensar la gran diferència que hi ha entre una i l'altra banda.

Trobar en arquitectura, escultura, pintura, orfebreria, ... animals, ja siguin fantàstics o reals, sempre s'ha relacionat amb els bestiaris medievals, i aquests directament amb el Fisiòleg. Aquest text, d'autor o autors desconeguts escrit possiblement entre els segles II a IV d. C a la ciutat d'Alexandria, atribueix a cada animal una connotació positiva o negativa amb un fort simbolisme i esperit moralitzant, fins el punt que esdevé la font principal que il·lustra el dogma i la moral cristiana durant l'edat mitjana. En un món com el medieval, on el llenguatge simbòlic abasta tots els àmbits de la vida dels homes, no és d'estranyar que els animals interessin però no per la seva vessant científica sinó per la capacitat que se'ls hi atribuïa per ensenyar i moralitzar. Poc importa que sigui un animal real o imaginari perquè el que mou l'home del moment és la fe i fa creure en allò que no es veu i, encara que sigui un animal desconegut, aporta informació sobre normes de comportament.

Els pares de l'església, des de sant Isidor amb les seves Etimologies fins a personatges tant influents dins el pensament medieval com són Paschasi Aupert, Raban Maur, Hug de sant Víctor o el mateix sant Agustí, van alimentar aquesta creença i van escriure obres i tractats sobre ells. Malgrat tot hem de ser prudents, i alhora conscients, que no sempre que en una obra romànica hi ha un animal representat ha de tenir necessàriament una funció doctrinal; hi ha casos en els que el seu paper és merament decoratiu, però aquest estem segurs que no és el cas dels ocells que hi ha a Santa Coloma.

El primer que hem de fer és identificar de quin au es tracta. Sabem que els ocells són uns animals que dominen l'espai aeri del que l'home en queda exclòs, i que la seva facultat de volar i de moure's lliurement entre el cel i la terra els fa uns intermediaris excel·lents entre el món terrenal i el celestial. No en va el seu vol és el representant de l'elevació de l'esperit de les ànimes. Mirem detingudament al nostre ocell i veiem que és una au ancuda, de coll i potes

llargues, i sembla que també proveïda d'unes gran ales. La figura ens recorda molt a les que s'han conservat decorant l'intradós de l'arc triomfal de l'absis i el mateix absis a San Baudelio de Berlanga on, igual que a Santa Coloma, l'au és sempre la mateixa i el que fa es canviar de postura.

En el conjunt de San Baudelio, Milagros Guardia creu que les aus de l'intradós de l'arc es podrien identificar amb cigonyes.⁶¹⁷ Dins la iconografia cristiana, les cigonyes tenen una lectura positiva i es consideren animals de costums molt familiars, es mantenen fidels durant tota la vida a la mateixa parella i a més a més són enemigues de les serps, un animal que simbolitza el mal. Respecte a les altres aus que hi ha dins de l'absis, concretament a la paret de la testera sota la finestra i darrera l'altar, l'autora apunta que ara podria tractar-se d'un ibis tot i que és conscient del problema que planteja la identificació en no ser aquest un animal associat a temes eucarístics.⁶¹⁸

Hi ha un altre au amb la que es pot relacionar el fris de Santa Coloma a la portalada del monestir de Santa Maria de Ripoll. En aquesta magnífica obra d'època romànica, hi ha representada en cadascun dels carcanyols al costat de la porta un au que presenta clares similituds amb les andorranes i sobre les que s'han donat diferents interpretacions, des de cigonyes a estruços o fins i tot grues (figura 23). Aquestes últimes, físicament molt similars a les cigonyes amb les que en ocasions s'arriben a confondre, tenen també un significat positiu dins el simbolisme cristià i durant l'edat mitjana es reconeixen especialment per la seva capacitat per organitzar, guiar i mantenir el rumb fix del grup, així com per ser animals perseverants, diligents i savis, unes qualitats totes elles que encaixen molt bé amb la doctrina cristiana.

Sanfaçon proposa un altre identificació.⁶¹⁹ Descartat que es tracti d'un animal fantàstic, fa notar que és un ocell de bec i coll llarg molt similar als que apareixen en el brodat de la catedral de Girona i en el foli 65 de la Bíblia de Rodes, aquí complementant en una de les escenes de la vida de Daniel.⁶²⁰ Tant en un cas com en l'altre tots els animals que s'hi representen són animals coneguts per els il·lustradors, que els han pogut veure en l'entorn en

⁶¹⁷ GUÀRDIA 2011: 393-394.

⁶¹⁸ GUÀRDIA 2011: 411-412.

⁶¹⁹ SANFAÇON 1970.

⁶²⁰ *BNF*. Ms. lat. 6, foli 65v.

el que habiten i els han servit de font d'inspiració. Com sabem, continua dient, que la portalada de Ripoll té en la Bíblia de Rodes la seva font iconogràfica, res ens impedeix pensar que els animals en una i altra obra siguin els mateixos. Ell concretament els identifica amb un berrat pescaire, i ho fa tant per la significació que diu tenen aquests ocells dins el cristianisme, com pel context en el que es trobem. Al berrat pescaire se li suposen les mateixes característiques que hem destacat per a les cigonyes, a la que hi hem de sumar la seva gran fortalesa que la fa capaç de vèncer l'àliga. Encara que l'au és un animal aquàtic, ja que es capbussa per pescar, relació amb l'aigua que el fa digne de simbolitzar el baptisme, al mateix temps viu a la terra, sobre les pedres, és a dir en Crist. Pescador per instint, és un model de vida per clergues i monjos, i per a tots aquells prelats que, com a pescadors, busquen la salvació de les ànimes. La idea de pescador d'ànimes es veu molt clara a Ripoll en les escenes que l'envolten aquestes imatges on a la de l'esquerra es desenvolupa la vida de sant Pau, que comença justament amb la conversió camí de Damasc i la conversió del rei David, i a la dreta sant Pere del que, si bé no hi ha cap referència a la seva conversió, si que s'acompanya amb una inscripció on es destaca el seu paper de guia de la comunitat i de pescador d'ànimes.⁶²¹

Un cas similar amb un fris format exclusivament per aus el trobem al monestir de Sant Juan de la Peña.⁶²² Al mur nord del que era l'antiga sala capitular d'època romànica, damunt de la porta que comunica actualment el claustre amb l'església alta, hi ha un fragment de pintura en el que es veu una sanefa decorativa formada per una successió de medallons que tenen un au a l'interior. Aquesta sanefa està tancant una escena, força deteriorada, en la que es representa el passatge de l'entrada de Jesús a Jerusalem. Per bé que l'àmbit és molt diferent al de Santa Coloma, aquí no estem dins de l'absis, el que ens interessa és la relació que s'hi ha volgut veure entre la sanefa i el programa que cobria el murs de la sala capitular i que estava dedicat a escenes cristològiques del cicle de la Passió de les que el fragment conservat seria la primera, la Passió, que continuaria amb la Crucifixió, l'Enterrament i la Resurrecció de Crist.

⁶²¹ *Petrus iter pandit et plebs ad sidera scandit.*

⁶²² FERNÁNDEZ SOMOZA 2015.

Llegides en aquest context, les aus es tornen a relacionar, com en el cas de Ripoll, amb episodis que tenen un fort contingut doctrinal, però també una eminent lectura litúrgica.⁶²³

El sentit que hem vist que cobren les aus tant en la portalada de Ripoll com en el monestir de Sant Juan de la Peña, podria aplicar-se a les que hi ha a Santa Coloma. Estan situades dins l'absis, una zona reservada als eclesiàstics, inaccessible i, per l'arquitectura de l'església andorrana, invisible als fidels, recordant la vessant doctrinal⁶²⁴, però dins l'absis on hi ha l'altar. És per això que suggerim que es poden, relacionar amb la celebració de l'eucaristia.

Suggerim que l'au es pot identificar amb un pelicà, per bé que les característiques físiques dels pelicans de Santa Coloma no s'ajusten a la realitat. És cert, sobretot si ens fixem en el bec de rapinyaire que no és llarg ni està dotat de la característica bossa on guarden el menjar. Però no és menys cert que en moltes de les representacions d'aquestes aus que hem conservat, la majoria d'elles procedents de capitells escultòrics, sempre apareixen amb el bec curt més semblant al d'un rapinyaire. Serveixin com exemples el capitell procedent de San Martín de Frómista, conegut precisament com el dels pelicans, el de claustre de Sant Miquel de Cuxà, avui a The Cloisters a Nova York, el de Santa Maria la Real de Sangüesa⁶²⁵, el de Santa Magdalena de Vèzelay (figura 24)⁶²⁶ o, si anem a la il·luminació de manuscrits, el que hi ha al llibre de Kells.⁶²⁷

El pelicà és una au fidel, molt amant de les seves cries, sobre la que hi ha una creença segons la qual quan aquestes es fan grans ataquen als seus pares que, per defensar-se, es veuen en l'obligació de matar-les. Penedits per aquest acte, al cap de tres dies el pare o la mare, no queda clar quin dels dos progenitors, s'obre el pit amb el bec i abocant la seva sang sobre els seus fills morts i els reviu. Aquest acte de sacrifici és el que ha fet dels pelicans dignes de relacionar-los amb les figures de Crist i de Déu Pare. El simbolisme és clar, els cristians, fills

⁶²³ La sanefa dels ocells i l'escena de l'entrada a Jerusalem sempre s'havien estudiat separades i es considerava que la primera tenia una cronologia de segle XIII. Així ho veiem a les publicacions de COOK, GUDIOL i RICART 1980: 80; GUDIOL 1981:10-11; SUREDA 1987a: 371. Fernández Somoza en canvi demostra que aquest plantejament no és el correcte, que s'han d'estudiar conjuntament i que les pintures van ser executades, no al segle XIII, sinó durant la segona meitat del segle XII. FERNÁNDEZ SOMOZA 2015: 397.

⁶²⁴ Damià insisteix molt en que els animals són un exemple de comportament dels que els homes en poden aprendre molt. Pere Damià, *Opuscula varia*. (Migne PL 145: cols.763-92). En la seva dissertació associa la cigonya amb el pelicà i els considera el símbol de la fe a partir l'exegesi del Salm 102 (101).

⁶²⁵ ANCHO 2010.

⁶²⁶ DIEMER 2010.

⁶²⁷ Trinity College (Dublín). Ms. A. I. 6.58. (segle IX). CALKINS 1983: 78-92.

de Déu van atacar i matar Jesús i Ell malgrat tot el sofriment els va salvar i garantir la vida eterna amb el vessament de la seva sang. La sang que el pelicà vessa per fer reviure les seves cries és assimilada a la sang que Crist va vessar a la creu per salvar als homes del pecat, analogia que ja recullen els bestiars medievals i que justifica que el pelicà, símbol de l'expiació i la redempció, ocupi un lloc destacat dins de l'absis on es reviu el sacrifici de Crist cada cop que es celebra l'eucaristia.⁶²⁸

La paret frontal de l'absis s'ha organitzat a partir d'un marc arquitectònic que segueix el mateix model que hem vist en parlar de l'apostolat, però amb unes petites variacions que venen justificades per la pròpia tipologia de l'absis (figura 25). Les exigències de l'arquitectura han obligat a fer els arcs dels extrems lleugerament més baixos per seguir el recorregut de la volta i ha deixat lliure un pany de paret important damunt de la finestra que ha permès situar al capdamunt un element en posició destacada. La idea és la d'una porxada amb cinc arcs, tots equidistants i amb una llum similar, que acullen cadascun d'ells a una figura, tret de l'arcada central que és on hi ha la finestra. Per unificar i homogeneïtzar tota la composició, i resseguint el contorn que dibuixa la volta de la coberta, s'ha simulat un gran arc, avui en dia pràcticament desaparegut, que ofereix una visió de conjunt similar a la d'un timpà.

Les arquitectures ja hem dit que són les mateixes que hem vist en parlar dels apòstols, com també ho és l'alternança i els colors aplicats. És en els capitells on hi ha petites diferències respecte als de l'apostolat perquè ara són capitells llisos, sense cap mena d'ornamentació i semblen fins i tot inacabats per la transparència de la capa pictòrica que deixa ben visibles les línies vermelles del dibuix preparatori. Tot en general en aquest sector sembla menys acurat, i no només per les diferències que acabem de descriure, sinó també perquè s'han perdut les proporcions sobretot en les bases de les columnes. Una altra diferència entre les dues arquitectures que passa quasi desapercibuda és que ara la intersecció entre els dos colors en

⁶²⁸ Aquesta relació amb l'eucaristia es veu molt clara en la decoració de l'altar de l'església de Santa Maria in Portico, avui església parroquial de S. Galla, on una sèrie d'aus en diferents posicions es barregen amb els rolets que forma la tija vegetal. Riccioni creu s'han de relacionar amb les aus que es mencionen en el Salm 102(101) i que per tant la seva presència va més enllà que la mera recuperació d'un tema clàssic. Els ocells, sobretot pel seu vol, des d'antic s'associen amb les practiques monàstiques que condueixen a la vida de santedat, i imitar la vida dels sants va ser un dels principis defensats per l'ideari reformista. RICCONI 2007: 147-148.

les columnes compta amb un puntejat en blanc que enriqueix la composició i que sembla voler ressaltar la importància dels personatges aquí representats, uns personatges que són els més rellevants i significatius de tots els que des de l'absis acompanyen la *Maiestas*.

Es tracta de santa Coloma, Maria, Pere i Pau que es distribueixen en el mur en dos grups separats per la finestra central quedant les dues primeres a la banda de l'evangeli i els segons a la de l'epístola i enllaçant amb la comitiva dels apòstols que avança des de l'altra mur. Trobem en primer terme un sant no identificat, darrera de Pere que, malgrat que no hem conservat cap inscripció amb el seu nom, sabem de la seva identitat per les dues grans claus que agafa amb la mà esquerra.

Que estigui al costat de Pere ha estat raó suficient per identificar-lo amb sant Pau i l'argument més utilitzat per justificar-ho és que tradicionalment en les representacions de l'apostolat dins la pintura mural romànica catalana Pau sempre segueix a Pere. Si a això hi afegim que en les esglésies andorranes on hem conservat la decoració de l'absis veiem que l'ordenació dels apòstols segueix aquesta suposada norma, el tema sembla que queda resolt. Però no tothom hi està d'acord. Wunderwald fa notar, i creiem que encertadament, que hi ha molts exemples en el romànic català en els que la norma no es compleix, i nosaltres podem citar els casos de Sant Pere de la Seu (Alt Urgell) i de Santa Maria de Ginestarre de Cardós (Pallars Sobirà), exemples que ens obliguen a no acceptar sense més la suposada norma i mirar d'aprofundir una mica més en la qüestió, tot buscant altres arguments que ho pugin corroborar o desestimar.

La prova definitiva seria poder veure la característica alopècia que acompanya les representacions de sant Pau, una comprovació que se'ns fa difícil a simple vista perquè justament la zona del cap és la que està més malmesa de tota la figura. Per això Pradalier diu que no es poden extreure conclusions⁶²⁹ i Wunderwald que *no es pot demostrar irrefutablement*.⁶³⁰ Planas serà la primera que no dubtarà de la identificació⁶³¹ i creiem que ho fa encertadament perquè ampliant la imatge hem pogut comprovar com al centre del cap hi ha un contorn negre que encercla un espai central que s'ha deixat en blanc fora del qual comença

⁶²⁹ PRADALIER 1970-1971: 12.

⁶³⁰ WUNDERWALD 1997: 19.

⁶³¹ PLANAS 1992d: 156.

a pintar-se el cabell ros o castany clar. Podem descartar que la taca blanca sigui fruit d'una pèrdua de la pintura perquè és perfectament visible la línia vermella preparatòria de l'esbós del rostre.

Igual que la resta dels apòstols, Pau porta a la mà esquerra un rotlle de pergamí tancat i, encara que la zona de la mà dreta ha perdut part de la capa pictòrica, Wunderwald creu que *“Les restes de colors conservades de la zona de sota d'aquesta mà indiquen que es tracta d'un atribut que podria ser una bossa amb serrells”*.⁶³² No sabem quina mena d'atribut és aquesta bossa a la que es refereix l'autora i més si tenim present que els elements que identifiquen sant Pau són, a banda del llibre, la calvície i l'espasa.

Continuem avançant pel mur i arribem a la finestra que és la part que ha resultat més afectada per les diferents reformes d'ampliació i restitucions a l'estat original a què s'ha sotmès i que en bona part han de ser les responsables d'haver eliminat quasi tota la informació de la decoració del voltant més immediat.⁶³³ Malgrat tot, a partir dels fragments conservats sembla que va ser tractada com una figura més i per tant l'obertura estava flanquejada per columnes de les que conservem part del fust i de les bases. Hem perdut els capitells que, a la vista de l'espai disponible, pensem que havien de ser més petits i estar més baixos que els que suporten les arcades de les figures que la flanquegen però afortunadament hem conservat gran part de la decoració tant per damunt com per sota la finestra.

Si comencem per la zona baixa, hem de dir que aquí hi ha petites llacunes que no impedeixen veure que, emmarcades entre el fust de les columnes i en sentit horitzontal, s'han disposat quatre franges horitzontals que alternen línies ondulades en groc i vermell i cercles concèntrics dels mateixos colors. La idea és la d'unes estovalles similars a les que es fan caure dels ampits de les finestres centrals dels absis de Sant Romà de les Bons, de Sant Miquel d'Engolasters, de l'absidiola sud de Sant Quirze de Pedret o de Sant Pere de El Burgal, en les que canvia només el motiu ornamental.⁶³⁴

⁶³² WUNDERWALD 1997: 19.

⁶³³ Una part dels frescos es van destruir quan es va fer la finestra més ample i més baixa, amb una gran esqueixada interior per tal de donar més llum a l'absis.

⁶³⁴ A Sant Romà la zona està molt deteriorada (veure figura 14 del capítol corresponent) però es veuen unes línies en diagonal que simulen plecs. En el cas de Sant Miquel la conservació és bona i són perfectament visibles

Just damunt de la finestra tenim l'element més important. Aquí s'ha disposat un medalló format per tot un seguit de franges multicolors que conformen una màndorla que a la vegada està emmarcant una au de color blanc que simula un vol ascendent amb el cos completament vertical, les ales desplegades, el cap lleugerament enlairat i mirant en direcció a la Maiestas. El bec està una mica obert i la cua, també desplegada, descriu una forma semblant a la d'un ventall. Tot el cos està recobert de plomes que s'han dibuixat a manera d'escates seguint el mateix procediment que s'ha utilitzat per l'àliga de sant Joan. Evidentment estem davant de la imatge de l'Esperit Sant.

Per Sureda aquesta representació de la Teofania és estranya dins la pintura romànica catalana i diu que només es dona en els conjunts de Sant Quirze de Pedret i de Sant Joan de Bellcaire, una imatge, afegeix, que s'associa sempre amb contextos de la Pentecosta.⁶³⁵ Com veurem tot seguit, nosaltres creiem que aquesta associació no es aplicable a Santa Coloma encara que s'ha repetit infinitat de vegades portant a una lectura errònia de les imatges, primer perquè el context ho descarta i segon perquè hem de tenir present que la imatge del colom no és exclusiva de la Pentecosta, també apareix, entre d'altres escenes com poden ser les del baptisme de Crist o la de l'Anunciació.

A l'esquerra de la finestra des de la perspectiva de l'espectador tenim a Maria. Presenta un cos molt estilitzat i massa llarg, clarament desproporcionat respecte al cap que és petit, a les espatlles que són massa estretes, i als peus que són molt grans. Va vestida amb una túnica rosada que cobreix amb el tradicional *maphorium* en color blau que recull al voltant del rostre amb cinc punts de manera idèntica a com ho fa la Maria de Sant Romà de les Bons. A l'alçada del pit ens mostra el palmell de la mà dreta, reproduint el mateix gest que ja hem vist en alguns dels apòstols, mentre que amb l'esquerra, que està coberta amb el mantell, sosté un calze.

La figura de Maria entre l'apostolat i amb una copa a la mà és una representació que es considera característica de la pintura romànica catalana.⁶³⁶ Són moltes les interpretacions que

tot un seguit de bandes en horitzontal que coincideixen en l'alternança de colors groc i blanc com a Santa Coloma (veure la figura 18).

⁶³⁵ SUREDA 1987a: 66.

⁶³⁶ Sant Climent de Taüll, Sant Pere de el Burgal, Santa Eulàlia d'Estaon, Santa Eugènia d'Argolell, Santa Maria de Ginestarre de Cardós, Sant Romà de les Bons, Sant Cristòfol d'Anyòs i Santa Coloma.

s'han donat sobre el que simbolitza o el que representa, unes més encertades que d'altres, però avui en dia hi ha pràctica unanimitat en considerar-la la representació de l'Església.⁶³⁷ Com s'ha arribat fins aquí és un procés llarg però creiem que indispensable per entendre el significat tan d'Ella com de la figura que l'acompanya a la seva dreta.

Durant els primers anys del cristianisme, arran dels escrits de Zenó de Verona, comença a establir-se un paral·lelisme entre Eva i Maria per una banda, i entre Eva i l'Església per l'altra. El primer s'utilitza en termes mariològics mentre que el segon ho fa en termes eclesiològics.⁶³⁸ Aquesta concepció de les dues "Eves", si és que es pot dir així, mai es barreja i es mantenen separades en el pensament de molts dels pares de l'església primitiva, com Justí, Ireneu, Tertulià, o Climent d'Alexandria, que consideren que són dos conceptes que es mouen a nivells diferents. Mentre la relació Eva-Maria es manifesta amb l'anunciació, la d'Eva-Església ho fa al Calvari. Estem en un moment d'assentament de principis dins la història del cristianisme en què la doctrina mariana encara està en formació i on el culte a la Verge, que es va introduint molt lentament, encara no es diferencia totalment del que rep el seu Fill. Haurem d'esperar fins el segle V quan es comença a celebrar el Nadal, per començar a trobar un culte diferenciat i la concreció i introducció paulatina de les festes específiques en les que té més protagonisme com són la Nativitat, l'Anunciació i l'Assumpció, totes elles celebrades primer a Orient, on es donen ja al segle VII, i adoptades una mica més tard, a partir del segle VIII, a Occident.

L'interès que va adquirint la figura de la Mare de Déu fa que durant el segle VIII els estudis sobre el Nou Testament vagin preparant el terreny per al paral·lelisme Maria-Església. Els exegetes comencen a interpretar diferents passatges en els que la Verge apareix com el moment del naixement de la Nova Església. Sant Ambròs, per exemple, ho reconeix en l'escena del Calvari a partir de les paraules que Jesús pronuncia a la creu: "*Dona, aquí teniu al vostre fill Aquí tens la teva mare*"⁶³⁹ on Maria és assimilada a l'Església i Joan a la

⁶³⁷ Sobre la figura de Maria-Església, és fonamental el llibre de M.L. Thèrel que és el que ens ha servit de guia per explicar la iconografia de la Verge en els absis andorrans. THÈREL 1984. No entrarem a considerar propostes com les de POST 1930 que relaciona la imatge amb Montserrat.

⁶³⁸ "... ut legitime Adam per Christum, Eva per Ecclesiam renovaretur." Zenó de Verona, *Tractatus XIII. De circumcissione*. (Migne PL 11, Lib. I: col. 352).

⁶³⁹ Jn, 19: 26-27.

comunitat de creients.⁶⁴⁰ La idea encara no arriba a ser exposada clarament, podem dir que en certa manera queda latent, i en cap moment els comentaristes de l'època arriben a dir que Maria és l'Església. Les comparacions les faran sempre a partir de les similituds que hi ha entre les dues i les completen amb una limitació, una característica, una precisió o una qualitat que es reconeix en Maria i que es creu que la nova Església, aquella que neix amb la mort de Crist, hauria de tenir. Atenent a les virtuts com la puresa, la santedat o la fidelitat, que es reconeixen en la Mare de Déu, sant Agustí comença a interpretar-ne una de concreta entre d'elles, la virginitat, com una prefiguració de la virginitat d'aquesta Nova Església. A partir d'aquí només hi ha un petit pas per veure en el naixement de Jesús la prefiguració del naixement de la Nova Església.

Un pas molt important cap a la idea final es donarà quan es planteja el paral·lelisme entre la concepció corporal de Maria com esposa de Josep i mare del Salvador, i la concepció espiritual de Maria com esposa de Déu i mare dels fidels. Les posicions entre les dues de mica en mica s'aniran acostant fins arribar als sermons d'Ambròs Autpert que ja l'assimilen totalment a l'esposa de Crist.⁶⁴¹ En aquest camí vers la identificació definitiva són contribucions fonamentals les que aportaran els comentaris que al segle IX farà Pascasi Radbert, abat de Corvey, sobre l'Assumpció i l'Encarnació. En ells Maria ja és presentada com l'esposa que intercedeix i prega per la comunitat de creients davant del Redemptor, una idea que tindrà èxit i serà seguida per alguns dels pensadors més influents del segle X, però que sobretot servirà de base per a la interpretació del Salm 44(45) del Càntic dels Càntics, un dels textos més influents, junt amb l'Apocalipsi durant l'alta edat mitjana.

El canvi definitiu es produeix al segle XI quan es comença a llegir la figura de Maria en clau eclesiològica i un dels responsables és Pere Damià, ideòleg de la reforma. En un comentari centrat en les persones de Pere i Joan, Damià reconeix en el primer aquella a la que Crist li confia les claus del Regne, i en el segon aquella a qui li confia la mare. En aquesta lectura Maria com a mare ja no participa en la història de la humanitat només en l'episodi de l'encarnació, sinó que ara ho fa també en el de la salvació perquè ella és qui rep al peu de la

⁶⁴⁰ "*Quo virgines acrius impellantur ad Mariae imitationem, ostenditur multa quae mystice dicta sunt de Ecclesia, eidem quoque Deipare virgini competere*", Ambròs, *De Institutione virginis*. (Migne) PL. 16, Lib. I: col. 326.

⁶⁴¹ "*Te ... ipse Rex regum et matrem veram et decoram sponsam prae omnibus diligens amoris...*". (Migne PL. 39 col. 2143).

creu l'aigua i la sang que vessa el seu Fill, i aquest acte és el que dona lloc al naixement de l'Església.

A partir d'ara ja no hi haurà dues visions separades de Maria, la terrenal i la celestial, sinó que les dues coexistiran i es complementaran. Maria passa a ser a la vegada virginitat i maternitat; esposa de Josep i esposa de Crist; mare de Jesús i mare dels cristians. Amb això Damia assenta els fonaments per a una lectura en clau mariana del Càntic dels Càntics, recollint el testimoni de Pascasi Radbert i encapçalant la cadena de pensadors que, al segle XI, ja anuncien el paper fonamental que tindrà l'encarnació dins la doctrina de l'església.⁶⁴² Damia, que va visitar i habitar durant un temps al monestir de Sant Miquel de Cuxà, de ben segur que va poder sensibilitzar els ambients eclesiàstics, entre els que sens dubte es trobaven alguns procedents o destinats al bisbat d'Urgell, amb les noves idees impulsades pel moviment reformista on la figura de Maria té una importància cabdal.

Al segle XII el paper de Maria dins l'església ja ha canviat totalment. La visió que en tenen personatges com Bernat de Claraval o Rupert de Deutz fa que ja es parli obertament de Maria com l'esposa a la que es refereix el salm 44⁶⁴³ del Càntic dels Càntics. El text és un epitalami dirigit suposadament pel rei d'Israel a la seva esposa que es va interpretar dins la tradició jueva com les noces entre el Messies i el seu poble.⁶⁴⁴ Aquesta visió la reprendrà el cristianisme i la transformarà, a través de l'exegesi, en les noces entre Crist i la seva Església de manera que el poema serà molt utilitzat en antífones i responsoris de les festes marianes i fins i tot alguns dels seus passatges s'introduiran en l'ofici de la missa en considerar que no hi ha cap text que simbolitzi millor la unió entre Crist i Maria en la Glòria. En aquesta visió de Maria com a Nova Església per una banda, i com Esposa de Crist per l'altra, ja no hi ha només referències a la Redempció sinó també a l'Encarnació perquè l'una és impossible sense l'altra. La figura de Maria assoleix un significat i un simbolisme molt més gran perquè és

⁶⁴² En el seus *Testimonia de Cantibus Canticorum* recull un conjunt d'homilies entre les que destaquen les que es refereixen als episodis de la vida de Maria. Pere Damia, *Collectanea in Vetus Testamentum*, (Migne PL 145 cols. 1143-1154).

⁶⁴³ Bernat de Claraval, *Sermones in Cantibus Canticorum*, (Migne PL 183: cols. 785-1198A).

⁶⁴⁴ "... la princesa t'espera enjoiada, l'esposa et ve a la dreta, vestida amb or fi. Escolta, filla, estigues atenta, oblida el teu poble i la casa del teu pare; el rei està corprès de la teva bellesa. És el teu senyor, fes-li homenatge. Ps, 44, 10-12.

vista com el cos místic on es produeix la unió dels esposos, una unió que no es altra cosa que la unió que es produeix entre Crist i la seva Església.

Amb aquest discurs, potser una mica llarg, però creiem que necessari, pensem que es pot rebutjar la proposta formulada per Wunderwald segons la qual a l'hora d'interpretar iconogràficament el programa absidal de Santa Coloma hem de tenir present que “... *ens trobem davant un obra clarament independent. Aquesta independència es manifesta en el canvi d'accentuació de la iconografia de l'Ascensió en favor de la iconografia de la Pentecosta.*”⁶⁴⁵ També ens porta a rebutjar la proposta de Goering que creu que Maria està representant simultàniament l'Eucaristia, simbolitzada en el calze que porta a la mà, i la Pentecosta per quant està acompanyada pels apòstols que, situats davant d'un elegant porxo, estan preparats per marxar arreu del món a predicar i difondre la paraula de Déu després de la recepció de l'Esperit Sant.⁶⁴⁶ Aquesta suposada dualitat de temes en l'absis de Santa Coloma és també el que va portar Sureda a afirmar que en aquest conjunt, i en tots els conjunts andorrans en general, hi ha una pèrdua conceptual i una falta de contingut simbòlic.⁶⁴⁷ Nosaltres no ho creiem així.

Primer de tot fixem-nos en el colom, un fet que pot semblar banal però que creiem és important perquè hem observat que quan apareix en un context on es fa referència a la Pentecosta la seva imatge reproduceix un vol descendent, i no ascendent com el que tenim aquí. Així es pot veure, per exemple, en el timpà de la catedral de Rouen, concretament a la

⁶⁴⁵ WUNDERWALD 1997: 31. Són nombrosos els passatges d'aquest estudi en els que l'autora identifica el tema amb la Pentecosta. A la p. 24: “*El conjunt de la composició tracta els temes de l'Apocalipsi i la Pentecosta.*”. A la p. 25: “*A la zona de la volta de canó, s'hi representa el tema de la Pentecosta.*”. A la p. 26: “*A Santa Coloma es mostra la importància de la relació entre la iconografia de la Pentecosta i el colom de l'Esperit Sant.*”. A la p. 31 en dos moments, “*L'estret lligam que h ha entre el col·legi apostòlic i Maria en la iconografia de la Pentecosta avala aquesta teoria*” i “*A Santa Coloma, però, les referències a la Pentecosta, que es manifesten en l'accentuació del colom de l'Esperit Sant, són més pronunciades.*”. L'autora mantindrà al 2004 aquesta identificació: “*... hi trobem el col·legi apostòlic, que, juntament amb les imatges de la paret frontal, fa referència al relat de la Pentecosta. El programa iconogràfic s'ha de definir com a sintètic, perquè s'hi resumeixen diversos nivells de significat iconològic. En conjunt la composició és relaciona en essència amb l'Apocalipsi i amb la Pentecosta*”. WUNDERWALD 2004: 77. La idea és repeteix al llarg de diferents passatges de l'article on també afirma que Maria, en els absis de les esglésies del bisbat d'Urgell “*sintetitza la visió apocalíptica, la Pentecosta i l'ascensió de Crist*”.

⁶⁴⁶ GOERING 2005: 101-105.

⁶⁴⁷ SUREDA 1987b: 255 i 237.

porta de la “Calende”; en el Saltiri Peterborough⁶⁴⁸ o en el que es conserva al Trinity College de Cambridge⁶⁴⁹ entre de molts d’altres.

Dit això, passem a analitzar els arguments que dona Wunderwald per justificar que l’escena reproduïda és la de la recepció de l’Esperit Sant. L’autora alemanya fonamenta el seu discurs en les similituds iconogràfiques que hi ha entre el tema de l’Ascensió i el de la Pentecosta, unes similituds que fan impossible destriar una de l’altra. Per explicar-ho parteix de la il·lustració de l’Ascensió de Crist que hi ha al Còdex de Rabula⁶⁵⁰ (figura 26), una imatge que ens trasllada al món sirio-palestinià, que creu pot ser l’origen i la base, encara que llunyà i una mica més evolucionat, de la representació que tenim a Santa Coloma. Per a ella la presència de Maria en aquesta il·lustració només es pot explicar a partir de la inclusió del tema de la Pentecosta ja que els escrits que relaten l’ascensió de Crist, tant si tractem amb els textos canònics com amb els apòcrifs, en cap moment es mencionen que Maria hi fos present⁶⁵¹, i continua dient que, per altra banda, tots els personatges que apareixen en aquesta imatge, és a dir els dotze apòstols, no es tornen a reunir després de la mort de Crist fins que es troben a Jerusalem tot esperant l’arribada de l’Esperit Sant.

El primer que hem de dir davant d’aquesta reflexió és que en el Còdex de Rabbula hi ha una pàgina il·lustrada que reproduïx l’escena de la Pentecosta, concretament en el foli 14v, i on es veuen, no només les característiques llengües de foc que simbolitzen la rebuda de l’Esperit Sant, sinó també el colom que el representa, per cert, en clar vol descendent (figura 27). La imatge creiem que no admet cap altre interpretació. Per altra banda, és una codificació generalitzada que quan hi ha una representació del tema de l’Ascensió, Maria està com a orant i els apòstols que l’acompanyen en una actitud dinàmica, assenyalant fins i tot alguns en direcció a la màndorla ascendent com es pot veure en l’exemple que Wunderwald proposa però també en les pintures de l’absis de l’església de Santos Julián i Basilisa de Bagüés, avui al Museu Diocesà de Jaca, on Maria, amb els braços alçats, està acompanyada dels dotze apòstols.

⁶⁴⁸ Bruxeles. Biblioteca Royal. *MS* 9961-2.

⁶⁴⁹ *MS* B.1 1.4.

⁶⁵⁰ El manuscrit, datat al 586 va ser elaborat al monestir de Sant Joan de Zagba (Síria). Actualment es conserva a la Biblioteca Medicea Laurenziana, Florència. Cod. Plut, 1.56. foli 13v.

⁶⁵¹ És arran de la interpretació que es fa dels textos quan es suposa que Maria estava amb els apòstols i que per tant va ser testimoni directe de l’Ascensió.

Un altre punt que ens fa pensar que no estem davant de la Pentecosta és la presència de sant Pau. Si ens cenyim al que ens transmeten els textos sagrats, Pau no hi era en aquella reunió perquè no va ser un dels dotze apòstols escollits en primera instància per Jesús, encara que se'l conegui com l'apòstol dels gentils. Pau es converteix al cristianisme després que Crist s'aparegui al camí de Damasc i per tant és impossible que fos a Jerusalem per rebre l'Esperit Sant. A Pau recordem que Wunderwald creu identificar-lo en la figura que hi ha a l'esquerra de Pere, amb la qual cosa creiem que l'autora cau en una evident contradicció.

Un altre argument que creu que justifica que el tema escollit per acompanyar el Senyor a l'absis de Santa Coloma és el de la Pentecosta és que les figures de Maria, Pere i l'Esperit Sant són les úniques que podien veure els fidels des de la nau. L'artista ha sabut, continuament, adaptar el tema a les necessitats arquitectòniques de l'edifici tot respectant la jerarquia de les imatges oferint al creient una visió sintètica però suficient del tema. Un cop més hem de dir que no creiem que aquesta fos la intenció. És cert que el fet que siguin les úniques imatges visibles des de la nau respon a una clara intencionalitat, però pensem que és atribuïble més a la voluntat del comitent que no pas a la de l'artista que en l'elecció del programa poca cosa o cap podia dir. És més, tampoc compartim que la finalitat última fos que els creients ho poguessin relacionar amb aquest moment concret sinó amb un altre. Analitzem-ho.

La presència de Pere en les decoracions absidals té una significació especial, no només perquè és el deixeble més important, sinó perquè va ser el primer papa de la història, aquell escollit directament per Crist per guiar la comunitat de creients. La seva figura sempre ocupa un lloc destacat en els murs, al centre de l'apostolat i generalment és flanquejat per Maria i Pau. Ell és el guia espiritual de la comunitat cristiana a la terra i a Santa Coloma, que sigui visible des de la nau, està reforçant simbòlicament el poder del papa que és el seu successor, i amb ell el de tot l'estament eclesiàstic que en definitiva és qui administra i controla els mitjans per aconseguir la salvació. Estem en un moment de la història, en ple segle XII, en què hi ha fortes disputes entre els estaments civils i eclesiàstics pel control de les esglésies i els beneficis que d'elles se n'obtenen. Fer ben visible la figura de Pere des de la nau es converteix en un element de propaganda, en una mena d'avís i amenaça per a tots aquells que qüestionen i posen en dubte el poder real del papa a la terra i, per tant, dels seus representants en el territori. Són les bases de la reforma gregoriana.

Respecte a la figura de l'Esperit Sant, creiem que és un element clau dins el programa però que no s'ha de relacionar directament amb Maria i Pere, i per tant amb l'escena de la Pentecosta, sinó amb la celebració eucarística. Descartem qualsevol relació, més enllà d'una coincidència, amb el nom de la patrona de l'església tal com sosté Wunderwald per qui la imatge té un doble significat, representar l'Esperit Sant reforçant la idea de Pentecosta, i evocar "*la presència de la màrtir*".⁶⁵² Nosaltres creiem que la relació és diferent i per explicar-ho hem de tenir en compte la visió que el fidel tenia de la zona de l'absis durant la celebració de la missa i de la que no podia deixar fora les pintures que hi ha en l'arc triomfal just damunt de la porta.

Situat a la nau, la vista del creient passava necessàriament per tres punts que, per superposició de plans, definien un eix longitudinal: a dalt, l'*Agnus Dei* que hi ha just al centre de l'arc triomfal damunt de la porta i del que parlarem tot seguit, a baix, l'altar que estava al centre de l'espai de la celebració i, entre ells, el colom que hi havia damunt de la finestra, tres figures fonamentals i molt significatives del sacrifici que s'està commemorant damunt l'ara en cada celebració eucarística. El primer és la víctima, el segon la taula sobre la que es realitza el sacrifici, el tercer el vehicle que permet la transformació del pa i el vi que ofereix l'oficiant en el cos i la sang de Crist. En aquesta lectura, en la que s'ha sabut jugar amb els diferents elements arquitectònics, s'hi ha afegit un element escenogràfic en integrar la finestra en el discurs potenciant el simbolisme de la figura del colom que sembla que n'entri, igual que la llum, per la finestra.

Per últim, i intentant explicar el perquè considerem que la intenció no és la que el fidel commemorés la Pentecosta que proposa Wunderwald, ens queda Maria. Maria és la Mare del Redemptor, la *prima inter pares*, amb la que, com ja hem vist, s'aconsegueix el compliment del pla diví de la Salvació de la humanitat en un pacte que es segella i es renova en cada celebració eucarística. Ara ja podem tancar el cercle perquè tots tres per separat constitueixen els pilars fonamentals de la nova doctrina que s'imposarà a partir del segle XII, i tanquen temes que fins el moment havien estat motiu de discussió entre la intel·lectualitat de l'època: qui té el poder espiritual a la terra (el papa i a través d'ell els representants eclesiàstics), quin

⁶⁵² WUNDERWALD 1997: 34. També relaciona la imatge amb el nom de la patrona de l'església Coloma que deriva directament del mot llatí *columba*. WUNDERWALD 2004: 81.

és el paper de Maria dins la història de la Humanitat (tema de l'Encarnació), i la qüestió de la transformació real del pa i el vi en el cos i la sang de Crist.

En aquests discurs, com encaixa Coloma?. Coloma, patrona d'aquesta església, perfectament identificada per la inscripció que l'acompanya, està aquí reforçant la idea de Maria com a Esposa i Església. La imatge, encara que ha perdut gran part de la capa pictòrica de la zona del pit i d'una secció del nimbe, presenta un estat general força acceptable que permet veure clarament que porta un vestit rosat amb tot el pectoral ornat per un *loros* i, per damunt de les espatlles, un mantell en color blau. Amb la mà dreta sosté, en diagonal i per davant del pit, una fina vara amb l'extrem superior en flames, mentre amb la mà esquerra, coberta amb el mantell, aixeca una copa de cos globular, coll estret i boca ample, de la que també en surten flames.

La historiografia accepta que la dedicació de l'església és a santa Coloma de Sens, màrtir del segle III sobre la que les fonts hagiogràfiques parlen de forma imprecisa, i descarta a Coloma de Còrdova, màrtir hispànica del segle IX.⁶⁵³ La consagració a la màrtir francesa sembla la més encertada i encaixa amb la cronologia donada per la fundació de l'església que hem vist que es situa en època visigòtica. El culte a santa Coloma es documenta a Hispania amb tota seguretat ja al segle VII, encara que és possible que fos anterior, i s'instaura pels contactes de la península Ibèrica amb la Gàl·lia. De la seva popularitat n'és testimoni l'Oracional de Tarragona que recull a finals d'aquest segle VII set oracions per ser dites el dia 31 de desembre que és el dia en què es commemora la seva festivitat.⁶⁵⁴ També el Sacramentari de Toledo del segle IX, una de les fonts més complertes amb què comptem de litúrgia mossàrab, hi té una missa dedicada i el calendari cordovès de finals del segle X es recull com els cristians d'aquesta ciutat es reunien a la basílica de Santa Eulàlia per celebrar la seva

⁶⁵³ Es descarta que sigui santa Coloma de Còrdova, màrtir del segle IX (853) tot i que de vegades les dues es confonen en una de sola. A Coloma de Sens també se li atribueix un origen hispànic. Va marxar a la Gàl·lia fugint de la persecució de l'emperador Aureli però fou apressada i condemnada a la foguera. Una ossa la va salvar de les flames i la conduir a un bosc on la van capturar i decapitar.

⁶⁵⁴ II *Kalendas Ianuarias*, n. 351-327. VIVES, CLAVERAS 1946. A Còrdova ja rebia culte al segle IX, i una làpida de Sant Miguel de Escalada menciona les seves relíquies. A Galícia hi ha Santa Comba de Bande, església del segle VII, que es creu també que és la que apareix en el diploma de Celanova en una donació del 872 on s'especifica que es tracta d'una església molt antiga que té més de 200 anys.

festivitat. Ja al segle XI tots els calendaris i llibres litúrgics dediquen el dia 31 de desembre a commemorar el martiri de la santa de Sens.⁶⁵⁵

Un cop identificat el personatge, veiem ara què és el que porta a les mans. Wunderwald hi veu els seus atributs “... un vas alçat cap al cel, del qual en surten flames i una vara prima que recorda vagament la fulla d’una espasa. De la punta de la vara també en surten flames que volen obrir-se pas cap amunt. D’aqueta manera, la referència al fet de sobreviure al foc en el seu martiri quedaria clara en els atributs.”⁶⁵⁶ Creiem que l’autora alemanya erra en la interpretació dels objectes. La història de Coloma ens diu que va ser apressada i conduïda a un prostíbul en espera de la seva execució per ser cristiana. Durant el trajecte un jove va intentar violar-la però un ós la va defensar i salvar. L’emperador aleshores va ordenar el seu trasllat a una presó i que, un cop dins, s’incendiés el lloc, però novament l’ós la va salvar agredint en aquest cas el portador de la torxa. Aurelià ordenà aleshores un nou trasllat, ara a les afores de la ciutat per a allí fer-la decapitar. En aquest sintètic relat veiem que Coloma no va patir martiri pel foc com diu Wunderwald, sinó per l’espasa i per tant ni la vara en flames ni la copa no poden relacionar-se amb el acte del seu martiri. La codificació iconogràfica de Coloma és la d’una noia jove que en algunes ocasions va acompanyada per un ós encadenat als seus peus, en cap moment és portadora ni d’una vara, que creiem ha estat mal identificada per Wunderwald amb la fulla d’una espasa, ni d’una copa amb flames com aquí. Tampoc podem acceptar les propostes recollides per Planas segons les quals en una mà porta un llibre, del que diu és l’atribut que acostuma a portar, i en l’altra “una creu, una palma del martiri, d’un ganivet moresc estilitzat, ... o bé..... un ceptre”.⁶⁵⁷ Aleshores, si no són els seus atributs, què són aquests objectes?.

Tant la vara en flames com la copa que porta Coloma a les mans són dos elements que la identifiquen com una de les verges prudentes de la paràbola de Mateu.⁶⁵⁸ Segons aquest relat, un grup de verges s’esperaven a la porta de casa, i aquí hem de llegir la porta del cel,

⁶⁵⁵ FÀBREGRA 1953: 187.

⁶⁵⁶ WUNDERWALD 1997: 35. A inicis del segle XII es comença a representar a sant Pere amb les claus però la resta no es representaran amb els seus atributs fins a finals del segle XII.

⁶⁵⁷ PLANAS 1992d: 156.

⁶⁵⁸ Mt, 25, 1 – 13. “Aleshores al Regne del cel li passarà com a deu noies que van prendre les seves torxes i van sortir a rebre l’espòs Les irreflexives, en prendre les torxes no es van endur oli, les previsoros van prendre oli en les ampolles juntament amb les torxes..... va arribar l’espòs i les que estaven a punt entraren amb ell a les noces el cel.”

l'arribada del seu espòs, és a dir Crist. Totes portaven torxes per il·luminar-se però només unes quantes, les prudents o previsoros, porten també un petit recipient amb oli per si de cas es quedaven sense llum. L'espòs va trigar més del previst i les verges fàtues, que no havien previst la possible tardança, es van quedar sense llum. En arribar l'espòs només aquelles que tenien la torxa encesa van poder entrar amb ell.

El tema és molt popular i es troba entre els més reproduïts des dels primers moments del cristianisme. Sobre ell existeixen un gran nombre de comentaris que exalten les verges prudents com a paradigma de santedat, virtut i puresa, en definitiva com un model de vida a imitar. Autors tant importants com sant Agustí, que les assimilarà amb els creients, Gregori el Gran, qui les identifica amb l'Església, Ricart de Sant Víctor, que hi veu a la universalitat dels creients, o Hug de Sant Víctor, per qui *virgines sunt universi credentes* tractaran el tema. Però és novament arran dels comentaris sobre el Càntic dels Càntics, en els que Maria és, com ja hem vist, Església i Esposa de Crist, com s'enriqueix la paràbola i comencen a interpretar-se les verges prudents com la cort nupcial de l'esposa. En un món medieval en el que hi ha una forta tendència a emfasitzar la divisió agustiniana entre la vida contemplativa i l'activa, i on els sants representen la unió de les dues, Coloma entre els apòstols és la imatge d'una vida dedicada a l'Església, una filla mereixedora de participar en la Jerusalem celestial i de representar a la comunitat de creients. Com a verge i santa representa/simbolitzava totes les virtuts cristianes i per tant es pot assimilar a les filles de Jerusalem que acompanyen a la reina en el poema dels Salms. La seva posició dins el programa de l'església, al costat de Maria i a la banda de l'evangeli que és el text que recull les ensenyances pròpies d'una vida de santedat, no fa més que emfatitzar la seva importància.

És per això que va vestida a la moda bizantina, més rica i apropiada per a les cerimònies i per a les noces, de manera molt semblant a com ho fan les santes/verges que hi ha al mur de l'absidiola sud de Sant Quirze de Pedret⁶⁵⁹, o les que, encara que bastant malmeses, hi ha a l'absis de Santa Eulàlia d'Estaon.⁶⁶⁰ Totes van vestides amb riques robes de clara inspiració oriental i, igual que Coloma, porten a les mans objectes que emeten llum, a Pedret són torxes,

⁶⁵⁹ MNAC 15973, 22991, 22991.

⁶⁶⁰ MNAC 15969.

a Estaon copes de les que surten flames, símbols clars de que estem davant de verges previsoires.⁶⁶¹

El tema té un ampli recorregut dins el programari medieval i no es limita exclusivament a territori català.⁶⁶² Està present a l'absis de l'església de Saint Lizier, on les joves fèmines identificades per Ottaway com les filles de Jerusalem, ocupen el registre immediat sota les parelles d'apòstols.⁶⁶³ També als carcanyols dels arcs de l'absis de la chapelle aux Moines de Berzè-la-Ville, on algunes d'elles porten un vas a la mà del que surten flames de manera similar a com ho fa Coloma (figura 28).⁶⁶⁴ A Idensen (Alemanya), en un programa de la primera meitat de segle XII ara dins un context de Judici Final; a la capella de Sant Joan de Pürgg a Àustria, en una decoració datada a finals del segle XII, o a l'absis central de Saint Jean de Münster (Suïssa). També a Itàlia, a la cripta de Santa Agnès a San Pietro al Monte a Civate on la santa porta una torxa de la que penja un recipient contenidor d'oli. Però els exemples no es troben només en pintura mural. De la seva popularitat en parla també la il·luminació de manuscrits, i així les veiem per exemple a l'*Speculum virginum* un text de primera meitat del segle XII que també va gaudir de molta popularitat.⁶⁶⁵ Exemples tots ells que deixen palesa la importància i la difusió d'un tema que demostra que el programa de Santa Coloma, i dins d'ell la imatge de la seva patrona, està en la línia d'altres programes contemporanis d'arreu d'Europa.

La decoració de l'absis no s'acaba aquí. També hem conservat una part important de les pintures que cobrien el mur de l'extradós de l'arc triomfal on hi havia dues figures de sants que s'estaven a banda i banda de l'arc de la porta i una sanefa ornamental amb un motiu vegetal que la coronava (figura 29). Tot i que els dos sants no es poden identificar per manca d'inscripcions i es conserven en un estat molt fragmentari, deixen palès que són figures

⁶⁶¹ La paràbola està també il·lustrada a la Bíblia de Ripoll. Biblioteca Vaticana Ms. lat. 5729.

⁶⁶² El tema és d'origen paleocristià i ja està present en les catacumbes de Santa Ciriaca al segle IV i en les de Via Tiburtina al segle VI. Gràficament es creu que es reproduïx per primera vegada al còdex *Rossanensis*, obra del segle VI, on ja es diferencien les previsoires, vestides de blanc, de les irreflexives que ho fan de color negre. L'exegesi sobre el Càntic dels Càntics és molt antiga, es remunta a Orígens i es reprèn en l'obra de Gregori el Gran i, al bisbat d'Urgell amb els comentaris del bisbe Just al segle VI.

⁶⁶³ OTTAWAY 1994b.

⁶⁶⁴ CHRISTE 2010.

⁶⁶⁵ Walters Art Museum, Ms. W. 72. Obra del segle XII que recull la vida monàstica femenina de clausura. El còdex del Walters és de procedència germànica, possiblement del monestir de Himmerode i es data a la primera meitat del segle XIII. www.thedigitalwalter.org.

simètriques, que adopten una postura idèntica i que van vestits de manera igual, amb una túnica rosada parcialment coberta per una capa blava. Només permuten la posició de les mans, una d'elles alçada sostenint un objecte que no hem conservat però que, per algunes ombres que s'observen a la zona, podria tractar-se d'un pergami tancat.

En el muntatge que es va fer de les pintures un cop van tornar a Andorra, es va seguir la proposta feta pel Museu Estatal Prussià de Cultura de Berlin on els dos sants quedaven enquadrats per una sanefa tricolor, però sobre aquesta presentació tenim alguns dubtes. Si ens dirigim primer a la figura de la banda de l'evangeli hi veiem que conserva, a la mateixa alçada que la mà, un petit fragment d'aquesta sanefa, una sanefa que no segueix la forma de l'arc de la porta com seria d'esperar. Un segon element que distorsiona el trobem damunt del cap. És un fragment petit però suficient per apreciar com al voltant del nimbe queden restes, a dreta i esquerra, d'un arc sota el qual, a la manera com hem vist en les figures de la capçalera i de l'apostolat, estaria la figura. No som els primers en detectar aquestes anomalies, la presència d'aquest arc va donar peu a Durliat a considerar que aquests dos sants eren una prolongació de l'apostolat, una idea que serà recollida primer per Pradalier i posteriorment per Planas però que nosaltres no compartim.⁶⁶⁶ També es constaten algunes irregularitats en l'encaix de la figura oposada, perquè ara no només no hi ha cap rastre de l'arc, sinó que el nimbe toca, i fins i tot es superposa, clarament a l'emmarcament de tres colors.

En l'estat actual de coneixement sembla clar que aquestes figures no han estat executades per la mateixa mà que decora la resta de l'absis. L'arquitectura figurada no segueix el model de la resta d'arcuacions i en el perfil dels arcs, que és de color marró, no hi ha ni rastre de l'alternança de blau i vermell de les altres arquitectures. Tampoc no es manté l'homogeneïtat que veiem entre les figures de la testera i de l'apostolat, atès que aquí hi ha importants diferències. Es veu clarament que no hi ha l'alternança en els colors en els vestits i la manera com la capa cobreix la túnica és lleugerament diferent, ara té una mena de coll que no tenen les capes del apòstols. També en els trets fisonòmics hi ha petites variacions, en el cabell i en el disseny de les línies del palmell de la mà. Són diferents les ninetes dels ulls, que no miren directament a l'espectador sinó que sembla que ho facin de reüll. Dels canells en sobresurten les puntes de l'alba cosa que no passa en els apòstols, i també és diferent la manera com s'han

⁶⁶⁶ PRADALIER 1970-1971: 13. PLANAS 1992d: 157.

dissenyat les línies que simulen els drapejats. Si a tot i això hi afegim que la sanefa que envolta l'arc de la porta és més evolucionada que la que carena la volta, podem pensar que estem davant d'una producció posterior a la de la resta de l'absis.

Físicament molt semblants als dos sants que acabem de descriure són les dues figures que, si s'haguessin conservat en el lloc original, hauríem vist flanquejant la porta d'entrada a l'absis des de l'intradós. Estan identificades gràcies a les inscripcions, com a sant Gregori i sant Silvestre (figura 30). En la carta que Lluís Piquer envia al bisbe a l'any 1932, en parla d'elles com de “ ... *dues formoses figures de sant, amb la inscripció de “Stus Gregorius” en una d'elles*”.⁶⁶⁷ Les inscripcions, com hem dit, no deixen lloc a dubtes davant de quins personatges estem, però la identificació no sempre ha estat tant clara. En els estudis anteriors a la dècada dels anys '90 del segle passat és habitual trobar-los com a sant Gervasi i sant Protasi si llegim les publicacions de Cook i Gudiol i Ricart, o de Pradalier⁶⁶⁸, en canvi si treballem amb un text de Durliat els trobarem com a sant Gregori i sant Esteve, opció que recull Sureda.⁶⁶⁹

Són dues figures pràcticament iguals, en posició frontal, que miren directament a l'espectador i que ens mostren el palmell d'una de les mans just davant del pit mentre que amb l'altra sostenen una vara rematada per una creu potencada. També el vestit és igual. Porten una rica casulla blava amb el voraviu, el pectoral i les espatlles ornamentats amb una sanefa a la bizantina que cau per damunt d'un vestit en color groc. Els dos estan tocats per un gran nimbe groc perfilat per una gruixuda línia negra sobre el que destaca el cap, i els dos porten tonsura. La uniformitat del cos es trenca en el rostre on es veu la voluntat de l'artista per individualitzar, en la mesura de les seves possibilitats, al personatge. Tot i que físicament els dos són molt semblants, i els trets físics són pràcticament iguals als dels dos sants de la contra

⁶⁶⁷ Post les considera procedents de la volta i no dels laterals. POST 1938: 721.

⁶⁶⁸ COOK, GUDIOL I RICART 1980: 56; PRADALIER 1970-1971: 13; AINAUD DE LASARTE 1989: 21. Per Ottaway, aquells que els identifiquen amb Gervasi i Protasi ho fan perquè aquests dos sants són els que es troben en els arcs triomfals de Sant Joan de Tredós i Sant Pere de Sorpe, dues esglésies que considera que estan sota la influència de les pintures de Saint Lizier. OTTAWAY 1994a: 16.

⁶⁶⁹ DURLIAT, ALLEGRE 1969: 33; SUREDA 1987a: 322.

façana de l'absis, el rostre de Gregori ens acosta a una persona molt jove mentre que Silvestre, potser perquè porta barba, sembla de més edat.⁶⁷⁰

Identificats els personatges, un altra qüestió és aclarir per què han estat escollits per decorar aquesta església. En aquest punt coincidim amb Planas que hi veu representats a dos papes, però discrepem en la identificació. També en què la creu que porten a les mans sigui un atribut característic del cap de l'església. Si comencem per aquest segon punt, la creu de triple encreuament que aquí l'artista ha resolt segons Planas “... *fent una creu normal potençada...*” no és un element que identifiqui al personatge com a papa. Una creu molt semblant a aquesta la porta l'apòstol que acompanya a Maria a Sant Romà de les Bons i no es tracta de cap papa, com tampoc ho és l'àngel del mur nord de la nau de Sant Serni de Nagol, que també porta una creu similar, o els àngels que acompanyen a l'*Agnus Dei* de l'arc triomfal en aquesta mateixa església i que comentarem tot seguit.⁶⁷¹

Respecte als papes, Planas els identifica com Silvestre I, que va exercir el seu ministeri entre el 314 i 335, i Gregori I, que ho va fer entre el 590 i el 604. Nosaltres creiem, igual que Wunderwald, que hem de parlar de Silvestre II (999-1003) i Gregori VII (1073-1085), dos papes que estan molt relacionats amb el bisbat d'Urgell. Silvestre II és el que va confirmar, mitjançant una butlla que es conserva a l'Arxiu Diocesà d'Urgell, totes les possessions de la diòcesi l'any 1001. Aquell any el bisbe Sal·la i el comte Ermengol I es van traslladar expressament a Roma per sol·licitar el reconeixement papal d'un bon nombre d'esglésies que havien estat usurpades per diferents senyors i de les que no rebien els censos corresponents. Entre totes les possessions que reclamen hi havia les que el bisbe tenia a les Valls d'Andorra. La ratificació d'aquests drets la va fer al 1012 el papa Benet VIII amb una nova butlla en la que les confirmava totes a petició del bisbe Ermengol.⁶⁷²

⁶⁷⁰ Wunderwald en un moment del seu discurs els confon i els identifica com dos àngels. “*La representació especular dels dos àngels*” i més endavant “*Al costat dels àngels s’hi trobem les inscripcions SCS SILVEST i SCS GREGORIUS.*”. WUNDERWALD 1997: 17. Hi ha un fragment d’una figura pràcticament igual procedent de Santa Eulàlia d’Estaon a la col·lecció del MNAC 15832.

⁶⁷¹ Tots dos es poden consultar en aquest mateix estudi.

⁶⁷² Original a ACU. Butlles papals, n. 4. Reproduïda a *Andorra Romànica* 1992: 25. Entre la 2^a meitat del segle X i finals del segle XI, l'església de La Seu va ser afavorida amb reconeixements i atorgaments de butlles pels papes Agapet II (946-956) al 951 al bisbe Guisard II (942-978); Silvestre II (999-1003) a Sal·la (981-1010) l'any 1001; Benet VIII (1012-1024) a sant Ermengol (1010-1035) l'any 1012, i Urbà II (1088-1099) a sant Ot (1095-1122), l'any 1099. Totes confirmen l'autoritat de l'església, les seves terres i les seves possessions ja sigui les

Gregori VII és ben conegut. Està considerat uns dels principals protagonistes del que s'ha anomenat la reforma gregoriana que va tenir en el bisbat d'Urgell un dels més fidels seguidors i defensors. Wunderwald creu que la imatge de sant Gregori s'ha d'interpretar també dins el context de la reconquesta de la península Ibèrica, en ser un gran lluitador contra les heretgies.⁶⁷³ Per nosaltres aquesta circumstància no justifica la seva presència a Santa Coloma, més quan Andorra queda al marge dels esdeveniments i per tant creiem que és més adequat relacionar-lo amb el context històric del Principat en aquest moment, un període en què moltes de les esglésies encara estan en mans de les comunitats o de particulars, i en què encara no s'ha reconegut socialment que la propietat de totes elles l'ha d'ostentar el bisbat. Gregori en el murs d'aquesta església respon a la defensa del principi de retorn a l'església del que és de l'església tal com recull la ideologia reformista.

Descripció i iconografia: l'arc triomfal

Abandonem definitivament l'absis i ens centrem en el potent arc triomfal que és on s'han conservat diferents fragments de pintura. A l'esquerra de la porta i passant quasi desapercebuts, es veuen tres petits fragments de pintura mural, unes mostres que, pel seu estat fragmentari i dispers, fan impossible formular qualsevol hipòtesi sobre el que representen i només permeten identificar el que sembla ser un arc en un color blanquinós sobre fons grana. A ells hi hem d'afegir un altre fragment, molt petit i mig amagat per una conducció elèctrica, que es conserva al mur nord de la nau just al punt on aquest s'entrega a l'arc triomfal, un fragment del que no es pot dir res.⁶⁷⁴

La part més important i ben conservada es concentra just damunt de la porta, on hi ha un *Agnus Dei* dins un clipeu flanquejat per dos àngels (figura 31). Les pintures d'aquesta zona van ser restaurades per primera vegada el 1934, i sotmeses a una nova intervenció el 1991 degut al

adquirides mitjançant títols o pel que es denomina dret de conquesta. El context en el que es demanen aquestes butlles es justifica per la conflictivitat social del moment, amb constants enfrontaments del bisbat d'Urgell amb els grans senyors de la zona. PUJOL 1984c.

⁶⁷³ WUNDERWALD 1997: 27.

⁶⁷⁴ Per l'evolució de l'església en les èpoques posteriors al romànic, i sobretot perquè davant del mur de l'arc triomfal primer es va instal·lar un retaule gòtic i després es va construir un gran arc d'obra, ens inclinem a pensar que formen part de la decoració original. Amb tot seria interessant efectuar anàlisis tant dels morters com dels pigments per confirmar-ho o descartar-ho.

mal estat en què es trobaven i que va aconsellar actuar ràpidament si es volia protegir i conservar el conjunt perquè les alteracions eren molt importants. El principal perill era la manca d'adhesió del morter al mur, un punt sobre el que no s'havia actuat en extensió el 1934 perquè només es va considerar necessari consolidar les vores. Altres desperfectes afectaven la capa pictòrica i eren conseqüència dels productes aplicats durant aquesta primera restauració. La rigidesa de la goma laca amb què s'havia intentat protegir la superfície havia provocat alguns aixecaments i també pèrdues de pintura i els retocs fets amb tremp per homogeneïtzar la superfície havien alterat els colors originals enfosquint-los. Totes aquestes circumstàncies van aconsellar primer consolidar els fragments que amenaçaven caiguda injectant un adhesiu, i posteriorment retocar amb aquarel·la aquells punts on hi havia pèrdua de pintura per tot seguit i, amb el mateix procediment, rectificar alguns dels retocs antics.

Si ens centrem en la descripció de la decoració i comencem per la part immediata sota coberta, aquí trobem una sanefa amb motius geomètrics que és una de les més utilitzades durant el romànic, aquella que està formada per una successió de semicercles enfrontats de diferents colors, en aquest cas blau, blanc, vermell i groc, sobre fons negre que en ocasions es ressalten amb una línia blanca. És molt semblant a la que veiem emmarcant l'arc de la porta, que també s'organitza a base de semicercles enfrontats, però ara en colors blau i vermell combinats amb rectangles en groc, tot també sobre un fons de color negre.

Entre les dues sanefes hi ha l'*Agnus Dei*, una figura bastant desproporcionada que veiem de perfil destacant sobre un fons blau. Està en clara actitud de marxa i porta entre els pots davanteres una creu potaçada. El cos s'ha intentat dotar d'un cert volum dibuixant algunes línies al coll, al ventre i a les espatlles, però el resultat no és del tot òptim. En destaca el gran ull i el nimbe en color vermell perfilat per una línia perlada en color blanc que envolta el cap. La figura està protegida per una mànforla de irregulars franges multicolors, algunes d'elles separades per una filera de perles, en un disseny que és molt semblant al que envolta l'Anyell Místic a l'església de Saint-Gilles de Montoire, ambdues amb el mateix número de franges, amb la mateixa amplada d'aquestes franges i amb línies perlades que les separen situades al mateix lloc.⁶⁷⁵

⁶⁷⁵ DAVY, JUHEL, PAOLETTI 1997: 134-147 i làmines XXX – XXXI – XXXVI.

L'Anyell simbolitza la mort de Crist, i per tant el compliment messiànic que recullen les escriptures. És una imatge que integra tota la història de la Humanitat, des de la primera aliança entre els homes i la divinitat, les promeses i les profecies messiàniques que es recullen en l'Antic Testament, fins al triomf final que ens relata l'Apocalipsi, passant per tota la Passió que recull el Nou Testament. Però l'Anyell situat damunt de la porta és també el que marca el pas des del que és laic al que és sagrat, des del món terrenal que simbolitza la nau, a l'espai sagrat de l'absis, símbol de la Jerusalem Celestial.

L'Anyell Diví a Catalunya rarament segueix el model literal del relat apocalíptic, i per tant no acostuma a aparèixer amb els set ulls i les set banyes tret dels casos de Sant Climent de Taüll, Sant Pere del Burgal i Sant Andreu de Baltarga. El més habitual és que sigui l'*Agnus* triomfant tal com el tenim aquí, dempeus, simbolitzant a la vegada la mort i la resurrecció necessàries per la Salvació, i amb la creu entre les potes que no és altra cosa que l'estendard de la resurrecció que guia les ànimes d'aquells que han estat cridats.

La creu llarga és, sense cap mena de dubtes, el símbol del triomf sobre la mort i de la resurrecció, per això la porten els dos sants dels laterals de la porta d'entrada a l'absis, aquelles que hem vist representen als papes Silvestre i Gregori. Sobre aquesta creu, C. R. Morey, en un article que té gaire bé cent anys i on l'anomena com a "*sceptre-cross*", va estudiar quin era l'origen de la representació que no apareix ni a les catacumbes de Nàpols ni a les de Roma.⁶⁷⁶ Després d'analitzar tot un conjunt d'imatges en les que Crist apareix amb la creu llarga a la mà, arriba a la conclusió que és una iconografia heretada del món copte, que és on localitza els exemples més antics. Des d'Egipte, i gràcies als petits objectes com ara voris, làmpades, monedes o llibres il·luminats, es difondria cap a la zona de Síria i d'aquí cap a Occident per les relacions que el món bizantí tenia amb la ciutat de Ravenna. Al mausoleu de Gal·la Placídia la creu llarga acompanya a Crist en la imatge del Bon Pastor, però també a sant Llorenç que es mira la graella i les flames del seu martiri des de la distància, vestit de blanc i amb la creu a la mà. És un objecte que apareix en aquells episodis de la vida de Crist en els que realitza algun tipus de miracle, per exemple en la resurrecció de Llätzer de

⁶⁷⁶ MOREY 1922.

l'església de Sant Baudelio de Berlanga,⁶⁷⁷ o en el miracle de les noces de Canà que decora la catedral de Maximià de Ravenna.⁶⁷⁸

Flanquejant aquesta figura tenim la part superior del que eren dos àngels. L'estat en el que ens han arribat és força deficient i fragmentari, i presenten pèrdues molt importants, sobretot el que queda a la nostra esquerra. Malgrat els desperfectes es veu clarament que es tracta de dues figures que són pràcticament simètriques, que estan volant amb les seves ales multicolors desplegades al costat de l'*Agnus*. Trobar àngels al costat de l'Anyell no és un novetat, de fet és un dels esquemes més utilitzats en pintura mural romànica. El que ja no és tant habitual és que aquests àngels portin objectes a les mans, una esfera i una creu, i no estiguin elevat, ni tan sols tocant, la màndorla.

Si comencem l'anàlisi per la petita esfera, durant molt de temps aquest objecte es va assimilar a aquella gran esfera ricament ornamentada, en ocasions coronada per una petita creu, que porten a les mans alguns monarques en les seves representacions amb la que simbolitzen el poder sobre el món que governaven. Aquesta idea la va adoptar la iconografia cristiana quan volia mostrar el poder absolut de Crist sobre la humanitat, un element com tants d'altres del món laic que és fàcilment accessible i identificable per a tothom.

Hi ha un segon grup d'imatges en les que Crist no té un gran globus o *mappa*, nom que rep l'esfera, a la manera podríem dir bizantina a la mà, sinó un petit objecte rodó que tant pot agafar delicadament amb les puntes dels dits com mostrar dret sobre el palmell de la mà. En aquests casos el seu significat no està tant clar i per això en algunes ocasions veiem que s'acompanya d'un *titulus* on es pot llegir per exemple "*Ecce vici mundum*", com és el cas del Saltiri de Ingeborg⁶⁷⁹ o la paraula "*mundus*" com a la imatge de la *Maiestas* del foli 2r del Beatus de Girona.⁶⁸⁰ La inscripció no deixa lloc a dubtes sobre com hem d'interpretar l'objecte però planteja l'interrogant de per què és necessari introduir una "nota aclaridora" al costat si, en principi, tothom coneix i té perfectament situat l'element en qüestió. Schapiro creu, contestant a la pregunta, que la necessitat d'especificar de quin objecte es tracta implica

⁶⁷⁷ <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/471846>.

⁶⁷⁸ <http://algargosarte.blogspot.com.es/2014/11/escultura-y-marfiles-bizantinos-del.html>.

⁶⁷⁹ MS 1695. Musée Condé. Chantilly

⁶⁸⁰ Tresor de la Catedral de Girona Ms. 7.

necessàriament que és un element nou i desconegut fins el moment en el món de les imatges, i que per tant es pot arribar a confondre fàcilment, i en aquest cas concret, amb les grans esferes que Crist portava en ocasions a la mà.⁶⁸¹

Quan apareix aquest objecte?. L'aparició coincideix amb el debat que s'enceta al segle IX sobre la presència real o no de Crist en les espècies del pa i el vi durant la consagració eucarística.⁶⁸² Les disputes es traslladen al món artístic i comencen a aparèixer tot un seguit d'imatges, generades al voltant de l'escriptori de Tours, on Crist en Majestat algunes vegades sosté entre els dits aquest petit disc (figura 38).⁶⁸³ Les imatges són nombroses i entre totes ells només hem trobat un cas en què el portador sigui un àngel, concretament a l'*incipit* de l'evangeli de sant Marc a la Bíblia de Saint Aubin d'Angers, un obra de segle X.⁶⁸⁴ En aquesta il·lustració, fora del que és el marc arquitectònic i completant la decoració, hi ha dos àngels volant en una disposició que recorda aquella que acostumen a tenir les victòries alades dels carcanyols dels arcs triomfals imperials. Tots dos es dirigeixen amb els braços estirats cap al centre de la plana, on hi ha un element vegetal, i un d'ells, el que queda a la nostra esquerra, entre les mans velades porta una petita bola.

Aquests exemples queden lluny de les pintures de Santa Coloma, però al segle XI hi ha un ressorgiment del debat eucarístic a la zona de la Loira de la mà de Berengari de Tours. Aquesta inquietud intel·lectual es trasllada de nou al món artístic i es reprèn amb més intensitat aquesta mena de representacions de Crist amb aquest element a la mà en el que Schapiro ha vist una recuperació dels models carolingis. En elles l'esfera es fa més gran, i fins i tot algunes vegades porta inscrita una creu, evident referència al sacrifici commemorat amb l'eucaristia, i d'altres les inicials *IHS*, destacant que Crist i el pa de la comunió són un.⁶⁸⁵

⁶⁸¹ SCHAPIRO 1984: 368.

⁶⁸² Sobre la controvèrsia originada al respecte, es desenvolupa àmpliament en la monografia dedicada a l'església de Sant Joan de Caselles per la relació més directe que té amb la iconografia de l'obra que allà és analitzada.

⁶⁸³ Per exemple es veu a Bíblia Vivien o també dita de Carles el Calb, *BNF* lat. 1 foli 330 (segle IX). També a l'Evangelari de Lotari, *BNF* lat. 266, foli 2v (segle IX), al de Du Fay. *BNF* lat. 9385, foli 197v (segle IX), al Sacramentari de Carles el Calb, on no l'està agafant entre els dits sinó que l'eleva amb el palmell de la mà, *BNF* lat. 1141, foli 6 (segle IX), o al Códice Albeldense, Biblioteca del monasterio de El Escorial, d. I.2 (ca. 976). Tots ells es poden consultar a LAFFITTE, DENÖEL 2007.

⁶⁸⁴ Angers, Bibliothèque de la Ville, 4.

⁶⁸⁵ SCHAPIRO 1984: 369. La lectura eucarística del disc ja havia estat recollida per Cook als anys '20. COOK 1923.

Com podem saber si el que porten els àngels de Santa Coloma és la representació del món o l'hòstia de la comunió?. No ho podem saber del cert, però hi ha dos elements que ens porten a considerar la segona de les opcions com la més probable. El primer és la manera com els àngels estan agafant l'objecte, delicadament entre el polze i l'índex, encara que el resultat final no sigui potser tot el delicat que cabria esperar, reproduint el gest que fa l'oficiant durant l'elevació de l'hòstia en la consagració. Aquesta manera d'agafar-la és similar a com ho està fent el sacerdot de l'escena sobre la vida de sant Aubí del foli 2 del *MS. nouv. acq. lat. 1390* de la *BNF*, o a com ho fa la mà dreta del Crist en Majestat que presideix el penó de sant Ot procedent de la catedral de la Seu.⁶⁸⁶

En pintura mural el cas més rellevant és la imatge de Constantí dalt de cavall del baptisteri de Saint Jean de Poitiers. L'edifici és una construcció original de l'antiguitat tardana que va quedar pràcticament destruïda amb l'incendi que va afectar la ciutat de Poitiers a inicis del segle XI. Es va reconstruir conservant l'estructura original que consta de la sala baptismal al centre envoltada per tres absis que s'obren a nord, est i sud, i una gran sala rectangular a la zona oest que, aquesta sí, es va haver de refer totalment de nou. Per la tècnica constructiva i l'aparell utilitzat, s'ha determinat que es va edificar poc temps després del sinistre i per tant dins la primera meitat del segle XI, possiblement entre els anys 1025 i 1040/50 sense que es pugui concretar més.⁶⁸⁷ El manteniment dels murs de l'edifici primer, i la seva reconstrucció immediatament després de l'incendi està considerada com l'intent de reafirmació i legitimació del paper de l'església poitevina com hereva del primer cristianisme de la zona.

La mateixa idea de poder i preeminència es trasllada al nou programa de pintures murals, de les que en resten importants mostres tant a la sala baptismal com en els absis i en la sala occidental, amb que es cobreixen les parets després de la reconstrucció. En general els temes són els que fonamenten la fe cristiana i destaquen, entre les nombroses figures de sants, la importància atorgada als sacraments. L'Ascensió, l'Anyell, el Vas de la Vida, l'Eucaristia o Crist amb el col·legi apostòlic. Però de totes elles, la que a nosaltres ens interessa per la seva

⁶⁸⁶ Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona.

⁶⁸⁷ Sota la direcció de Brigitte Boissavit-Camus, l'any 2014 es va publicar un estudi complet de l'edifici que abasta des de la seva fundació durant els primers moments del cristianisme, fins al segle XVIII, en el que gràcies a les intervencions arqueològiques s'han identificat les diferents fases constructives, els materials utilitzats i les decoracions de cada moment. El treball també s'estudia la relació de l'edifici amb les construccions més properes i la seva inserció dins la trama urbana al llarg dels segles. BOISSAVIT-CAMUS 2014.

possible relació amb Santa Coloma és concretament la pintura de les zones mitges de la gran estructura central on hi ha dos cavallers que estan agafant un objecte similar al que sostenen els nostres àngels.

La primera és la figura de Constantí, identificat gràcies a la inscripció que hi ha al mur est just a l'entrada de l'absis. En ella l'emperador avança dalt de cavall en direcció al centre de la paret on, coincidint amb la clau de l'arc que comunica amb l'absis, hi ha la imatge bastant deteriorada d'un *Agnus Dei* acompanyat per dos àngels. Constantí porta a la mà una petita esfera de color vermell que agafa amb dos dits i que sembla que presenta a l'Anyell (figura 33). Una figura semblant la podem veure en el mur oriental on un cavaller no identificat porta igual que Constantí un petit objecte rodó a la mà que agafa amb dos dits. En aquest cas no està a l'entrada de l'absis, ni es dirigeix a l'Anyell, sinó que ho fa a un cràter que ocupa el centre del mur al que s'acosten a beure dos paons. Les figures d'aquest sector oest s'han relacionat amb els dos sagraments considerats el més importants pel cristianisme amb l'aplicació dels preceptes reformadors del segle XI, els paons són un element que des d'antic evoca al baptisme, mentre que el cavaller amb la petita esfera a la mà és una referència a l'eucaristia.⁶⁸⁸ El moment d'execució de les pintures coincideix amb el de plena acceptació, a la zona de Poitiers, de la dita "reforma gregoriana" i l'autoritat del Laterà, un fet que encaixa perfectament amb la significació del programa en el que es destaca per damunt de tot el poder de l'església, la seva autonomia i la seva autoritat al marge de l'estament civil, tot un plantejament ideològic traslladat als murs que bé es pot aplicar, com ja hem vist, a Santa Coloma.

El segon aspecte que fa especials els àngels de Santa Coloma, és que no toquen la màndorla el que significa que no estem davant l'Ascensió de l'Anyell, sembla que només l'estan custodiant o acompanyant. Encara que sigui sobre un pla bidimensional es veu clarament una intenció de suggerir que les figures es situen per davant de l'Anyell.

Són pocs els exemples conservats, ja sigui en escultura, pintura mural o pintura sobre taula, en els que es doni aquesta circumstància en la que els àngels no eleven la màndorla, i un d'ells el trobem en l'antiga abadia de Saint-Chef-en-Dauphiné (figura 34). A l'arc triomfal de la

⁶⁸⁸ BOISSAVIT-CAMUS 2014: 264.

capella anomenada dels àngels, al costat de l'*Agnus Dei* que hi ha damunt de la clau de l'arc, dos àngels en ple vol es dirigeixen cap a Ell amb els braços estirats cap endavant i les mans velades sense que arribin a tocar la màndorla.⁶⁸⁹ La imatge és molt similar a la que ocupa el potent mur de l'arc triomfal de l'església de Santa Maria *foris portas* de Castelseprio on, novament ocupant la clau de l'arc que dona entrada a l'absis, hi ha un clipeu que acull en aquest cas una herimasia flanquejada per dos àngels que es dirigeixen cap al centre volant i portant a les mans una esfera i una llarga vara rematada per una creu potentçada similars a les andorranes. També molt similar és la que hi ha a l'església de Saint Germain d'Allouis (Berry), aquí sí que amb un *Agnus Dei* encerclat per la màndorla i amb un àngel a cada banda que porta les mans, en aquest cas buides, endavant.

La gesticulació i la ubicació dels àngels segueixen l'esquema de les figures alades que ocupen els carcanyols dels arcs triomfals que s'erigien en època imperial per commemorar les victòries dels emperadors. Aquí no hi ha emperador però el sobirà és Crist, representat per l'Anyell, i la victòria és la victòria del cristianisme que s'aconsegueix per la Passió, continguda en l'hòstia que es consagra damunt l'altar i que porten els àngels en una de les mans, i per la resurrecció que simbolitza amb la creu que porten a l'altra mà.

Com a resum, vist el contingut del programa de Santa Coloma creiem que es pot descartar totalment que es tracti d'una decoració marginal i desfasada com sovint hem vist que apareix recollit a la historiografia. El que revela el nostre estudi pensem que és tot el contrari, el programa, no només segueix la línia del que s'està fent en altres conjunts contemporanis d'arreu d'Europa des de finals del segle XI i sobretot durant el segle XII, sinó que és un exemple clar de com l'ideari gregorià, fermament defensat des del bisbat d'Urgell, es trasllada als murs d'una petita església rural. Tots els elements que hi trobem han estat concebuts i situats al lloc que toca, sense cap desviació del programa ni possibilitat d'improvisació per part de l'artista. Tot està al servei d'una clara intencionalitat que relaciona perfectament el missatge que es vol transmetre als creients amb els rituals que es desenvolupen en cadascun dels ambients. Un pla complex i profundament fidel a les idees imposades des de Roma que no és possible deixar en mans del director d'un taller artístic. Darrera hi ha sens dubte un ideòleg/comitent coneixedor dels textos i de l'exegesi dominant en aquest moment, un

⁶⁸⁹ FRANZÉ 2011: figura XIV.

personatge que ha d'estar necessàriament relacionat amb la canònica de la Seu. Potser l'execució no assoleix el nivell de qualitat que tenen altres produccions de la regió, però el que ens sembla indubtable és l'alt nivell conceptual de continguts.

Encara que no som partidaris de fonamentar el nostre anàlisi exclusivament en aspectes formals, no podem passar per alt les relacions evidents que es detecten entre el conjunt de Santa Coloma i gran part de les produccions contemporànies en les esglésies de la zona del centre-oest de França i de la corona d'Aragó. Hem anat destacant al llarg del discurs com els fons de color blanc sobre els que es retallen les figures, l'elecció d'un marc arquitectònic sota el que es disposen els apòstols, el disseny escollit per aquestes architectures, els colors amb els que es decideix pintar-los, la separació feta a base d'una línia perlada en blanc, així com el moviment del peu de l'àngel de Mateu, són elements que l'església andorrana comparteix amb les decoracions de les esglésies d'aquestes zones. Arribar a esbrinar com arriben a Andorra no ho podem determinar del cert, però pensem que sens dubte una part de la responsabilitat hauríem d'atribuir a les relacions que faciliten, a través dels diferents passos de muntanya com el de Siguer, les vies de comunicació entre el Principat i les terres de l'altra vessant del Pirineu, uns camins que, com ja hem vist, també són les responsables de l'entrada dels nous repertoris de Sant Martí de la Cortinada.

7.3. Figures



Figura 1.
Vista del conjunt de Santa Coloma.

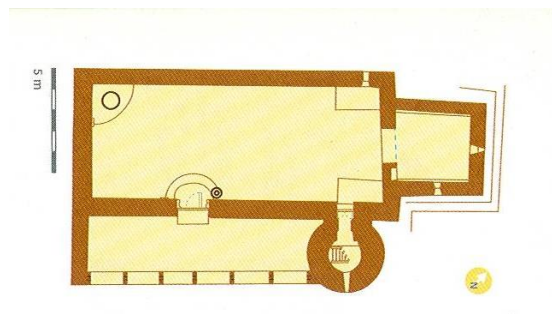


Figura 2.
Planta de l'església de Santa Coloma. (PCA)



Figura 3.
Detall de les bigues verdugades visibles a l'exterior del mur nord de la nau.



Figura 4.
Porta que comunica la nau amb la base del campanar.



Figura 5.
Connexió entre la nau i al campanar, amb restes del que sembla ser un antic muret.



Figura 6.
Porxo des del que s'accedeix a l'església. Sota coberta es veuen les finestres.

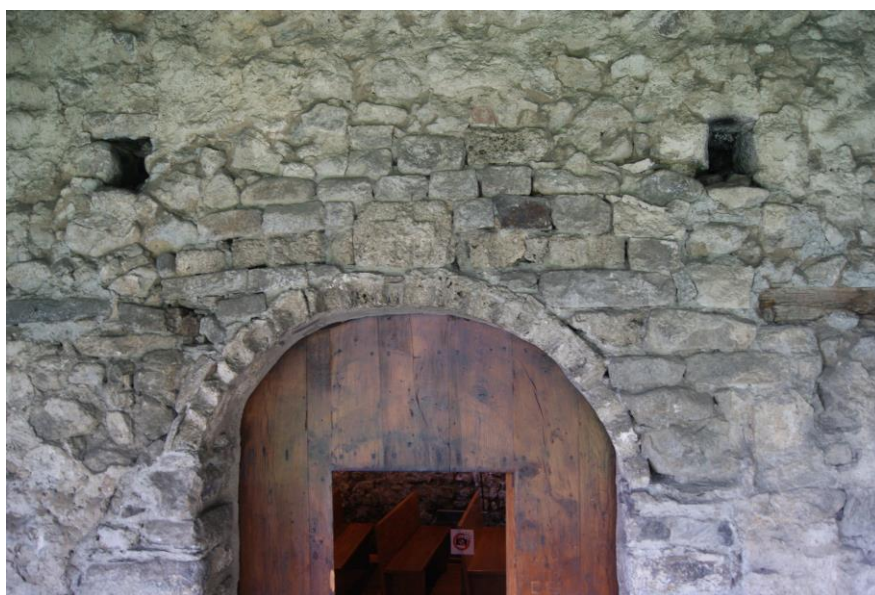


Figura 7.
Detall de la porta d'accés a l'església on s'aprecia la decoració i la diferència d'aparell corresponent a les dues fases constructives.



Figura 8.
Torre campanar de Santa Coloma.

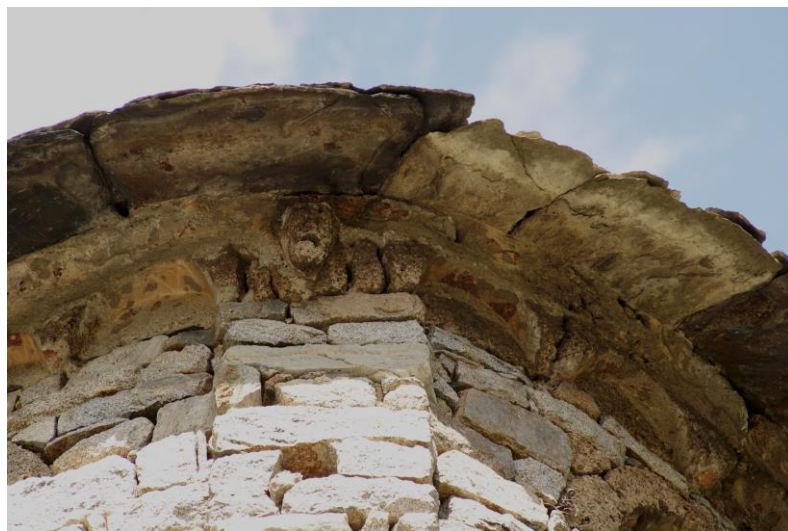


Figura 9.
Mostra de decoració
escultòrica del campanar de
Santa Coloma a l'angle SO.



Figura 10.
Fragments de pintura mural conservats a l'intradós de l'arcuació que corre sota la coberta del campanar.



Figura 11.
Fragments de pintura mural que encara es conserven a l'intradós d'alguns dels arcs de les finestres de la darrera planta.



Figura 12.
Conjunt de Sant Miquel d'Enclar.



Figura 13.
Estat del conjunt de Santa Coloma al 1916. Fons Josep Salvany, negatiu 31. Biblioteca de Catalunya.



Figura 14.
Pintura romànica conservada a l'arc triomfal després de la restauració de 1934.



Figura 15.
Sanefa vegetal que separa les dues seccions de la volta de l'absis de Santa Coloma.

Figura 16.
Cripta de Saint Savin i Saint Ciprià a l'abadia de Saint-Savin-sur-Gartempe (finals del s. XI).



Figura 17.
Església baixa del Monestir de San Juan de la Peña, absis nord, cicle dels sants Cosme i Damià. (ca. 1130).



Figura 18.
Crist en Majestat flanquejat pels vivents, secció de la volta de l'absis, banda de l'Evangelí. Presentació provisional a la Sala d'Exposicions d'Andorra la Vella (2015).



Figura 19.
Absis de l'església de Saint-Ferréol de Curgy
(s. XII).



Figura 20.
Absis de l'església de Saint-Julien-en-Ponce-sur-Loire.
(proposta de H. Laffillée, 1892).



Figura 21.
Apostolat, secció de la volta de l'absis a la banda de l'Epístola. Presentació provisional a la Sala d'Exposicions d'Andorra la Vella (2015).



Figura 22.
Detall de la sanefa de medallons amb aus.



Figura 23.
Au sense identificar. Carcanyol de la portalada del monestir de Santa Maria de Ripoll. (segle XII).



Figura 24.
Capitell amb pelicans a l'església de Santa Magdalena de Vezelay.



Figura 25.
Paret frontal de l'absis de Santa Coloma. Presentació provisional a la Sala d'Exposicions d'Andorra la Vella (2015).



Figura 26.
Ascensió de Crist del Còdex de Rabula. Cod. Plut, 1.56. foli 13v. (segle VI). Biblioteca Medicea Laurenziana, Florència.



Figura 27.
Pentecosta del Còdex de Rabula. Cod. Plut, 1.56. foli 14v. (segle VI). Biblioteca Medicea Laurenziana, Florència.

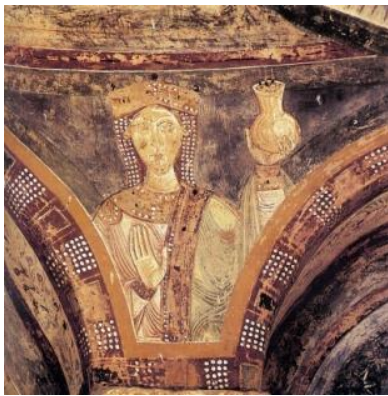


Figura 28.
Verge prudent en un dels carcanyols de l'absis de la chapelle aux Moines de Berzè-la-Ville (s. XII).



Figura 29.
Extradós de l'absis de Santa Coloma. Presentació provisional a la Sala d'Exposicions d'Andorra la Vella (2015).



Figura 30.

Imatges de sant Silvestre (Mead Art Museum de l'Amherst College de Massachusetts, AC 1941.9.) i sant Gregori (col·lecció desconeguda) que flanquejaven la porta d'entrada a l'absis.



Figura 32.

Crist en Majestat, Bíblia de Carles el Calb. *BNF* lat. I foli 423. (finals s. IX).



Figura 31.

Pintura conservada *in situ* a l'arc triomfal amb l'*Agnus Dei* presidint l'accés a l'absis. (fotografia J.A. Olañeta).



Figura 33.
Constantí als murs del baptisteri de Saint Jean de Poitiers.
(segle XII)



Figura 34.
Àngel al carcanyol de l'arc triomfal a l'entrada de l'absis
de la capella dels àngels, Saint-Chef-en-Dauphiné. (segle
XII).

8. Sant Serni de Nagol (*Sant Julià de Lòria*)

L'església de Sant Serni de Nagol està situada dins la parròquia de Sant Julià de Lòria, a tocar de la carretera que des de Nagol porta al poble de Certers. Ocupa un punt geogràfic estratègic des del que es domina en alçada la vall de la Valira a la parròquia de Sant Julià de Lòria, des de la Farga de Moles, actual frontera amb Espanya, fins la Margineda. Controla també els importants passos de muntanya de Coll de Jou, coll de la Gallina i coll d'Aquell que comuniquen amb la comarca de l'Alt Urgell. És una cruïlla de camins on conflueixen les vies que, per una banda venen des dels nuclis baixos de Sant Julià i l'actual de Nagol, i per l'altra de les poblacions més altes de Certers i Llumeneres. Tots es troben en el mas d'en Serra que és per Fortó on possiblement s'ha de situar el primitiu nucli urbà de Nagol durant l'edat mitjana.⁶⁷²

8.1. Arquitectura

La petita església de Sant Serni de Nagol segueix les característiques pròpies de les edificacions romàniques de muntanya, una construcció de reduïdes dimensions, 9,34 x 11,50 metres, amb una nau rectangular, força irregular que compta amb una coberta a doble vessant, i està rematada a l'est per un absis semicircular (figura 1).

L'edificació s'assenta directament sobre la roca mare, que ha estat degudament rebaixada per anivellar el terreny, que és la que serveix de fonamentació i, en alguns punts, també de base des d'on arrenquen els murs de la nau. A la zona de l'absis, en canvi, els murs arrenquen des d'una petita banqueteta de pedra. El parament exterior és homogeni, aixecat amb una

⁶⁷² FORTÓ s/d: 124.

combinació de blocs de pedra sense polir escantonats a cops de martell i disposats en filades bastant regulars intercalats amb altres de pedra tosca i llicorella que s'uneixen amb argamassa de calç. L'austeritat i la senzillesa de l'edifici es fan patents en la tècnica constructiva, i sobretot en la manca de qualsevol tipus d'ornamentació. Únicament destaca sobre el mur de ponent, el campanar d'espadanya amb una doble obertura amb arcs de mig punt i una petita teulada de pissarra de doble vessant.

A la façana sud, avui hi trobem adossat un porxo no massa alt fet de pedra amb coberta de pissarra inclinada que s'adossa al mur de la nau. La diferència de parament amb el que conforma l'edifici, i la manera com el mur del porxo s'entrega amb la façana de l'església, permeten afirmar que es tracta d'una construcció posterior, la data de la qual és difícil de precisar, però que alguns investigadors com Canturri la situen al segle XVII.⁶⁷³ A diferència del que es constata en d'altres construccions similars a Andorra, com per exemple en els casos de les esglésies de Santa Coloma, Santa Eulàlia d'Encamp, o Sant Miquel d'Engolasters, aquí no es pot dir que substitueixi a una construcció anterior.

L'aspecte que presenta avui l'edifici, amb els murs nus, no era el que tenia originàriament. Per les restes conservades sabem que exteriorment alguns dels murs de la nau, sinó tots, estaven arrebossats i pintats, o al menys això és el que es desprèn de les restes de pintura en color ocre que encara es poden veure en alguns punts de la façana sud. Gràcies a la protecció del porxo s'han conservat, encara que en un estat molt deficient, petits fragments repartits de manera irregular sota l'arrebossat d'èpoques posteriors. L'estat de degradació pel pas del temps, el gran nombre de graffiti de què ha estat objecte el mur, i la mida tant petita de les mostres conservades impedeixen formular cap mena d'hipòtesi sobre com havia de ser aquest arrebossat, però sí que deixen constància que, almenys la façana principal, rebia un tractament especial. El que no podem determinar és si es va dissenyar tot un programa iconogràfic per embellir-la a la manera de Sant Joan de Boí, o senzillament es va pintar tot el conjunt amb un únic color de manera uniforme.⁶⁷⁴

⁶⁷³ CANTURRI 1979: 484.

⁶⁷⁴ Sant Serni de Nagol no és l'únic cas de façana pintada documentat a Andorra, recordem que també se'n conserven petites mostres protegides pels porxos a Sant Miquel d'Engolasters i a Santa Coloma, sense oblidar la important decoració, de la que ja hem parlat, que hi ha en diferents punts del campanar de Santa Coloma. Veure monografies. Un cas excepcional és el de l'església de Sant Joan de Boí, actualment al MNAC (15954), del que

Des del porxo, una escala amb dos graons ens deixa davant d'una porta d'accés que està emmarcada per un arc adovellat de mig punt i muntants de pedra calcària.⁶⁷⁵ No és la porta original, és resultat de tot un seguit de modificacions necessàries per poder instal·lar el cor que hi ha als peus de la nau i que, entre d'altres actuacions, va necessitar de la col·locació d'una biga de fusta i del reforçament del mur sud. Les obres van alterar també la part interior d'aquesta porta ja que l'estructura del cor tapa quasi totalment l'arc romànic que hi ha damunt del portal. El sistema d'obertura també ha canviat perquè encara que sabem que comptava amb una porta de doble fulla, que funcionava amb sistema de perns que encara és visible a la part inferior, actualment és d'una única fulla. Crida l'atenció que des de l'interior de l'edifici la porta es pot barrar amb una travessa gruixuda que, quan la porta està oberta, queda amagada dins el mur, una particularitat que també s'observa a Sant Joan de Caselles.⁶⁷⁶ Desconeixem quina és la funció d'aquest mecanisme, servia per tancar durant alguns moments de la missa?. Significa que s'hi feien reunions privades?. És un recurs defensiu?⁶⁷⁷

L'interior de l'església és un espai fosc que només s'il·lumina per sis finestres que corresponen a diferents moments constructius. D'època romànica n'hi ha cinc, quatre són de doble espitllera, rematades per un arc de mig punt, dues situades a l'absis en els punts habituals, és a dir, una mirant a l'est i la segona oberta al sud, les altres dues obertes al mur sud de la nau. La cinquena està als peus, al mur oest i presenta una tipologia particular en tenir forma de creu i haver-se construït simplement enretirant les pedres que formen el parament sense que hi hagi cap mena de muntant.⁶⁷⁸ La sisena finestra és contemporània a la construcció del porxo i fou oberta per donar més llum a l'interior de l'edifici durant el segle XVII. Segons Canturri, en aquest mateix mur hi havia una segona finestra amb les mateixes

es conserva el tema central, format per un clipi dins el qual desconeixem si hi havia un Agnus, un crismó o una creu, disposat just al capdamunt de la porta i que és sostingut per quatre àngels. En el segon registre, força deteriorat, s'intueixen les figures possiblement dels testimonis de la visió. GUARDIA 1996.

⁶⁷⁵ La porta va ser refeta durant la campanya de restauració del 1979, quan també es va col·locar la reixa de ferro exterior que la protegeix.

⁶⁷⁶ Igual que a Sant Serni, la travessa és a l'interior i s'amaga dins el mur quan la porta està oberta.

⁶⁷⁷ La fortificació de les esglésies sembla que era un fet habitual en aquells edificis que quedaven en lloc isolats. CATAFAU 2010: 86.

⁶⁷⁸ Canturri fa notar que únicament hi ha a Andorra dues finestres amb aquestes característiques, a Sant Serni de Nagol i a Sant Esteve de Juberri. CANTURRI 1979: 484, nota 4. Cal fer esment però que la finestra de Sant Esteve de Juberri, tot i compartir la forma de creu, està feta amb muntants de pedra tosca, i no enretirant les pedres del mur com a Nagol. *Andorra Romànica* 1992: 192-193. Una finestra semblant hi ha damunt la porta que comunica la nau lateral i el campanar a l'església de Sant Sadurní del castell de Llordà al Pallars Jussà. ADELL 1993: 377.

característiques pròxima als peus de la nau que es va decidir tapiar durant la restauració de 1979.⁶⁷⁹

En planta tenim una construcció molt irregular que no s'articula a partir d'un eix simètric (figura 2). A l'est tenim un absis molt petit cobert amb una volta de quart d'esfera, més oval que semicircular, que presenta un lleuger desplaçament vers el costat nord. Al centre, presidint l'ambient, hi ha l'altar d'obra que copa quasi tot l'espai disponible. Just darrera la mesa d'altar, durant la restauració feta a finals dels anys setanta, es va descobrir una cavitat quadrada que havia estat excavada directament a la roca i la funcionalitat de la qual es desconeix. Quan es va excavar estava buit però tot apunta a que estem davant d'una sitja i es descarta qualsevol relació amb una cripta. Un curt tram presbiteral el separa de la nau que és més trapezoïdal que rectangular perquè s'obre lleugerament cap el sud en arribar als peus.

L'ara conservada és l'original, una pedra rectangular de granit i de mides molt irregulars, que es va aixecar el 1976 deixant al descobert un petit reconditori per a les relíquies cobert per una peça d'espart que protegia una llosa de pissarra on encara eren visibles les restes d'una creu feta possiblement amb els olis de consagrar.⁶⁸⁰ Al revers, amagava una inscripció en la que es podia llegir únicament un nom: *Arnallus Bonefilius*.⁶⁸¹ Un cop enretirada la llosa, a l'interior es va trobar intacta i amb els segells originals, una lipsanoteca de fusta tornejada amb una

⁶⁷⁹ Canturri no especifica els motius pels quals es va decidir tancar aquesta finestra, ni els que el porten a afirmar que es va obrir al segle XVII encara que segurament ho relaciona també amb la construcció del porxo. CANTURRI 1979: 484.

⁶⁸⁰ A Hispania ja des de l'antiguitat tardana, segons revela l'arqueologia, és quasi una norma que les relíquies es guardin en reconditoris oberts dins la mateixa estructura de l'altar i rarament ho fan en criptes sota l'absis. Alguns dels exemples conservats procedents de la província de Jaén, també presenten a l'anvers una creu gravada com en el nostre cas. RIPOLL, CHAVARRIA 2005: 29-41.

Respecte a la llosa, les mides són 2,7 x 21,4 x 19,2 cm i pesa aproximadament 1 quilo. Encaixa perfectament en la cavitat que ha de cobrir el que indica que va ser feta especialment per aquest lloc. Actualment es troba a PCA n. registre 000432.

El sistema del reconditori és el mateix que es va documentar el 1980 a l'església de Sant Marc i Santa Maria d'Encamp on també hi ha una cavitat al centre de l'ara que es cobria amb una mena de tapa i amb una llosa final que segellava la mesa com a Nagol. A l'interior hi havia ossos d'animals i restes del que possiblement havia estat la bossa de les relíquies. També en una cavitat feta a l'ara i coberta amb una llosa es va trobar la lipsanoteca de Sant Esteve d'Andorra. Dins d'aquest recipient hi havia terra i petites partícules que no han estat identificades. L'acta que segurament guardava havia desaparegut. Per últim, al Museu Episcopal de Vic hi ha una plaqueta de pissarra, semblant a la de Nagol, datada entre els segles XI–XII, que consta com a procedent del bisbat d'Urgell i que presenta unes incisions fetes amb punxó on apareixen les lletres *A P S* dins l'ametlla mística. MEV 9715.

⁶⁸¹ És difícil conèixer qui és aquest personatge. A la documentació del cartulari de Tavèrnoles no hi ha informació al respecte, ni en els documents conservats de l'època recollits per C. Baraut i que es poden consultar tots en diferents volums de la revista Urgellia.

tapa rematada per un pom en forma de botó. En obrir-la s'hi van trobar les relíquies de la consagració protegides dins una bossa de fil o de cotó de color vermell amb ribets de tela en vermell i verd, lligada i segellada amb dos segells de cera, al costat hi havia un segon cordill amb un segell. A dia d'avui la bossa no s'ha obert, però les radiografies practicades indiquen que a l'interior hi ha estelles d'os.⁶⁸² Al costat de la lipsanoteca, i dins d'un farcellet que es lligava amb un cordill, hi havia molt ben plegada i quasi podríem dir que comprimida, l'acta de consagració de l'església.

“Audi Israel dominus Deus tuus unus est. In primis: Diligis dominum Deum tuum ex toto corde tuo et ex tota anima tua et ex omni mente tua et ex omnibus viribus tuis et proximum tuum sicut teipsum. Nam Deus dixit: non occides. Non mecaberis. Non falsum testimonium dices. Non furtum facias. Non consupiscas rem proximi tui. Nec desiderabis uxorem eius. Onora patrem tuum et matrem tuam. Inicium sancti evangelii secundum Matheum: Liber generationis Ihesu Xpisti domini nostri filii David filii Abraam. Inicium sancti evangelii secundum Marchum: Ecce mitto angelum meum qui preparavit viam tuam ante te. Inicium sancti evangelii secundum Iohanem: In principio erat verbum et verbum erat apud Deum, et Deus erat verbum. Inicium sancti evangelii secundum Lucam: Fuit in diebus Erodis regis Iudee sacerdos.

Anno ab incarnatione domini nostri Ihesu Xpisti, post quinquagesimo. V. Post millesimo. Venit hunc apiscopus Wilelmus in parrochia Lauredia consecravit ecclesia sancti Saturnini. Reliquias sancti Saturnini.

*Isarnus prebiter cum omnibus parentibus suis. Bernardus prebiter cum omnibus parentibus suis”.*⁶⁸³

L'acta és un pergami, de 60 x 120 cm, que es conserva als Arxius Nacionals d'Andorra, en el que, seguint les formules habituals de les actes de consagració de les esglésies romàniques catalanes, es recullen els deu manaments, el començament dels quatre evangelis, es certifica que les relíquies dipositades a l'altar són les de sant Serni, ens proporciona el nom del bisbe,

⁶⁸² PCA n. registre 000426.

⁶⁸³ Arxius Nacionals d'Andorra. APSS 76.

Guillem Guifré (1041-1075), i la data en la que es va consagrar l'edifici, l'any de 1055. Acompanyant la signatura del bisbe hi ha els noms de dos preveres, Isarn i Bernat, que signen acompanyats per *omnibus parentibus suis*.⁶⁸⁴

Dues signatures acompanyant la del bisbe en una església rural és un fet poc usual que Viader interpreta com la prova que l'edifici és una construcció promoguda per famílies influents de la zona, de segur destinada a ser ocupada per algun dels seus membres. Les raons exactes que els van portar a promoure l'edificació les desconeixem, però creu que és molt possible que aquestes famílies s'haguessin sentit excloses en algun moment de la gestió ministerial o de l'elecció d'aquells que s'havien de situar al front de la comunitat espiritual.⁶⁸⁵ El cert és que a pocs metres de distància de Sant Serni, poc més de 500 metres en línia recta, hi ha l'església de Sant Martí de Nagol, una edificació que és lleugerament anterior. Sant Martí era el centre religiós més important de la zona en aquest moment i d'ell la canònica de Santa Maria en rebia part del delme.⁶⁸⁶ La proximitat de les dues esglésies i el fet que Sant Serni sigui una construcció posterior a Sant Martí, és el que fa pensar en un enfrontament entre els *buoni homini* locals pel control religiós de la zona i la separació dels descontents que van decidir fundar una nova església.

Els murs interiors de l'edifici estan coberts per diferents capes de pintura acumulades durant anys, però es coneix quina va ser la tècnica constructiva. A primer cop d'ull ja es veu que la construcció és poc acurada, amb pedres poc treballades que donen com a resultat murs irregulars que s'intenten anivellar amb una capa de morter aplicada directament sobre el parament. Cap a la meitat de la nau, els murs s'interrompen per dos pilars adossats que no tenen una funcionalitat clara encara que alguns investigadors ho interpreten com els suports d'un possible arc toral pensat per acollir la volta amb la que s'havia previst cobrir l'edifici, una solució que per circumstàncies desconegudes s'hauria acabat per desestimar.⁶⁸⁷

Que els murs no van ser preparats per acollir una coberta amb volta ho va confirmar la restauració feta als anys '70 quan, després de l'estudi i l'anàlisi de l'edificació, es va

⁶⁸⁴ En l'acta de consagració de Sant Romà de les Bons no es detallen els noms de signants.

⁶⁸⁵ VIADER 2003: 306-308.

⁶⁸⁶ VIADER 2003: 306.

⁶⁸⁷ VIGUÉ, RODRÍGUEZ, ADELL 1992a: 184. L'existència d'arcs torals pressuposa que la coberta havia de ser amb volta de canó, tot i que els autors de l'article no ho diuen.

concloure que el sistema de cobriment sempre havia estat el de doble vessant sobre encavallades i llatges de fusta⁶⁸⁸, circumstància que es certifica observant la part superior dels pilars i dels murs on no es veu cap preparació per l'arrencament d'un arc o d'una volta, ans el contrari, estan estroncats i deixen un espai suficient entre ells i la coberta per instal·lar-hi una biga. El mateix Canturri, en l'informe de la restauració es sorprèn de l'existència d'aquests dos elements que no tenen res a veure amb el sistema estructural de l'edifici, i els interpreta com un reforç dels murs necessaris per suportar l'encavallada que sustentava el centre de la teulada.⁶⁸⁹ Estructuralment no hi ha cap raó que justifiqui aquesta proposta perquè en un sistema de cobriment a base d'encavallades i llatges aquestes es col·loquen de forma equidistant, de manera que la càrrega que transmeten als murs de la nau és uniforme i per tant la zona central no treballa amb un esforç superior al de la resta. En tot cas, de ser necessari un reforç dels murs tal com planteja Canturri, aquest s'hauria d'haver fet amb contraforts exteriors, mai interiors, perquè els esforços que genera el pes de la coberta empenyen els murs cap a fora i no cap a dins.

Tot això ens porta a pensar que la restauració feta per Canturri potser no va ser una actuació sobre l'obra l'original. Si mirem la part alta del parament exterior dels murs de la nau, sobretot en la seva cara nord, veurem que hi ha una franja que presenta diferències importants en la mida de les pedres i en la forma com aquestes han estat travades, hi ha més morter. Des de l'interior aquesta diferència no es pot apreciar perquè els murs no estan nus, però sí que hi ha alguns elements que semblen corroborar-ho. Si ens fixem en l'encavallada que hi ha just davant de l'arc triomfal, pràcticament a tocar del mur, veiem que dificulta enormement la visió de la part alta de la paret i per tant també de les pintures que ocupen aquest espai. Si acceptem que és un element original, tal com afirma Canturri, implica que el pintor va haver de treballar des d'una posició força difícil per poder accedir al mur que queda per darrera l'encavallada. És per això que hem de contemplar la possibilitat que, en origen, l'església tingués una altra coberta més alta que, per un motiu que ens és desconegut i en un moment

⁶⁸⁸ Durant els treballs es van detectar a la teulada dos forats amb marques del frec de cadenes o cordes. La similitud amb els forats que es veuen a l'església de Sant Romà de les Bons porten a Canturri a plantejar la possibilitat que en algun moment hi hagués un segon campanar a part del d'espaldanya que hi ha als peus de la nau. Aquesta possibilitat la creu referendada perquè a les esglésies de Sant Martí de la Cortinada i de Sant Serni de Llorens hi ha un segon campanar a la zona de l'arc triomfal. La construcció d'aquest element diu que ha de ser del segle XVII. CANTURRI 1979: 484.

⁶⁸⁹ CANTURRI 1979: 485.

que no podem precisar, es va substituir. La nova coberta es va fer amb una estructura diferent, a base d'encavallades de fusta tal com es veu avui, que en va modificar l'alçada original. La coberta substituïda bé podria ser, i això no deixa de ser una mera hipòtesi, amb un sistema de corretges, longitudinals a la nau, que recolzarien en una única encavallada central que, tal com va intuir Canturri, seria suportada per els dos pilars adossats. Aquest sistema permetria la correcta visió de les pintures, i justificaria, creiem, l'espai que hi ha actualment entre l'acabament dels pilars i la teulada.

Passem ara al paviment que també presenta algunes particularitats interessants. Com en moltes esglésies romàniques del Principat, està format per la roca que, degut al fort pendent del terreny, ha obligat a rebaixar-la de manera esglaonada en tres nivells clarament diferenciats. La part més elevada és, evidentment, la més pròxima a la capçalera i engloba la zona de l'absis, que està cobert amb lloses de pedra, el petit tram presbiteral, al que s'accedeix després de pujar dos graons, i una porció reduïda de la nau. El tram central ocupa gran part de la nau i finalitza a l'alçada de la porta d'entrada just davant dels dos conflictius pilars. Des d'aquí, i fins el mur de tancament als peus, hi ha un tercer nivell. Tret de l'espai de l'absis, que ja hem dit que té el terra cobert per grans pedres, no sabem com era l'acabat de la resta encara que hi ha alguns punts del tercer nivell on es conserven fragments d'una capa de calç que podria indicar que aquest va ser el sistema escollit per cobrir potser tota la superfície, o només una part. Tampoc podem precisar si les restes corresponen a l'obra romànica o a alguna intervenció posterior, i poc ajuden a resoldre la qüestió les altres esglésies del Principat perquè presenten solucions tant diferents com l'acabat de lloses de Sant Joan de Caselles o la terra batuda de Sant Romà de les Bons.

Aquesta organització en diferents nivells de l'edifici planteja algunes qüestions i en primer lloc ens preguntem si són la solució constructiva adoptada per terraplenar la superfície de manera racional, és a dir, sense molta càrrega de treball davant el fort desnivell que hi ha entre la capçalera i els peus. En aquest sentit sembla la millor solució, però podem plantejar una segona possibilitat que no exclou l'anterior i que és la voluntat d'organitzar de manera jerarquitzada l'espai. Cada nivell podria estar destinat a diferents participants en les celebracions de manera que la part més elevada, la que inclou tot l'espai sagrat, quedaria

reservada al clergat, a aquells dos signants de l'acta; l'espai central, la més pròxima a l'absis, als membres de la seva família, i la part final a la resta de membres de la comunitat.

La data d'edificació resulta difícil d'esbrinar a partir dels materials i les tècniques emprats perquè tenen un gran recorregut al país, de fet, són típiques en edificacions modestes de muntanya i es mantenen durant molt de temps. Per altra banda la historiografia dona per vàlida la de 1055 que és la que recull l'acta de consagració, encara que alguns autors com Canturri, Baraut i Vigué, Rodríguez i Adell ho fan amb matisos.⁶⁹⁰ Canturri és el primer que hi veu una sèrie d'elements, que ell anomena residuals, que donen a la construcció un cert caràcter pre-romànic. Parla concretament de l'absència de volta a la nau i del sistema d'encavallades de la coberta, sobre els que ja hem tractat, i també d'uns arcs lleugerament ultrapassats de l'absis i de la finestra cruciforme que s'obre als peus de l'edificació.⁶⁹¹

Prendre la presència o absència d'aquests elements constructius com a directors per establir la filiació romànica d'una edificació no creiem que sigui del tot encertat i més quan l'arquitectura catalana dels segles XI i XII no es defineix precisament per seguir un prototipus ni una solució única. De totes maneres no totes les esglésies romàniques van cobrir la nau amb una volta, ni creiem que l'arc de Sant Serni sigui un arc ultrapassat sinó que les irregularitats que s'aprecien són deficiències en l'execució de l'obra.

8.2. Les pintures

Durant els treballs de restauració de l'església fets per Patrimoni Cultural d'Andorra l'any 1976 sota la direcció d' Eudald Guillemet, es van descobrir, sota l'emblanquinat dels murs, les pintures murals romàniques que decoraven el petit presbiteri i l'arc triomfal (figura 3). La descoberta va fer ampliar els sondejos als murs de la nau per mirar de localitzar altres fragments, però només es va descobrir una figura al mur nord, a tocar de l'arc triomfal. La presència de pintura en aquesta zona va portar immediatament a treballar sobre l'absis però de

⁶⁹⁰ CANTURRI 1979: 485; BARAUT 1993-1994a: 18; VIGUÉ, RODRÍGUEZ, ADELL 1992a: 184.

⁶⁹¹ CANTURRI 1979: 485. Creiem que qualificar l'edifici com a pre-romànic permet a Canturri casar la construcció amb l'execució de les pintures com veurem tot seguit.

manera excepcional no es va documentar cap vestigi de decoració d'època romànica, tot i que els investigadors van observar que el mur està preparat amb una capa fina de calç per acollir pintura.⁶⁹²

Dins l'ideari del romànic no es pot entendre que el punt més sagrat de l'edifici, aquell que concentra totes les mirades, no tingui decoració, això ens fa pensar que, de confirmar-se que no hi ha pintura, podria ser que l'absis actual no fos l'absis original, però de moment no podem anar més enllà. En els darrers anys s'han fet cales en diferents punts de la nau per tal de determinar si encara es conservava pintura i els resultats han estat positius, encara que està per determinar l'època a la que pertanyen.⁶⁹³

Un cop descobertes les pintures, els primers treballs van anar dirigits a la neteja i posterior restauració. Es va eliminar l'emblanquinat que les cobria i es va consolidar tant el mur com la capa de preparació, davant l'amenaça imminent de desprendiment. A les zones que presentaven major inestabilitat, les parts baixes de l'arc d'ingrés a l'absis i a l'intradós de l'arc triomfal, es va optar per fer una reintegració matèrica de les parts ja perdudes. A la resta es van fer retocs puntuals i repintades en la majoria de les figures per dotar al conjunt d'homogeneïtat. Les tècniques emprades durant aquesta actuació, que són les habituals de l'època consistents en afegir una capa d'*aquasporca*, no van ser les més encertades, i uns anys més tard, concretament el 2004, va ser necessària una nova intervenció per eliminar aquesta capa que estava malmetent les pintures. Una nova campanya es va programar per l'any 2006 ara per consolidar la capa pictòrica i acabar d'eliminar algunes de les actuacions anteriors que estaven afectant al conjunt.⁶⁹⁴

Les dades recollides durant aquests treballs no permeten determinar amb claredat quina és la tècnica emprada. Encara que tot apunta que és al fresc o a la calç, sembla que en algunes zones de l'arc triomfal i a l'intradós de l'absis ha estat a *secco*. Sí que s'ha pogut comprovar que l'estrat pictòric el formen, com és habitual, una primera capa d'*arriccio*, molt groller a

⁶⁹² Únicament hi ha un motiu floral a la volta de l'absis a tocar de l'arc d'ingrés que és d'època posterior, possiblement gòtic.

⁶⁹³ Hi ha prevista una campanya per determinar l'abast que poden tenir les pintures, però a dia d'avui encara no s'ha actuat.

⁶⁹⁴ Sobre aquestes intervencions no hi ha cap informe, únicament notes mecanografiades sense data en les que sintèticament s'indiquen els treballs.

base de calç i sorra, i una segona d'*intonacco*, més fi a base de calç i blanc de calç que és sobre el que s'aplica la pintura. Aquesta preparació està aplicada directament sobre la fàbrica de pedra a tots els murs menys a la part nord de l'intradós de l'arc triomfal on, sota la capa d'*arriccio* que fa de suport a les pintures romàniques, hi ha una capa de morter de color rosat. En l'estat de coneixement actual sobre l'edifici i la seva decoració és impossible arribar a determinar quin era el seu abast, sobretot perquè les diferents campanyes sembla que no han detectat mostres similars en cap altre lloc. La descoberta creiem que és molt interessant perquè planteja l'interrogant de si hi havia una decoració anterior a la conservada, i per tant permet plantejar-nos si el que veiem avui en dia és el resultat d'una segona campanya decorativa.

Amb les restauracions s'ha pogut recuperar un conjunt pictòric d'extrema modèstia i mancat de qualitat, en el que el pintor no destaca precisament per la seva habilitat artística. En diferents punts es detecten *pentimenti* en el disseny d'unes figures que són d'un gran primitivisme, amb un dibuix molt lineal i geomètric. Els personatges apareixen aïllats, sense aparent relació entre ells, i sense conformar cap mena d'escena narrativa. La majoria d'ells se'ns presenten en absoluta frontalitat i hieratisme, amb proporcions dolentes, i inclús en algunes ocasions semblen personatges inacabats. Es veuen les incisions fetes sobre el mur encara tendre en el disseny d'elements com les barbes, i els punts de compàs utilitzat en la definició dels nimbes. La paleta de colors es molt limitada, amb grisos, ocres, vermell i en menor mesura, el blau. L'anàlisi dels pigments ha demostrat que tots els colors, tret del vermell que en unes ocasions és òxid de ferro i en altres mini de plom enfosquit amb negre, estan fets a base de terres del voltant; en el negre, es compten fins a tres composicions diferents, sense que es pugui diferenciar bé el que és vegetal, el que és os i el que és òxid de ferro. Les tintes són planes, sense cap voluntat de conferir volum a les figures i en tot el conjunt, per rebaixar els tons, s'utilitza el blanc de calç.

Un cop apuntades les característiques tècniques, passem a fer la descripció del conjunt, i comencem per l'arc triomfal. La distribució de les figures s'ha fet en dos registres que coincideixen amb els carcanyols i els muntants de l'arc. Al registre superior tenim, a la banda de l'Evangeli, dos personatges pràcticament idèntics que són de les poques figures de tot el conjunt que no apareixen frontals, sinó amb el cos de tres quarts. Es dirigeixen, tant el cos

com la mirada, cap el centre de l'arc amb els braços i les mans endavant en senyal d'acolliment (figura 4). Situats un darrera l'altre, van vestits amb les mateixes robes i tenen la mateixa cama flexionada com si estiguessin pujant una escala. Hem de pensar que eren figures nimbades perquè la que ens queda més a l'interior ha conservat restes de pintura al voltant del cap.

Des del moment de la descoberta, els dos personatges van ser identificats per Canturri com Caïn i Abel⁶⁹⁵, una proposta que serà recollida i desenvolupada anys més tard per Baraut que, tot i no veure-ho gaire clar, els relaciona amb el passatge del Gènesis, 4, 3-5.⁶⁹⁶ L'episodi al que es refereix relata com els dos germans es presenten davant el Senyor per oferir els fruits del seu treball i com l'ofrena d'Abel és agradablement acceptada mentre que la de Caïn és rebutjada. Prenent aquests text bíblic com a punt de partida, Baraut analitza tot seguit la gestualitat i les mirades dels personatges proposant una interpretació en la que el primer, amb les mans esteses i els ulls mirant endavant, seria Abel, l'escollit, i el del darrera, en un segon pla i mirant de reüll perquè es sap rebutjat, Caïn.⁶⁹⁷ El tema és, segons l'autor, recurrent i habitual en la iconografia catalana, i posa com exemples els casos de les pintures de les esglésies de Sant Pere del Burgal i de Sant Pere de Sorpe, així com les il·lustracions que hi ha sobre ell a les Bibles de Ripoll i de Rodes. Certament és un tema recurrent i són abundants les il·lustracions en l'àmbit català on el trobem en tota mena de suports, des de pintura mural a escultura i il·luminació de manuscrits.⁶⁹⁸ Malgrat l'abundància d'exemples, si analitzem els que Baraut ens proposa respecte a Sant Serni, veiem que les similituds no són tant grans.

Si comencem per l'església de Sant Pere del Burgal cal dir que no hi ha cap representació en ella del tema de Caïn i Abel i segurament Baraut els confon amb els dos profetes, Isaïes i Ezequiel, que flanquegen la *Maiestas*, amb la qual cosa la comparació no és procedent. Amb Sorpe, tot i el mal estat de conservació de les pintures en aquest sector, veiem que no guarda cap relació amb el que tenim a Nagol ni en la disposició de l'escena, ni en la iconografia. En

⁶⁹⁵ CANTURRI 1979: 489.

⁶⁹⁶ "Acabades les collites, Caïn va presentar al Senyor una ofrena de fruits de la terra. Abel va oferir també les primeres cries del ramat amb el greix de les víctimes. El Senyor va acollir favorablement Abel i la seva ofrena, però no va acollir Caïn i la seva. Caïn es va irritar molt i anava amb el cap baix".

⁶⁹⁷ BARAUT 1998: 135.

⁶⁹⁸ L'episodi es troba als murs de Sant Andreu de Baltarga, Santa Maria de Ginestare de Cardós, Sant Climent de Taüll, Sant Pere de Sorpe, Sant Quirze de Pedret, Santa Maria de Mur, Sant Cristòfol de Toses. També al claustre de la catedral de Girona, i a la portalada de Santa Maria de Ripoll entre molts d'altres.

l'església del Pallars, els personatges estan a l'intradós de l'arc exterior d'ingrés a l'absis a banda i banda del medalló que hi ha a la clau de volta. Però és més, Mancho, que ha estudiat en profunditat les pintures d'aquesta església, descarta que els personatges representats siguin els dos germans del Gènesi.⁶⁹⁹ Tant en aquest cas, com en el del foli 6 de la Bíblia de Rodes⁷⁰⁰ la figura que acompanya Caín porta un arc a les mans i aquest objecte descarta totalment que sigui Abel i en canvi l'identifica amb Lamech.⁷⁰¹

La hipòtesi de Baraut tampoc no explica com és que, si realment es tracta de l'escena del Gènesis com diu, hi manquin les ofrenes. Cap dels dos personatges no porta res a les mans i senzillament tenen els braços i les mans estirades, unes mans que, si de fer una ofrena a la divinitat estem parlant, haurien d'anar cobertes amb un vel com és preceptiu tal com porta les seves Abel a Santa Maria de Taüll. Per altra banda, quan es reproduïx aquest episodi acostuma a aparèixer una *Dextera Domini*, generalment sortint d'entre els núvols, pròxima a la figura d'Abel en senyal inequívoc de l'acceptació divina de l'ofrena. Tots aquest detalls els passa per alt Baraut que creu que és la direcció de la mirada de les figures la que expressa l'acceptació o el rebuig dels presents. Així, les ninetes centrades d'Abel que diu miren al centre de la volta són signe de conformitat i acceptació, mentre que la mirada de reüll de Caín és mostra de repudiació. És una qüestió difícil arribar a precisar tant sobre la direcció de les mirades sobretot de la figura exterior perquè ha perdut la meitat del rostre amb la qual cosa és impossible veure els seus ulls.

Un altre punt que ens porta a desestimar les identificacions fetes per Baraut és la disposició dels personatges configurant l'escena. Els exemples que hem conservat on s'escenifica aquest episodi són nombrosos i en cap d'ells els dos germans estan un darrere l'altre com aquí. Mirem el capitell del claustre de Girona, per exemple, que capta el moment de l'assassinat amb Abel al terra i Caín damunt d'ell amb un pic a la mà. O l'escena de la portalada de Santa Maria de Ripoll on s'ha escollit el moment de l'enterrament d'Abel, del que només sobresurt el cap d'entre un munt de pedres sobre les que hi ha Caín. També amb Abel al terra i Caín agafant amb una mà els seus cabells mentre que amb l'altra aixeca el mall amb què li donarà

⁶⁹⁹ MANCHO 1996; MANCHO 2000; MANCHO 2015.

⁷⁰⁰ *BNF*, MS lat. 6, foli 6. CASTIÑEIRAS, LORÉS 2008.

⁷⁰¹ MANCHO 2000: 557.

el cop fatídic, ho veiem al Pentautec Ashburnham.⁷⁰² Res a veure tampoc amb altres imatges com la ja anomenada de Santa Maria de Taüll, on s'articulen al voltant de l'Anyell, la de Santa Maria de Mur on el tema es representa en un seqüència narrativa de tres escenes i on els protagonistes porten ofrenes a les mans,⁷⁰³ o la de l'església de la Santa Cruz de Maderuelo on els dos germans -si és que no són Abel i Melquisedec- estan agenollats oferint els fruits del seu treball a l'Anyell.

També ens fa dubtar d'aquesta proposta la ubicació del tema dins l'església que tampoc segueix el que mostren els altres exemples conservats en pintura mural. Si bé és cert que, quan de l'escena de la presentació de les ofrenes es tracta sovint els trobem en l'arc d'entrada a l'absis, mai ho estan al mur que mira a la nau sinó ocupant l'intradós de l'arc i sempre flanquejant un element central com en alguns dels exemples que acabem d'esmentar.⁷⁰⁴

En plantejar la nostra proposta abandonem abans que res la idea de que aquests dos personatges són Caïn i Abel i ens centrem en el grup de versicles de l'Apocalipsi en els que es descriuen diverses catàstrofes sobre la terra amb les que Déu vol cridar els homes a convertir-se i concretament en la història que es coneix com la dels dos testimonis:

“Quan hauran acabat de donar testimoni, la bèstia que pujarà dels abismes els farà la guerra, els vencerà i els matarà. Els seus cossos quedaran estesos a la plaça de la gran ciutat, que, simbòlicament, s'anomena Sodoma i Egipte, allà mateix on el seu Senyor va ser crucificat. Durant tres dies i mig, gent de tots els pobles, tribus, llengües i nacions vindran a veure els seus cossos i no permetran que ningú els doni sepultura. Els habitants de la terra se n'alegraran i ho celebraran obsequiant-se els uns als altres, perquè aquests dos profetes eren per a ells un turment constant. Però després dels tres dies i mig vaig veure un esperit de vida que venia de Déu i que entrava dintre d'ells. Llavors es van posar drets, i un gran pànic s'apoderà dels que ho contemplaven. Els dos testimonis van sentir una veu forta que, del cel

⁷⁰² BNF MS lat. nouv. acq. 2334 foli 6.

⁷⁰³ VIVANCOS 1993.

⁷⁰⁴ MNAC 68710 i 68711. A Santa Maria de Mur, on estan ocupant l'intradós de les finestres de l'absis, l'esquema es manté i aquí l'element central a que es dirigeixen és l'altar. Sobre el tema de la iconografia de Caïn i Abel, vegeu GUARDIA 2016 b i c.

estant, els deia: Pugeu aquí!. I ells van pujar al cel en un núvol, sota la mirada dels seus enemics”.⁷⁰⁵

Seguint aquest text, creiem que és possible que les dues figures del carcanyol nord de l'arc triomfal de Sant Serni de Nagol siguin els dos màrtirs. Van vestits amb roba senzilla tal com correspon als qui prediquen la conversió, tocats amb nimbe com tots el màrtirs, i amb els braços i les mans endavant mostrant el palmell en senyal d'acolliment i d'obediència als designis divins. Els veiem en el moment de l'ascensió, moviment suggerit per la posició de les cames amb un genoll flexionat en una acció que simula pujar el graó d'una escala, després de la resurrecció que és la recompensa destinada als que són escollits. Cert que en una gran part de les il·lustracions que recullen aquest tema dels dos testimonis pugen al cel damunt un núvol tal com remarca el text, sobretot en aquelles il·lustracions que segueixen el Comentari a l'Apocalipsi de Beato de Lièbana, però no és estrany trobar altres exemples en els que l'ascensió la fan senzillament drets, sense que hi hagi cap núvol, o directament pujant una escala. Exemples en els beats n'hi ha molts i els trobem al foli 182v del Beato de Facundo (figura 4)⁷⁰⁶, a foli 135 del de la de La Seu d'Urgell⁷⁰⁷, al 125v de Valcavado⁷⁰⁸, entre d'altres.

Menys transcendent és, al nostre parer, determinar els noms, sobre els que Joan no dona cap pista. Per això les opcions, al llarg dels anys, han estat moltes i variades. Des de Elies i Enoc, nom amb el que els trobem als Moralia de sant Gregori Magne (Moralia, 9: 4)⁷⁰⁹, a l'Epístola 59 de sant Jeroni⁷¹⁰, a l'Apocalipsi de Valenciennes⁷¹¹, o al Beat de Girona⁷¹²; als Elies i Jeremies del comentari de l'Apocalipsi de San Millán de la Cogolla⁷¹³ o, com qualsevol dels màrtirs que han donat testimoni de Crist, per alguns fins hi tot Pere i Pau. Saber el nom en

⁷⁰⁵ Ap. 11, 7-12.

⁷⁰⁶ També es coneix com el Beato de Fernando I i Doña Sancha, Facundo és el nom del copista. És un obra del segle XI. Vitrina 14-2, Biblioteca Nacional, Madrid.

⁷⁰⁷ Finals del segle X. *MDU* n. 501. VIVES 1983.

⁷⁰⁸ Finals del segle X. Biblioteca Històrica de Santa Cruz, Valladolid.

⁷⁰⁹ *CC*, Sèrie latina, 143. Aquesta obra de Gregori tindrà una gran influència sobre els teòlegs medievals. Està considerada una mena de manual de moralitat pel seu sentit didàctic que deixa clares quines són les obligacions pastorals. Durant el segle XII serà reclamada, utilitzada i nombrada en obres sobre teologia moral sobretot per les seves reflexions sobre el pecat, i autors com Odon de Cluny, Walter d'Aversa o Adalbert de Metz, entre d'altres, la copiaran i comentaran. WASELYNCK 1962 i 1964.

⁷¹⁰ *Sancti Eusebii Hieronymi Epistulae, I (epistulae I-LXX)*, CSEL, 54, Viena-Leipzig 1910.

⁷¹¹ Biblioteca Municipal de Valenciennes, ms. 99.

⁷¹² Tresor de la Catedral de Girona, Ms 7.

⁷¹³ Academia de la Historia, n. 33, Madrid.

aquest cas no deixa de ser un fet anecdòtic, el que importa és el significat que aporten al conjunt, i per això hem d'anar a l'exegesi.

Durant l'alta edat mitjana, els comentaris a l'Apocalipsi adquiriran una importància capital pel seu caràcter doctrinal, i molts buscaran en el text una justificació a la vida ascètica, que és en definitiva la que aconseguirà la glòria. Els comentaristes de l'edat mitjana mantenen que la comunitat ha de preparar el retorn de Crist, i ho ha de fer amb una vida de santedat que s'acosti el màxim possible a la dels deixebles que formaven l'església primitiva. Insisteixen constantment en la vida recta, moral, una conducta dins els cànons dels cristianisme que promoguin la vida de santedat.

Primari és un dels primers en afirmar que la millor manera de guanyar el cel és amb una vida austera i en un estat ascètic, requisits que apunta i que seran magnificats per Ambròs Aupert gran defensor de la vida ascètica dels que consagren la seva vida a Déu. Ells, que són els vigilants espirituals que han d'estar atents i preparats per combatre en tot moment contra les forces del mal que amenacen constantment l'església., han d'anar salvant les diferents vicissituds que la vida ofereix perquè d'aquesta manera entraran a formar part del grup dels escollits, aquells que constitueixen el cos de l'església.⁷¹⁴ És en aquest sentit que creiem s'ha d'interpretar la presència dels dos testimonis en la decoració de Nagol. Ells representen aquest tipus de vida, un model defensat amb l'aplicació de la Reforma gregoriana, al que s'ha de retornar després del període de relaxació en el que ha viscut la comunitat eclesiàstica.

Menys problemes d'identificació creiem que planteja la figura que ocupa el carcanyol de la banda de l'Epístola. Aquí hi veiem a un guerrer, amb el cap molt gros i el cos desproporcionat, que porta a la mà esquerra un petit escut i clava la punta de la llança a la boca d'una serp que s'enfila entortolligada seguint el recorregut de l'arc.⁷¹⁵ (figura 6)

La interpretació donada per Canturri sobre aquest guerrer contempla dues possibilitats: que el personatge sigui sant Jordi o que sigui sant Miquel. Ell no es decanta per cap de les dues, a

⁷¹⁴ *“Regnant, inquam, etiam nunc in singulis membris suis, in vivis scilicet et mortuis, sed gloriosius in sanctis martyribus, et idcirco animas decollatorum in gloria regnantium ceteris praetulit membris, in quibus totum Ecclesiae corpus comprehendit”*. Ambròs Autpert, *Expositio in Apocalypsim*, (ed. Robert Weber, Corpus Christianorum Continuatio Medievalis, 27, Turhout 1975. Vegeu: EMMERSON, MACGINN 1992, *passim*.

⁷¹⁵ La manera com la serp s'enfila per l'arc és idèntica a com ho fa la que hi ha sobre la porta del mur sud de Santa Maria de Taüll.

diferència de Cook i Gudiol que, en les poques línies que dediquen a l'estudi d'aquest conjunt, l'identifiquen directament amb sant Jordi.⁷¹⁶ Planas i Baraut hi veuen clarament a l'arcàngel sant Miquel, tot i que Baraut reconeix que en una iconografia poc habitual en la que no porta ni ales ni nimbe, absències que interpreta com el resultat d'un alt nivell de conceptualització i simplificació a l'hora de representar el personatge. Malgrat les deficiències, res no l'impedeix relacionar-ho amb el passatge de l'Apocalipsi 12, 7-8 on Miquel, el guerrer de Déu, triomfa sobre la serp: "*Aleshores va esclatar una batalla al cel: Miquel i els seus àngels combatin contra el drac.*"⁷¹⁷

Certament no porta ales ni nimbe, encara que a la banda dreta, al costat del cap, s'aprecia l'inici d'una línia circular que podria revelar la intenció de dibuixar-ne un, però els atributs es corresponen perfectament amb els del l'arcàngel Miquel, com també ho és l'acció de matar la serp. Desenvoluparem àmpliament la significació de Miquel dins l'ideari cristià en parlar de l'església que té dedicada a Engolasters. Aquí, només volem plantejar quatre apunts.⁷¹⁸ Miquel és el primer i el principal de tots els àngels i sempre apareix com el defensor del poble escollit, és el protector de la humanitat i el guardià del paradís. La seva victòria sobre el drac, tal com ho tenim aquí, és un dels temes preferents en les decoracions dels arcs triomfals i en moltes ocasions la seva lluita s'equipara a la lluita de la humanitat, i aquí hem de llegir els màrtirs, contra les forces del mal sota el signe de la creu. La relació entre el martiri i el combat de Miquel es troba en molts dels exegetes cristians, per exemple en les obres de Haimon d'Halberstadt⁷¹⁹, Arethas de Cesarea⁷²⁰ o de Prudenci⁷²¹, on s'evoca la lluita contra les passions mundanes i les temptacions del dimoni que acaben definitivament amb la fi dels temps i l'arribada del Judici Final.⁷²² Entès així, la figura de Miquel aquí adquireix, més enllà de la lectura de comandant en cap de les forces del cel, un simbolisme que està molt pròxim a

⁷¹⁶ COOK, GUDIOL I RICART 1980: 58.

⁷¹⁷ Fa notar que a Andorra hi ha un altre representació de sant Miquel, a l'església d'Engolasters, però no creu que hi hagi cap dependència entre ambdues composicions. BARAUT 1998: 137.

⁷¹⁸ Veure monografia sobre Sant Miquel d'Engolasters.

⁷¹⁹ (Migne PL 117: col. 1086).

⁷²⁰ (Migne PL 106: col. 667).

⁷²¹ (Migne PL 60: cols. 328 i 588).

⁷²² AVRIL 1971: 44-49. Aquesta visió de Miquel, on la exegesis té un pes molt important, és considerada d'influència germànica i amb gran difusió als segles XII i XIII. Avril considera que el simbolisme cristològic del combat entre Miquel i el drac es desenvolupa sobretot a finals d'època romànica quan tornen a prendre importància els comentaris sobre l'Apocalipsi en els que el combat és vist també com una imatge simbòlica del baptisme.

la interpretació que hem proposat per les dues figures que completen la decoració de l'altra banda de l'arc triomfal, amb la qual cosa creiem que la lectura del programa mostra una gran coherència.

Per acabar amb el repàs d'aquest registre superior de l'arc triomfal hem de parlar de la petita àliga que hi ha a la banda de l'Evangelí (figura 7). L'au està només perfilada, sense acolorir, i amb els contorns molt repintats per les restauracions. Té les ales desplegadas, les urpes obertes i el cap enlairat mirant, com la resta de components del registre, cap al centre de l'absis. Tant Canturri⁷²³ com Planas⁷²⁴ hi veuen un element més del tema central de les pintures que ells identifiquen amb la lluita entre el Bé i el Mal. L'absència de la serp amb la que s'hauria de barallar l'àliga no ho consideren un tret prou rellevant perquè en tot cas sempre es pot relacionar amb el rèptil que hi a l'altra banda acompanyant el guerrer. Reconeixen que no és una forma habitual de mostrar l'escena en època romànica, però creuen que aquesta circumstància no altera el missatge i ho atribueixen al fet que en aquesta església, referit al programa iconogràfic, res és habitual. Nosaltres no hi estem d'acord i el desordre que aquesta interpretació provoca no és acceptable des de el nostre punt de vista, sobretot perquè trenca amb la unitat semàntica i amb la claredat necessària perquè una representació pugui tenir una bona comprensió.

Baraut es mostra crític amb aquesta explicació i apunta que hi ha altres possibilitats que podrien justificar la situació de l'àliga aquí i totes elles relacionades amb la simbologia que l'animal té amb la idea de la Salvació i de la immortalitat de Crist ressuscitat i triomfant. Recolza el plantejament amb els escrits d'Ambrós, Alcudí, Màxim de Torí⁷²⁵, i sobretot en la frase de sant Agustí "*Et quidem renovatur et juvenus aquilae, sed non ad immortalitatem ... nos enim ad vitam aeternam*", en la que es refereix a la resurrecció dels seguidors de Crist⁷²⁶, però Baraut no aprofundeix ni desenvolupa aquestes propostes i deixa el tema obert.

⁷²³ CANTURRI 1979: 489.

⁷²⁴ PLANAS 1992e: 190.

⁷²⁵ Ho argumenta citant el sermó 47 de sant Ambrós ("*Aquilam ... Christum dominum nostrum ...*"); el sermó 15 de sant Lleó ("*et ... (Salvator) sicut Aquila vehemens ... ascendit el volavit ... ascendit in coelum*"); i l'homília 60 de Màxim de Torí ("*... per omnia igitur aquilae convenit Salvatori*"); i els escrits d'Alcuí, (*Christi: renovabitur sicut aquilae Christi Jesu domini nostri, quia resurgens a mortuis ascentit ad coelos*). BARAUT 1998.

⁷²⁶ Agustí, *Enarrationes in Psalmos*, (Migne PL. 37: col.1323).

La idea és la més atractiva de totes les que s'han plantejat perquè per damunt de tots els animals que representen a Crist, ibis, colom, cigne, ..., hi ha l'àliga reial, símbol de l'ascensió i del triomf dels cristians sobre el paganisme segons les profecies de Jeremies (XLIX: 22): "... com l'àliga (el Senyor) pujarà...", i conductora de les ànimes vers Déu Pare al Deuteronomi (XXXII,11): "com l'àliga que desvetlla la niuada i voleteja sobre els seus aguilons, desplega les ales, el pren i el portava sobre el seu plomatge.". També dins l'obra dels grans pensadors cristians antics, com ara Ambròs, Isidor o Epifani, està considerada com l'emblema de la immortalitat, no del cos sinó de l'ànima. És l'animal que més alt vola, el que més s'acosta al sol i l'únic que el pot mirar de front.

Malgrat que el discurs de Baraut, gran coneixedor dels textos, està ben travat, en aquest cas creiem que l'àliga no està fent esment a Crist sinó a sant Joan.⁷²⁷ Durant l'edat mitjana, Joan gaudia d'una certa superioritat respecte a la resta d'evangelistes i en algunes ocasions el seu nom era substituït per una àliga, fins i tot se'l mostrava amb el cap d'una àliga o simplement era citat com a tal. Aquesta hegemonia ve donada perquè les seves obres, tant l'Evangeli com l'Apocalipsi, estaven considerades les més completes de tots els textos sagrats en reunir aspectes teològics, místics, i profètics que revelen la naturalesa divina de Crist, mentre que en la resta dels evangelis es consideren més terrenals perquè només parlen de la seva naturalesa humana.

Aquesta preeminència de Joan ve de lluny i possiblement ens haguem de remuntar als escrits d'Eusebi de Cesarea, a inicis del segle IV, quan en el llibre III, capítol 24 de la seva *Història Eclesiàstica* escriu sobre ell: "... començó con la doctrina de la divinidad, como parte reservada para él por el divino espíritu en tanto que superior", una idea que segles més tard reprendran exegetes com Agustí,⁷²⁸ que influiran en personalitats tant rellevants dins el pensament carolingi com Joan Escoto que l'arribarà a considerar quasi diví. Però qui desenvoluparà aquesta supremacia que la tradició cristiana atorga a Joan serà Alcuí de York,

⁷²⁷ SCHAPIRO 1984: 361.

⁷²⁸ *De consensu Evangelistarum Libri Quatuor*, (Migne PL 34: col. 1045).

abat de Sant Martí de Tours⁷²⁹, qui li dedicarà aquestes paraules en el seu *Commentariorum in Joannem*:

*“Y entre los autores de los Evangelios el bienaventurado Juan es sin duda el más eminente en cuanto a profundidad de penetración en los divinos misterios... Sin duda alguna se propuso particularmente mostrar la divinidad de Nuestro Señor Jesucristo, por la cual es igual al Padre... Y así él se eleva muy por encima de los otros tres evangelistas....Y si hay otros datos que indiquen la divinidad de Cristo y su igualdad con el Padre, Juan solo los ha expuesto cabalmente, como si bebiera el secreto de la divinidad de Cristo en privado y abundantemente de aquel mismo seno del Señor sobre el cual se reclinó en la última cena....”*⁷³⁰

L'arc triomfal és un element essencial dins l'organització espacial de l'edifici per la seva posició destacada dins l'estructura arquitectònica i esdevé un suport privilegiat per a la iconografia. Les relacions entre el programa iconogràfic de l'arc i el que es desenvolupa en la volta de l'absis sempre, d'alguna manera, entren en una mena de diàleg entre el que hi ha dins i el que hi ha fora. Nosaltres no hem conservat el programa de la volta, encara que podem suposar que l'ocupava la visió de Déu en la Glòria, però aquesta relació en certa manera l'hem preservat en el moviment dels dos testimonis per una banda, que després de patir martiri i de ressuscitar, entren al regne del cel, i en la figura de Miquel que, dempeus, amb l'escut i la llança, munta guàrdia a l'entrada del paradís.

Ocupant l'intradós de l'arc triomfal hi ha quatre àngels volant, dos a dos, a cada banda d'un element central perdut (figura 8). La restauració del 1976 va donar com a resultat que avui aquí només es vegi una taca grisa fruit de la reintegració matèrica per bé que encara es poden distingir petites mostres de pintura, en blanc i gris, que ens parlen d'un element ocupant la

⁷²⁹ Segons recull la *Vita Alcuini*, (Migne PL 100: col.96), la devoció per Joan va començar quan era jove. Schapiro considera que possiblement a ell s'hagi d'atribuir també el suport teòric de la iconografia on l'àliga apareix amb un rotlle entre les urpes en comptes d'un còdex com la resta d'evangelistes per destacar la seva superioritat. SCHAPIRO 1984: 356-361. A Sant Serni no sabem si portava alguna cosa entre les urpes, però el que estiguin obertes potser indica que portava un rotlle, ho diem a tall d'hipòtesi perquè no ho hem pogut comprovar.

La importància que es donava als escrits de Joan era tan gran que a Anglaterra i a Irlanda el seu evangeli es copiava a part de la resta dels evangelis.

⁷³⁰ Text reproduït per SCHAPIRO 1984: 361. Hem de recordar que Alcuí va participar activament en la resolució de la crisi adopcionista en la que els textos de Joan sobre la triple naturalesa de Crist van tenir un pes primordial.

clau. Determinar exactament de quin element estem parlant a partir de les restes de què disposem és impossible, però tant la situació com la de les figures que té al voltant ens fan pensar en els nombrosos exemples en els que l'eix visual en el seu camí des de la nau fins la capçalera ens introdueix a l'absis tot passant per un Crismó, les *Arma Cristi* o una *Dextera Domini*, a la imatge de l'Anyell, fins la gran figura de Crist en Majestat que dominava tot l'espai des de la volta.

L'esquema és perfectament aplicable a Nagol on, avançant des de la nau, el primer que trobem és aquest element desaparegut, seguit de l'Anyell, símbol de Crist ressuscitat que trobem en la vertical de l'altar i que és el punt al que miren els àngels just a l'entrada de l'absis. Per a nosaltres el camí s'atura aquí perquè no disposem de la decoració de la volta, però és perfectament acceptable relacionar-ho amb la visió d'una *Maiestas Domini* avui desapareguda.⁷³¹

La lectura que ha plantejat tant Baraut com Planas d'aquesta secció superior de l'arc, s'ha centrat en identificar els quatre àngels, i les propostes són força variades. Des d'una personificació dels quatre punts cardinals, passant per una simplificació dels vivents, o al·legories dels evangelistes segons recull el capítol 4, 5-7 del llibre de les revelacions.⁷³²

Canturri és l'únic que amplia una mica el camp de visió i, de manera discreta, relaciona els àngels amb l'Anyell, però el seu plantejament es queda en aquest primer estadi de relació i no avança més enllà ni aporta cap interpretació.⁷³³

Aquesta és la línia que nosaltres creiem que s'ha de seguir. Els quatre àngels els hem d'associar amb l'adoració de l'Anyell tal com descriu el capítol 7, 9-17 de l'Apocalipsi, on

⁷³¹ Planas creu que en època del romànic l'absis estava pintat però que les pintures van ser substituïdes durant el segle XII per un programa més d'acord amb la ideologia del moment, on hi hauria Crist en Majestat, un programa però que no es va arribar a executar mai. PLANAS 1992e: 187.

⁷³² PLANAS 1992e: 189. Baraut esmenta els casos de les esglésies de Sant Climent de Taüll, Sant Miquel d'Engolasters i Sant Martí de Fenollar com a paral·lels iconogràfics. BARAUT 1998: 135. Per a nosaltres, aquestes comparacions no són aplicables a Nagol. Aquí els àngels no estan a la zona de l'absis, i no porten cap element que els pugui relacionar amb els evangelistes, a diferència dels exemples esmentats. Tampoc hi ha cap paral·lel amb el frontal d'altar de Santa Maria de Lluçà, ni amb el baldaquí de Sant Serni de Tavèrnoles que també proposa l'autor com a possibles models iconogràfics. En el primer cas, els àngels sí que substitueixen els evangelistes però van acompanyats d'una inscripció que els identifica perfectament. En el segon cas, a banda de la distància cronològica ja que es tracta d'un obra de mitjans segle XIII, hi apareixen exclusivament quatre àngels sostenint la màndorla en una iconografia que és molt habitual, però també molt diferent de la que veiem a Nagol.

⁷³³ CANTURRI 1979: 489.

s'identifiquen amb els quatre vents. Situats a l'entrada de l'absis just damunt de l'altar, és una fórmula habitual que no presenta complicacions en la lectura per la claredat que transmeten les imatges ja que es representa exactament el què descriu el text, una fórmula sense massa simbolisme que entronca directament amb les representacions del món paleocristià.⁷³⁴

Passem al registre inferior de l'arc triomfal on, tant en el mur que mira a la nau com en l'intradós de l'arc, s'han disposat tot un seguit de sants difícils d'identificar perquè cap d'ells s'acompanya per una inscripció. La que està més pròxima al mur nord es conserva en un estat satisfactori però sembla inacabada per l'absència de color que només està present en una de les espatlles (figura 9). Va tocat amb una mena de birret, vestit amb una túnica i beneeix amb la mà dreta.

Baraut l'identifica amb sant Serni, titular de l'església i de les relíquies dipositades a l'altar, una identificació que nosaltres creiem que pot ser encertada.⁷³⁵ És el birret que porta al cap, semblant a la mitra, l'element que li permet fer aquesta associació amb el bisbe de Tours.⁷³⁶ Dedicar una església a un sant francès no ens ha d'estranyar perquè els vincles amb la zona septentrional de França de l'àrea de l'Urgell estan documentats des d'època visigoda. De fet, el culte a sant Serni està testimoniats a tota Hispania ja al segle VII i, fins i tot, García Rodríguez creu que podria ser anterior perquè la seva festivitat està recollida en tots els llibres litúrgics i era un sant molt relacionat amb la ciutat de Toledo.⁷³⁷ No hem d'oblidar tampoc que el monestir d'Anserall, pròxim a Andorra, està dedicat a sant Serni, sobre el que ja s'ha comentat que molt possiblement sigui una fundació d'època visigoda.⁷³⁸ Després d'aquesta primera onada de culte hi ha una segona en la que la veneració al bisbe de Tours es reprèn amb força tot coincidint amb l'arribada a la diòcesi de monjos francs.⁷³⁹ Per tant, la identificació s'escau perfectament, encara que no podem descartar, de bon principi, que pugui representar a qualsevol altre bisbe d'Urgell o fins i tot algun abat.

⁷³⁴ CHRISTIE 1996: 111-112.

⁷³⁵ BARAUT, 1998: 136.

⁷³⁶ Un casquet molt semblant es pot veure a la figura de sant Gregori al *BNF* Lat. 2287, cat.123, foli 1v. En altres casos el birret és més alt, però la idea és la mateixa.

⁷³⁷ GARCÍA RODRÍGUEZ 1964: 194-195. L'autora recull com al segle VI la translació de les seves relíquies a la catedral de Toledo va coincidir amb l'abandonament definitiu del ritus arrià.

⁷³⁸ BARAUT 1968; 1980a i DELCOR 1982.

⁷³⁹ Són nombroses les esglésies dedicades a sant Serni no només a Andorra, on hi ha una segona a Canillo sinó també a Noris, Arreu, Bureu, Cuberes, Vilanova (Gerri la Sal), Cerbí, Baiasca, Siarb, Freixe, Altron, Castellet, Montesquiú, Gramenet, Suterranya, Gulp, Puigfalcoer, i les dels castells de Llordà i Conques.

Ens introduïm ara al presbiteri on trobem, a la zona baixa de l'intradós de l'arc i a la banda de l'Evangelí, un sant amb nimbe i birret (figura 10) que presenta greus alteracions de la capa pictòrica que afecten principalment el vestit. Aquesta circumstància ens permet veure que l'artista va rectificar fins a tres vegades la posició de les mans, de tal manera que avui la figura té tres braços i quatre mans. Com en la resta del conjunt, és evident el primitivisme del dibuix encara que s'aprecia una certa voluntat per part de l'artista per mirar de definir un espai al seu voltant tot jugant per una banda amb els colors del fons, que és taronja fins arribar al final del vestit i blanc per la part dels peus, i per l'altra situant tot un seguit d'objectes de diferents mides a la part baixa de la composició tal com si estiguessin tirants pel terra.

Partint del fet que el llenguatge visual ha de ser comprensible per a la comunitat de creients, si es vol que compleixi amb la doble funció d'element de contemplació i suport, i d'ensenyament i enfortiment de la fe, creiem que l'elecció d'aquests dos personatges no és ni arbitrària, ni accidental, sinó que els escollits tenen, d'una manera o altra, relació amb la comunitat.

És en base a aquesta relació que coincidim amb la identificació de sant Serni que fa Baraut sobre la figura que mira a la nau, però dissentim en la seva interpretació. Si fem l'exercici de desplegar l'intradós de l'arc triomfal i col·locar-lo en el mateix pla que la part frontal de l'arc, veiem que els dos personatges conformen una escena. Els dos comparteixen el pla horitzontal, fins el punt que la vora dels vestits i els peus estan en la mateixa línia, i sembla que s'estableix una mena de diàleg entre ells, sobretot per part del que ocupa l'intradós de l'arc. La gestualitat del personatge, amb les mans dirigides vers sant Serni, és el que ens fa pensar que podria tractar-se d'una escena de donació, i la imatge que ens ve al cap és la de Desiderio de Montecassino oferint l'Evangelari a sant Benet⁷⁴⁰ (figura 11). Igual que en el cas italià, aquí el sant bisbe representat a Nagol està acompanyat als peus per tot un conjunt de llibres i rotlles, de diferents mides, tirats per terra que erròniament la historiografia ha identificat com a ofrenes. Estaríem davant, molt possiblement, d'una de les poques escenes de donants conservades, poc habituals però no estranyes.

⁷⁴⁰ Biblioteca Vaticana Lat. 1202.

Qui pot ser aquest personatge?. El fet que ocupi el segon nivell de la decoració, el que està considerat de transició, ens indica clarament que és un personatge mort. Per la indumentària ja hem vist que es pot relacionar amb un bisbe o amb un abat i el nimbe ens remet a un sant. Busquem en l'episcopologi de la diòcesi d'Urgell i entre els abats al front de Tavèrnoles quins d'ells aconseguen la santedat i procedents del monestir no en trobem cap; en canvi, sí que hi ha tres bisbes: Ermengol I (1010-1035), Eribau (1036-1040) i Ot (1095-1122).⁷⁴¹ La política de tots tres va ser molt uniforme contribuint al llarg del segle XI a la dinamització de la canònica de la catedral de la Seu després del període de decadència en el que va romandre durant el segle anterior. Els tres van potenciar la institució elevant-la a centre de referència en la promoció cultural i van participar activament en nombroses edificacions i reconstruccions d'edificis de culte arreu del bisbat, entre elles les de la pròpia catedral, sense oblidar els ponts i els camins.

La seva tasca molt notable en l'obra civil no va descuidar la purament eclesiàstica, Ermengol l'any 1025 i Ot el 1119 van viatjar a Roma, i aquest últim fou un fervent seguidor de la dita Reforma Gregoriana, vigilant per la correcta aplicació de la normativa dictada per Roma. Va perseguir i actuar contra les conductes inapropiades que sovintejaven entre els membres del clergat i va extreure el control sobre les comunitats de fidels, que molts cops funcionaven de manera autònoma, reclamant el retorn dels béns eclesiàstics al seu legítim propietari. Va haver de lluitar contra la resistència dels feligresos, també a Andorra, on ja hem insistit que les comunitats gestionaven des d'antic els seus recursos, escollien el rector entre els membres de les famílies més riques i tenien els drets sobre les esglésies que havien edificat els seus avantpassats, per a ells l'aplicació de la reforma implicava un retall important de la seva autonomia, no únicament religiosa sinó també econòmica. Fins ben entrat el segle XII els enfrontaments entre els parroquians i el bisbat van ser inevitables i constants, amb usurpacions, revoltes, impagaments, etc., que no van entrar en vies de solució fins a la redacció de les concòrdies.

⁷⁴¹ Tots van començar a ser venerats just després de morir. El culte a sant Ermengol està documentat des del 1044, però no hi ha data de la canonització, que es diu que és molt antiga. El mateix és aplicable a Eribau, pel que tampoc consta la data. Sant Ot fou canonitzat el 21 de juny de 1133. Hi ha 4 bisbes més a la diòcesi que van arribar a sants, dos són llegenda i els altres dos són d'època visigoda.

Segons exigències de Roma, el bisbat havia de controlar les esglésies de la seva circumscripció, i en ella entren les andorranes, ja durant el segle XII, però de la lectura dels pactes es desprèn que això no era així.⁷⁴² La primera concòrdia, de 1162, recull expressament, entre d'altres acords, que els andorrans donen les esglésies a la catedral i reconeixen el poder i el dret del bisbe a anomenar els rectors.⁷⁴³ Una regulació tan precisa i signada per figures tan importants com els comtes d'Urgell, de Foix i de Barcelona, a banda del bisbe de la Seu, bé pot ser indicativa que, fins a aquell moment, el control estava en mans del parroquians.⁷⁴⁴ Tot i la solemnitat donada a la signatura, sembla que el traspàs del control, ja sigui parcial o totalment, no es va fer efectiu si ens fixem en la redacció de la segona concòrdia del 1176, on es torna a fer esment de la necessitat d'aplicar la norma i es tornen a reconèixer tots els drets, eclesiàstics, militars i civils, de la canònica de la Seu sobre les esglésies de les Valls.⁷⁴⁵ Cap dels dos documents aporta un llistat de les esglésies objecte de litigi, el que fa difícil esbrinar quina era la situació concreta de cadascuna d'elles, i tampoc aporta més llum la relació de signants per part andorrana referits a la nostra església. No n'hi ha cap que ho faci com a habitant de Nagol en la primera concòrdia, i en la segona només hi apareix G. Mir de Nagol.

Un document amb data de 14 d'octubre de 1099 potser ens pot acostar més al bisbe que hi ha a l'intradós de l'arc. Amb motiu de les donacions que el comte Ermengol V i la comtessa Maria fan al monestir de Sant Serni de Tavèrnoles, es torna a mencionar l'església de Sant Serni de Nagol, on apareix com a *ecclesiam Sancti Saturnino de Lorielano*.⁷⁴⁶ El document recull la donació *a perpetuum* que fan els comtes de diferents capelles i esglésies: Sant Feliu de Ciutat, Sant Vicenç de la vall d'Andorra (Sant Vicenç d'Enclar) Sant Climent de Nargó, Sant Esteve d'Olius, Sant Sadurní de Ponts, Sant Maria d'Alàs i Sant Sadurní *in Lorielano*. Que en la documentació es parla sens dubte de Sant Serni de Nagol ho demostra el nom *lorielano*,

⁷⁴² Al Pirineu hi ha documentades esglésies en mans dels parroquians fins entrat el segle XIV a la Vall d'Àneu i al segle XVII a la vall d'Aran. VIADER 2003. En el cas de Castella es pot consultar l'article de MARTÍN: 1996.

⁷⁴³ “*In primis nos omnes homines vallis andorre concedimus Deo et beate Marie et tibi Bernardo, Urgellensis episcopo, et canonicis eiusdem sedis vestrisque successoribus quod deista ora in antea habeatis omnes ecclesias vallis Andorre cum omnibus rebus ad eas pertinentibus libere et canonice ut stabiliatis eas quibuscumque volueritis absque nostra contradictione vel successorum nostrum, omnes scilicet ecclesias que modo ibis unt vel erunt; cognoscentes nefarium et iniustum esse quod laici teneat ecclesias vel clerici per manus laicorum ideoque rellinquimus eas ad vestram voluntatem et dispositionem.*”

⁷⁴⁴ VELA, VIADER 2004: 23.

⁷⁴⁵ “*De stabilimento etiam ecclesiarum terre nostre quas dicitis injuste et irretionabiliter possidere, si cum pace et concessione vostra eas habere non poterimus, justitiam ipsam quam propter hoc super non feceritis firmiter observabimus.*”

⁷⁴⁶ BARAUT 1994-1995a: doc. 110; BARAUT 1990: doc. 12.

una clara referència geogràfica a la zona de Sant Julià de Lòria, parròquia a la que pertanyia i encara pertany i que també s'anomena laurediana.⁷⁴⁷

Estem en els anys del bisbat d'Ot (1095-1122), i de l'abadiat de Pere Bernat (1089-1111), anys que coincideix amb el moment àlgid d'aplicació de la reforma, de lluita aferrissada contra les usurpacions dels béns eclesiàstics i de la retenció de les esglésies en mans dels laics. És també el moment en què els problemes jurisdiccionals entre el monestir i el bisbat havien entrat en vies de solució; hi ha per tant una bona sintonia entre les dues institucions. Són anys de bonança econòmica pel monestir en particular i pel bisbat en general, gràcies sobretot a les donacions que els comtes d'Urgell han anat fent, des de finals del segle X, en agraïment a les contribucions fetes per la campanya bèl·lica en la frontera, però també per les que han fet nobles i petits aluers que segueixen el seu exemple.⁷⁴⁸ Els ingressos permeten posar fi a una època de penúries en què la manca de diners i de vocacions havia obligat l'església a infeudar algunes propietats. Ara es poden recuperar i se'n poden adquirir de noves, aplicant una política expansionista de la que van participar tant el bisbat com el monestir. Tots aquests fets ens porten a plantejar algunes preguntes respecte a Sant Serni de Nagol: es possible que la campanya decorativa coincideixi amb la donació dels comtes?, en cas afirmatiu, és el monestir, receptor de la donació, el promotor de l'obra?. El bisbe que ofereix l'església a sant Serni, podria ser Ot, per al que hi va haver una forta devoció ja immediatament després de la seva mort?.

Enfront d'aquest bisbe o abat, encara no ho sabem, hi ha una de les escenes més enigmàtiques de tot el conjunt (figura 12). Hi apareixen dos personatges, en una perspectiva mal resolta, dels quals el que ens queda en primer terme és un sant i el que hi ha al darrera seu, una mica més petit, és un àngel barbut amb una solitària ala. Novament la inseguretat de l'artista i la seva poca habilitat tècnica es fan patents en l'anatomia de les figures, amb braços que no encaixen amb el cos, constants rectificacions del disseny i en la manera barroera com es

⁷⁴⁷ Ja hem vist que a Andorra hi ha una altra església amb advocació a sant Serni, però és a la parròquia de Canillo. En la documentació recollida al cartulari de Tavèrnoles s'utilitza indistintament el topònim *Lorie* o *Lauredia* per referir-se als establiments situats en aquesta parròquia. Així ho demostren, entre d'altres, els documents 7, 28 i 33. BARAUT 1994-1995a.

⁷⁴⁸ El monestir de Tavèrnoles va rebre donacions dels comtes en terres de frontera, a Belcaire i Balaguer, per instal·lar-hi establiments. També a altres territoris de la península, a Castella, Extremadura, Astúries i Lleó. Al 1105 va fer una préstec de 150 sous d'argent als comtes Pere Ansúnez i Elo per acabar la conquesta de Balaguer. NOGUÉS 1973; BARAUT 1980a.

resolen alguns problemes d'encaix entre els diferents elements. Ho veiem sobretot en la posició dels peus, dels que el sant en té tres, en el braç de l'àngel que surt completament vertical des del pit, en els ulls que més semblen unes ulleres o en l'execució del mateix nimbe.

En general, els estudis que s'han fet sobre el conjunt no han dedicat gaire temps a estudiar tots aquests personatges del registre inferior, però quan ho han fet s'han centrat sobretot en aquestes dues figures, per la singularitat de la composició i sobretot per la raresa d'un àngel amb barba. Canturri reconeix en la figura un àngel però no li acaba d'encaixar que porti barba, una característica que diu que no es dona en cap altra representació angèlica de l'època.⁷⁴⁹ Baraut, en canvi, ens ofereix una proposta una mica més elaborada a partir d'un text de Malaquies 3, 1.⁷⁵⁰ El fragment en qüestió es fa ressò de la profecia sobre el naixement de sant Joan Baptista, l'encarregat de preparar la vinguda de Crist, on és anomenat com el "missatger" paraula que es tradueix al grec com "*angelos*". És a partir d'aquí, i remuntant-se als segles VIII i IX on, segons diu, "*La seva assimilació als àngels és força antiga en la literatura cristiana oriental*".⁷⁵¹ que Baraut identifica l'àngel amb sant Joan, però no diu res de la figura a la que acompanya.

Par a nosaltres, el primer problema que aquesta interpretació planteja, i que el mateix autor reconeix, és que les representacions de sant Joan com un àngel no apareixen al món bizantí fins el segle XIII, i en canvi és una figura desconeguda a occident. Això el porta a una segona qüestió, la raresa d'una figura com aquesta. Conscient que no trobem cap altre exemple similar arreu, assegura que és un cas excepcional i únic a occident i a més a més "*..la representació més antiga fins avui coneguda de sant Joan Baptista alat,..*"⁷⁵²

Planas no entra en la identificació dels personatges i es centra només en la figura de l'àngel, que relaciona amb el culte angèlic. Segons l'autora, el gran coneixement que té l'artista que decora Nagol sobre la iconografia angèlica li permet, en aquest cas, humanitzar-lo amb una barba que aguditza la seva sexualitat i que trenca amb el caràcter asexual que tenen aquestes

⁷⁴⁹ CANTURRI 1979: 489.

⁷⁵⁰ "*Mireu, jo enviaré el meu àngel perquè prepari el camí davant meu! I vindrà d'improvís al seu santuari el Senyor que reclameu, l'àngel de l'aliança que voleu, ja que ve, diu Jahvè-Sabaot.*"

⁷⁵¹ BARAUT 1998: 138.

⁷⁵² BARAUT 1998: 138.

figures. El que aquí està representant és l'ànima de la figura a la que acompanya i de la qual desconeixem la identitat.⁷⁵³

Nosaltres ens preguntem, podrien ser Joan i l'àngel que l'assenyala com l'escollit per transmetre el missatge diví?⁷⁵⁴ La seva presència queda justificada, no només per ser l'autor del llibre de les Revelacions al que fa referència el programa de l'arc triomfal, sinó perquè Joan és el que gaudeix de preeminència sobre la resta d'evangelistes.⁷⁵⁵ Tot i la manca d'elements que recolzin sense cap dubte aquesta identificació, hi ha un punt en concret sobre el que hem de reflexionar: l'àngel. En una iconografia que no és gens habitual, de fet no hem trobat cap àngel barbut, ni en pintura mural ni en els manuscrits de l'època, l'escena reproduïx el que és comú en la il·luminació de manuscrits i més concretament en les il·lustracions dels comentaris a l'Apocalipsi. Ens referim a aquella que encapçala els diferents missatges que Joan adreça a les set esglésies on apareix acompanyat per un àngel, com per exemple es pot veure en el Beat de Girona⁷⁵⁶ on, perquè no hi hagi cap mena de dubte, s'acompanya de la inscripció *Ioannes cum angelo*.

En algunes d'aquestes composicions, a més a més, la sensació de profunditat s'aconsegueix, com aquí, amb un àngel més petit darrere Joan. També hi ha coincidències en la decisió de dibuixar només una ala en aquells casos en els que les dues no hi caben. Per exemple es veu així en el foli 105v del beat de Torí, on per problemes compositius igual que aquí, l'àngel només té una ala, una circumstància que es repeteix en el mateix llibre en els folis 115v i 117v on no només els àngels sinó també els vivents tenen una única ala.⁷⁵⁷ Per tant no ho hem de considerar un error de l'artista com assenyalen alguns autors, sinó un recurs compositiu qui sap si facilitat pel model del que còpia. Reforçant la idea que aquest àngel està en un pla diferent que és superior al de la figura que acompanya, hi hauria la diferència de color del

⁷⁵³ PLANAS 1992e: 190.

⁷⁵⁴ Ap. 1, 1–6.

⁷⁵⁵ Aquest aspecte es tracta en la monografia dedicada a l'església de Sant Miquel d'Engolasters on el paper de Miquel és molt més rellevant.

⁷⁵⁶ Tresor de la Catedral de Girona, Ms. 7.

⁷⁵⁷ Biblioteca Nazionale Universitaria, Torí, Ms Llat XCIII. HERRERO 2000.

fons que, tot i inacabat, és de color ataronjat darrera del suposat Joan, mentre que darrere de l'àngel és blau.⁷⁵⁸

Aquests personatges, en els que la túnica i les capa es confonen entre les línies de la rica ornamentació, tenen un clar paral·lel iconogràfic en una de les figures marginals del Codi Casin 234 que recull la vida del papa Climent I⁷⁵⁹(figura 13). Les similituds són grans, coincideixen en les espatlles estretes i arrodonides, en la posició dels peus, que en el cas de la figura del sant de Nagol han estat rectificats, i sobretot en la forma acampanada com s'obre la part inferior del vestit.

Ens desplaçem ara a la part frontal de l'arc triomfal pròxima al mur sud on tenim una figura molt deteriorada a causa sobretot de les filtracions d'aigua que durant molts anys han regalimat de la teulada (figura 14). La identificació d'aquest personatge és fa difícil pel batibull de colors, blau, ocre i blanc, aparentment sense ordre del vestit, entre els que podríem arribar a identificar alguna mena de fermall sota la barbeta d'un rostre que no sabem si és que s'ha perdut o si és que no es va arribar a pintar mai. Només podem treballar a partir de suposicions però la posició del cos i el que s'intueix que podrien ser les mans ens fan la impressió que estem davant d'una figura que se'ns mostra de tres quarts i que sembla dirigir-se vers la zona de l'absis. El que sí que queda clar és que envoltant el cap hi ha un nimbe crucífer.

Tots els que han estudiat el conjunt, impulsats per la presència d'aquests nimbe, coincideixen en afirmar que estem davant d'una figura de Crist, però nosaltres creiem que en la imatge hi ha alguns punts que, si més no, inciten a la reflexió. El primer és la seva ubicació. Cap dels investigadors que hi han treballat explica, per exemple, com és que s'ha optat per situar a la figura més important del cristianisme en aquesta situació marginal, de manera aïllada, i sense cap relació amb altres personatges. És impensable dins l'ideari cristià ubicar en un punt tant marginal, i al mateix registre que els sants que són l'església militant, pilars de la fe cristiana,

⁷⁵⁸ La majoria de les vegades l'àngel està dret al costat de Joan o de Crist, però en altres, com en el cas del foli 71^v del Beatus de Torí, l'àngel vola. Beatus de Girona de Moleiro Editors, S.A. Edició facsimil, 2003. Biblioteca Nazionale Universitaria, Torí. Ms Llat XCIII.

⁷⁵⁹ OROFINO 2000, v. II: 2,125, fig. 4, p.541. La datació d'aquest manuscrit és al voltant dels anys '20 del segle XI. Aquest personatge, del que és desconegut la identitat perquè no va acompanyat per cap rètol, apareix a la pàgina 79 del manuscrit. És una figura masculina aïllada, situada al marge del text que no forma part de cap inicial. Està sense acolorir, només perfilada en els contorns.

com si d'un més d'ells es tractés però amb unes dimensions més reduïdes, a la figura principal de la religió cristiana.

Les escenes de la vida de Jesús il·lustrant els arcs triomfals no són estranyes, de fet moltes vegades és un espai que s'utilitza per reproduir escenes de la Passió, de la vida ministerial o de la seva infantesa, però en tots els casos són episodis en els que està acompanyat per altres personatges. Mai apareix sol, sense cap vincle narratiu com es dona aquí on ni tant sols hi ha relació amb les figures de l'intradós, amb les que no comparteix ni el cànon compositiu ni l'espai.

Tampoc encaixen amb les representacions habituals de Crist els aspectes formals ni la túnica ni la capa que porta, una indumentària massa ornamentada que s'escau més amb la d'un laic o amb la d'un miliar, perquè de fet és més semblant a la que porta el guerrer del carcanol que hi ha al damunt, que no pas a la del Fill de Déu. Cert que es pot argüir que el nimbe envoltant el cap és símbol inequívoc que identifica el personatge i que per tant no hi poden haver dubtes, un argument contra el que es poden presentar tot un seguit d'exemples en els que figures nimbades d'igual manera no són Crist. Així, entre d'altres, es veuen als folis 18, 76 i 151 del *Beat de Girona*⁷⁶⁰, en alguns dels personatges del *Beat de Torí*⁷⁶¹, tots ells amb nimbes molt similars al que porta el nostre personatge. Amb tot, en l'estat tant deteriorat en què es conserva aquesta figura creiem que és molt difícil arribar a identificar de quin personatge estem parlant però descartem totalment que es tracti de Crist.

Per acabar amb la descripció de les pintures conservades en aquesta església ens queda parlar de la figura de l'arcàngel que hi ha al mur nord de la nau a tocar de l'entrada de l'absis (figura 15).⁷⁶² La seva conservació és bastant deficient amb pèrdues de pintura importants, regalims, aixecaments de la capa pictòrica a la zona del rostre i el pit, i una forta degradació de la policromia original, però tot i això, i la manca d'ales, els atributs que porta a les mans, un rotlle i una creu llarga, així com el nimbe al voltant del cap l'identifiquen com a àngel.

⁷⁶⁰ Tresor de la Catedral de Girona, Ms 7.

⁷⁶¹ Biblioteca Nazionale Universitaria, Torí. Ms Llat XCIII.

⁷⁶² En aquest mur, pròxims a la figura de l'arcàngel, també hi ha una sèrie de graffiti l'antiguitat dels quals no s'ha pogut determinar però que creiem podrien correspondre a comptes de misses.

Sobta primer que res la seva situació excèntrica en el mur de la nau, fora de l'absis que podem dir que és el seu hàbitat natural. Tampoc no acostumen a aparèixer sols, generalment són dues figures simètriques que acompanyen la *Maiestas Domini* dins la volta i que s'identifiquen, normalment, amb els arcàngels sant Miquel i sant Gabriel, intercessors dels homes davant la divinitat que tenen encomanades funcions relacionades amb la protecció i el salvament de l'ànima, com a intercessors. Així és com els veiem en els conjunts de Sant Pere i Sant Pau d'Esterrí de Cardós⁷⁶³, Sant Pere del Burgal,⁷⁶⁴ Santa Eulàlia d'Estaon,⁷⁶⁵ Santa Maria de Cap d'Àneu,⁷⁶⁶ o Sant Esteve de Tredós⁷⁶⁷ entre molts d'altres. A Nagol només n'hi ha un, o només n'hem conservat un, perquè podria ser que en el mur sud, en una posició molt semblant hi hagués una segona figura desapareguda perquè en el seu lloc hi ha un armari. Estarien les dues fora, com hem dit, del lloc on acostumen a ser però la funció de protecció s'hauria mantingut en certa manera en estar flanquejant l'entrada a l'absis des de la nau.

Les diferències evidents respecte a la resta de figures del conjunt deixen clar que correspon a una altra campanya decorativa, i és en base a aquestes diferències que sempre s'ha considerat una producció molt posterior a la resta del conjunt, possiblement es diu que del segle XIII. S'ha relacionat amb les pintures de l'església de Sant Esteve d'Andorra, ja dins de l'anomenat estil 1200 i amb la que, des del nostre punt de vista, no hi ha cap similitud ni formal ni iconogràfica.⁷⁶⁸ Creiem, per tant, que atribuir una cronologia tant allunyada és si més no qüestionable, i més si tenim en compte que és una representació molt habitual durant el romànic arreu d'Europa a partir del segle XI. Sense anar més lluny, conjunts dins l'òrbita del bisbat d'Urgell com els de Sant Pere i Sant Pau d'Esterrí de Cardós, Santa Eulàlia d'Estaon i Santa Maria de Cap d'Aran, tenen figures similars. Vistes les coincidències, el que no s'entén és com en parlar de la figura de Nagol la historiografia la inscriu cronològicament a principis de segle XIII, mentre que per a la resta d'esglésies del Pirineu s'accepta la de mitjans del segle XII.

⁷⁶³ LÓPEZ 1993b. MNAC 15970.

⁷⁶⁴ AINAUD 1994. MNAC 113138.

⁷⁶⁵ AINAUD 1993b. MNAC 15831, 15832 i 15969.

⁷⁶⁶ DOMÈNEC 1994. MNAC 15874.

⁷⁶⁷ PEIRIS 1987.

⁷⁶⁸ La decoració d'aquesta església es considera dins l'estil nomenat 1200 i més concretament de la primera meitat del segle XIII. Entre els fragments conservats de la pintura de l'absis, una part al MNAC (35706 a 35711) i la resta en col·leccions privades, no hi ha cap representació dels arcàngels. Les pintures de Sant Esteve han estat estudiades per R. Alcoy i M. Pages. ALCOY 1992. I ALCOY, PAGES 2012.

8.3. Iconografia

Determinar el programa iconogràfic del conjunt de Sant Serni de Nagol, està considerat per la historiografia un punt de difícil resolució. El problema esgrimit és l'aparent manca d'unitat però tot i això hi ha entre els investigadors la voluntat d'oferir una lectura coherent, sobre la que hi ha un consens absolut, que passa per identificar dos grans blocs perfectament diferenciats. El primer és el que ocupa la part superior de l'arc triomfal on, amb una distribució que Planas qualifica de l'habitual a l'època, es representen dues escenes, l'episodi que han identificat com de Caïn i Abel i la lluita de sant Miquel contra el drac, ambdues mostren de manera general l'enfrontament entre les forces del Bé i les del Mal.⁷⁶⁹ La potència que s'atorga a aquest primer bloc, que és el que ha centrat tots els estudis, fa que el segon, és a dir, el registre inferior, no s'hagi analitzat amb tant detall i que s'accepti en general que el que tenim és una galeria de personatges que han estat identificats genèricament com a sants per la manca d'atributs i de *tituli*.⁷⁷⁰

Per nosaltres, el programa de Sant Serni de Nagol està lluny de ser incoherent i mancat d'unitat, ans el contrari, creiem que és possible establir una lectura coherent del conjunt en el que el missatge que es vol transmetre no és l'enfrontament entre el Bé i el Mal com s'ha sostingut fins ara, sinó el de Triomf i Salvació que revela el text de l'Apocalipsi de Joan.

De la importància amb finalitats doctrinals que té el text de l'Apocalipsi durant l'alta edat mitjana en són testimonis el gran nombre de comentaris de què és objecte. És un llibre que sempre s'ha utilitzat en moments en què ha estat necessari l'enfortiment de la fe, aquells en els que s'imposava una reflexió sobre el missatge que transmet per clarificar el present de la comunitat. Per això es va recuperar amb força durant la crisi arriana, i s'utilitzarà novament com a eina per combatre l'adopcionisme, considerat en el fons una resistència de l'arrianisme. Els exegetes insistiran una i altra vegada en remarcar l'ortodòxia, utilitzant els mateixos arguments teòrics que en les crisi anteriors per tal d'evitar les desviacions herètiques. En

⁷⁶⁹ PLANAS 1992e,188.

⁷⁷⁰ Només tres persones s'han acostat a l'estudi del conjunt, Canturri, Baraut i Planas, i els tres coincideixen en la identificació del tema. Les argumentacions es poden trobar al llarg dels seus articles ja citats en notes anteriors.

aquest context, i en les terres que van veure néixer l'adopcionisme, el programa de Nagol es podria llegir com una reafirmació dels principis de l'ortodòxia que tant va defensar Ambròs Autpert, i que van servir de font d'inspiració per la iconografia monumental dels segles XI i XII. No volem dir, ni molt menys, que siguin concretament els comentaris d'Autpert els utilitzats com a substrat teòric en la decoració, que ho podrien ser, però sí que han de ser comentaris en aquesta línia. No hem d'interpretar el programa com una reacció a una possible resistència adopcionista, una resistència que de segur que va existir en el seu moment però que potser en aquesta època ja li quedava una mica llunyana, pensem més aviat en un programa que busca insistir en uns valors que s'havien perdut i en el retorn al sí de l'església d'unes comunitats que, com ja em vist, funcionaven una mica al marge dels dictats de Roma.

El tema s'escau perfectament amb el sentiment de renovació i de resurrecció que envaeix el món a partir l'any 1000, i que impulsa una nova mirada al llibre de les Revelacions que suposa un canvi important en la seva lectura que ara es fa en clau més positiva. Ja no es considera el text com l'anunci de la fi del món al que s'ha de témer, sinó com la fi d'un temps que és el de l'església terrenal, que deixa pas al naixement d'una nova era amb la fundació d'una nova església sorgida de la reunió de tots els cristians entorn a Crist a la Jerusalem celestial.⁷⁷¹

En pintura mural, aquest idea es planteja en dos registres que al·ludeixen, de manera al·legòrica, a l'església dels pelegrins, la militant, la que prepara el camí del Regne de Déu, que es situa en les parts baixes dels murs, i a l'església celestial, la reunió de tots els creients amb Crist ressuscitat que, en ser una reunió que es produeix al cel, ocupa les parts més altes.⁷⁷² Aquest esquema, explicat aquí de manera molt sintètica, el trobem clarament reflectit a Sant Serni de Nagol. L'església dels pelegrins és la que trobem al registre inferior de l'arc triomfal i de l'intradós de l'arc on estan els pilars de la comunitat, els models a imitar, els guies espirituals de vides exemplars que serveixen d'inspiració als fidels. En el nostre cas creiem que es poden identificar amb sant Serni com a titular de l'església i possiblement amb sant Ot, bisbe de gran veneració a la zona. Per la resta sense més referències que les que

⁷⁷¹ Aquesta idea és la que sostenen, entre d'altres, HEITZ 1979, CHRISTE 1996, o LUMSDEN 1997.

⁷⁷² Per Christe, Ticoni és el responsable d'aquesta interpretació. La difusió de la seva obra va provocar una nova iconografia dins l'art cristià, i en època medieval les referències als seus comentaris són constants entre els exegetes més importants. CHRISTE 1996: 11-14.

aporta fins el moment la pintura conservada és difícil arribar a esbrinar de quins personatges estem parlant.

Per acabar només uns apunts sobre la cronologia atribuïda a aquestes pintures. La iconografia i la qualitat es diu que no encaixen en els paràmetres que defineixen la pintura romànica catalana i per això que es tracta com un conjunt que gairebé és una anomalia dins un panorama artístic que es vol molt homogeni, deutor de l'esquema definit per Gudiol on aquells frescos que no encaixen en l'esquema s'agrupen en "anteriors a l'any mil". El programa desplegat però, sembla que les allunya d'aquesta pretesa antiguitat de pintures de l'entorn de l'any 1000 on s'acostumen a situar les pintures de Sant Miquel de Marmellà, Santa Maria de Terrassa, Sant Cristòfol de Campdevàdol o les del castell d'Olèrdola amb les que sovint es compara. Han estat el marcat arcaisme i la manca evident de tècnica del conjunt els que les han conduït al calaix de la mal dita tradició pre-romànica,⁷⁷³ dins la tendència generalitzada d'oferir una seqüència evolutiva lineal del panorama artístic a partir de les característiques formals, i per això les trobem catalogades com les més antigues del Principat d'Andorra, aquelles primeres passes del romànic a les Valls que apunten algunes novetats respecte a èpoques anteriors que ningú concreta. Si a això unim la descoberta de l'acta de consagració amb la data de 1055, s'entén que es resolgui la qüestió cronològica i es consideri que la decoració és de mitjans segle XI. Però ja sabem que les dates de consagració s'han de prendre amb molta cautela i que no indiquen, necessàriament, ni la finalització de les obres, ni la realització de la decoració, que podien continuar durant molts anys. Hem de buscar altres elements que ens aportin més llum per esclarir el panorama.

L'altre punt sobre el que s'ha sustentant la cronologia són les característiques formals. Es diu que són unes pintures molt pròximes al món de la il·luminació de manuscrits altmedievals sobretot per la inexpressivitat patent de les cares i el primitivisme del dibuix de la figura que les acosta a les il·lustracions dels beatus, i no ho descartem. El pintor és maldestre i mostra pocs recursos tant tècnics i de composició, evidentment no domina l'espai, ni els volums, ni la perspectiva. Son aquestes raons suficients com per a situar-lo en unes cronologies primerenques?, i si el pintor no fos un artista professional sinó un autor voluntariós que interpreta com pot el model que té a la seva disposició?.

⁷⁷³ CANTURRI 1979; BARAUT 1998; PLANAS 1992e.

El disseny d'algunes figures com ara les dels dos testimonis o dels quatre àngels que ocupen l'intradós de l'arc triomfal, recorden els personatges que il·lustren el foli 157v del Beatus de Burgo de Osma⁷⁷⁴ (figura 15) o les del foli 157 del Beatus de Saint-Sever⁷⁷⁵ (figura 16). La posició del cos i de les mans, la definició de les robes i de les ales, és molt similar en tots ells al de les figures de Nagol, tot i que aquí amb una execució més primària. Sembla que qui pinta aquests murs coneix, ha vist o té a les seves mans un d'aquests models però que no és el suficientment destre per traspasar-ho al mur, o no està habituat a fer-ho.

Les relacions entre l'Urgell i Castella durant el segle XI i XII estan ben documentades. Sabem que fins el 1108 tots els bisbes de Palència seran d'origen català i que Artau II, comte de Pallars i germà del bisbe Ot d'Urgell, va casar-se amb una dona castellana de la cort del rei i que arrel d'aquest matrimoni un bon nombre de laics dels comtats catalans es van establir a les noves terres.⁷⁷⁶ Tampoc no hem d'oblidar que gràcies a les donacions fetes per comtes i nobles, el monestir de Sant Serni de Tavèrnoles era propietari d'un volum important de terres, no únicament a Catalunya on tenia possessions a indrets com Tremp, Solsona, Lleida, Pons, Balaguer, Belcaire o Agramunt, sinó també, i des de finals del segle X, a Castella, Extremadura i Astúries. Tot això suposa que la zona d'Urgell portava segles en contacte amb altres ambients culturals que evidentment havien de contribuir a l'enriquiment del panorama artístic de la zona.⁷⁷⁷

Els centres artístics no són estancs, es comuniquen intercanviant solucions, i en aquest paper de transmissió de models són fonamentals les biblioteques, tant les dels monestirs com de les canòniques. Els manuscrits il·luminats, fàcils de transportar, tenen una gran influència a l'hora de buscar referents per abordar esquemes de pintura mural i segur que van contribuir a la difusió de repertoris, algun d'aquests llibres va servir de base i guia per les nostres pintures.

⁷⁷⁴ Catedral del Burgo de Osma, Biblioteca Capitular, cod. I.

⁷⁷⁵ BNF MS lat. 8878.

⁷⁷⁶ ORDEIG 2012.

⁷⁷⁷ Delcor creu que és durant la visita de Ponç a la cort de Sanç quan s'aconsegueix el Beatus d'Urgell. El còdex es va elaborar en un punt fronterer entre Navarra i Aragó. Recordem que el text de Beatus, en origen tenia com a finalitat contrarestar l'heretgia derivada de l'adopcionisme i reforçar l'ortodòxia. DELCOR 1982: 54.

8.4. Figures



Figura 1.
Sant Serni de Nagol vista des del nord.

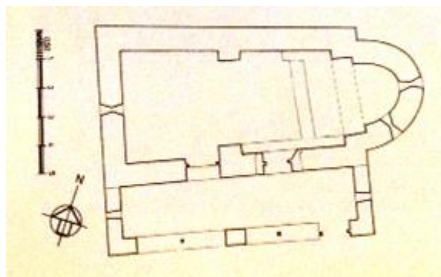


Figura 2.
Planta de l'església (*Andorra Romànica*).

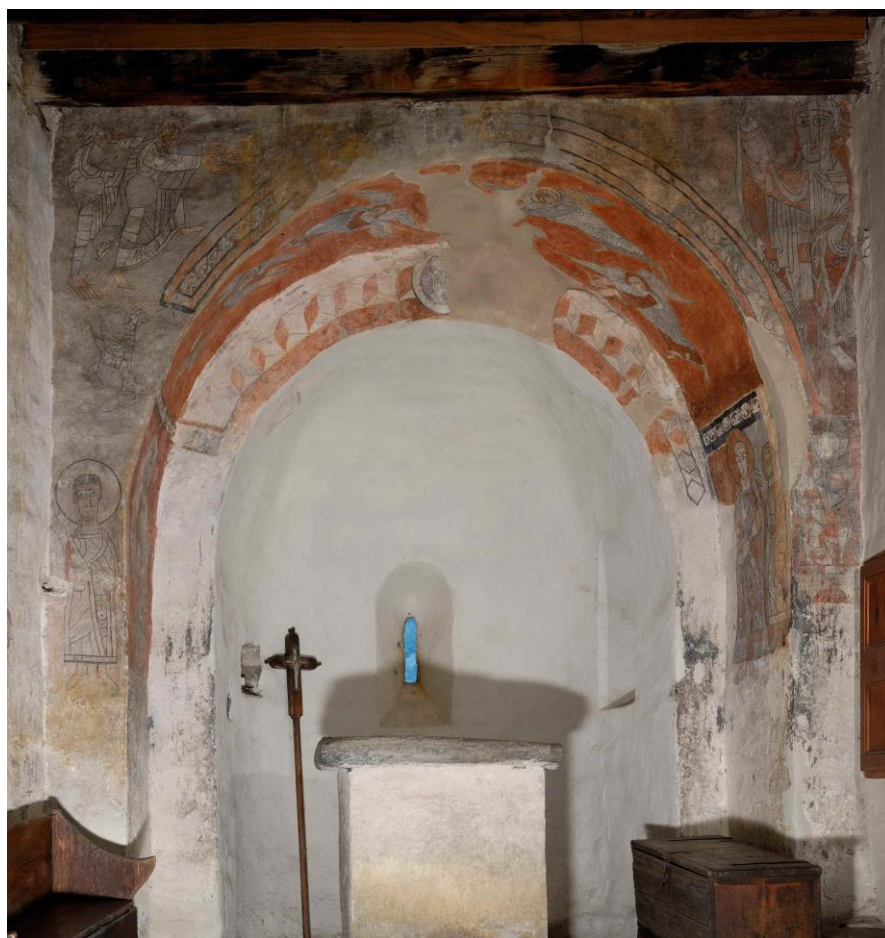


Figura 3.
Estat actual de la pintura mural conservada a Sant Serni de Nagol. (Fotografia arxiu PCA).



Figura 4.
Ascensió dels dos testimonis de l'Apocalipsi al carcanyol de l'arc triomfal de Sant Serni de Nagol.



Figura 5.
Ascensió dels dos testimonis de l'Apocalipsi al foli 182v del Beato de Facundo (segle XI). Vitrina 14-2. Biblioteca Nacional, Madrid.

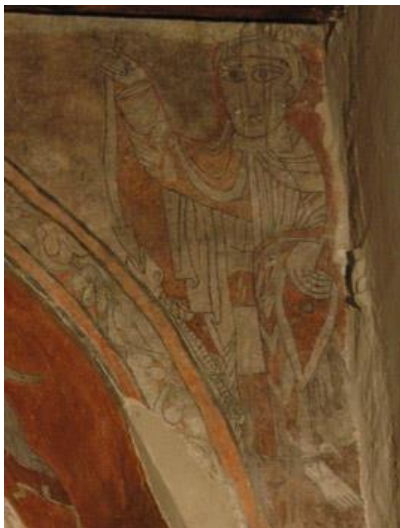


Figura 6.
Sant Miquel al carcanyol de l'arc triomfal, banda de l'Epístola. (Fotografia arxiu PCA).



Figura 7.
Àliga del registre superior de l'arc triomfal, banda de l'Evangeli. (Fotografia arxiu PCA).



Figura 8.
Desplegament de l'intradós de l'arc triomfal. (Fotografia arxiu PCA).



Figura 9.
Sant bisbe al registre inferior del mur de l'arc triomfal,
sector de l'evangeli.



Figura 10.
Sant sense identificar del registre inferior de l'intradós
de l'arc triomfal al sector de l'evangeli.
(Fotografia arxiu PCA).



Figura 11.
Desideri de Montecassino i sant Benet. Cod. lat 1202, foli 2r. (s. XI). Biblioteca Vaticana, Roma.



Figura 12.
Sant sense identificar acompanyat per un àngel barbut,
registre inferior, intradós de l'arc triomfal,
sector de l'epístola. (Fotografia arxiu PCA).

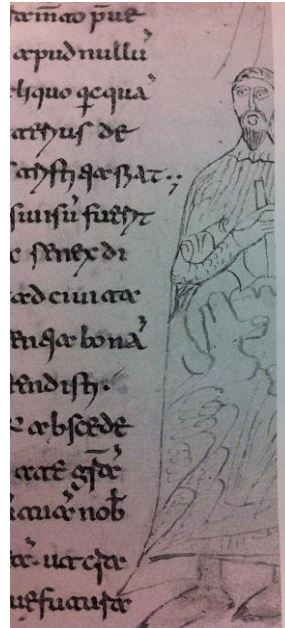


Figura 13.
Figura al marge del text al foli 79 del Codi Casin 234
(segle XI). Montecassino.



Figura 14.
Figura identifica amb Crist?, registre inferior de l'arc
triomfal, sector de l'epístola.



Figura 15.
Àngel que custodia l'entrada a l'absis des del mur nord
de la nau. (Fotografia arxiu PCA).

9. Sant Miquel d'Engolasters (Escaldes-Engordany)

A la part alta de la parròquia d'Escaldes-Engordany, quasi al límit amb la parròquia d'Encamp, i a 1.504 metres sobre el nivell del mar, s'alça l'església de Sant Miquel d'Engolasters. Ocupa una posició privilegiada des de la que ofereix unes vistes espectaculars de la vall central del Principat, en un replà dalt de la muntanya, envoltada de prats, i pràcticament a tocar del bosc. Encara que avui en dia són moltes les urbanitzacions que trobem flanquejant la sinuosa carretera que ens hi porta, hem de fer un esforç i imaginar com de solitari havia de ser aquest paratge en època romànica. No hi ha cap població amb el nom d'Engolasters, i tampoc testimonis arqueològics de cap nucli antic associat a aquesta església, només un conjunt de bordes.⁷⁶⁹ Malgrat tot, la documentació textual fa pensar que això no sempre ha estat així.

En el document conegut com la segona concòrdia que signen els habitants d'Andorra amb el bisbe de la Seu el 1176, trobem que entre els representants de les poblacions andorranes hi ha un Pere de les Cases d'Engolasters.⁷⁷⁰ Hem de creure per tant que, encara que avui en dia no ho podem identificar, a les proximitats de l'església hi havia alguna mena de hàbitat que no necessàriament era un poble. Qui sap si amb el nom de Cases d'Engolasters s'està fent referència a una petita comunitat, que podria ser permanent o estacional, que ocupava una o dues cases pròximes a l'església. És impensable, tal com encertadament assenyala Viader⁷⁷¹, que una construcció de les característiques d'aquesta església, tant pel que fa a l'edifici en sí mateix com pel campanar que és un dels més alts del país i per les pintures que decoraven el seu interior, s'utilitzés per dir-hi una o dues misses a l'any. Malauradament no s'ha realitzat ni programat mai cap intervenció arqueològica al voltant de l'edifici, i per tant desconeixem si

⁷⁶⁹ Segons la definició del Diccionari de l'IEC, una borda és una cabana, barraca, especialment per a tenir la palla, el fem, les eines de conreu, o una casa rústica aïllada, que depèn d'una masia.

⁷⁷⁰ Canturri es confon quan diu que a la Concòrdia de 1162 signa *Ferrarius* d'Engolasters, hi ha un *Ferrarius* però és de Caselles. *Insuper nos de villa Canilou, Ferrarius de Caseles....* CANTURRI 2014: 271.

⁷⁷¹ VIADER 2003: 304

s'han conservat estructures d'habitació que es pugin relacionar amb aquest nom. Fins ara res apunta que existís un poble amb el nom d'Engolasters, encara que Mossèn Cinto Verdaguer reculli la llegenda popular que explica la seva desaparició.

“Diuen que aqueix estany [l'estany d'Engolasters pròxim a l'església⁷⁷²] alguna hora no hi era, i que en son lloc s'aixecava un poble a qui ha pres també el nom. Si demaneu als vells andorrans lo com i el per què desaparegué i s'entrà dins de la terra, deixant-se muntar per eixes negres i tèrboles aigües, vos ho explicaran de la següent manera: Una dona d'Engolasters havia pastat, i justament acabava de ficar la pastera al forn, quan veus aquí que trucà a la porta un pobre demanant-li un bocí de pa, de caritat, per amor de Déu. –Déu vos ne dó! - respongué la dona -;acabo de ficar lo pa al forn, i no resta una engruna al calaix. – Ja ho crec – respongué el pobre -, que no teniu una esgruna al calaix; mes resseguiu, si us plau, la pastera, i de les remastegues que hi arplegueu, feu-me'n un panellet, que Déu vos pagarà.- I la dona ho féu aixís;”

La llegenda continua explicant com la dona, seguint les indicacions del foraster, aconseguí un primer pa, gros i apetitós, que decideix quedar-se, fa un segon i un tercer “... més gran i més bonic que tots els altres” que tampoc li dóna. Arribats a aquest punt “Lo diable de l'avarícia burxà de nou l'orella de la pastadora, dient-li de baix en baix:”*I aqueix pa, lo millor de la fornada, hauries de donar a aquest mort de fam?”. Lo pobret Jesucrist, des de la porta, li preguntà humilment: aqueix serà per mi? I ella respongué asprament: - Aqueix no.-. Mentre deia aquesta paraula, amb la pala de forn hi posava el pa. Quan lo deixà anar, se sentí un tro sec i esquerdat, acompanyat d'un fort terratrèmol. Lo pobre de Jesucrist havia desaparegut del portal i en son lloc se veia entrar una gran ona d'aigua que no se sap si havia plogut del cel o si havia brollat de la terra. Lo pobre estava de peus. L'aigua anà pujant, pujant, i la casa del forn i totes les cases del poble amb ella anaren baixant, baixant, fins a colgar-se i perdre's en lo més pregon del que és avui encara estany d'Engolasters.*”⁷⁷³

Vist el relat, potser hauríem de buscar el poble al fons del llac, un poble que, d'existir, no seria gaire diferent als vilars de l'alta edat mitjana documentats en altres parròquies andorranes. Però això és pura especulació; fins al moment, res al voltant de l'església fa

⁷⁷² L'estany d'Engolasters és d'origen glacial i està a una alçada de 1.616 metres sobre el nivell del mar.

⁷⁷³ Hem reproduït el text que apareix en l'article de CANTURRI 2014.

pensar en un nucli habitat que es pugui relacionar directament amb Sant Miquel, i tampoc no s'han documentat estructures funeràries associades a l'edifici encara que Canturri digui que vora l'església hi havia *molts enterraments* als que atribueixi una cronologia dels segles XI i XII.⁷⁷⁴ Com veiem, res no podem dir fins a inicis del segle XVIII quan, en l'informe derivat de la visita pastoral de l'any 1716, el visitador fa constar que es tracta d'un lloc solitari, i considera convenient que els ornaments litúrgics es continuïn guardant a l'església de les Escaldes perquè *en dicha capilla peligrarían de ser hurtados por ser muy desierta*.⁷⁷⁵

Tots els indicis apunten a que estem davant d'una església aïllada, o relativament aïllada si contemplem la possibilitat del poblament estacional de les bordes, que en cap cas no sembla associada a un nucli de població estable. Aleshores, quina mena d'església era Sant Miquel d'Engolasters, quines funcions tenia?. Comencem per estudiar la seva arquitectura.

9.1. Arquitectura

Actualment l'església de Sant Miquel d'Engolasters es troba a tocar de la carretera que, o bé des d'Escaldes, o bé des de la Comella, puja fins el llac d'Engolasters (figura 1). Arquitectònicament segueix els cànons que regeixen per a les esglésies romàniques andorranes. Estem parlant d'un edifici format per una petita nau rectangular, una de les més petites del país, amb 8.4 metres de llarg per 4.8 metres d'ample, amb uns murs de 65 centímetres de gruix. La nau es remata a llevant per un absis semicircular en certa manera desproporcionat respecte a l'alçada i l'amplada de la nau, és molt baix i estret, i més ample que fons (2.20 x 1.35 metres). Ve precedit, com ve essent norma en les esglésies romàniques del Pirineu, per un petit tram a l'entrada de l'absis format per l'intradós de l'arc triomfal el qual, en aquest cas, i a diferència del que succeeix a les esglésies germanes de Sant Romà de les Bons, Sant Joan de Caselles o Sant Serni de Nagol, no compta amb els graons que eleven lleugerament la zona del santuari (figura 2). A l'exterior complementen l'edifici religiós

⁷⁷⁴ CANTURRI 2014: 271. Sobre la troballa d'aquests enterraments hem consultat al Servei d'Arqueologia de Patrimoni Cultural d'Andorra i l'arqueòleg responsable ens ha manifestat el seu desconeixement d'aquestes estructures.

⁷⁷⁵ CANTURRI 2014.

pròpiament dit un porxo al sud que cobreix tota la llargada de la nau, i adossat al mur nord un esvelt campanar de planta quadrada que, amb 17.5 metres, és un dels més alts del país.

L'edifici ha patit poques modificacions al llarg dels segles, i en essència el que contemplem avui en dia és la construcció d'època romànica. A diferència d'altres esglésies com les Sant Martí de la Cortinada, Sant Cristòfol d'Anyós o Sant Climent de Pal, a Sant Miquel d'Engolasters no es detecten ni intervencions ni remodelacions d'època gòtica o barroca. Del poc interès que ha despertat l'edifici al llarg dels segles són prou reveladores les notícies que tenim sobre el seu estat a principis del segle XX, notícies que ens parlen d'un edifici *“abandonat, oblidat, solitari en mitg d'aquella planuria, ohint sols els crits del bestiar, fins dins mateix del seu recinte, perquè en ell s'aixoplugaven els pastors ab llurs ramats durant el mal temps”*.⁷⁷⁶ No sabem les causes que van portar a aquest abandonament, ni el moment en que es produeix, però sí sabem que els últims oficis es van fer a finals del segle XIX.

Tot sembla indicar que ja feia alguns segles que no era un temple amb culte regular, i que només s'hi deia missa, una missa que era cantada, coincidint amb la festivitat patronal que es celebra el 8 de maig. Aquest dia els fidels pujaven en processó des de la plana, no sabem en concret si des d'Escaldes o des d'Andorra la Vella, per celebrar-hi l'ofici i un cop acabada la cerimònia es feia un aplec (figura 3). Potser va ser durant una d'aquestes celebracions quan l'estat de degradació en què es trobava va cridar l'atenció d'un habitant d'Escaldes que és conegut com el vell Cases. Aquest personatge, l'any 1902 i per iniciativa pròpia, va decidir recuperar l'edifici i deixar constància de la seva actuació posant al capdamunt del mur oest una pedra commemorativa de l'any en què es van fer les obres. No sabem quin va ser l'abast total d'aquesta actuació sobre la que evidentment no hi ha cap informe, i per tant ens hem de guiar per la informació que ens aporten les fotografies antigues i pels testimonis que les reparacions fetes han deixat en els murs.

En línies generals, les obres es van centrar en refer aquelles parts més degradades tant dels murs com de la teulada. Sabem del cert que Cases va obrir una nova porta, de factura moderna, directament al camí que és l'actual carretera, porta que és perfectament visible a la façana oest, just al costat d'una finestra quadrada també oberta en aquest moment. Aquest nou

⁷⁷⁶ ARMET 1906: 40-41.

accés no va suposar l'obliteració de l'entrada original, tal com s'aprecia en una fotografia de 1907, que es va tancar amb posterioritat ⁷⁷⁷ (figura 4).

Sobre aquesta reforma, els autors de *Andorra Romànica*⁷⁷⁸ creuen que *possiblement el mur de migjorn de l'església és refet* (...) Treballen observant fotografies antigues en les que creuen poder apreciar una diferència significativa en l'aparell del mur sud que, combinada amb una aresta que segons diu *no té cap raó d'ésser*, apunten en aquesta direcció. Creiem que el document gràfic que estudien ha de ser posterior al que nosaltres presentem, i per tant desconeixen que l'aresta, que per a ells no té cap sentit, correspon a les restes de l'antic porxo.

El que si es veu en les dues fotografies és un tractament diferent en l'acabat del parament del mur sud segons estigui o no protegit pel porxo. La zona que queda aixoplugada presenta en gran part de la superfície una pàtina blanquinosa, sobretot molt visible al voltant de la porta, que no s'aprecia a l'altra banda del mur i que possiblement era un arrebossat.

No serà fins els anys 1965-1968 quan, sota la direcció de César Martinell, es decideix sotmetre l'edifici a una campanya de restauració.⁷⁷⁹ El primer que va fer aquesta intervenció va ser restituir l'entrada original, tot anul·lant la porta oberta per Cases als peus de la nau. En canvi, es decideix deixar la finestra quadrada que també ell havia obert segurament per no privar de llum l'interior. S'actua sobre els murs arreglant les nombroses esquerdes i es substitueixen totes les escales de fusta que comuniquen els diferents pisos del campanar per unes de noves. L'obra més important d'aquesta intervenció va ser la reconstrucció del porxo, encara que més que una reconstrucció potser és més correcte dir que es va construir de bell nou vist el resultat final.

Com passa amb la majoria dels pòrtics de les esglésies andorranes no sabem amb certesa si n'està substituint un d'anterior, que podem atribuir a l'època del romànic, tal com creu Baraut⁷⁸⁰, o si és una construcció dels segles XVI o XVII que és el moment en què es refan o

⁷⁷⁷ Altres documents gràfics posteriors ja mostren la porta tapiada però no podem precisar en quin moment es va produir.

⁷⁷⁸ VIGUÉ, RODRÍGUEZ, ADELL 1992b: 203.

⁷⁷⁹ No hi ha memòria de les actuacions.

⁷⁸⁰ BARAUT 1976b: 19.

es construeixen de nou molts dels pòrtics del Principat.⁷⁸¹ Sigui com sigui, els pocs vestigis conservats van obligar a fer-ne un de totalment nou similar al de les esglésies de Santa Coloma, Sant Joan de Caselles o Sant Serni de Nagol. L'espai està delimitat per un muret frontal baix, que no arriba al metre d'alçada, i dos murs massissos als extrems. La teulada és a una vessant adossada al mur de l'església.

Igual que a Santa Coloma i a Sant Joan de Caselles, l'accés queda perfectament emmarcat per dos pilars que ara són de pedra però que abans havien estat de fusta. El terra i el nivell de circulació també és nou, segurament a una cota més alta que l'original, i el conformen grans lloses de pissarra.

Des d'aquest porxo accedim a l'interior del recinte de l'església per una porta lleugerament descentrada de 1.20 metres d'amplada (figura 5). A l'exterior encara es conserven els muntants de pedra calcària que suporten un arc de mig punt fet amb dovelles, també de calcària, que a l'interior queda amagat per la llinda de fusta de la porta actual. Tota la zona ha estat transformada amb la col·locació de la nova porta que és d'una fulla, amb la qual cosa es va eliminar qualsevol rastre del mecanisme d'obertura original que segurament estava dissenyat per una porta de dues fulles similar a les que encara es conserven a les esglésies de Sant Serni de Nagol, Sant Joan de Caselles i Sant Romà de les Bons.

Un cop a l'interior es percep un cert aire artificial. Els murs, d'un blanc radiant i el paviment de grans lloses de pissarra negra, fan que tot es vegi excessivament nou, fins i tot el teginat de la coberta. Influeix, i molt, en aquesta sensació el fet que en entrar ens trobem amb una nau neta, desproveïda de qualsevol element moble que ens indiqui que estem en un edifici eclesiàstic. No hi ha bancs, ni imatges, ni quadres, no hi ha cap referència religiosa. En aquest estat es fa difícil entendre com havia de ser l'edifici original del qual poca cosa en queda més enllà dels murs. El terra de la nau ja hem dit que no és l'original i tampoc ho és el nivell de circulació que, segons una fotografia de 1902-1919, era bastant més baix (figura 6). Hem de suposar, perquè en les fotografies no es veu amb claredat, que com passa en les esglésies properes, el terra el conformava el substrat natural rebaixat i, qui sap, si amb un acabat final a base de calç. És possible que la zona de l'absis sigui l'única que mantingui el paviment

⁷⁸¹ No està clara l'atribució cronològica dels pòrtics de les esglésies andorranes, tampoc no se sap si substitueixen a pòrtics anteriors fets en fusta.

original format per grans lloses de pedra de diferents mides. De fet això és el que es pot intuir amb l'ampliació de la fotografia on es veu clarament com part de les pedres sobresurten per un dels costats de l'altar.⁷⁸²

L'absis en conjunt conserva l'aire original. Per accedir-hi hem de traspasar l'arc triomfal que emmarca l'entrada, un arc que en el seu recorregut no descriu una circumferència perfecta com cabria esperar, sinó que té una forma força irregular. La deficient execució d'aquest element, que és l'únic que presenta certa dificultat constructiva en tot l'edifici, ens parla d'uns treballadors poc experimentats en la realització d'aquesta mena d'obres. Traspassat l'arc accedim a un petit espai que molts cops trobem identificat com a pre-absidal format per l'intradós del propi arc i el que emmarca l'entrada a l'absis.⁷⁸³ En aquest espai acostuma a haver-hi un o varis graons per salvar la diferència de nivell entre la nau i l'absis, sempre lleugerament més alt, però a Engolasters aquest desnivell ha desaparegut quasi completament en col·locar el nou paviment.

Un cop dins l'absis és quan realment ens adonem que es tracta d'una estructura petita. La volta es molt baixa, quasi la podem tocar si estirem el braç, i se'ns fa difícil circular per darrere l'altar, del que s'ha recuperat la forma romànica, i que és una estructura massissa coronada per una pedra de granit força irregular similar a les que hi ha en els altars de Sant Romà de les Bons i Sant Serni de Nagol. És a la conca de l'absis on trobem les dues úniques finestres, obertes a est i a sud, que pertanyen a l'obra original, les úniques que permetien l'entrada de llum a tot l'edifici.⁷⁸⁴ Són dues finestres de doble esqueixada molt tancades de poc més de 50 cm. d'alçada.

Dins l'absis, si mirem el mur que ens queda a la nostra dreta, hi veurem que al costat d'una d'aquestes finestres hi ha una petita cavitat quadrada que feia les funcions d'armari per guardar espelmes, llibres d'oficis i elements litúrgics, un armari semblant al que hi ha a la mateixa

⁷⁸² L'altar que es veu en la fotografia no és l'original d'època romànica.

⁷⁸³ Contràriament al que passa en els altres edificis, aquest retranqueig intern no es tradueix a l'exterior, una característica que no és excepcional perquè també es dona a l'església de Sant Jaume d'Engordany. Erròniament alguns estudis diuen que sí que es veu i fins i tot el reproduïxen a les plantes. Si que es pot veure a Sant Romà de les Bons, a Sant Serni de Nagol, a Sant Joan de Caselles, a Sant Cristòfol d'Anyós, i de fet en tantes altres esglésies del Pirineu.

⁷⁸⁴ Recordem que les dues finestres dels peus es van obrir al 1902. Vigué diu que hi havia una finestra al mur sud que avui està tancada. VIGUÉ, RODRÍGUEZ, ADELL 1992b: 203.

banda però ara al mur de l'intradós de l'arc. Ambdós els podem considerar obres originals perquè, com veurem tot seguit en l'estudi de la pintura, la decoració mural els integra en el programa i emmarca amb sanefes ornamentals.

Per completar la descripció de l'interior ens queda parlar de la coberta. A Engolasters tenim una coberta de doble vessant amb un sistema estructural que és molt habitual per l'època. L'element principal és una gran jàssera central sobre la que recolzen els extrems interiors de les corretges de fusta, mentre que els exteriors ho fan directament sobre els murs que delimiten la nau. Encara que la coberta sigui nova, aquest sistema creiem que correspon al d'època fundacional i per tant considerem errònia la proposta que fa Baraut quan inclou aquesta església entre les que originàriament es cobrien amb volta de mitja canya.⁷⁸⁵

Al mur nord de la nau, i pròxima a l'entrada de l'absis, s'obre una porta estreta i baixa que dóna accés a la base del campanar (figura 7). Aquesta porta avui queda molt alta respecte al nivell de circulació de la nau, però de ben segur que en època romànica havia de comptar amb un o dos graons que permetien salvar aquest desnivell tal i com succeeix en altres esglésies.⁷⁸⁶ Tampoc l'aspecte no havia de ser el que veiem avui, quasi engolida pel mur entre capes de calç, sinó que havien de ser ben visibles tant l'arc format per dovelles a la part superior, com els muntats laterals, uns elements que encara es poden veure per la cara interior (figura 8). Quan accedim a la base del campanar ens trobem amb un espai quadrat molt petit en el que es fa difícil moure's perquè la pràctica totalitat de l'habitació està ocupada per l'escala de gat que permet pujar als pisos superiors. Si alcem la vista podem veure els solers de fusta que separen cadascuna de les plantes, i les escales, també de gat, que les comuniquen.

Sortim ara de l'església i ens situem a davant de l'absis per veure l'únic element ornamental de tot l'edifici (figura 9). Es tracta d'un senzill fris de tretze arcuacions sense lesenes que no estan integrades al mur, sinó que estan sobreposades i lligades amb un morter encara perfectament visible. Per donar un acabat final al mur, un cop col·locada la decoració, s'ha homogeneïtzat tota la superfície amb un arrebossat.

⁷⁸⁵ BARAUT 1976b: 18.

⁷⁸⁶ Així ho trobem en tots els accessos al campanar en les esglésies d'Andorra. En aquest mateix estudi ho hem vist a Sant Joan de Caselles i a Santa Coloma. A Sant Martí de la Cortinada em de pensar que es seguia el mateix sistema, encara que la construcció d'una capella a la base del campanar ha alterat totalment la zona.

És a l'exterior de l'edifici on podem veure el sistema constructiu i l'aparell utilitzat. Si comencem per mirar el parament veurem que està format per pedres bastant grosses, de mides molt irregulars escantonades a cops de martell i deixades sense polir. La disposició dels blocs és força irregular però, amb tot, es percep una certa intencionalitat a l'hora de col·locar les pedres per tal d'oferir una superfície ordenada. En quant al sistema de fonamentació el desconeixem amb certesa però, atès que a la base del mur nord s'observen grans pedres sobre les que recolza la paret, el podríem definir com a mixta, és a dir, que combina l'aprofitament puntual d'elements naturals amb l'obertura de rases.⁷⁸⁷

Però de tot el conjunt sens dubte l'element més singular és la torre campanar que sobresurt per damunt de la teulada, i que està considerada una mostra remarcable de l'arquitectura llombarda del Principat (figura 10). El que més crida l'atenció d'aquest campanar és l'evident desproporció que hi ha en relació amb l'edifici de l'església, perquè tipològicament no es diferencia d'altres construccions similars tant del Principat, cas de Sant Climent de Pal o de Santa Eulàlia d'Encamp per citar alguns dels més representatius, com de fora del país. Aquesta desproporció ve justificada a la bibliografia especialitzada com una mostra evident que els executors de l'obra són mestres llombards que arriben a Andorra amb un model i uns plànols tipificats que apliquen sense tenir en compte les proporcions de l'edifici al qual va associat; una interpretació molt qüestionable que, com veurem més endavant, nosaltres no compartim.

Independentment que sigui un model preestablert o un disseny específic per aquesta església, és evident que estem davant d'un campanar de clares característiques llombardes de planta quadrada, amb finestres obertes als quatre vents i, en el nostre cas, adossat al mur nord de la nau i desplaçat en direcció a l'absis. S'ha construït amb blocs de pedra bastant regulars, a diferència del que hem vist pels murs de la nau, que també han estat escantonats a cops de martell i disposats en fileres que no segueixen una ordenació rigorosa, tot i que semblen buscar-la. Es compten un total de tres pisos amb finestres geminades obertes als quatre vents, altes i estretes, formades per un mainell central de pedra que en uns casos és monolític i en

⁷⁸⁷ Les pedres es poden veure a l'interior de l'església entre la porta que comunica la nau amb el campanar i a l'angle NO del mur nord.

altres una superposició de dos o tres blocs que fa les funcions de columna.⁷⁸⁸ Tant en un com en l'altre cas, sempre es remata amb un capitell trapezoïdal que ha estat tallat a partir d'un únic bloc i que és el que rep els arcs. La coberta és de lloses de llicorella, i per damunt de tot destaca per una banda la seva verticalitat, i per l'altra que és lleugerament arrodonida a la part superior.⁷⁸⁹ En conjunt la imatge que ofereix és la d'un campanar ordenat i harmoniós, encara que si ens hi fixem en detall podrem apreciar algunes irregularitats.

La primera és quasi imperceptible i afecta a la composició de les finestres. Contràriament al que sembla a primera vista, les parelles de finestres no són simètriques, sinó que sempre, i és una constant que es repeteix en totes les plantes, la que ens queda a la nostra esquerra és una mica més estreta.

La segona afecta a la decoració que emmarca les finestres, sens dubte els diferents motius ornamentals més interessants de la torre. L'esquema és el mateix en totes les plantes. Sempre hi ha un baix-relleu al voltant de la finestra que arrenca a la barbacana i en vertical abraça els laterals fins a tocar la barbacana de la finestra superior. Al capdamunt d'aquest rebaix és on es disposen els diferents elements ornamentals. Vegem-ho en detall per plantes.

A les dues primeres plantes trobem motius que són comuns a la gran majoria de les torres campanar andorranes on les finestres es rematen amb un fris de tres arcuacions.⁷⁹⁰ En el nostre cas, aquest fris és tan irregular que en algunes ocasions l'arc central és més gran que els laterals, en d'altres és a l'inrevés, i en altres l'element no es pot ni identificar amb un arc (figura 11). Aquestes irregularitats són més manifestes en aquells casos en els que les arcuacions no s'han obtingut a partir d'un únic bloc, és a dir, en aquells en què els arcs s'han treballat o de manera individual o per parelles. Una altra característica específica d'aquest campanar que es conserva en totes les finestres de la segona planta i que s'intueix en algunes de la primera, és un element vertical en relleu per damunt del mur, com si de la prolongació

⁷⁸⁸ Alguns d'aquest mainells han de ser nous perquè en les fotografies de principis del segle XX, en les que les finestres de les dues primeres plantes estan tapiades, no es veuen.

⁷⁸⁹ El 1998 va caure un llamp a la coberta. Aprofitant aquesta circumstància es va refer tota posant tela aïllant entre les tiselles i les lloses. LÓPEZ 2002b.

⁷⁹⁰ Es veu al segon nivell de finestres de Sant Joan de Caselles; en totes les finestres de Santa Eulàlia d'Encamp i Sant Julià i Sant Germà de Sant Julià de Lòria; en la finestra sud de Sant Martí de la Cortinada; i en els dos darrers pisos de Sant Climent de Pal.

de la columna es tractés, que neix damunt el capitell i va a morir a la barbacana de la finestra superior.

Al tercer pis la decoració és diferent, podem dir que és més senzilla perquè només hi ha un simple baix-relleu que dibuixa un arc de mig punt emmarcant la finestra, sense el fris d'arcuacions que hem vist en els pisos inferiors. La norma només es trenca a la finestra de la cara sud on hi ha un segon arc de factura molt irregular. Com a remat final, resseguint tot el perímetre de la torre per sota la coberta, hi ha un fris d'arcuacions cegues, de factura i nombre variable.

Com veiem, tot i algunes especificitats, el campanar està en la línia dels models de campanars que podem contemplar arreu del Pirineu, encara que l'execució sigui de poca qualitat constructiva. No únicament la irregularitat del parament ho demostra, sinó també la poca habilitat tècnica patent en l'elaboració dels elements ornamentals. Es veu en el disseny dels arcs, que no és homogeni ni tan sols quan corresponen a la mateixa finestra, i en el baix-relleu que molts cops s'ha hagut d'ampliar perquè les arcuacions són més llargues i superen l'amplada de la pròpia finestra. Tot un seguit de contratemps als que s'han hagut d'enfrontar els operaris sobre la marxa i que denoten el treball d'un equip poc curós, voluntariós si es vol, però poc qualificat per dur a terme un obra d'aquestes característiques. Malgrat tot el resultat és, com ja hem dit, un campanar vistós i harmoniós, però sobretot interessant perquè conserva algunes de les poques manifestacions escultòriques del país.

Al tercer nivell, en cadascuna de les cares, just sota la coberta, i complementant la decoració que acabem de descriure, hi ha uns elements similars a mènsules que sovint s'han identificat com les restes d'uns caps. Els podem veure a les façanes, est, oest i sud i, encara que només se'n conserven aquestes tres peces, hem de pensar en una quarta a la façana nord que, en ser la cara més exposada a les inclemències meteorològiques, es pot haver perdut. Potser aplicar al que es conserva el terme "caps", que és el nom amb el que ho trobem relacionat a la historiografia, no sigui del tot correcte. A la que més li escau el nom és segurament la de la façana sud, on no sembla difícil reconèixer un rostre en el que unes línies molt senzilles marquen els ulls, el nas, la boca i la barbata encara que potser en ser una peça completament

plana, i on hi manca el front, sembli més aviat una màscara (figura 12).⁷⁹¹ Res té a veure aquest element, on encara podem arribar a reconèixer alguna cosa, amb els que s'han conservat a les altres dues façanes on qualsevol identificació resulta impossible.

Res no hi ha escrit sobre què són o què signifiquen aquestes peces tret de l'agosarada interpretació que fan Albert i Jaqueline Puigoriol que hi veuen la signatura de l'artista.⁷⁹² Tampoc sabem quina és la funció d'uns elements que no són exclusius de la torre d'Engolasters, perquè també hi són al campanar de Santa Coloma en una posició molt similar a l'últim pis i just sota la coberta, i de forma diferent a Sant Marc i Santa Maria d'Encamp, en aquest cas dos caps integrats en un campanar d'espadanya, justament en el punt més elevat i sota la teulada.⁷⁹³ Hem de considerar aquests elements una característica específica de les construccions andorranes?. Potser no perquè hi ha altres esglésies al Pirineu que tenen elements semblants, en general mènsules o permòdols, decorant el sota teulada de la nau, de l'absis o el brancal d'una finestra⁷⁹⁴, però sí que hem de tenir en comte que és només al Principat d'Andorra on es troben en els campanars.

Amb tot, per les característiques que acabem de descriure hi ha unanimitat en datar la construcció de la torre de Sant Miquel d'Engolasters en un moment indeterminat al llarg del segle XII, preferentment cap a finals d'aquest segle, sense que es pugui concretar més. Aquest consens es trenca quan es parla de l'església. En línies generals totes les propostes fetes es mouen en un ventall que oscil·la entre finals del segle XI i mitjans del segle XII. Únicament Pradalier s'atreveix a concretar una mica més. Per aquest autor, les similituds constructives amb l'absidiola nord de Sant Martí d'Escalzarre (La Guingueta d'Àneu, Pallars Sobirà), ens parlen d'una església que s'hauria edificat al voltant de finals del segle XI.⁷⁹⁵ Les similituds a

⁷⁹¹ Aquí es veu molt clara la poca habilitat dels constructors a l'hora de distribuir els elements ornamentals ja que, si s'haguessin reproduït tot el rostre el front hauria anul·lat part de l'arcuació. La manca de previsió queda patent també perquè talla part del baix-relleu que envolta l'arc, i perquè està centrada respecte a l'arcuació de sota coberta però descentrada respecte a l'eix vertical de la finestra.

⁷⁹² PUIGORIOL, PUIGORIOL 1967: 27.

⁷⁹³ Sobre Santa Coloma, vegeu el capítol monogràfic que hi dediquem en aquest treball (p. 233). Erròniament a *Andorra Romànica* es diu que un dels exemples és el del campanar de Santa Maria d'Encamp: ... *hi ha uns petits caps esculpits en pedra tosca semblants als del campanar de Santa Coloma o al de Santa Maria d'Encamp*. (VIGUÉ, RODRIGUEZ, ADELL 1992b: 204). En realitat s'està referint a Sant Marc i Santa Maria d'Encamp.

⁷⁹⁴ Santa Eugènia de Sallagosa, Sant Joan d'Isil, Sant Llorenç d'Isavarre o Santa Maria de Covet serien alguns exemples del primer cas, i Sant Julià d'Estavar i Sant Pere d'Olopte del segon.

⁷⁹⁵ PRADALIER 1970-1971: 15.

les que es refereix Pradalier afecten tant a l'aparell utilitzat, que en tots dos casos són pedres tallades de diferents mides, com a la decoració exterior i concretament a les arcuacions sota la coberta de l'absis que en els dos casos s'han fet amb pedra calcària.

Respecte a l'aparell, només dir que la gran majoria de les petites esglésies rurals han estat aixecades amb pedres de diferents mides, per la qual cosa creiem que no es pot prendre com un element director a l'hora d'establir una datació. Però és més. En el cas concret d'Engolasters, si bé es cert que les pedres no són totes de la mateixa mida, hi ha una clara intenció de buscar les més semblants per oferir un parament el més regular possible, el que l'allunya del parament irregular de la l'església d'Escalarre. Per altra banda la decoració exterior amb arcuacions i el material emprat, pedra calcària, tampoc no són determinants a l'hora d'establir cronologies, només ens parlen de l'adopció d'unes formes d'articulació dels murs d'ascendència llombarda que, tot i que es fa difícil de precisar quan comencen i quan acaben, es creu que s'assimilen a la zona del Pirineu ja a finals del segle XI i que perduren durant tot el segle següent.⁷⁹⁶

La qüestió cronològica és plantejada en altres termes també a *Andorra Romànica*.⁷⁹⁷ En general, coincideixen amb aquells que situen la construcció en un període cronològic imprecís entre els segles XI i XII. Amb tot fan notar que hi ha alguns elements que porten a contemplar la possibilitat que l'església actual podria estar aprofitant estructures d'una edificació anterior que caldria situar en època pre-romànica.⁷⁹⁸ Els autors simplement formulen la hipòtesi, que no arriben a concretar ni desenvolupar, i ho fan de manera molt general tot parlant d'*algunes característiques* que han portat a *alguns* a considerar que hi havia un edifici anterior al romànic.

La idea parteix de l'existència d'una línia vertical a l'exterior del mur nord de la nau que, aproximadament a uns 40 cm a comptar des de l'absis i en direcció als peus de l'edifici, es podia veure fins que la restauració dels anys 1965-1968 la va eliminar.⁷⁹⁹ A partir d'aquesta notícia plantegen la hipòtesi que seria coincidint amb "*la introducció de la moda llombarda i*

⁷⁹⁶ Aquesta datació és, *grosso modo*, la que s'accepta per la major part de les esglésies del Pallars i de l'Alt Urgell.

⁷⁹⁷ VIGUÉ, RODRÍGUEZ, ADELL 1992b: 204

⁷⁹⁸ VIGUÉ, RODRÍGUEZ, ADELL 1992b: 202.

⁷⁹⁹ Sobre aquesta intervenció no es va redactar cap memòria ni cap informe.

amb la construcció del campanar”, que es van fer algunes *reformes substancials* a l'edifici entre les que hi hauria un allargament de la nau en direcció est. Aquest allargament va suposar la destrucció de l'absis original, que suposen seria rectangular, i la construcció d'una nova capçalera que és la que tenim actualment.⁸⁰⁰

Certament aquesta podria ser la seqüència evolutiva de l'edifici. Malauradament, fins al moment, en les esglésies on s'han realitzat excavacions arqueològiques no s'ha pogut documentar cap variació en la forma de la capçalera atribuïble al segle XII i tampoc un allargament dels murs de la nau.⁸⁰¹ Tampoc no hem de considerar que la substitució de l'absis sigui l'única explicació per la suposada discontinuïtat, podria ser fruit d'un replantejament de l'edifici fet al mateix moment de la construcció. Malauradament res podem dir del cert al respecte. A dia d'avui la línia de la que parla Rodríguez no existeix, i per altra banda desconeixem l'abast total de l'actuació feta sobre el mur durant els anys '60. El que veiem avui és un parament molt homogeni, tant que la disposició de les pedres no deixa veure cap afegit, i per tant la qüestió resta oberta i només una intervenció arqueològica podria aclarir la situació.

Per altra banda, tampoc a nivell litúrgic no hi ha res que justifiqui la substitució de l'absis. Amb l'aplicació de les disposicions de la reforma gregoriana es consolida un model de celebració en el que s'accentua cada cop més la diferenciació entre el que és espai litúrgic i el que és espai laic dins de l'església, una diferència que sovint es marca situant a l'entrada de l'absis uns cancells més o menys monumentals segons les possibilitats econòmiques de cada església. Per tant, no té raó fer un absis obert si abans n'hi havia un que ja reunia les condicions, i el cas més proper és el de l'església de Santa Coloma.

⁸⁰⁰ Moltes de les informacions sobre restauracions, troballes, reformes, en edificis andorrans fetes amb anterioritat als anys '90 les recullen els autors a partir de converses mantingudes de manera informal amb els responsables de les intervencions. La majoria de les vegades no hi ha cap informe sobre les actuacions practicades, i simplement es coneix que en tal moment es van fer unes obres però es desconeix l'abast global de les mateixes.

⁸⁰¹ S'han fet campanyes d'excavació a les esglésies de Santa Eulàlia d'Encamp, Sant Jaume d'Engordany, Sant Marc i Santa Maria d'Encamp i Sant Martí de Nagol, i es poden consultar a FORTÓ s/d.

9.2. Les pintures

*“Se conserva encara en son interior, però bon troç malmesa per la barbarie dels grans y la maldat inconscient dels petits, una pintura mural interessantíssima, en la concavitat del altar major. Es de gran importancia i mèrit aqueix curiós exemplar de l'època bisantina: mostra de l'ingenuytat d'aquells artistes, mestres en art decoratiu Tot nos ho explicà ab carinyo, deturant-se embadalit davant aquella candorosa y estranya figura de la pintura mural, que, com deya ab ignocenta heretgia, era'l Verbo Nazareth, Pare Etern, ricament vestit ab faixa de general y manto.”*⁸⁰²

Aquesta descripció feta per Salvador Armet i Ricard, comte de Carlet i de Castellar, és la primera que conservem sobre les pintures de l'absis de Sant Miquel d'Engolasters. Armet va visitar l'església l'any 1905 en companyia del sr. Casas, aquell ciutadà que el 1902 havia decidit restaurar l'església i salvar-la de l'estat ruïnós en què es trobava. La publicació el 1906 de l'obra del comte Carlet va donar a conèixer l'església més enllà del territori andorrà, i és possible que despertés l'interès de Josep Pijoan qui, el 1910, la va incloure en el segon fascicle de la col·lecció que, sobre pintura romànica catalana, publicava aleshores l'Institut d'Estudis Catalans, acompanyada d'una fotografia.⁸⁰³ Fou possiblement aquesta imatge d'una petita i remota església rural perduda entre les muntanyes del Pirineu que havia conservat la decoració original, la que va cridar l'atenció dels antiquaris i col·leccionistes que a inicis del segle XX buscaven i compraven obres romàniques arreu del Pirineu. I és que un cop fet públic el que durant segles havia guardat l'església les pintures van seguir el mateix camí que moltes de les decoracions absidals del Principat, el camí de l'exili.

L'arrencament va ser autoritzat pel bisbe a l'octubre de 1922 però les pintures no s'havien inclòs en un principi entre les que el bisbat tenia intenció de vendre⁸⁰⁴ encara que el conjunt,

⁸⁰² ARMET 1906: 40.

⁸⁰³ “L'iglesia es petita, ab una graciosa torre campanar de tres pisos, y en l'absis únich hi ha figurat el tema popular del Fill de Deu ab el llibre y l'A y Ω y els quatre símbols dels evangelistes ab les llegendes corresponents. La faixa cilíndrica inferior portava set figures dels apòstols de les que'n queden encara cinch de ben visibles.”. PIJOAN 1910: 24.

⁸⁰⁴ Les pintures d'Engolasters van ser moneda de canvi amb les de Sant Pere del Burgal ja que els informes desaconsellaven la seva compra. Tota la informació sobre aquests afer es pot consular a GUARDIA, LORÉS 2013: 122-123.

que era propietat de la parròquia, s'havia documentat ja el juny de 1920 en previsió d'un possible arrencament. La petició de compra es va fer a l'agost de l'any següent a través de mossèn Josep Mir, aleshores ecònom arxiprest, i no es van arrencar fins el 1922 perquè no s'havien pagat.⁸⁰⁵ En l'entretemps, el Comú d'Andorra la Vella va tenir coneixement dels fets i va demanar per carta explicacions a mossèn Mir sobre la transacció, i ell va respondre el 25 de febrer de 1922:

“Que habent arribat a coneixement del Ilm. Sr. Bisbe que les pintures de la capella d'Angolasters, tenien algun merit i per a que dites pintures no s'arribessin a perdre i fer-se malbé ab l'acció del temps i d'altres mals en aquesta capella, ha determinat i fet contracte d'escriptura ab el Museo que la Mancomunitat de Catalunya te a Barcelona, per a que pugues traure-les ab els pactes següents:

1^{er} Que el Museo traurà dites pintures en la forma moderna que s'ha descobert per a que's conservin intactes, tal com estan i se'ls n'hi portará a Barcelona tot a costes del mateix Museu. 2^{on} Que deurá guardar-les i exposar-les en el Museo ab un lletrero al peu que digui “Pintures de la capella d'Angulastes d'Andorra” i conservar-les be en lo estat en que's trovan. 3^{er} Que en cas de venta s'adjudicarán al millor postor.

Ab lo que pot veures que les pintures no estan venudes, sino que el Sr. Bisbe portat dels bons fins que s'han esposat ha determinar portar-les al Museo de Barcelona per a que es conservin millor i siguin vistes mes facilment per als anticuaris i aixis puguer-ne treurer mes diners en cas de venda, quin productio s'invertiria per a les necessitats de les esglésies de la parroquia.

Lo comunico al Honorable Comú a fin de que's digni a manifestar-me si trova algun inconvenient que degui exposar-se al Sr. Bisbe.”

Abans de l'arrencament que es va fer entre els dies 5 i 10 de novembre, Emili Gandia havia fet un croquis de les pintures conservades amb indicacions precises tant de la situació de

⁸⁰⁵ Podria ser que l'intermediari fos Amadeu Sales sobre qui Maria Fité, en una carta dirigida a E. Gandia al mes de març de 1922, informa que estava intentant comprar, al marge de la Junta de Museus per a la que treballava, obres a Andorra. GUARDIA, LORÉS 2013: 166. Mossèn Mir, segons diu Canturri, va ser recordat entre els andorrans amb poca *simpatia*. A ell s'atribueixen reiterades vendes de patrimoni eclesiàstics a inicis del segle passat, entre els que hi ha, segurament, les pintures de Santa Coloma, església sufragània de la parròquia d'Andorra la Vella. CANTURRI 2014: 580.

cadascun dels fragments, com de les mides que tenien (figura 13). En el croquis es recull l'existència de pintures a la nau que són totalment desconegudes i sobre les que no hi ha més informació que la que proporciona Gandia. Estaven al mur sud, a tocar de la porta d'entrada, on hi havia un fragment amb unes dimensions considerables, de 2,45 metres d'amplada per 1,80 metres d'alt, i al mur nord, pròxim als peus de la nau, amb un altre fragment del que només ens diu que tenia 1,20 metres d'amplada.⁸⁰⁶ Avui res en sabem d'aquestes pintures que pel que sembla segur que es deurien arrencar abans de l'arribada dels tècnics del museu. Tampoc és coneix el preu que es va pagar per tot el conjunt, i si els diners es van destinar a sufragar, com assegurava mossèn Mir en la seva carta, les necessitats d'altres esglésies de la parròquia.⁸⁰⁷ Sigui com sigui, les pintures de l'església de Sant Miquel d'Engolasters van marxar cap a Barcelona i es conserven i exposen avui al MNAC amb el número 15972.

Un cop a Barcelona, el 1924 s'exposen primer al Museu del Parc de la Ciutadella amb una innovadora presentació museogràfica que consistia en reproduir el més fidelment possible, en una estructura de guix i fusta, les característiques de l'absis del que havien estat arrancades.⁸⁰⁸ Els documents gràfics d'aquest primer muntatge inclouen els fragments de l'extradós de l'arc triomfal, uns fragments que avui en dia no hi són i sobre els que tampoc sabem quin ha estat el seu destí.⁸⁰⁹ El 1929 les pintures es traslladen al Palau Nacional on s'inaugura una nova exposició. Amb l'esclat de la guerra civil, a l'any 1937, per tal de protegir-les i formant part del conjunt d'obres més representatives del romànic català, van marxar a París a l'exposició *L'art catalan du X^e au XV^e siècle* celebrada al Jeu de Paume de les Tulleries entre els mesos de març i abril de 1937. Un cop finalitzada aquesta exposició s'exhibiran en una segona mostra, ara al Musée National de Maisons-Laffitte, sota el títol *L'art catalan à Paris*.⁸¹⁰ Quedaran durant uns anys a la capital francesa, i no retornaran a Barcelona fins un cop acabada la guerra espanyola quan es tornaran a mostrar al públic amb la reobertura del Museu el 12 de juny de 1942.

⁸⁰⁶ GUARDIA, LORÉS 2013: 166.

⁸⁰⁷ Segons la legislació vigent totes les obres que han sortit del Principat d'Andorra fa més de trenta anys, bé com a resultat d'una venda fraudulenta o per causa de robatori, no poden ser reclamades.

⁸⁰⁸ Com en els casos de Sant Pere de la Seu d'Urgell, Sant Maria d'Àneu, Santa Eulàlia d'Estaon, Santa Maria de Ginestarre de Cardós, Sant Pere del Burgal, Sant Climent de Taüll, Santa Maria de Taüll, i l'absidiola meridional de Sant Quirze de Pedret. GUARDIA, LORÉS 2013: 209.

⁸⁰⁹ El MNAC desconeix el que va passar amb aquests fragments que possiblement es van perdre durant algun dels trasllats.

⁸¹⁰ L'ART CATALAN À PARIS 1937: 106.

El conjunt no s'han restaurat mai, encara que sí han estat necessaris alguns retocs per tal d'adaptar-les al nou suport. A diferència de l'absis de Sant Romà de les Bons i de Santa Coloma, mai no han estat muntades sobre un suport pla i des del mateix moment en què van entrar al Museu, i amb la voluntat d'exposar-les amb la màxima fidelitat possible, es va decidir fer una còpia de l'absis original. Però reproduir les condicions de l'estructura no era fàcil. Ja hem vist en parlar de l'arquitectura com l'arc d'ingrés a l'absis no descriu una circumferència perfecta sinó que està lleugerament desplaçat i com el quart d'esfera tampoc és exacte. Reproduir aquestes imperfeccions era una tasca pràcticament impossible per la qual cosa es va optar per fer una estructura estàndard, a partir d'una armadura de fusta de pi i superposició d'arpillera i guix, que respectés el màxim les dimensions originals però eliminant les possibles deficiències presents en els murs originals.

Segon sembla, i afavorit per les reduïdes dimensions del conjunt, l'arrencament va ser en una sola peça. Això va fer que a l'hora de traslladar les pintures al nou suport no encaixessin bé i fos necessari afegir petits elements i practicar alguns talls per tal d'aconseguir una adaptació correcta. Els talls principals són dos i avui són pràcticament imperceptibles. El primer ressegueix el contorn de la màndorla, el nimbe i la banda ornamental del mantell de Crist. El segon transcorre en ziga-zaga des de la figura de sant Miquel fins als peus de sant Pere. També es va separar el fragment on hi ha l'apostolat de la volta amb un tall longitudinal que coincidia amb la sanefa que separa els dos registres.⁸¹¹

Tot i sense pintures, l'església de Sant Miquel d'Engolasters era una de les més conegudes i més visitades de tot el Principat. Atenent la creixent demanda turística, i l'interès que el romànic desperta, des de Govern es va considerar oportú aproximar el visitant a l'ambient original tot reproduint les pintures de l'absis.⁸¹² Els treballs van començar amb un estudi previ de l'edifici per tal de detectar i solucionar els possibles problemes que es poguessin presentar

⁸¹¹ En les zones que s'han vist afectades per aquests talls ha estat necessari fer algunes reintegracions tant de tela com de pintura. Les reintegracions afecten sobretot a la màndorla segons consta en els informes conservats en l'arxiu de restauració de MNAC. L'informe elaborat pels tècnics de PCA previ a la reproducció de les pintures a l'església recull que el Museu va haver de fer retocs entre la màndorla i els evangelistes perquè el nou suport era més gran que l'original. També van constatar que l'absis del MNAC reproduceix una volta de quart d'esfera perfecta mentre que l'original no ho és.

⁸¹² Sobre aquests treballs només es conserva a l'arxiu de PCA un informe manuscrit sense signar i sense data que els restauradors creuen va ser redactat entre 1970 i 1980 sense que es pugui precisar més. S'especifica que el programa de conservació i restauració va anar a càrrec de la Junta d'Educació, Cultura i Esports del M.I. Consell General de les Valls d'Andorra.

en els murs. Es van identificar sobretot afectacions per capil·laritat produïdes per la humitat derivada de l'acumulació de més d'un metre de terra a l'exterior de l'absis, que es van solucionar enretirant la terra i eliminant la capa d'arrebossat de ciment que afavoria la formació de sals. Un cop sanejades les parets, es va treballar directament sobre el mur, preparant-lo amb les dues capes, la d'arriccio i la d'intonacco i, sempre, procurant que fossin el més similars possible a les originals. Sobre elles es va traslladar el dibuix mitjançant una sèrie d'incisions, avui en dia perfectament visibles, fetes sobre la capa de guix encara fresca. Per últim es va aplicar el color.

L'absis

L'absis de Sant Miquel d'Engolasters està presidit per una figura monumental de Crist en Majestat en bon estat de conservació, malgrat algunes mancances de pintura a la part dreta del rostre i al coll (figura 14). Està assegut sobre l'arc de Sant Martí i envoltat per una anella mística multicolor. Amb la mà dreta beneeix mentre amb l'esquerra sosté en alt un llibre obert en el qual una sèrie de grafismes intel·ligibles simulen lletres. El cap l'envolta un nimbe crucífer amb els braços bicolors, en blau i vermell, sobre fons groc que descriu una circumferència perfecta feta amb compàs.

Crist va vestit, com és habitual, amb una túnica, en aquest cas rosada, sobre la que cau, amb poca naturalitat i provocant uns plecs angulosos, un mantell blau amb el voraviu ricament ornamentat amb pedres precioses. La imatge en conjunt no difereix d'altres representacions del Senyor que decoren els absis de les esglésies romàniques, però hi ha un element que la fa lleugerament diferent. Penjant de la intersecció entre el nimbe i la màndorla, a la banda esquerra i just al costat de l'espatlla, hi veiem les lletres Λ i Ω en vertical, la primera penjant de la segona. La posició certament és estranya, com assenyala Pagès⁸¹³, perquè acostumen a aparèixer una a cada costat del coll tal com succeeix a Andorra mateix a la *Maiestas* de l'església de Santa Coloma. No sabem les causes que van motivar aquesta disposició, potser les hem d'atribuir al disseny d'una màndorla massa esvelta i apuntada que pràcticament

⁸¹³ PAGÈS 2002-2005: 664.

comprimeix una figura de Crist que, en alçar la mà cospa tot l'espai o potser es deu a una figura del Senyor massa gran. Sigui el que sigui l'artista s'ha vist obligat a adoptar una solució que no és ni nova ni excepcional.⁸¹⁴

Els vivents que envolten la visió del Fill de Déu també són singulars. Dels quatre símbols dels evangelistes aquí només en trobem tres. L'àliga de Joan està a l'angle superior dret i dos àngels, un a cada banda a la part inferior de la màndorla, sostenint entre les mans un clipi amb els símbols dels evangelistes Marc i Lluc. L'àngel associat a sant Mateu, que havia d'ocupar l'angle superior esquerre, ha estat substituït per una figura de l'arcàngel Miquel matant el drac (figura 15). Una inscripció incompleta a la dreta en la que llegim *SCS MIH..L.*, l'identifica com a tal amb el que queda descartada qualsevol possibilitat que sigui el quart evangelista. La mateixa actitud del personatge l'allunya també en certa manera dels components del Tetramorf, atès que és l'únic, com veurem tot seguit, que no gira el cap per mirar el Senyor. Miquel mira el drac que té sotmès als peus, un drac molt desdibuixat, de fet és la figura que pitjor es conserva de tota l'escena, i del que s'identifica amb certa dificultat el coll, el cap i restes d'una de les ales. L'acció de victòria de l'arcàngel sobre la bèstia és clara, no només perquè Miquel l'està trepitjant, sinó perquè li clava a la boca la punta de la llança/estendard que porta a les mans i on oneja al capdamunt una petita bandera similar a les insígnies imperials.

Malgrat aquesta llicència de canviar el símbol de Mateu per la figura de sant Miquel, la resta d'integrants del tetramorf són les habituals. L'àliga nimbada de Joan, una figura amb un cos completament recobert per grans plomes simètriques ben treballades, però amb un cap molt petit que gira per mirar al centre de la màndorla (figura 16). Entre les urpes sosté un còdex que, encara que presenta una pèrdua de pintura important, deixa veure les cobertes on es simulen incrustacions de pedres precioses i dues grans cintes que surten d'entre les pàgines. Les dimensions de l'au, que ocupa pràcticament tot el quadrant superior a l'esquerre de Crist, deixen poc espai per encabir qualsevol altre element per la qual cosa la inscripció identificativa s'ha hagut de distribuir de forma irregular pel voltant. Així damunt el cap, i definint un triangle que no respecta el sentit de la lectura, hi ha les lletres *SCS*, i hem de baixar fins a la cua i les urpes per trobar el nom *IOA[N]E[S]*, nom que es distribueix en tres

⁸¹⁴ Una solució semblant s'adopta a les esglésies de Santa Eulàlia d'Estaon i a Sant Romà de la Clusa.

rengles (*IO – A[N] – E*) i on hi falta la *S* final. De manera aïllada, i sense que es pugui relacionar amb el nom d'aquest l'evangelista, hi ha, entre el cap i l'ala exterior, una gran *S*, i una segona entre la cua i l'ala interior.

Sota l'àliga hi ha un àngel portador del símbol de l'evangelista sant Marc. Està volant tal com indiquen les ales desplegades i el moviment poc aconseguit d'una túnica massa rígida fins i tot quan gira lleugerament el cap per mirar directament al Senyor mentre projecta el cos en sentit contrari. Tècnicament estem davant d'una figura mal resolta, desproporcionada, amb un braç dret que sembla sortir directament del pit.⁸¹⁵ Però el que més ha cridat l'atenció dels investigadors és que no té ni cames ni peus, una particularitat que Sureda creu és difícil interpretar i ho atribueix o bé a la incapacitat de pintor per representar figures en escorç, o a que és la forma escollida per el pintor per desmaterialitzar la figura.⁸¹⁶ Certament la poca habilitat artística de l'autor de l'obra és evident i ho és, no solament en la figura angèlica, sinó també en el lleó de l'interior del disc, un animal que té poc de lleó i en el que la forma del morro i de les orelles punxegudes més l'apropen a un llop.

L'àngel ve acompanyat per la corresponent inscripció que l'identifica com a portador del símbol de l'evangelista Marc, però la intuïm més que no pas la llegim. La lectura l'hem de fer, com ja passava en l'àliga, de dreta a esquerra, és a dir, començant per fora, i hem de començar recuperant la *S* que apareix entre la cua i l'ala de l'àliga. Aquesta lletra és la primera del *SCS* que es llegeix en vertical i que acompanya al nom de Marc del que només es veuen clarament les tres primeres lletres, *MAR*, i part d'una *C* que queda tallada per una de les ales de l'àngel, la resta de components del nom no apareixen per enlloc.

Simètricament a la figura que acabem de veure hi ha un altre àngel, en aquest cas el portador del símbol de Lluc. La imatge és una mica més petita i la posició més forçada que l'anterior a causa de les grans dimensions de les dues figures que el flanquegen i que deixen poc espai disponible, Miquel per una banda i la màndorla amb Crist per l'altra. Malgrat la dificultat, ha aconseguit ubicar-la amb certa habilitat, tot i que les mancances tècniques continuen essent evidents.

⁸¹⁵ La mateixa poca habilitat tècnica en la resolució d'aquest moviment es veu en la figura de *Arnalsu* al mur nord de Sant Martí de la Cortinada (figura 14) i en l'àngel de Mateu a Santa Coloma (figura 18).

⁸¹⁶ SUREDA 1981: 323-324.

Un cop més trobem deficiències anatòmiques i de proporcions que es tradueixen en una figura mal resolta, amb posicions antinaturals i forçades tant del coll com del braç que sosté el disc. Igual que l'àngel de Marc tampoc no té ni cames ni peus, encara que aquí s'ha marcat perfectament amb un angle la flexió dels genolls. La inscripció, *SCV LVCHA*, es desplega en sentit vertical per damunt del cap seguint el sentit correcte de lectura tot i el clar error en la *V* final de *sanctus*.

Els model dels àngels portadors de símbol dins de medallons, podria ser una variant d'un model més antic que ja es troba en algunes il·lustracions de manuscrits del segle X.⁸¹⁷ A la Bíblia de Sant Isidoro per exemple, en una formulació lleugerament diferent, cadascun del símbols està dins un marc circular.⁸¹⁸ Una imatge que apunta en aquesta mateixa línia és la que ens ofereixen el tetramorf del Beat de Girona, aquí amb els evangelistes dins d'un semicercle⁸¹⁹, o a la Bíblia de Ripoll on els àngels estan de cos sencer dins l'emmarcament circular amb els símbols entre les mans i caminant en direcció oposada a la imatge de Crist.⁸²⁰ La mateix idea d'àngels i símbols dins de clipis es reproduïx en suports escultòrics i d'orfebreria, per exemple a Santo Domingo de Soria o al claustre de Saint Bertrand de Comminges, o a l'altar d'Otó II d'Aquisgrà. En pintura els exemples també són abundants i podem citar el de l'església aragonesa de San Juan Bautista de Ruesta, amb una *Maiestas* flanquejada per àngels dins de grans cercles que porten entre les mans la identificació de cada evangelista i la de Sant Climent de Taüll.⁸²¹

En l'església de la Ribagorça es dona una situació similar, salvant les distàncies tècniques, a la que tenim a Engolasters. A l'hora de representar els vivents s'ha tingut en compte la jerarquia, és a dir, si es tracta de vivents majors o menors. Els vivents majors són Joan i Mateu, i ho són perquè van ser escollits com a deixebles directament per Jesús formant part del seu cercle més íntim, participant de forma activa en els diferents esdeveniments del final de la seva vida. Van rebre les ensenyances del Senyor de primera mà i van ser, també, els escollits per transmetre la seva paraula arreu del món. A Sant Miquel d'Engolasters, igual que

⁸¹⁷ GUARDIA, MANCHO, PALAU 2014: 312-322.

⁸¹⁸ Archivo Capitular de San Isidoro de León. Ms 2.

⁸¹⁹ Tesor de la Catedral de Girona, Ms 7 foli 2.

⁸²⁰ Biblioteca Vaticana Lat. 5729 foli 208v.

⁸²¹ La possible relació amb els vivents de Sant Climent de Taüll ja va ser apuntada per COOK, GUIDOL I RICART 1980: 70.

a Taüll, ells dos són els que tenen major protagonisme, no només perquè ocupen la part més alta de la volta com per altra banda és costum, sinó també perquè la seva presència és més destacada. A Taüll mentre els àngels portadors dels símbols de Joan i Mateu els veiem de cos sencer, els de Lluc i Marc estan de mig cos, dins de cercles, i subjecten amb la mà al seu costat un clipi que és on hi ha el símbol corresponent.⁸²² Expressat de manera diferent, però amb la mateixa intenció, està a Engolasters. Els dos personatges principals els tenim a la part superior, i a la zona inferior els secundaris representats dins de petits clipis que són portats per àngels que, ara i aquí, són de cos sencer.

Els àngels de cos sencer, volant, amb el símbol de cada evangelista entre les mans és un recurs força utilitzat en tota la zona pirinenca. Ho veiem a l'absis de Sant Martí de Fenollar, per exemple, on el moviment que fan amb el cos és pràcticament el mateix. Però si hi ha un conjunt amb el que hem de relacionar Sant Miquel d'Engolasters és, sens dubte, amb el de Sant Serni de Baiasca al Pallars Sobirà. El paral·lelisme entre les dues esglésies pel que fa als àngels portadors dels símbols és evident. Totes dues combinen la idea d'incloure el símbol dins un marc circular amb la de l'àngel portant-lo entre les mans (figura17).

Al registre immediatament inferior, aquell que ocupa el cilindre absidal, s'ha disposat una representació del col·legi apostòlic (figura 18). Les reduïdes dimensions de l'absis impossibiliten que l'apostolat sigui complet i per tant ha estat necessari fer una selecció. En total hi ha sis apòstols, encara que algunes publicacions recullen erròniament que en són set.⁸²³ L'origen de la confusió creiem que pot estar en la petita nota descriptiva que sobre les pintures publica Pijoan al 1910 en la que es pot llegir: "*La faixa cilíndrica inferior portava set figures dels apòstols de les que'n queden encara cinch de ben visibles.*"⁸²⁴, error en el número que es manté en la descripció que farà Gudiol el 1927, quan diu que hi ha un total de set apòstols que es distribueixen de manera asimètrica a causa de les característiques específiques de l'absis, quatre a la dreta de la finestra central i dos a l'esquerra⁸²⁵.

⁸²² Un altra manera de presentar aquesta jerarquia seria la que hi ha a Santa Eulàlia d'Estaon, on només mig cos del lleó i del brau surt per darrera la màndorla mentre que Joan i Mateu estan amb el cos sencer.

⁸²³ SUREDA 1981: 323.

⁸²⁴ PIJOAN 1910: 24.

⁸²⁵ GUDIOL 1927a: 314-315.

Comencem la descripció per l'esquerra de la finestra central on hi ha quatre figures encapçalades per Pere al costat de la finestra que porta a la mà esquerra les grans claus que li són característiques. El segueixen per la seva dreta tres apòstols més que no podem identificar on, el més pròxim a ell, porta una gran creu a les mans que es sobreposa al nimbe. Anem ara a la dreta de la finestra on hi ha dos apòstols més, Pau, amb la calba característica, i al seu costat Andreu si fem cas a la inscripció. Continuem avançant en direcció sud i ens trobem primer amb la finestra sud de l'absis i, darrera d'ella, un espai que és el lloc on segons Gudiol hi ha el setè apòstol. Aquesta figura, continua dient, no seria com les altres, és a dir, un apòstol de cos complert, sinó que només es reproduiria la part superior perquè a la paret hi ha una cavitat, que fa les funcions d'armari, que impossibilita dibuixar-hi una de complerta (figura 19).

Sembla evident que Gudiol, i amb ell tots aquells que persisteixen en l'error de comptar set apòstols, no han contemplat el conjunt *in situ*. Pensem que segurament Gudiol va treballar a partir de la documentació gràfica disponible en aquell moment, una fotografia que no permetia veure amb claredat aquest fragment del mur. Nosaltres el veiem, i veiem també que a tocar de l'arc d'entrada a l'absis hi ha una arquitectura figurada de la que és ben visible un capitell amb motius vegetals i part del fust d'una columna en una tonalitat grisa.⁸²⁶ D'aquest element de suport només en veiem la meitat, la resta està a la part frontal de l'arc preabsidal i és molt semblant al que es reproduïx a l'extrem nord, on malauradament el deficient estat de conservació de la capa pictòrica fa difícil veure-ho amb claredat.

Queda clar per tant que hi ha un total de sis apòstols i no set i que s'organitzen, com és habitual, a partir de la finestra axial. Tret de Pere i Pau la resta dels apòstols ens són desconeguts, encara que un d'ells s'acompanya per la inscripció *SCS ANDREAS* sobre el que tornarem més endavant. Tots van vestits de la mateixa manera, amb una túnica coberta parcialment per un mantell, que alternen els colors per tal de trencar la monotonia cromàtica. Tots estan drets, frontals, amb uns grans peus lleugerament oberts i calçats amb sabates negres. Tots, excepte Pere, alcen la mà dreta coberta amb el mantell per mostrar el rotlle que els identifica com a transmissors de la paraula de divina.

⁸²⁶ La decoració és molt semblant a la que hi ha al capitell del mur nord de la nau de Sant Romà de les Bons. Veure monografia en aquest estudi.

El programa absidal d'Engolasters és similar, en línies generals, al que es conserva en altres tres esglésies del Principat, les de Santa Coloma, Sant Romà de les Bons i Sant Cristòfol d'Anyòs. Aquesta circumstància ha portat a incloure sempre la decoració en la producció d'un taller autòcton al front del qual estaria l'anomenat "mestre de Santa Coloma", un suposat artista local amb poca habilitat tècnica, que aniria repetint el mateix programa amb petites variacions per les diferents esglésies del país.⁸²⁷ Aquest pintor/taller, no documentat i altament qüestionable, pintava, sempre segons la historiografia, Teofanies a la volta de l'absis i alguns representants del col·legi apostòlic entre els que en ocasions s'inclou a Maria. Aquesta no seria l'única norma que es trenca a Engolasters on no només no hi apareix la Verge, sinó que segons Cook i Gudiol i Ricart els apòstols aquí estan asseguts. Aquests autors són els primers en llençar aquesta proposta que no desenvolupen, i que recollirà anys més tard Pradalier.⁸²⁸

L'autor francès comparteix l'afirmació i la justifica tot comparant el cànon curt que tenen aquestes figures amb les que hi ha a la volta de l'absis, que són molt més estilitzades. Descartant totalment que aquesta diferència sigui resultat d'una mala execució del pintor, per la qual cosa creu que queda demostrat que té la capacitat suficient per reproduir correctament la figura humana, afirma que ha de ser un fet voluntari condicionat per les característiques arquitectòniques d'un absis que és més baix del que és habitual. És per tant la manca d'espai la que força el pintor ha mostrar els personatges asseguts, i per això ha hagut de reduir la "*... partie inférieure des corps entre pieds et ceinture...*".

La proposta creiem que és del tot incorrecta. Que els apòstols estan drets es veu en la manera com cauen les robes, tant de la túnica com del mantell, on no s'aprecia cap plec que indiqui el contrari. Si estiguessin asseguts els genolls es marcarien i les robes es plegarien sobre ells tal com ho fan en l'apostolat de Sant Pere del Burgal, segurament el referent que Pradalier té en ment, o en la petita església rural de Sant Pau de Fontclara (figura 20). En aquest dos exemples les cames dels apòstols dibuixen una V en la que els genolls depassen el límit del tronc a nivell de la cintura i els peus, pràcticament junts, formen el vèrtex de la lletra. Per

⁸²⁷ A la historiografia sempre trobem, com a referent de la pintura romànica andorrana, el mestre de Santa Coloma, suposat autor de les pintures de Santa Coloma, Sant Romà de les Bons, Sant Cristòfol d'Anyós i Sant Miquel d'Engolasters. Tal com ja hem desenvolupat en l'apartat dedicat a l'estat de la qüestió, aquesta figura creiem que, avui en dia, és qüestionable.

⁸²⁸ COOK, GUDIOL i RICART 1980: 56. PRADALIER 1970-1971: 18.

emfatitzar el gest, o bé el mantell no arriba a cobrir els genolls i el que veiem és la túnica, o bé queda una mica arremangat. Cap d'aquests recursos es veu en l'apostolat de Sant Miquel d'Engolasters, on les robes cauen pel seu propi pes. Per altra banda, creiem que no podem atribuir-ho a la poca tècnica del pintor, veritable calaix de sastre quan no es poden explicar les anomalies en el programa, perquè sí coneix la tècnica i l'ha aplicada perfectament en el cas de la *Maiestas* que està assegurada.

Malgrat els errors interpretatius que té el discurs de Pradalier, retenim la proposta que fa quan relaciona les proporcions dels apòstols amb les quatre bandes cromàtiques que serveixen de fons. Hi veu, encara que no ho diu explícitament, un mòdul compositiu en el que cadascuna de les faixes es correspon amb una part del cos. Així, en ordre descendent, tenim el cap i el nimbe en la franja superior, el tronc i els braços, i les cames, en les dues franges centrals, i en la inferior els peus. Destaca també que és a la banda superior on estan els elements sagrats, és a dir, els nimbes, les claus de sant Pere, els rotlles que guarden la paraula divina i la creu d'asta llarga que porta el sant sense identificar.

També aquí ha estat el lloc escollit per situar el nom de l'únic apòstol on llegim *ANDREAS*, la resta no en tenen i només s'acompanyen per les sigles *SCS*. Sobre aquesta qüestió autors com el mateix Pradalier o Planas consideren que en un principi això no era així, i que els noms dels apòstols hi eren però que s'han perdut pel pas del temps⁸²⁹, opinió que nosaltres no compartim.⁸³⁰ Si ens hi fixem bé veurem que l'espai disponible entre les figures és insuficient perquè es pugui encabir un nom de manera similar a com s'ha fet en el cas de sant Andreu. Podem pensar que no tenien perquè estar al mateix lloc i que bé podria ser que es llegissin en vertical al costat del cos, tal com s'ha fet en la volta o com apareixen a Santa Coloma. També podria ser que es trobessin a la tercera franja, al costat de les cames, on gran part de la pintura s'ha perdut. Però cap d'aquests supòsits és acceptable perquè res en els fragments conservats apunta en aquesta direcció. Per tant el més correcte és pensar que els apòstols, tret d'Andreu, no tenien nom i no sabem perquè. Potser la identificació no es considerava tant important, al cap i a la fi tothom sap que són apòstols i sap quina és la seva missió. Si en un moment donat

⁸²⁹ PRADALIER 1970-1971: 17-18. PLANAS, VIGUÉ 1992: 210.

⁸³⁰ Converses mantingudes amb els restauradors del *MNAC* ens confirmen que mai no hi ha hagut inscripcions identificants als apòstols.

es vol significar algun d'ells en especial se'l situa en una posició destacada o s'acompanya dels corresponents atributs, la resta hi són com a representants del col·lectiu.

És per tot això que no deixa de ser estrany que només un dels apòstols tingui nom, i que no sigui precisament un dels més significatius dins la doctrina cristiana. Al respecte Pradalier ha estat l'únic de tots els investigadors que un cop més, encara que sigui poc, s'ha detingut en analitzar aquest punt.⁸³¹ Fa notar que la ubicació d'Andreu en el grup és estranya perquè sovint, per no dir que per norma general, es col·loca al costat del seu germà Pere. Per explicar-ho recorre un cop més a la confusió del pintor que ara hauria comès un error de còpia en el nom, error que justifica una altra vegada per l'analfabetisme de l'artista demostrat en diferents punts de l'església, sobretot en el llibre obert que ens mostra Crist, on les lletres s'han substituït per grafismes, i en la posició de l'alfa i l'omega. No compartim aquesta explicació. Coincidim això sí amb Pradalier en què hi ha un error, però no en què sigui un error de còpia, és un error en la identificació perquè aquest apòstol no és en realitat Andreu. La inscripció no només està fora de lloc sinó que creiem que és posterior a l'execució del gruix de les pintures.

Si comencem per la identificació del personatge, Andreu és sens dubte la figura que hi ha al costat de Pere, aquella que sosté la llarga creu que es retalla per damunt del nimbe. La creu és el seu atribut, el símbol del seu martiri, l'element que sempre l'acompanya, el que l'identifica igual que les claus ho fan amb Pere. Per altra banda, és quasi una tradició dins la pintura mural romànica catalana que sant Andreu estigui a la dreta del seu germà.⁸³²

Si ens detenim ara en analitzar la inscripció, veurem que s'aprecien alguns trets en el disseny de les lletres que qüestionen que el nom d'*Andreas* sigui contemporani a la resta de les pintures (figura 21). Hi ha tres aspectes que ens hi fan pensar. El primer és la disposició ordenada, quasi mil·limètrica on totes estan perfectament arrenclerades i són de la mateixa mida, circumstància que contrasta amb la resta de les inscripcions que es poden llegir als murs. És casualitat que sigui aquí l'únic lloc en tota l'església on l'artista s'ha esforçat perquè el nom quedi perfecte?, perquè ja hem vist com en executar les inscripcions de la volta, encara

⁸³¹ PRADALIER 1970-1971: 17

⁸³² Així es pot veure, entre d'altres, a les esglésies de Sant Iscle i Santa Victòria de Surp, a Santa Maria de Ginestarre d'Esterrí de Cardós i també a Sant Pere de la Seu d'Urgell.

que disposi de tot l'espai del món, és incapaç de fer-ho de manera endreçada, i ni tant sols respectar el sentit de la lectura.

En segon lloc està el propi grafisme de les lletres, i més concretament de la A, la R, i sobretot en la C de *sanctus* que són molt diferents a les que podem veure a la volta. Si ens centrem en la C, veiem que quan acompanya a Andreu és angulosa, mentre que quan ho fa als els evangelistes és arrodonida. Per últim també hi ha diferències en el signe d'abreviatura que es considera la "signatura" del pintor/taller, aquest element que apareix tallant en tots en tots els casos la lletra S en sentit horitzontal, tret del cas d'Andreu on està tallant la C. Totes aquestes qüestions ens porten a pensar que potser la inscripció no és contemporània a les imatges sinó posterior sense que puguem precisar si es va fer pocs anys després o molts anys més tard, com tampoc podem saber per quin motiu es va decidir destacar amb el nom únicament a aquest apòstol per damunt dels altres, ni el per què de l'error en la identificació.

L'intradós de l'arc triomfal

L'entrada a l'absis queda emmarcada per tres elements arquitectònics. Començant per la zona més pròxima a la nau tenim en primer lloc l'arc triomfal, continuem per un intradós bastant pronunciat, i acaben amb un prim i molt irregular arc preabsidal. Tot aquest sector estava emblanquinat quan es va iniciar la campanya d'extracció de les pintures de l'absis i no va ser fins que es van practicar algunes cales quan es van descobrir. Del mur de l'arc triomfal no conservem res, encara que hi ha constància que hi havia alguns petits fragments que es poden veure en una fotografia que immortalitza el trasllat de l'absis a Olot al 1937. Un cop acabada la guerra, quan les pintures tornen a Barcelona i s'instal·len de nou al Palau Nacional al 1942, els fragments ja no hi són.

El que conservem és el programa de l'intradós de l'arc triomfal, una zona on el volum de pintura és força important i en un estat general acceptable, tot i que són visibles algunes llacunes a la part més externa, i aixecaments de la capa pictòrica que afecten en major mesura a la banda de l'evangeli. En època del romànic tota la superfície del mur era pintada però, per causa de greus problemes de capil·laritat, la zona inferior s'ha perdut sense que s'alteri la

informació que ens aporta sobre l'organització del programa que s'ha fet en diferents sectors definits per un tram central, que coincideix aproximadament amb el recorregut de l'arc pròpiament dit, i dos registres flanquejant l'entrada a cadascun dels laterals.

Un *Agnus Dei* a la clau de volta, molt deteriorat i del que pràcticament només s'identifiquen clarament les potes, és el que ens rep a l'entrada de l'absis (figura 22). Com correspon a la tradició, és una figura de color blanc que destaca sobre un fons blau envoltada per un disc de franges multicolors molt mal dissenyat. Efectivament, deixant de banda que l'artista no ha utilitzat el compàs per definir les circumferències, ha fet també una mala previsió a l'hora d'encaixar la figura en l'espai disponible. L'Anyell Diví és massa gran, tant gran que ocupa pràcticament tota l'amplada de l'arc impossibilitant que es pugin completar correctament les franges del disc que no s'arriben a tancar i que queden tallades per falta de mur, fins i tot a la més interna, que sí que està complerta, s'ha vist forçat a pintar algun segment pla.

Dues figures simètriques, una a cada banda, enlairen el disc amb una sola mà, la dreta o l'esquerra segons la posició que ocupen, mentre mantenen la contrària a nivell de la cintura. Són personatges joves, nimbats, que miren a l'Anyell amb signe d'adoració amb el cap lleugerament aixecat, i en clara actitud de marxa segons indica la posició dels peus. Tècnicament estan en la línia del que ja hem vist en parlar de les figures de la volta de l'absis, i un cop més es fa palès el poc domini de les proporcions i de la figura que té el pintor. El tractament i el moviment de les robes és poc natural, amb plecs molt angulosos i geomètrics, iguals als que ja hem vist en parlar de l'arcàngel Miquel. De fet, fins i tot els tres coincideixen en la manera de recollir la capa sobre el colze i en el disseny de les mans. No sabem de quins personatges es tracta, tot i que alguns historiadors els han identificat, amb àngels tot i la manca d'ales.⁸³³ És de pensar que els que aposten per aquesta identificació han confós el drapejat del mantell que cau per damunt dels braços i de les espatlles amb unes ales, però és evident que el que voleia al costat del cos és part del vestuari. Res a veure aquests elements amb les ales ben dibuixades, arrodonides i multicolors del mateix Miquel, dels dos àngels que sostenen els discs dels evangelistes, o de l'àliga de Joan que acompanyen a Crist a la volta de l'absis.

⁸³³ GUDIOL 1927a: 315; SUREDA 1981: 323; PLANAS, VIGUÉ 1992: 208.

La composició entorn a l'Anyell que acabem de descriure ocupa aproximadament tres quartes parts de l'arc, i es remata a cada banda amb una sanefa geomètrica formada per motius en ziga-zaga d'idèntica factura a la que recobreix la superfície de l'arc preabsidal. Respecte a aquest últim element, Pradalier sosté què, encara que no s'ha conservat, la sanefa cobria tota la superfície fins arribar a terra, però això no és així. Aquest motiu comença i acaba en el punt on arrenca la volta, i cobreix estrictament el que és el recorregut de l'arc pròpiament dit. És més, emmarca perfectament la secció que coincideix amb el semicercle de la volta de l'absis, i es remata als extrems amb dues bandes horitzontals que coincideixen amb les que, procedents del cilindre absidal, separen la Maiestas de l'apostatol.

Identificar el que hi ha per sota d'aquesta banda a la zona nord se'ns fa difícil. Aquest sector és un dels més afectats per les humitats i pràcticament no s'ha conservat res de pintura tret del que, amb molta imaginació, podria interpretar-se com un capitell troncocònic en el que s'imiten elements vegetals. No gaire més clar és el que hi ha a la banda sud on sí que es distingeixen dues bandes en vertical, una groga i l'altre vermella, que podrien formar part del fust d'una columna, que es coronen amb un element globular amb motius vegetals, una forma curiosa per un capitell però no desconeguda perquè molt similars són les que suporten els arcs de les arquitectures de les arquitectures figurades de Santa Maria de Taüll, Santa Cruz de Maderuelo, San Miguel de Gormaz, i San Baudelio de Berlanga. Sembla clara, per tant, la voluntat de monumentalitzar l'entrada a l'absis amb arquitectures. El que sobta és que els cinc capitells conservats - perquè hem de pensar en un sisè perdut a la zona nord de l'intradós - són diferents. Malgrat coincidir en la temàtica vegetal, no n'hi ha cap d'igual, i tampoc no ho són en la forma, aspecte que trenca amb la simetria decorativa i ornamental que acostuma a regir en les esglésies romàniques.

Les columnes amb capitells corintis a l'entrada de l'absis suportant l'arc absidal són habituals en època romànica sobretot en les esglésies més importants on són de pedra, i es relacionen amb la descripció que del temple de Salomó a Jerusalem es fa al passatge de I Reis, 6, on es destaca la construcció de pedra per ressaltar la seva robustesa. És al segle VIII a partir dels escrits de Beda del Venerable quan la idea es desenvolupa, i es reprendrà i difondrà amb força

al segle XII amb els escrits de Pere Damià i Rupert de Deutz.⁸³⁴ En els edificis més modestos, als que no els era possible pagar una obra escultòrica i tampoc disposaven de columnes que es poguessin aprofitar, pintar els fusts reproduint les estries de les peces clàssiques o les aigües de la superfície del marbre, i els capitells amb les fulles d'acant, era un recurs més econòmic. El que realment importa és monumentalitzar l'entrada al santuari per garantint i destacar que és un espai diferent de la resta de l'edifici. L'arc marca el límit entre l'espai sagrat i el que no ho és, un límit que al sol es manifesta amb una lleugera o gran elevació formant tot part d'una sintaxi simbòlica en la que participa tot l'arc, i que en el fons no fa més que recollir la funció commemorativa que tenien els arcs d'època imperial. D'aquí la relació visual que s'estableix entre el l'altar, protegit per l'arc triomfal, i l'Anyell que ocupa el punt més alt.

A l'intradós es disposen les imatges d'aquells que actuen de mitjancers en la celebració. A Sant Miquel d'Engolasters estan en dos registres superposats dins de marcs rectangulars i es mostren de mig cos. Són figures nimbades de les que la identificació és impossible en no anar acompanyades de cap inscripció. La conservació és desigual a banda i banda, bastant deficient com ve essent habitual a la nord, i més bona a la sud. Del que ho hi ha dubte és que es manté la simetria i que l'artista ha volgut conservar la regularitat i l'harmonia del conjunt fent coincidir aquests registres de l'intradós amb els registres de l'absis. També està clara la diferència jeràrquica entre els personatges, no únicament per la posició que ocupen, primer o segon registre, sinó també per la manera com s'han representat. És en base a aquesta voluntat que els del registre superior són personatges madurs, maduresa que l'artista transmet amb unes faccions anguloses, cares allargades i sobretot amb la barba (figura 23). Jerarquia manifesta també a través dels vestits, perquè porten casulles profusament ornamentades a les espatlles i al pit amb pedres precioses.⁸³⁵ Amb la mà interior mostren en alt un rotlle.⁸³⁶ També el tractament del fons marca una diferència perquè mentre els que ocupen el registre

⁸³⁴ Com que el santuari en les esglésies cristianes està situat a la part oriental de l'edifici, en certa manera permet la transposició simbòlica amb el temple de Salomó. Sobre les publicacions i estudis al respecte es pot consultar la nota 74 en l'estudi de ROUX 2009 amb abundant bibliografia.

⁸³⁵ Són casulles idèntiques a les que porten els dos sants, Silvestre i Gregori, que ocupaven l'intradós de l'arc d'accés a l'absis a Santa Coloma. La diferència és que a Engolasters no porten una creu a la mà sinó que sostenen un rotlle. Veure monografia.

⁸³⁶ Planas i Vigué erren quan diuen que el sant superior del costat de migjorn porta "...dos llibres, un de tancat i sostingut amb la mà dreta enlaire i velada; l'altre obert amb la mà a l'altura del pit", el que es veu a l'altura del pit és el dit índex que assenyala en direcció a la volta de l'absis. PLANAS, VIGUÉ 1992: 208.

superior destaquen sobre un fons blanc i queden emmarcats per dues bandes en blau i ocre separades per una franja perlada, els del segon registre estan inscrits dins un senzill clipi de fons blanc que destaca sobre un fons blau. El que tenim aquí són dos personatges joves, de rostre rodó i imberbes, que porten robes senzilles, sense cap mena d'ornament dels que hem conservat sencer el del mur sud, mentre que del que hi havia al mur nord únicament la meitat del rostre (figura 24).

9.3. Iconografia

En parlar de la decoració absidal de Sant Miquel d'Engolasters, els estudis publicats sempre destaquen dos aspectes: que el programa iconogràfic s'ajusta, en línies generals, a un dels models amb més presència en els absis d'època romànica a Catalunya, i que, malgrat seguir aquesta norma, presenta un tret diferencial que la fa única en haver substituït en el tetramorf el símbol de l'evangelista sant Mateu per una figura de l'arcàngel Miquel, patró de l'església. Nosaltres aquí hi volem afegir un tercer aspecte, la permuta de posicions entre els símbols dels evangelistes Lluç i Marc. Desgranem tot seguit cadascun d'aquests punts.

Si comencem pel final, cal fer notar que quan es parla dels vivents que acompanyen a la *Maiestas* en la majoria de les decoracions absidals es diu que segueixen la distribució que recull el text d'Ezequiel 1,10: "*Les seves cares tenien, la del davant, aspecte d'home; la del costat dret, aspecte de lleó; la del costat esquerra, aspecte de toro, i la del darrere, aspecte d'àguila.*". Nosaltres creiem que més que seguir la visió del profeta el que fan és recollir la interpretació que d'ella en fa Joan. El text apocalíptic diu que estan *al voltant* del tron formant una creu i projectats vers els quatre punts cardinals. La idea suggereix moviment, alhora que els atorga així una funció d'auxiliars de la divinitat en el sentit que és sota aquestes quatre formes com ens ha estat transmès l'Evangeli. Però deixant de banda petites precisions exegetiques, el que a nosaltres ens interessa és la permuta de posicions segons el que és més habitual dels símbols del Lluç i Marc.

Engolasters no és l'únic cas; això també és així en un petit grup de conjunts dins el territori del bisbat d'Urgell: Santa Coloma, Santa Eulàlia d'Estaon, i Sant Vicenç d'Estamariu. En tots

aquests casos la qüestió no ha estat tractada en profunditat i els investigadors només plantegen si l'anomalia es deu a un error de còpia. Que sigui un error de còpia és certament una possibilitat, però no és l'única explicació. Hem de valorar si no seria molta casualitat que, en conjunts amb característiques formals tan diferents els autors hagin coincidit tots en el mateix error. Potser el més adient és considerar que són els models utilitzats per la còpia els que no segueixen l'esquema habitual i amb això no volem dir que per a tots els conjunts el model hagués estat el mateix, perquè les diferències entre ells són prou evidents, sinó que el suposat error es troba en les diferents còpies que han servit de model per cadascuna de aquestes esglésies.

Sabem que l'ordre dels vivents no s'imposa definitivament, o potser hauríem de dir més aviat que no es generalitza a occident, fins el segle XI, i per tant hi ha la possibilitat que el taller que treballa a Engolasters ho faci amb un model antic. En aquesta mateixa direcció sembla apuntar que Crist sigui sobre l'arc de sant Martí i no sobre un tron, present ja a la pintura romana del segle IX, i que de manera més general en al resta de pintures occidentals al llarg del segle XI.⁸³⁷

Malgrat aquesta permuta de llocs el missatge no varia i a Engolasters es representa un dels programes absidals més freqüents dins la pintura mural romànica catalana, el de la *Maiestas Domini* envoltada pel tetramorf.⁸³⁸ No hi ha dubte que estem davant d'una representació sintètica de la visió profètica d'Ezequiel i l'apocalíptica de Joan.

La imatge es popularitza durant el romànic però no és nova. Crist dins la màndorla o cercle de llum tal com descriu l'Apocalipsi (4,3), ja està present en les decoracions dels absis d'algunes esglésies orientals durant l'antiguitat tardana. Segurament el cas més conegut, i el que trobem reiteradament citat en tota la bibliografia, és el de la petita església monàstica de Bawit, important monestir copte situat a la riba occidental del Nil a uns 80 km de Asyut, la capital de l'Alt Egipte.⁸³⁹ Entre els nombrosos testimonis que les excavacions han recuperat del que en

⁸³⁷ Sobre la configuració de la imatge de la *Maiestas Domini* a l'art d'occident en l'alta Edat Mitjana, vegeu POILPRÉ 2005.

⁸³⁸ La imatge comparteix protagonisme a Catalunya amb la de la *Theotokos*, la de Maria amb el Nen assegut sobre els seus genolls.

⁸³⁹ El monestir de Sant Apollo fou fundat entre el 385-390. Al segle VI es converteix en un monestir doble, amb comunitat masculina i femenina. Va ser molt important al segle VII, moment en què comença el lent declivi de la institució per l'avenç de l'Islam que provocarà l'abandonament definitiu al segle XI. Poca cosa queda del que va

altre temps havia estat un dels monestirs més destacats de la zona, hi ha abundants mostres de la decoració pictòrica que cobria els murs dels seus edificis, i entre elles les pintures que cobrien la volta de l'absis d'una de les dues esglésies amb què comptava la institució.⁸⁴⁰

La imatge revela la importància que els textos tenen com a font iconogràfica des dels primers moments del cristianisme, totes tenen al darrera un fort component teològic que, en el cas que ens ocupa, ens porta a les deliberacions del Concili de Nicea I celebrat al 325. Es conegut que el concili fou convocat per l'emperador Constantí, segurament seguint les consignes del seu conseller espiritual Hosi de Còrdova, per tal d'acabar amb l'heretgia arriana que anava guanyant terreny i que, entre d'altres aspectes, no acceptava la consubstancialitat de Jesús amb Déu. Després de dies d'enfrontaments dialèctics entre partidaris d'un i d'altre bàndol, s'imposà un text en el que es reconeix la doble naturalesa, divina i humana, de Jesucrist. Un cop acceptat el dogma, que és el Credo que encara avui es recita durant la celebració de la missa, va ser necessari buscar una representació que allunyés el Déu dels cristians dels déus dels pagans i de les imatges massa terrenals en les que apareixia compartint com un més entre els deixebles, o d'aquelles més bucòliques en les que s'assimila al Bon Pastor. S'havia de mostrar a Crist en tota la seva Majestat.

El model s'inspirarà, com no podia ser d'una altra manera, en les imatges imperials, molt conegudes i per tant fàcilment identificables pel poble, tot i que introduint algunes variants. La imatge de Crist assegut al tron no és més, en essència, que la imatge d'una victòria, d'un triomf similar a les imatges del poder universal de l'emperador romà. Es per això que Christe creu que en aquest moment encara no hi ha consciència del que realment representa, i simplement es fa una adaptació a l'ideari cristià d'un esquema triomfal imperial conegut per tots.⁸⁴¹ En aquest sentit no s'allunya gaire de les que podem veure, per exemple, en el *Missorium* de Teodosi I, o en les ampolles, díptics i sarcòfags de l'antiguitat tardana. Amb el

ser un dels monestirs més importants i més grans d'orient, però afortunadament les excavacions de principis del segle XX, que encara continuen, han permès recuperar de l'arena del desert les restes d'un bon nombre d'edificis entre els que hi ha dues esglésies. Els materials ens parlen d'un ric establiment amb abundants restes de pintura mural i elements escultòrics que avui en dia es troben repartits entre el Museu Copte de El Caire i el Museu del Louvre a Paris. Sobre el monestir de El Bawit i les teofanies coptes, vegeu IACOBINI 2000.

⁸⁴⁰ Per aquestes pintures s'accepta una cronologia entre els segles VI i VII, possiblement coincidint amb l'establiment de la comunitat femenina. Les pintures avui es poden veure a l'exposició permanent del museu copte de El Caire, Inv. No. 7118.

⁸⁴¹ CHRISTE 1973: 25.

temps, la imatge evoluciona i les representacions de Crist assegut al tron ja no són el resultat d'un simple procés de còpia en el que es substitueix la figura de l'emperador per la del Fill de Déu, sinó que s'introdueixen tot un seguit d'elements, com el tipus de tron, l'absència de corona, o el canvi de la indumentària militar per una de civil, que la fan lleugerament diferent i aconseguen distanciar-lo de les imatges terrenals. El resultat continua essent una imatge solemne, però desproveïda de tots els aspectes mundans que s'han substituït per aquells que li són propis i que reflecteixen quin és el seu reialme.

Un cop centrada la imatge cal mostrar visualment les dues característiques específiques del Fill de Déu, la santedat del cos i la doble naturalesa divina i humana, tal com va quedar establert a Nicea.⁸⁴² Una màndorla o anella mística, de vegades formada per diferents franges multicolors com és el cas de Sant Miquel d'Engolasters, en altres recoberta de pedres precioses, serveix de barrera visual per separar el que és sagrat del que no ho és. Simbolitza la llum divina que emana la seva persona, i emfatitza visualment la importància de la figura, de la seva naturalesa transcendent, i del seu poder immutable sobre totes les coses. El passatge d'Isaïes (66,1): *“El cel és el meu tron, i la terra, l'escambell dels meus peus.”*, expressa de manera gràfica el doble reialme, d'aquí els dos fragments de l'arc de sant Martí, un sobre el que seu, l'altre sobre el que reposa els peus. El resultat és una imatge de triomf que és l'origen de totes les forces, el punt des del que es regula tot l'ordre còsmic i per tant també la vida humana perquè dins el pensament medieval el centre no és només una posició en l'espai, sinó que és el símbol de l'absolut.

Fins aquí la imatge, més o menys moderna, del Crist d'Engolasters no es diferencia gaire la les que podem veure en qualsevol altre absis ja sigui en conjunts occidentals o orientals. La diferència es troba en el tetramorf, on no hi ha el símbol de l'evangelista Mateu que ha estat substituït per una imatge de sant Miquel matant el drac. Aquesta “anomalia” és el tret que més destaquen tots els estudis que, lluny d'oferir una interpretació satisfactòria, sovint ho consideren una originalitat, un error o una confusió.

⁸⁴² “... un sol Senyor Jesucrist, Fill Unigènit de Déu, nascut del Pare abans de tots els segles. Déu nat de Déu, Llum resplendor de la Llum, Déu veritable nascut de Déu veritable, engendrat no pas creat, de la naturalesa del Pare,”. Aquestes paraules són del Credo de Nicea The Catholic Encyclopedia, www.enciclopediacatolica.com/c/concinicea.htm. (consultat el 17 de maig de 2017). BALABARCA, Y., www.academia.edu. (consultat el 17 de maig de 2017).

La primera interpretació en aquest sentit ens la dona Gudiol el 1927. En la petita descripció que fa de les pintures de l'església ja assenyala com el tetramorf presenta “*detalls inusitats en la nostra iconografia*”.⁸⁴³ Per Gudiol l'insòlit de la composició és que l'evangelista Lluc està representat per un àngel, una identificació sobre la que assegura no hi pot haver dubtes perquè “*La llegenda SANCTVS LVCHA no dona lloc a dubtar del significat del personatge,...*”. Per tant sembla que el pintor ha errat en la còpia encara que no sabem, perquè Gudiol no ho diu, si l'error s'ha produït en copiar el símbol o a l'hora de copiar la inscripció que designa l'evangelista.⁸⁴⁴ Desconeixem les circumstàncies en les que mossèn Gudiol va estudiar aquestes pintures, però analitzant el seu discurs sembla clar que treballa a partir d'una fotografia perquè només d'aquesta manera s'entén que no pugui llegir la inscripció que queda a la dreta de l'àngel on clarament apareix el nom de Miquel.

Kuhn serà el primer, el 1930, en plantejar la hipòtesi de la substitució del símbol de Mateu per la figura de l'arcàngel Miquel.⁸⁴⁵ Malauradament Kuhn no desenvolupa la idea que serà recollida per Cook i Gudiol i Ricart al 1980 en la publicació de *Ars Hispaniae* on un cop més la proposta queda en un simple enunciat.⁸⁴⁶

Haurem d'esperar a la tesi que sobre la pintura romànica del Principat va fer Pradalier a l'any 1971 per trobar una nova interpretació sobre aquest element.⁸⁴⁷ Pradalier, igual que els seus predecessors, no entra en profunditat en l'anàlisi i es limita a apuntar dues possibilitats. La primera és que l'artista, davant la manca d'espai i amb la voluntat de representar en un lloc destacat el sant titular de l'església, ha “*remplacé l'évangeliste par l'archange*”, idea que ràpidament descarta, sense aportar cap argument, per inclinar-se per una segona opció. Creu que la figura de sant Miquel és el resultat de la confusió que ha patit el pintor entre el símbol de l'evangelista Mateu i el tema dels arcàngels advocats i recorre per explicar-ho al bagatge del pintor que ell identifica amb el mestre dit de Santa Coloma. Aquest pintor, que suposadament és l'autor de gran part de les decoracions parietals de les esglésies andorranes,

⁸⁴³ GUDIOL 1927a: 314.

⁸⁴⁴ “*La Llegenda SANCVS LVCHA no dona lloc a dubtar del significat del personatge, qui vesteix túnica i mantell...*”. GUDIOL 1927a: 314.

⁸⁴⁵ KUHN 1930: 31.

⁸⁴⁶ COOK, GUDIOL I RICART 1980: 56.

⁸⁴⁷ PRADALIER 1970-1971: 16 i 22.

és, sempre segons Pradalier, un gran coneixedor, seguidor i imitador del mestre de Pedret.⁸⁴⁸ Atès que tant les obres d'aquest últim com les d'aquells que es consideren dins del seu cercle són les úniques en les que apareixen a la volta de l'absis els arcàngels Miquel i Gabriel, Pradalier dedueix que el pintor d'Engolasters ha volgut aplicar a la volta de l'església andorrana aquest tema però que n'ha fet una mala interpretació amb el resultat d'una síntesi de dues figures.⁸⁴⁹ Amb aquest raonament dóna la qüestió per tancada.

Certament, tal com diu Pradalier, sovintegen en els absis catalans les figures de Miquel i Gabriel flanquejant les teofanies des dels extrems de la volta, però les diferències iconogràfiques amb el Miquel d'Engolasters són massa grans per considerar-ho una equivocació de l'artista, i desaconsellen qualsevol relació amb el tema dels arcàngels advocats.⁸⁵⁰ Si analitzem detingudament la imatge veurem que reuneix tot un seguit de característiques que l'allunyen d'aquest tema de clara influència bizantina. En primer lloc tenim una actitud dinàmica del personatge amb la que el nostre Miquel fuig de la frontalitat i el hieratisme amb què es mostren sempre els arcàngels advocats. Aquí la figura està dotada d'un cert moviment que es potencia per la posició del cos en tres quarts i que és més pròpia de les representacions de l'àngel de Mateu.⁸⁵¹ Per altra banda la indumentària tampoc no ens ho suggereix perquè Miquel no va vestit amb el *loros* i el *peplos*, la rica vestimenta imperial tradicional, sinó que porta una senzilla túnica blanca. El blanc és símbol de puresa i de llum divina i és el que correspondria novament a l'evangelista Mateu. Per últim, no hem d'oblidar un aspecte important que sovint es passa per alt, i és que el pintor/taller és responsable de la part artística de l'obra, però no de la ideològica.

Igual que a nosaltres, la proposta de Pradalier tampoc no va satisfer Ainaud qui tot i creure que la idea inicial del pintor era seguir el model de Crist en Majestat acompanyat pel tetramorf i els arcàngels Gabriel i Miquel, considera que les reduïdes dimensions de l'absis, i

⁸⁴⁸ No entrarem a discutir ara i aquí ni sobre les personalitats dels dos mestres, ni sobre les obres que se'ls atribueixen i ens centrarem exclusivament en esbrinar si realment podem parlar d'una confusió de l'artista tal com en general es proposa, o pel contrari hi ha un error en la identificació del tema.

⁸⁴⁹ Cita les decoracions de Sant Pere del Bural, Santa Maria de Cap d'Aran, Santa Maria d'Àneu, Santa Eulàlia d'Estaon, i Vals. PRADALIER 1970-1971: 22.

⁸⁵⁰ El tema apareix en els absis de Sant Pau i Sant Pere de Cardós, Santa Eulàlia d'Estaon, Sant Serni de Baiasca, Sant Pere del Bural i Santa Maria d'Àneu.

⁸⁵¹ Sense anar més lluny al Principat d'Andorra mateix tenim l'exemple de l'àngel del tetramorf de Santa Coloma que podem veure a la figura 18.

amb elles les de la volta, són un impediment per desplegar un programa tant generós en figures.⁸⁵² L'arquitectura és per tant la responsable en frenar la voluntat inicial de l'artista i obligar-lo a fer una selecció de personatges, una selecció que el va portar a eliminar a Gabriel i el símbol de Mateu prioritzant la figura de Miquel perquè és el titular de l'església. Ainaud hi veu dues possibles raons que justifiquen aquesta selecció. Per una banda hi ha el desig que Miquel, com a titular, ocupi un lloc destacat en la decoració de l'edifici, per l'altra que l'arcàngel i l'àngel tenen una iconografia molt similar, i per tant és possible la unió de les dues figures en una de sola sense alterar el missatge. Aquesta última circumstància, que és la que ell defensa, lluny de considerar-ho, tal com feia Pradalier, una mostra evident de la poca comprensió i el desconeixement que l'artista tenia sobre el que pintava, ho veu com un valor afegit. Podríem dir que és la mostra de la capacitat que té un modest taller local per adaptar un programa pictòric de caràcter general i molt més ampli a les característiques arquitectòniques d'una modesta església rural. Creiem que és possible que hi hagi, com proposa Ainaud, una síntesi entre les dues figures, però no compartim la idea que aquesta sigui una solució ideada per el pintor. Ens inclinem a pensar que, per la complexitat que la idea comporta i, com veurem més endavant, el paper que Miquel juga en el conjunt de la decoració, ha de ser la mateixa persona que determina el programa qui fa la proposta.

Abans però d'exposar la nostra interpretació, ens aturem en el treball signat per Planas i Viguè publicat a *Andorra Romànica* sobre aquesta església.⁸⁵³ En l'anàlisi de les pintures, els autors descarten totalment la idea d'Ainaud que el programa escollit per la volta fos el de Crist entronitzat acompanyat pel tetramorf i els dos arcàngels Miquel i Gabriel. Coincideixen amb Ainaud, i nosaltres ho compartim, que des del primer moment hi havia la voluntat expressa que Miquel ocupés un lloc destacat a la volta, i creuen que aquest propòsit és el que condiciona tant el programa com la seva distribució. Suposen que el pintor va començar pintant la Maiestas al centre, tal com correspon a l'element més important que actua d'organitzador de la composició, i un cop encaixada va continuar per la dreta amb la figura de Miquel que és, seguint el seu raonament, el segon element a destacar. És aquí, un cop ubicada aquesta figura, on comencen els problemes perquè possiblement, continuen dient, en ser un pintor poc experimentat i mancat dels recursos tècnics suficients per distribuir correctament el

⁸⁵² AINAUD 1973: 151-152.

⁸⁵³ PLANAS, VIGUÉ 1992: 204-211.

programa per la superfície de la volta, va pintar un Miquel massa gran. Amb una figura d'aquestes dimensions es va fer impossible encabir els quatre elements que conformen el tetramorf tot mantenint la proporció i una distribució equilibrada de totes les figures, i per tant va ser necessari buscar una solució.

Arribats a aquest punt els autors ens plantegen tres possibles camins que podia haver seguit el pintor: va decidir eliminar una de les figures del tetramorf sense més consideracions, és a dir, sense saber ni quina ni perquè l'estava suprimint; va pensar que la similitud entre les imatges de Miquel i Mateu feia innecessari repetir dues figures pràcticament iguals i que ja n'hi havia prou en representar-ne només una; o bé, i com a conseqüència de l'anterior, va decidir fer una síntesis de les dues. D'aquestes tres possibles vies, i aquí tornen a coincidir amb Ainaud, es decanten per la tercera, es a dir, *"... que, a partir de les reduïdes dimensions de la conca absidal i de l'amplitud que l'artista atorgà al Senyor en majestat, l'espai dedicat al tetramorf restà insuficient (n'és una prova l'escorç que adopten els dos àngels inferior en esquivar la màndorla), optant aleshores per una solució simplificada que englobés dues representacions en una de sola, una única figura amb un significat ambivalent."*⁸⁵⁴

Com veiem totes les interpretacions proposades recorren a les dimensions de la volta i segurament va ser un factor important. Per això és necessari entendre, abans que res, quin és el paper de sant Miquel dins el programa decoratiu, i per extensió dins l'ideari cristià, més enllà de ser el sant protector d'aquesta l'església.

L'arcàngel Miquel és un dels més importants, sinó el més important, de tots els àngels del cel. És psicopomp, protector, general dels exèrcits celestials, missatger, mediador entre Déu i els homes,..., tot un seguit de qualificatius que el destaquen com una de les figures més rellevants dins la tradició judeo-cristiana. En els textos bíblics, tant de l'antic com del nou Testament, hi apareix moltes vegades. El trobem en el llibre de Daniel protegint i ajudant el poble d'Israel⁸⁵⁵, i en diferents passatges de l'Apocalipsi, per exemple, al capdavant de les milícies celestials en lluita contra els àngels rebels capitanejats per Satanàs.⁸⁵⁶

⁸⁵⁴ PLANAS, VIGUÉ 1992: 209.

⁸⁵⁵ Dn.10,13.

⁸⁵⁶ Ap.12,7.

La devoció per Miquel s'origina a orient al segle IV dins el sentiment que desperten els àngels en general. Sorgeix totalment al marge dels estaments religiosos perquè en ocasions els oratoris dedicats a l'arcàngel estan erigits en antics temples pagans, sobretot aquells dedicats a Hermes/Mercuri amb els que s'assimila per la seva funció de missatger de la divinitat. A aquest component pagà hi hem d'afegir que dins la mentalitat de l'època els àngels no es consideraven dignes de veneració, únicament Déu podia rebre l'adoració dels creients. Tampoc ajuden les característiques que els defineixen. Éssers immaterials, criatures celestials, invisibles, no humanes en definitiva, que plantegen greus problemes tant a l'hora de representar-los plàsticament, com quan s'han d'erigir temples dedicats a la seva memòria. I és que els àngels no han viscut entre els humans i per tant no han patit martiri, no han donat testimoni de Déu, són immortals i en conseqüència no estan enterrats. La seva immaterialitat fa difícil, sinó impossible, aconseguir les relíquies necessàries per a consagrar els altars.

Tots aquests inconvenients dificulten la seva representació i obliguen a buscar entre el repertori conegut algun personatge al que es puguin assimilar. Igual que havia succeït amb les representacions de la divinitat, el que s'acabarà imposant és una imatge antropomorfa perquè és la més fàcil d'entendre i el referent són la níké alada grega i l'eros romà, uns éssers amb característiques semblants a les dels àngels, que ajuden a entendre una figura per definició immaterial. Seguint la descripció que fa el Gènesis (18,2 i 32,25) quan parla de barons i homes, i els escrits de sant Joan Damascé (segle VII-VIII) que els defineixen com a éssers fets de llum, reflex de la divinitat, la iconografia angèlica quedarà fixada ja en l'antiguitat tardana amb la figura d'un home jove, vestit de blanc i dotat d'ales multicolors que recullen els colors de l'arc de sant Martí. Aquesta és la imatge de Miquel que tenim a Engolasters. Es pot pensar, i no seria un error, que iconogràficament no hi ha diferències significatives entre l'arcàngel i la figura alada amb què s'identifica l'evangelista Mateu, al cap i a la fi tots dos són àngels. Es cert, però és que complementant el nostre àngel tenim dos elements que descarten qualsevol confusió, la inscripció on clarament apareix el nom de Miquel, i l'estendard que porta entre les mans.

L'estendard és la clau. La bandera que porta Miquel és una transposició del *labarum* constantinià.⁸⁵⁷ Un element un cop més prestat de les imatges imperials que s'ha mantingut quasi invariable al llarg dels temps i que segueix fidelment la descripció que Eusebi de Cesarea en fa a la *Vita Constantini*: “... *Una larga asta revestida de oro disponía de un largo brazo transversal colocado a modo de cruz, en la cima de todo, se apoyaba sólidamente entretejida a base de preciosas gemas y oro una corona, sobre la cual dos letras indicando el nombre de Cristo connotaban el símbolo de la salvífica fórmula Del brazo horizontal, que estaba atravesado al asta, colgaba suspendida una tela, un paño de categoría regia, El emperador se sirvió ininterrumpidamente de este salvífico signo como salvaguarda de cualquier potencia hostil que se le opusiera,*”⁸⁵⁸

És per tant aquest element el que determina quina és en concret, de totes les atribucions que Miquel té assignades, la que està desenvolupant aquí. L'estendard ens trasllada al compliment de les funcions com a general en cap de les milícies celestials que lluiten contra les forces del mal segons la visió de Joan “...*un altre àngel que pujava del sol ixent i tenia la marca de Déu viu...*” (Ap. 6,2)⁸⁵⁹, i en concret al combat i a la victòria contra els àngels rebels que tan bé es representa amb el drac humiliat als seus peus: “*Aleshores va esclatar una batalla al cel: Miquel i els seus àngels combatien contra el drac. El drac també lluitava juntament amb els seus àngels, però no va poder guanyar, i perderen el lloc que ocupaven al cel. El gran drac, la serp antiga, l'anomenat diable i Satanàs, el qui enganyava el món sencer, va ser llançat a la terra, i també els seus àngels hi foren llançats amb ell. Llavors vaig sentir al cel una veu forta que proclamava: - Ara és l'hora de la salvació, del poder i del regnat del nostre Déu, i el seu Messies ja governa, perquè l'acusador dels nostres germans, el qui els acusava nit i dia davant el nostre Déu, ha estat expulsat*” (Ap. 12,7-10).

⁸⁵⁷ Baudot considera que la imatge està més pròxima a la del déu celta LUG, una divinitat que té un paper decisiu en la lluita entre deus i dimonis en la que mata a aquest últims amb una llança. Lug és un déu que es troba en les altures i és invocat per moltes ciutats, algunes de les quals encara conserven el topònim celta: Lyon, León, Laon, Laudon entre d'altres. Aquesta interpretació sobre la figura de Miquel és totalment compatible amb la seva idea que el desenvolupament del culte a l'arcàngel es dona primer a Egipte, indret del que els monjos irlandesos tenen molta influència. BAUDOT 1971: 22.

⁸⁵⁸ Eusebi de Cesarea, *Vita Constantini*, Llibre I, 31 (trad. M. Gurruchaga), Gredos, Madrid, 1994.

⁸⁵⁹ Seguint el text de l'Areopagita els àngels tenen dues funcions bàsiques: assistir i adorar. Els arcàngels es centren en la primera, per això són essers actius que anuncien esdeveniments, com el naixement del Fill de Déu, ajuden a personatges en concret, com Jacob, Pere o Abraham, al conjunt de la humanitat, i executen la justícia divina com quan expulsen a Adam i Eva del Paradís (Pseudo Dionísio Areopagita, “Jerarquia celeste”, a *Obres Completes*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 2002).

És aquest moment de la visió de Joan al que està al·ludint la figura de Miquel, el moment en què venç a la bèstia que queda derrotada als seus peus, i que de la foscor sorgeix imponent la figura de Crist Jutge. És el moment en què, un cop han estat derrotades les forces del mal, s'aconsegueix alliberar a la humanitat del pecat original d'Adam i Eva, el moment en què es reinstaura el clima d'harmonia i equilibri entre els homes i la divinitat. Amb això creiem que ja hem centrat totalment la figura de Miquel i podem dir que no és aquí per caprici o per ser el protector d'aquesta església en particular, sinó que ho fa també, i sobretot, com a protector del regne del cel. I és que els arcàngels amb bandera són els custodis de la part més sagrada de l'edifici. Des d'aquesta posició, dempeus al costat del tron, el Miquel d'Engolasters custodia el rei, i per extensió tot l'absis que representa la Jerusalem celestial.

La imatge de Miquel moltes vegades s'ha relacionat amb la de Crist, i és l'exegesi la que dona aquest doble significat diferenciant un component històric i un de simbòlic. El segon és el que a nosaltres ens interessa i el que ens fa anar als textos dels pares de l'església que són els que estableixen l'equivalència.⁸⁶⁰ Molts cops erròniament es diu que el combat entre els àngels té lloc al cel, però Avril creu que aquesta traducció de *in caelo* no és la correcta perquè és impossible mantenir un combat al cel, la traducció correcta ha de ser "per l'església".⁸⁶¹ Això és així perquè només un cop s'ha vençut totalment el mal pot esdevenir l'Església celestial, i aquesta no és possible fins el moment en el que Crist venç a la mort amb la seva Passió. Per tant la victòria no s'aconsegueix per les armes, sinó mitjançant la sang vessada pel sacrifici del Redemptor, i d'aquí que en ocasions la llança que porta Miquel sigui una creu.

El desenvolupament d'aquest simbolisme s'exposa en el tractat que sobre l'Apocalipsi va fer Berengari que, comentant el passatge XII, 10 diu "*....Pugnavit draco et angeli ejus contra Michaellem, quando diabolus et caetera multitudine daemonum judaeos contra Christum excitaverunt ut eum interficerent.*". Igual que Miquel, la humanitat, recolzada pels màrtirs, lluita sota el signe de la Creu, tal com ho va fer Constantí. No és únicament Berengari el que hi veu relació, altres exegetes, molts d'ells de l'època de Prudenci, van en la mateixa línia perquè la relació entre martiri i combat s'evoca molt durant les persecucions, en la resistència a les passions mundanes, contra les temptacions del dimoni,...., tot un conjunt de lluites que

⁸⁶⁰ Avril fa una relació dels textos en els que s'estableix l'equivalència entre tots dos. AVRIL 1971: 39-40.

⁸⁶¹ AVRIL 1971: 40.

acaben definitivament amb la fi dels temps i amb l'arribada del Judici Final⁸⁶². Aquesta al·lusió simbòlica al martiri de Crist que defuig d'una lectura narrativa i ens acosta a la cristològica, es dona sobretot en aquelles regions influenciades per l'exegesi germànica, i es desenvolupa a finals de l'època romànica, entre els segles XII i XIII.

Com hem vist fins ara les imatges ens remet en tot moment a diferents passatges de l'Apocalipsi, i creiem que de la importància que el text té com a font textual en l'elaboració del programa de la volta n'és testimoni l'àliga de Joan. Aquesta figura, igual que ja hem comentat pel cas de sant Miquel, és molt gran, tant gran que quasi copsa tot el quadrant esquerra de manera molt similar a com ho fa l'àngel a la banda contrària. També en el disseny sembla que l'artista s'ha esmerçat en fer un treball més acurat i detallat, encara que tècnicament el resultat no sigui de gran qualitat. Les tres figures, àliga, Miquel i Crist, per les seves dimensions són les que concentren la nostra atenció des del primer moment, relegant a un paper molt secundari, quasi podríem dir que imperceptible, els àngels jaguts als peus de la *Maiestas*. Com ho hem d'interpretar tot plegat?. Una àliga tan gran és de nou una mala distribució de les figures? És una mala previsió de l'espai disponible?. La resposta a aquestes preguntes creiem que és que negativa.

Hi ha un detall que ens fa pensar que una de les finalitats del programa decoratiu és la de destacar l'obra de Joan per damunt de la de la resta dels evangelistes: és l'únic que porta còdex. Les dimensions de la figura per una banda, i el fet que és l'únic que mostra un llibre per l'altra són recursos a l'abast de l'artista per tal de centrar l'atenció de l'espectador en Joan i en la seva obra, i amb ell en el missatge que el text transmet. Perquè l'àliga no sosté únicament l'evangeli, sinó també el llibre de les revelacions.⁸⁶³

Trobar a l'àliga portant un objecte diferent al que porten la resta d'evangelistes és una singularitat que es dona ja al món carolingi, i no només quan està acompanyat dels vivents, sinó també si apareix sola.⁸⁶⁴ Joan gaudia durant l'edat mitjana d'un reconeixement especial.

⁸⁶² Haimon d'Halberstadt, *Expositionis In Apocalypsim Beati Joannis Liber Septem* (Migne PL 117: col.1086), Arethas de Cesarea, *Apocalypsim* (Migne PG 106: col. 532-534); i Prudenci, *Peristephanon*, II, v. 505 i XIV (Migne PL 60: cols. 328 i 588).

⁸⁶³ El lleó de Marc sosté un pergami plegat entre les potes davanteres. Hem de pensar que el brau de LLuc també en sostenia un.

⁸⁶⁴ SCHAPIRO 1984: 355-356. En les notes 8, 9 i 10 relaciona tot un conjunt d'obres on es dona aquesta particularitat.

Estava considerat superior a la resta d'evangelistes pel caràcter teològic, místic i profètic de les seves obres que parlen sobre la naturalesa divina de Crist mentre que la resta ho fan de la terrenal. Hi ha hagut diverses maneres de mostrar aquesta hegemonia de Joan, i totes elles nascudes dins l'ambient artístic de l'escriptori de Tours. A la Bíblia de Moutier-Grandval, per exemple, on els símbols es disposen en forma de rombe, l'àliga ocupa el lloc més alt, una posició que Schapiro creu que podria ser hereva de la que ocupava en els monuments funeraris romans.⁸⁶⁵ En altres composicions únicament el còdex que porta l'àliga està obert, i en altres el seu rotlle és l'únic que s'ha acolorit. El que sobta del cas d'Engolasters és que no segueix cap d'aquestes possibilitats, o potser millor hauríem de dir cap de les que hem conservat, i el que porta entre les urpes no és un rotlle sinó un còdex, un fet estrany i més si recordem que el rotlle és, des de antic, l'atribut que millor simbolitza l'autoritat, i per això el porten tant les imatges de Crist com les dels emperadors. A més a més, tant Isaïes com Joan comparen el cel amb un rotlle.⁸⁶⁶

Amb tot el que portem analitzat fins ara, i unint el diferents elements, ja es pot dir que el que veiem a la volta de l'absis és l'escenificació de la Segona Parusia.⁸⁶⁷ Tenim al davant l'instant en què el Fill de Déu reapareix davant els homes amb tota la seva Glòria com a jutge únic perquè “... *el Pare no s'ha reservat de judicar a ningú, sinó que ha confiat al Fill tot el judici*” (Ap. 5,22). Són les lletres Λ i Ω , que simbolitzen el principi i la fi de totes les coses, uns elements que ens allunyen de la visió històrica de Mateu i ens acosten a l'escatològica de Joan.

En pintura romànica el fons sobre el que es disposen les figures de la volta normalment no té una significació concreta, sinó que serveix per ordenar les figures i destacar que es troben al mateix nivell, però en el cas d'Engolasters els colors de les tres bandes podrien tenir càrrega simbòlica. La volta està dividida en tres franges horitzontals, que no encaixen bé a banda i banda de la màndorla, de colors i amplituds diferents. La superior, recordem-ho, és de color blau fosc i abasta més de la meitat de l'espai disponible. La central és de color vermellós i la inferior de color ocre. Aquests tres colors, que es troben en molts dels absis catalans,

⁸⁶⁵ SCHAPIRO 1984: 375, nota 31.

⁸⁶⁶ Is.34,4 i Ap.6, 14

⁸⁶⁷ Mt. 24, 30. “*Llavors apareixerà al cel la senyal del Fill de l'home, i totes les tribus de la terra faran grans manifestacions de dol i veuran el Fill de l'home venint sobre els núvols amb gra poder i majestat.*”

coincideixen amb els que va veure Joan immediatament després de l'obertura del sisè segell (Ap. 6, 12-13): "... *quan l'Anyell va obrir el sisè segell, vaig veure que es produïa un gran terratrèmol. El sol s'enfosquí com un sac negre, (el color que domina la zona superior de la volta) la lluna es tornà com si fos sang, (el vermell de la franja central) les estrelles del cel caigueren sobre la terra com que la figures assotada pel vent...*" (la banda inferior on hi ha el drac).

El col·legi apostòlic, amb Pere i Pau al capdavant, ens rep des del cilindre de l'absis, la zona de transició entre el món celestial i el món terrenal. Són els pilars fonamentals sobre els que se sustenta el Cristianisme, una part important de l'església militant què, capitanejada per sant Miquel, s'enfronta a les forces del mal. A ells, que ja gaudeixen de la Glòria de Déu, s'uneixen aquells que ja estan davant el Senyor i davant del seu tron i que aquí tenim representats pels sants sense nom de l'intradós de l'arc. Són els que va veure Joan que "... *S'estaven drets davant el tron i davant l'Anell, vestits de blanc, Per això estan davant el tron de Déu donant-li culte nit i dia dins el seu temple. El qui seu al tron els farà viure al seu tabernacle*" (Ap. 7, 9-15). D'aquesta manera, l'apostolat i els sants complementen i completen la concepció escatològica del programa.

Descartem amb això la proposta de Pradalier que veu en les figures de l'intradós part del col·legi apostòlic que no han tingut cabuda a l'absis per les reduïdes dimensions de l'estructura.⁸⁶⁸ Creiem que de la mateixa manera que s'ha fet una selecció en l'apostolat, ells estan aquí, sense nom, en representació dels sants i els profetes seguidors de Crist que ha viscut entre els homes i han tingut una vida exemplar. Ressalten la universalitat dels creients i són una crida per a tots aquells que tenen fe. Són els escollits per formar part de la seva cort celestial, i ara ens reben a l'entrada del Regne de Déu en representació de tots els altres que ens hi esperen. Disposats flanquejant l'altar a l'entrada de l'absis, reforcen a la vegada el sentit eucarístic i escatològic que dicta l'exegesi a fi i efecte d'imitar la seva vida per aconseguir la redempció, i sobretot insisteixen un cop més en el sentit apocalíptic del programa de la volta. Ells completen i concreten el missatge, i ens aboquen el moment de l'obertura del sisè segell, aquell en què, un cop vençut Satanàs, reapareixerà el Fill de Déu per

⁸⁶⁸ PRADALIER 1970-1971: 18.

instaurar el Regne del Pare, el moment en què Crist s'unirà amb la seva església per celebrar el banquet celestial en la morada definitiva que és la Jerusalem celestial.⁸⁶⁹

El programa de Sant Miquel d'Engolasters està, d'aquesta manera, en la mateixa línia del que s'ha conservat a la propera església de Sant Vicenç d'Estamariu, un programa més desenvolupat, però en el que també es combinen elements eucarístics, on tots els sants participen de la festa celestial amb Crist, apocalíptics, i salvífics relatius a la fi dels temps. Igual que en el nostre cas, les pintures d'aquesta església de l'Alt Urgell són la síntesi de diferents passatges del llibre de Joan, combinada amb l'exegesi de l'església de Crist representada per una part dels apòstols amb Pere i Pau, pilars de l'Església, en posició destacada acompanyats per Maria i pels màrtirs sense nom del fris absidal.⁸⁷⁰

Un cop hem identificat el programa i analitzat el rol de Miquel dins aquest programa, sembla clar que la substitució de la figura de l'evangelista per la de l'arcàngel no es pot considerar ni un error de còpia, ni una síntesi de les dues figures, ni una supressió atribuïble a la voluntat de l'artista. La imatge encaixa perfectament en un programa que és complex, i que denota un gran coneixement dels textos bíblics.

Arribats a aquest punt ens preguntem si encara podem avançar una mica més i mirar de relacionar l'advocació de l'església, el programa pictòric, l'arquitectura, i la ubicació escollida per l'edifici dins la geografia. Ens anticipen a l'argumentació i ja diem que aquesta relació existeix.

Hem vist en parlar dels orígens del culte als àngels que el focus inicial és orient, i aquí ens dirigim. Ens situem a la zona de Frígia on ja al segle IV tenim documentat un dels santuaris micaèlics més importants de l'antiguitat tardana, el de Choane a l'actual ciutat de Konya, a Turquia, fundat en un indret on l'arcàngel s'apareix a un eremita que l'implora.⁸⁷¹ En aquesta

⁸⁶⁹ Agustí, *De Civitate Dei*, XXII,30 (Migne PL 41: cols. 801-804).

⁸⁷⁰ En aquesta església de l'Alt Urgell s'evidencia un tractament diferent entre els arcàngels Gabriel i Miquel. Mentre Gabriel adopta la postura hieràtica i frontal habitual que identifica els àngels custodis, i va vestit amb les robes pròpies dels cortesans bizantins, Miquel és diferent. El veiem de perfil, amb els peus nus, Gabriel porta sabates i la part inferior de la túnica oberta indicant moviment. Miquel es dirigeix clarament al centre de la volta on hi ha Crist. Igual que a l'església andorrana només Miquel, de entre tots els personatges que envolten al Senyor, té una actitud activa. FUNDACIÓ PRIVADA SANT VICENÇ D'ESTAMARIU 2013.

⁸⁷¹ Baudot creu que l'origen és a Egipte on ja al segle IV el calendari d'Oxirinc parla d'una església dedicada a Miquel i recull dues festivitats, el 18 de juny i el 20 de novembre. BAUDOT 1971: 20.

mateixa època a Constantinoble, i possiblement per influència de l'anterior, s'alçava sobre un promontori del Bòsfor un santuari conegut com *michaelion* que era famós per les aparicions i miracles que en ell s'hi produïen. La fama d'aquests santuaris, esdevinguda pels beneficis que concedien als creients, va propiciar que durant els segles següents el culte a Miquel s'estengués per tota la Mediterrània oriental i es comencessin a erigir petites capelles a Grècia, Síria i Egipte que amb el temps esdevindran importants centres de peregrinació. Davant aquest fenomen evident d'augment de la devoció angèlica, i la conseqüent proliferació arreu del territori cristià d'oratoris on els creients es reuneixen per pregar i per demanar la seva intercessió, l'església oficial reacciona. Des de Roma el culte a Miquel i als àngels continua essent mal vist, condemnat, i els seus santuaris considerats pagans. Ja ho deia sant Agustí *none si templum alicui sancto angelo excellentissimo de lignis et lapidis faceremus*⁸⁷², i ho deia no només perquè molts d'aquests oratoris havien estat temples pagans generalment dedicats a Mercuri, sinó també perquè els àngels no tenen cos, i per tant no han patit martiri i no tenen tombes sobre les que pregar, tot un seguit d'impediments per aconseguir les relíquies necessàries, com ja hem comentat, per a consagrar els altars. Però l'engranatge ja no es podia parar i era qüestió de temps que la devoció per l'arcàngel s'estengués a occident, i ho farà a finals del segle V de la mà dels bizantins que arriben a la costa italiana.

El primer santuari occidental dedicat a Miquel es funda sobre el promontori rocallós del Gargano, a Siponto (Apulia) en un àrea portuària de vital importància en les relacions entre orient i occident. Segons la llegenda, l'arcàngel es va aparèixer fins a tres vegades sobre aquest escull des del que es domina l'Adriàtic. La primera per desviar de forma miraculosa la sageta que un caçador havia llençat contra un toro que troba davant una gruta de la muntanya.⁸⁷³ La segona, poc abans de la batalla entre longobards i bizantins, quan l'arcàngel s'apareix al bisbe de la ciutat a l'entrada de la mateixa cova, i dempeus, deixant impresa la seva petjada en la roca, li pronostica la victòria dels primers. La tercera serà una nova aparició al bisbe ara per reclamar l'edificació i consagració d'una església en la cova. És d'aquesta

⁸⁷² Agustí, *Collatio cum Maximino arianorum episcopum*, 14 (Migne PL, 42: 722).

⁸⁷³ Són molts els elements simbòlics que Miquel recull de la mitologia clàssica, d'Hèrcules/Heracles, Mercuri/Hermes i de Mitra. En la llegenda sobre la fundació del Gargano intervenen elements relacionats amb el culte a Mitra, una cova i un toro que era l'animal ritual, per això es creu que el lloc era possiblement un mitreu.

manera com en el lloc on s'havia aparegut Miquel, i aprofitant un element natural com és una cova, s'aixecà el primer oratori dedicat a Sant Miquel a occident.⁸⁷⁴

Fins a mitjans del segle VI els peregrins que visiten la cova, ara convertida ja en església, procedeixen de les poblacions veïnes del territori més immediat. Però de mica en mica la seva fama creix, i comencen a aparèixer altres santuaris en territoris hel·lenitzats dedicats a l'arcàngel. La zona meridional és la més influenciada amb coves eremítiques a Calabria, la campinya napolitana, el Benevento i Ravenna, però ràpidament el santuari del Gargà s'internacionalitza, sobretot quan la zona queda sota la influència bizantina a inicis del segle VII. L'impuls definitiu vindrà de la mà dels longobards, en aquells moment en lluita contra els bizantins, que reconeixeran en Miquel algunes de les característiques del seu déu suprem. L'assimilació va ser ràpida i així Miquel, de la mà del comte Grimoaldo I (647-671), passà a ser considerat protector de la dinastia longobarda. La instrumentalització política va ajudar a difondre el culte per tota la península itàlica⁸⁷⁵, i la fama del santuari augmenta. Homes i dones de totes les condicions socials i procedències comencen a peregrinar al Gargano, i deixen testimoni del seu pas en nombrosos documents epigràfics en les parets de roca. Provenen sobretot d'Itàlia, però també de punts tant allunyats com Alemanya, França, Espanya i inclús les Illes Britàniques, pelegrins que de retorn als seus països contribueixen a la difusió del culte a Miquel per tot el continent europeu.

⁸⁷⁴ Més tard, sense que es pugui precisar quan, a l'església es dedicaran altars a Maria i a la Santíssima Trinitat. BONNERY (1997: 12-15) creu que és degut a les reticències de l'església a dedicar capelles i altars als àngels. El dedicat a Maria seria el primer i hauria estat consagrat pel bisbe Maïorano a finals del segle V, el de la Santíssima Trinitat seria d'època carolíngia. És molt freqüent que les esglésies i santuaris dedicats a Miquel comparteixin advocació amb Maria. Aquesta doble titularitat es tradueix arquitectònicament en dos edificis sobreposats, en els que el superior acostuma a acollir una capella dedicada a l'arcàngel. Així succeeix entre d'altres al monestir de Sant Miquel de Cuixà, a la catedral de Puy de Velay, a Santa Maria del Naranco, a la Pobra de Lillet, a l'església de Santa Maria de Vals, al monestir de La Grasse, ... La relació entre l'arcàngel i Maria es fonamenta en el capítol 12 de l'Apocalipsi on es relata com Miquel, al capdavant dels àngels, lluita contra el drac de set caps per defensar a una dona, identificada amb Maria, i al seu fill nat. A partir d'aquesta identificació, Miquel esdevé el protector de la Maredeu. A Sant Miquel d'Engolasters no podem parlar d'aquesta doble advocació, almenys a partir de la documentació conservada, tot i que sobta que en la descripció de Salvador Armet i Ricard, comte de Cadet i Castellar, es parli de les pintures conservades sobre *l'altar major* com donant a entendre que hi havia més d'un altar. ARMET 1906.

⁸⁷⁵ Réau discrepa en aquesta assimilació de Miquel amb el déu germànic proposada per Otranto (1999:76-76) i en l'adopció com a sant protector dels longobards per quant el culte es difon des dels territoris italians bizantinitzants. RÉAU 1996: 69. Rojdestvensky defensava que el longobards adopten a Miquel de la mateixa manera que ho fan amb la resta de sants perquè quan ells arriben Miquel ja és venerat en gran part del territori italià. L'exemple més clar és la capella que li era dedicada a Roma, sobre el mausoleu d'Adrià, ja al segle VI, abans de que arribessin els invasors del nord. ROJDESTVENSKY 1922: 17.

És així com la devoció per l'arcàngel envaeix Europa. A França, a partir del segle VI hi ha algunes esglésies amb advocació a sant Miquel a Lyon (506), Limoges (550), Mans (614) o a l'abadia de Saint Michel-en-l'Herm a finals del segle VII, i comencen a erigir-se esglésies que imiten les característiques del santuari gargànic⁸⁷⁶. Un dels més importants és el que a inicis del segle VIII, i amb una llegenda molt similar en la que també intervenen tres aparicions de l'arcàngel i un toro, es funda a Normandia l'església del Mont Saint-Michel.⁸⁷⁷ L'escenari geogràfic recorda certament el del santuari italià, al cap damunt d'un promontori, en un indret isolat, i en un entorn agrest i de difícil accés, i fins i tot el primer edifici es construeix simulant una roca. Posteriorment en una segona fase al segle XI el conjunt es transforma i es construeix una nova església, la de Notre Dame-sous-Terre, en la que hi havia dos altars, un dedicat a Maria i un segon a la Santíssima Trinitat.

En la mateixa línia dels dos santuaris anteriors està el monestir de la Sacra de San Michele sobre el mont Pirchiriano, a la vall de Susa (figura 25)⁸⁷⁸. L'origen és ara una cel·la eremítica on s'havia aparegut Miquel i sobre la que, amb l'ajut de coloms i d'àngels, es construeix una església. Situat a mig camí entre la Gàl·lia i Itàlia, i dominant una de les vies de comunicació més importants del sud del continent, aquest monestir va esdevenir una mena de punt de trobada dels pelegrins que anaven i venien de Terra Santa.⁸⁷⁹ Ells seran els que amb els seus

⁸⁷⁶ Sobre la difusió del model del Gargano arreu d'Europa, OTRANTO 2003 i ATTI DEL CONGRESSO INTERNAZIONALE DI STUDI 2007, on diferents ponències tracten del culte a sant Miquel a Polònia, Portugal, Espanya, Irlanda, les Illes Britàniques, França, Itàlia i als països escandinaus. Sobre els santuaris micaèlis erigits seguint el seu model BAYLÉ 2003.

⁸⁷⁷ Fundat al 709 pel futur sant Aubert, aleshores bisbe de Avranches seguint el que l'arcàngel li havia ordenat en una aparició. La cripta de l'església reproduceix en certa manera la gruta del Gargano. Al respecte Rojdestvensky creu que la fundació és anterior i l'atribueix a monjos irlandesos que segueixen el model de santuari erigit a Miquel per sant Cudbert en una cella eremítica en un illot envoltat pel mar en tres dels seus costats, segons el relat de Beda. La situació és idèntica a la de l'església francesa a la que ella identifica amb Saint-Michel-au-Peril-de-la-Mer. ROJDESTVENSKY 1922: 26-27. Guillaume de Saint-Pair, monjo del monestir, va escriure a mitjans del segle XII el Roman du Mont, un recull de la història del cenobi des del segle IX fins el XII. L'obra és interessant perquè recull les llegendes, cançons, itineraris, ... dedicats a Miquel, però té una forta intencionalitat política que busca defensar la independència del monestir en front las pretensions de Enric II Plantagenet, rei d'Anglaterra i duc de Normandia.

⁸⁷⁸ GANDINO 2003. CASIRAGHI 2003. Sobre la fundació del monestir, *Chronica monasterii Sancti Michaelis Clusini*, a G. Schwatz, E. Abegg (eds), M.G.H. Scriptorum, XXX-2, Lipsia 1834.

⁸⁷⁹ Els tres santuaris formaven part de la ruta de peregrinació a Terra Santa des del nord d'Europa que era coneguda també com la Via de l'Àngel, una ruta equiparable a la de sant Jaume. El traçat enllaça els tres santuaris principals dedicats a l'arcàngel passant per altres de menor importància. Des del Mont-Saint-Michel continua per Nevers, Cluny, Chambéry, Sacra de Sant Michele, Rima, St. Angelo in Formis, i Mont Sant'Angelo in Gargano. Arribats a la Puglia els peregrins embarcaven cap a Terra Santa. Les diferents etapes des de Roma de la ruta estan recollides a Roman du Mont (ROJDESTVENSKY 1922: 43-46). Aquesta ruta està reconeguda

viatges s'encarregaran de donar a conèixer i difondre el culte per tot occident, i fomentaran la proliferació de capelles que imiten les característiques del santuari italià.

A la península Ibèrica hi ha documentats alguns monestirs dedicats a sant Miquel com el de Escalada⁸⁸⁰, el de Pedroso⁸⁸¹ o el que, segons les actes del XI concili de Toledo, celebrat l'any 675, hi havia a la capital del regne visigòtic.⁸⁸² Són testimonis que no impliquen un culte establert i definitiu ja que en aquest moment, al segle VIII, encara no es pot parlar de celebracions en memòria de l'arcàngel. Dins la litúrgia, res fa pensar en un culte generalitzat a Miquel, que no es recull en l'Oracional de Tarragona fins a finals del segle VII (682-682)⁸⁸³, i tot apunta que els himnes i oracions en les que s'invoca no han estat compostats pensant exclusivament en ell, i haurem d'esperar al segle IX per trobar la primera missa dedicada a l'arcàngel, concretament en un sacramentari procedent de Toledo.⁸⁸⁴ El text presenta a Miquel com el protector de les ànimes, i destaca, per damunt de tot, el seu paper de defensor del poble cristià i el rol decisiu que juga en la lluita contra el diable. A partir d'aquest moment, i al llarg del segle X coincidint amb el contacte amb els francs, Miquel comença a aparèixer en els manuscrits i en alguns d'ells, com és el cas de la Bíblia de León i alguns textos procedents del monestir de Silos⁸⁸⁵, recullen l'*Apparitio* del Mont Gargano.

Malgrat el silenci de les fonts en general, tot sembla apuntar que el culte a Miquel s'oficialitza a Europa en època carolíngia sobretot amb l'impuls que proporcionen a partir del segle VIII els monjos irlandesos que s'instal·len a la cort. Els enfrontaments i la crema de monestirs

com a ruta històrica pel Consell d'Europa i encara avui és una de les vies de peregrinació més importants del continent.

⁸⁸⁰ A la localitat lleonesa de Gradefes. L'origen era un temple visigòtic que fou destruït pels musulmans al segle VIII i reconstruït al X (912) per monjos procedents de Còrdova. Fou consagrat pel bisbe Genadio d'Astorga al 914.

⁸⁸¹ San Miguel de Pedroso (Belorado, Burgos) és un cas excepcional a la península Ibèrica, únic testimoni dels monestirs dits *fronterers* dedicats a l'arcàngel que repoblaven i cristianitzaven les zones de frontera. Pedroso era un monestir femení del que se'n té constància ja a mitjans del segle VIII (759). Estava situada al sud de l'Ebre, a la frontera entre Al-Andalus i el regne d'Astúries. És un monestir mal conegut que a mitjans del segle X (945) serà donat al monestir de Sant Millán de la Cogolla. HENRIET 2007: 117-199.

⁸⁸² *Iulianus, ecclesiae monasterii sancti Michaelis abba*. RODRÍGUEZ, MARTÍNEZ (eds.) 2002.

⁸⁸³ Biblioteca Capitular de Verona, manuscrit LXXXIX. Procedent de Tarragona, és un dels manuscrits més antics de litúrgia hispànica.

⁸⁸⁴ Biblioteca Capitular, ms 35.3, Toledo. Fins el segle XI, concretament al 1073, no apareix als leccionaris. La primera vegada és en un manuscrit procedent del monestir de Sant Millán de la Cogolla (Real Academia de la Historia, cod. 22, foli 193v. Madrid).

⁸⁸⁵ *BM*, add.30.845, foli 122. També en un fragment de Passionari que es conserva a la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 494.

provocats per les invasions normands van fer que molts d'ells marxessin i es refugiessin en el lloc on encara es conservaven molts dels elements del imperi romà i en definitiva de la cultura clàssica. Amb ells porten el substrat celta i anglo-saxó que és molt ric en àngels, de fet no hi ha un sant irlandès que no tingui una aparició, i comencen a proliferar les esglésies i els monestirs dedicats a Miquel.⁸⁸⁶ L'ascensió de Miquel en el ritual de la missa també es produeix en aquesta època, concretament al segle IX, i es creu que és conseqüència de la traducció que de les obres del pseudo Dionís l'Areopagita fa el monjo irlandès de la capella palatina de Carles el Calb, Escot Eriúgena, a mitjans d'aquest segle. De fet, els mateixos emperadors contribuiran a situar a Miquel al capdamunt de tots els àngels fomentant, des de la cort, la combinació de les influències dels monjos irlandesos amb les idees que arriben d'orient on Miquel ja tenia un paper destacat. Mostra de l'interès que desperta és que el mateix Carlemany va demanar a Alcuí la composició d'una seqüència en el seu honor, la *Sequentia de Sancto Michael*, i que també a ell s'atribueixen la fundació de Saint-Michele-de-Nahaze sobre el mont Aleric. D'aquesta manera Miquel comença a estar present en els calendaris, al de Verdun, Corvey, Sens, Reims..., en els himnes, les lletanies, poemes, cants, dedicats tots a la seva glòria. Amb aquest panorama no és estrany que el culte a Miquel es propagués per tot l'imperi de la mateixa manera que ho fan les propostes polítiques o religioses. Els emperadors Otó I, Conrad II, Enric II són fundadors de moltes basíliques dedicades a ell, i fins i tot sembla que portaven l'estendard, imitant a l'arcàngel, als camps de batalla. Els mateixos escriptors carolingis del segle XI compararan la lluita dels emperadors contra el paganisme i les males pràctiques religioses amb la lluita de Miquel perquè, igual que el poble d'Israel, els cristians de l'imperi són el poble escollit, i l'emperador és els que els dirigeix gràcies a què ha estat tocat amb l'esperit de l'arcàngel.

Si ens centrem a Catalunya, el culte a Miquel possiblement arriba de la mà dels carolingis, però no figura entre els preferits com sí ho fa, per exemple Martí. En comparació amb altres punts de la península, per exemple amb el veí territori de l'Aragó, la devoció per Miquel és

⁸⁸⁶ Molts d'aquest establiments es relacionen amb monjos irlandesos com Sant Michel en Thiérache, fundat per dos peregrins irlandesos amb una església dedicada a l'arcàngel amb relíquies procedents de sants de Irlanda, o el de Sant Michel de Tonnenc fundat per Michomere, eremita irlandès; altres santuaris al llarg del Rin Honau, Mürbach, Ohrdurf, Mondsee, ...tots en la ruta que segueixen aquests monjos en direcció als Alps. Aquest santuaris també ocupen lloc elevats d'alt una muntanya. ROJDESTVENSKY 1922: 20-35; LAURASON-ROSAZ 2001: 98.

tardana, un fet que s'ha de relacionar amb la menor influència del monestir de Cluny a Catalunya donat que l'expansió del potent monestir francès es va centrar més en l'oest i el centre de la península Ibèrica.⁸⁸⁷

Catalunya durant la primera meitat d'aquest segle X estava reclosa en ella mateixa, lluny de relacions externes. Però les diòcesis catalanes continuaven depenent de la seu de Narbona i per tant era qüestió de temps que l'esperit de Cluny penetrés en la societat, i més quan els comtes catalans eren descendents de les cases comtals de Tolosa i Carcassona, unes dinasties que figuraven entre els promotors més actius del monestir. Serà la idea d'emular a les corts franques la que portarà a molts comtes catalans a sol·licitar de Roma autoritzacions per la fundació de cenobis, i entre ells destaca la que fa el comte Sunyer. D'Abadal considera que és de la mà dels comtes de Barcelona, Sunyer i Riquilda, ella per cert filla dels comtes de Tolosa, que les idees de Cluny entren definitivament a Catalunya, concretament al 950, quan Sunyer obté la butlla del papa Agapit II per posar el que aleshores era el monestir de Sant Germà de Cuxà, posteriorment Sant Miquel, sota la protecció directe de Roma.⁸⁸⁸ A partir d'aquí el comte impulsa la reconstrucció de l'antiga església i inicia la construcció de l'oratori dedicat a l'arcàngel que consagrarà Garí amb *reliquiae ipsius gloriosi archangeli Michaelis, ex pallio scilicet eius sanctae memoriae* portades expressament del Gargano.⁸⁸⁹

El contacte amb Cluny és molt important, sobretot perquè dins l'ideari de l'ordre els àngels tenen un paper fonamental en ser considerats els guardians del cel. Miquel i Rafael figuraven en la litúrgia del dissabte, i també en les lletanies que es recitaven en la vigília de la Pentecosta. Al mateix monestir, en la basílica dita de sant Hug, hi havia una capella alta dedicada a Miquel, igual que en altres establiments borgonyons sota la seva influència. Però no només se li dediquen altars. El paper fonamental dels àngels es trasllada al món de l'art i així, tant al mateix Cluny com en moltes esglésies relacionades amb ell, és freqüent trobar

⁸⁸⁷ Molts dels monestirs catalans depenien de cases mares del mig dia francès com per exemple Camprodón de Moissac, o Ripoll de Sant Víctor de Marsella. Sobre les relacions de Catalunya amb el monestir de Cluny BONNASSIE 1975-1976.

⁸⁸⁸ D'ABADAL 1961: 7-11.

⁸⁸⁹ Garsies *Epistola ad Olivam episcopum ausonensem* (Migne PL 141: col.1447). Mostra de l'estreta relació que hi havia entre el comte i el papat és que l'església de sant Miquel es consagrarà el dia 28 de setembre de 974 coincidint amb la data que la tradició romana dedica al sant i no el 8 de maig que és el dia que es commemora la consagració del Gargano. El sermó de Garsies en commemoració de la consagració de la primera església, recull com es van aconseguir les relíquies i el preu que es va pagar per elles. El document és recollit i analitzat també per JUNYENT 1951 i 1992.

capitells i pintures, sobretot a l'entrada de l'edifici i fins i tot a les portes de les ciutats, amb temes angèlics, una clara al·lusió al seu paper de protectors i de custodis des de les altures. En aquest context no és d'estranyar que l'enfrontament entre Miquel i el drac, en diverses versions, tingui un paper destacat.

Però el monjo Sunyer, no només obre la porta a noves idees, sinó que també inaugura tot un seguit d'expedicions a Roma encapçalades per nobles i eclesiàstics catalans. Són aquestes expedicions, moltes d'elles amb destí final a Terra Santa, les que posen en contacte a l'aristocràcia catalana amb els diferents santuaris micaèlics⁸⁹⁰, contactes que seran en gran part els responsables de la proliferació en tot el territori català de capelles dedicades a l'arcàngel. A la que hi havia a la catedral de Girona, citada en el testament de Borrell al 993, s'hi sumaran les d'altres focus importants dins el panorama eclesiàstic català. La que hi havia a l'antiga catedral de Vic, anterior a la construcció de la nova seu de Sant Pere, o la del conjunt episcopal de la Seu fundada per sant Ermengol, són alguns exemples. Però no només en els conjunts catedralicis s'hi dedicaran capelles. Recordem que al primer pis de la torre de Sant Martí del Canigó hi havia una capella que estava totalment decorada⁸⁹¹, una altra ocupava el braç nord del transsepte de Sant Pere de Rodes, de la que Mancho destaca la dificultat per accedir-hi, i potser la que possiblement hi havia al primer pis de la torre campanar de Sant Pere de Sorpe.⁸⁹² Són moltes també les que en aquesta mateixa època s'erigeixen en terra de frontera al Penedès, la Conca de Barberà, la Noguera, la majoria d'elles esglésies castrals que, agafant la vessant militar de l'arcàngel, busquen la protecció

⁸⁹⁰ Al 951 Sunifred de Cerdanya encapçala una comitiva en la que participa el bisbe Guisard d'Urgell. Oliba Cabreta amb l'abat Garí de Cuixà hi viatgen al 968. El futur papa Silvestre II, Gerbert, viatjarà amb Borrell de Barcelona i el bisbe de Vic, ciutat en la que havia estudiat, al 970. Aquest viatge és molt important perquè posa en relació la casa de Barcelona amb un dels principals artífexs de la reforma. Roger de Carcassona, Miró bisbe i comte de Girona, el bisbe d'Elna i abat de Roses, entre d'altres ho faran al 979. El mateix Garí promourà un viatge a Terra Santa al 988. El bisbe Arnulf de Vic ho farà al 1005, però només arribarà fins a Roma i haurà de retornar en ser nomenat arquebisbe de Narbona. Berenguer III d'Elna hi viatjarà en dues vegades, al 1019 i al 1030. El 1032 Ermengol II, emparentat amb la casa comtal de Cerdanya, emprèn viatge a Jerusalem i visita el santuari del Gargano i un any després en el seu testament deixarà a lous i algunes de les propietats que tenia a la vall de Ripoll, a l'església de sant Miquel de la Seu. Al 1040 el mateix camí el farà el bisbe Eriball de la Seu. Entre els nobles que van emprendre el viatge és interessant per a nosaltres el que va fer de Guillem de Castellbó, que farà una donació a l'església del Gargano al 994, i Sança d'Urgell, que també ho farà al 1116. Els viatges de tots ells els han recollit, entre d'altres GUDIOL 1927b; D'ABADAL 1961; BONNASSIE 1975-1976; ESPAÑOL 1997.

⁸⁹¹ L'estat de conservació d'aquestes pintures és molt deficient i no permet identificar amb claredat cap escena. GUDIOL 1927a: 132-133; POPST 1930: 130; SUREDA 1981: 388.

⁸⁹² MANCHO 2000: 568.

que ell els pot proporcionar en front de l'invasor musulmà perquè Miquel, a la península Ibèrica, s'invoca com a *custos Ecclesiae romanae*.

És evident que el conjunt d'Engolasters no es pot comparar amb cap dels grans monestirs europeus ni amb una església castral, és una església molt modesta. Tampoc podem associar la seva fundació amb una família aristocràtica, ja sigui autòctona o forana.⁸⁹³ Desconeixem si era un lloc de pelegrinatge, encara que sabem que en alguns moments de la seva història s'hi feien romeries. Tampoc no podem afirmar rotundament, com assenyala Fernández, que formava part d'una caseria aïllada, qui sap si una mena d'hostatgeria o d'estació intermèdia des de la que reprendre forces abans d'enfilars el dur camí que, des de la vall central d'Andorra, conduïa a la veïna Cerdanya. Potser el Pere de les cases d'Engolasters que signa el document de la segona concòrdia era el qui estava al front d'aquest establiment situat al límit del bosc que alguns associen a l'església.⁸⁹⁴ Manca encara molta informació sobre aspectes concrets que afecten al qui, com, per què, i quan, ... d'un edifici que es situa en la línia d'altres fundacions similars en relació amb el paisatge.

Ja hem comentat com des del primer moment les edificacions dedicades a Miquel intenten imitar i reproduir les característiques del Gargano, sobretot pel que fa a la seva situació "*in vrrtice montis excelsi posita*" com diu el *Liber de Apparitione sancti Michaelis in monte Gargano*.⁸⁹⁵ Per tant, un entorn de muntanya per una banda, i un lloc elevat per altra són dos dels elements quasi indispensables per a les seves esglésies. Sant Miquel d'Engolasters està en un entorn de muntanya, isolada i dura, un lloc apartat, angost, envoltat de vegetació, i de difícil accés sinó és per un enrevessat camí encara a dia d'avui. És l'escenari perfecte per una criatura incorporada com un àngel que es troba a mig camí entre el cel i la terra, entre el que és humà i el que és diví. L'indret reuneix a la perfecció geografia i dedicació on la muntanya

⁸⁹³ Alguns aspectes de les relacions de sant Miquel amb les monarquies asturiana i navarresa han estat tractats per Henriët. Per Oviedo, entre el complex d'edificis que formen el conjunt catedralici, hi havia, prop del palau reial, l'església de sant Miquel que dominava tota la ciutat. La funció protectora de l'arcàngel es fa patent quan, amb la pèrdua de la capitalitat, es decideix disposar totes les relíquies en un mateix lloc, i el lloc escollit és l'església de Sant Miquel, avui la Càmera Santa. La relació especial de la monarquia navarresa amb l'arcàngel es veu en el monestir de Sant Miquel de Villatuerta, on Sanç II (970-994) va inscriure el seu nom en un dels murs, i on es van compondre dos poemes en els que es reclama la seva protecció per el rei Sanç II en un, i per la reina Urraca i Ramir, germà del rei, en un altre. HENRIËT 2007: 119-129.

⁸⁹⁴ VIGUÉ, RODRÍGUEZ, ADELL 1992b: 202. Ja hem comentat en parlar de l'arquitectura que no hi ha constància de cap nucli de poblament a les proximitats i que tampoc no s'han documentat cap zona d'enterraments als voltants de l'església.

⁸⁹⁵ *Apparitio*, 1, 541. Citat per OTRANTO 1999: 81.

pren un simbolisme mítico-espiritual de punt d'encontre entre l'home i la divinitat. De fet és el lloc més idoni. Des d'aquí Miquel, el preferit del Senyor, el missatger, el millor per intercedir pels homes, aquell que puja i baixa constantment per l'escala celeste segons la visió de Jacob, està en permanent contacte amb els homes i amb Déu.⁸⁹⁶ Per això que el seu santuari hagi d'estar el més pròxim possible al cel, en un lloc elevat, a tocar els núvols, en un indret que bé podria considerar-se la frontera entre el món visible i el invisible.

L'església d'Engolasters no és l'única que segueix aquest model, comparteix característiques amb altres esglésies del bisbat d'Urgell amb advocació a Miquel.⁸⁹⁷ A Alàs (Alt Urgell), sobre un petit promontori hi ha Sant Miquel del Mas de sant Miquel, prop del bosc de Pallerols, i dominant la vall de Ribalera o Romadriu, tenim la més que probable església de Sant Miquel de Ribalera. I què dir de la que hi ha al castell de Peramola, construcció que Arnau Mir de Tost deixa en testament al seu nét Guerau de Cabrera, i des de la que es domina l'entrada al congost que descriu el riu Segre avui cobert per les aigües de l'embassament de Oliana.

El lloc com veiem és altament significatiu, i creiem que també ho són les característiques del campanar. Al principi d'aquest capítol, en el decurs de l'anàlisi arquitectònica del conjunt, hem vist com la torre d'Engolasters és una de les més altes del país, i com aquesta esveltesa es tradueix visualment en una desproporció evident amb relació a l'edifici de l'església. Un campanar molt alt que es veu des de qualsevol punt de la vall central d'Andorra, al capdamunt d'una muntanya, mig suspès en l'aire igual que ho estaria un àngel, en una església dedicada a sant Miquel, i amb un programa pictòric que ens parla de la resurrecció, són característiques que demostren una concepció global de l'obra en la que arquitectura i pintura estan al servei d'una idea. Una idea que és complexa per la important càrrega simbòlica que comporta, en la que intervenen i es combinen de manera intel·ligent tant els elements arquitectònics com el programa iconogràfic que decora els murs de l'església, al menys els que hem conservat. Una

⁸⁹⁶ *"Va tenir un somni: hi havia una escala apuntalada a la terra i la punta tocava al cel, àngels de Déu hi pujaven i baixaven". Gn. 28, 12. L'escala simbolitza el pont entre els homes i la divinitat. La mateixa idea s'expressa a Jn. 1,51: "... Us ben asseguro que veureu obert el cel i els àngels de Déu pujant i baixant sobre el Fill de l'home".*

⁸⁹⁷ De les dues altres esglésies que hi ha al Principat amb advocació a sant Miquel, la del Prat del Campanar està al capdamunt d'un promontori però no destaca especialment en el paisatge al estar envoltada de muntanyes més altes. De l'església romànica només queda en peus l'absis, la resta és una construcció del segle XIII. VIGUÉ 1992a: 74. L'altra és Sant Miquel de Fontaneda, que no es caracteritza per estar en un lloc alt, ans el contrari. En aquesta església es conserven restes de pintura d'època del romànic en una de les finestres de l'absis, però el mal estat en què es troben no ha permès fer cap mena d'interpretació. VIGUÉ 1992b: 194-195.

concepció de ben segur impossible d'atribuir a la imaginació, fantasia, o decisió d'un artista o un grup de manobres, ni tant sols a l'aplicació d'uns models estàndard a partir de les indicacions fetes pel promotor. Darrera hi ha d'haver sens dubte un ideòleg, qui sap si procedent de la canònica de Santa Maria de la Seu o possiblement del monestir de Sant Miquel també a la Seu on hi havia una comunitat sota la regla de sant Agustí. Sigui d'un lloc o d'un altre ha de ser un gran coneixedor no només de la figura de l'arcàngel i de tot el que ell representa, sinó també de les característiques que defineixen els santuaris micaèlics que en el seu nom s'han erigit a Europa des de la introducció del culte. Un personatge capaç de combinar a la perfecció el programa iconogràfic, l'edifici de l'església, i el seu campanar, amb la situació geogràfica per tal de transmetre un missatge. I quin és aquest missatge?.

El programa s'allunya d'aquells programes didàctics que van dirigits al públic en general en els que el centre d'atenció són les preocupacions sobre el judici final, aquí es deixen en un segon pla i va un pas més enllà. És el moment en el que Crist es mostra com a Rei del cel, com a governant absolut, d'aquí l'alfa i l'òmega, i envia al seu general a lliurar la batalla definitiva contra els àngels rebels. Miquel venç i humilia Satanàs i acaba definitivament amb el regne del pecat que va començar amb Adam i Eva. La victòria de Miquel és la victòria de Déu Pare i del seu Fill, i suposa el reconeixement del poder de Crist amb la instauració de la llei i la justícia divina. Una visió esperançadora de la vida després de la mort basada en el triomf de Crist i en la seva misericòrdia que defuig del missatge de la por.

9.4. Figures



Figura 1.
Sant Miquel d'Engolasters.

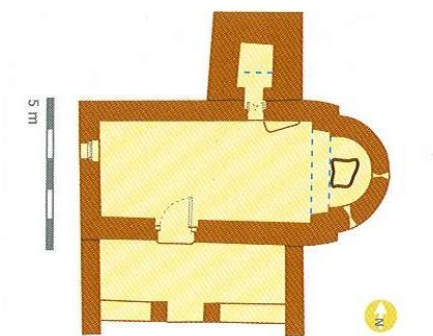


Figura 2.
Planta de l'església de Sant Miquel d'Engolasters. (PCA).



Figura 3.
Celebració d'una missa a l'exterior de l'església a l'agost de 1929. Arxiu Nacional d'Andorra, fons Narcís Casal, negatiu n° 28.



Figura 4.
Sant Miquel d'Engolasters al setembre de 1921. Fotografia de Jaume Biosca, CEC, negatiu n° 87.



Figura 5.
Estat actual de la porta d'accés a l'interior de l'església.



Figura 6.
Interior de Sant Miquel d'Engolasters entre 1902- 1919. Arxiu Nacional d'Andorra, fons Guillem de Plandolit, negatiu n° 385.



Figura 7.
Porta oberta al mur nord des de la que s'accedeix a la base del campanar. Es veu també part del paviment actual de la nau i una gran pedra que serveix de fonamentació al mur.



Figura 8.
Detall constructiu de la porta a la base del campanar. Vista des de l'interior.



Figura 9.
Absis de Sant Miquel d'Engolasters amb les senzilles arcuacions de pedra tosca.



Figura 10.
Façana oest del campanar de Sant Miquel d'Engolasters.



Figura 11.
Detall constructiu en una de les finestres del campanar.



Figura 12.
Element escultòric? de la façana sud.

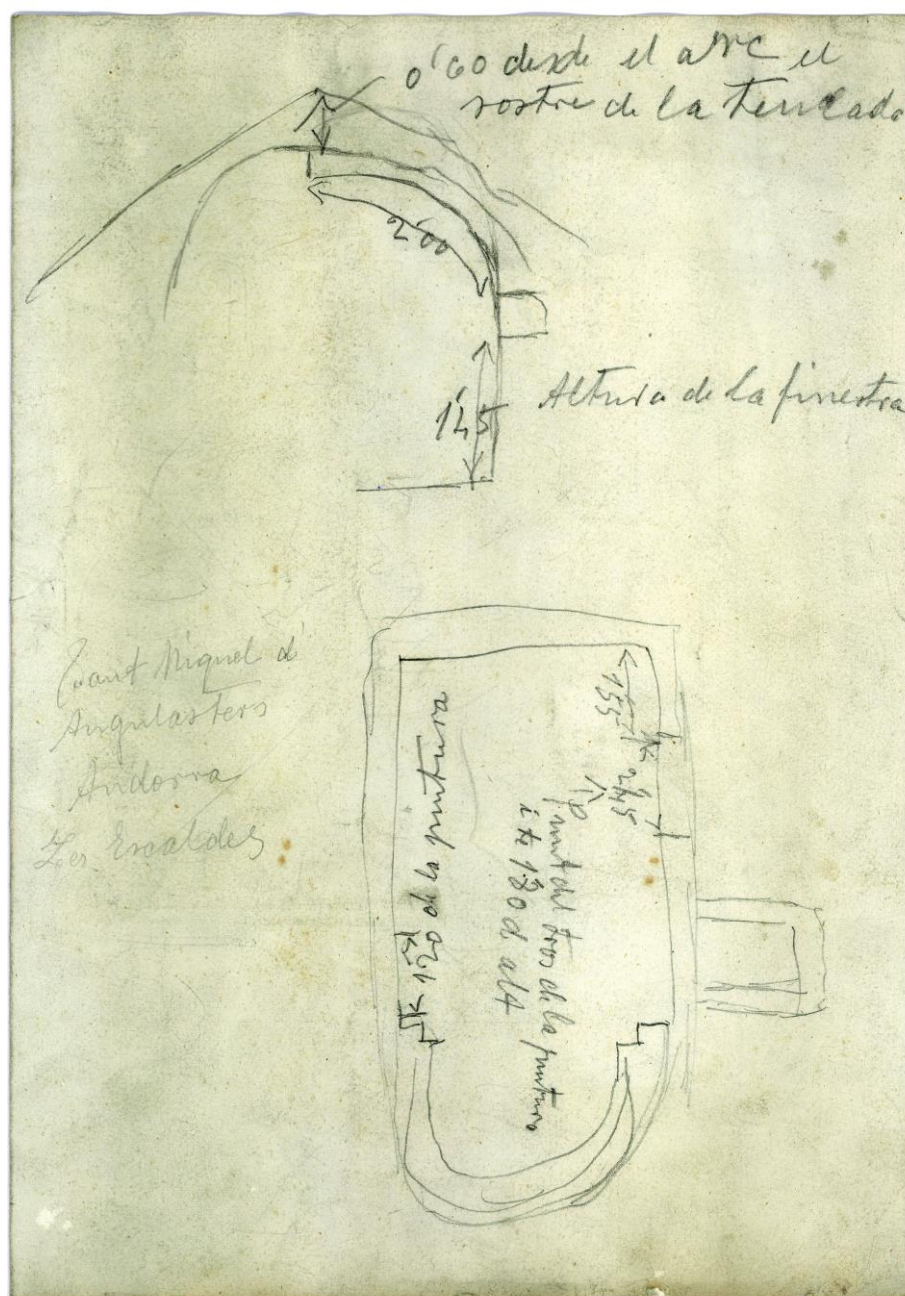


Figura 13.

Dibuix d'Emili Gandía anterior a l'arrencament de les pintures on s'especifica els amidaments i la localització dels fragments de pintura romànica conservats. (GUARDIA, LORÉS 2013).



Figura 14.
Maiestas Domini que presideix l'absis de Sant Miquel d'Engolasters. (Fotografia I. Lorés).



Figura 15.
Sant Miquel en *substitució* de sant Mateu a la volta de l'absis. (Fotografia I. Lorés).



Figura 16.
Detall de l'àliga de sant Joan a la volta de l'absis.
(Fotografia I. Lorés).

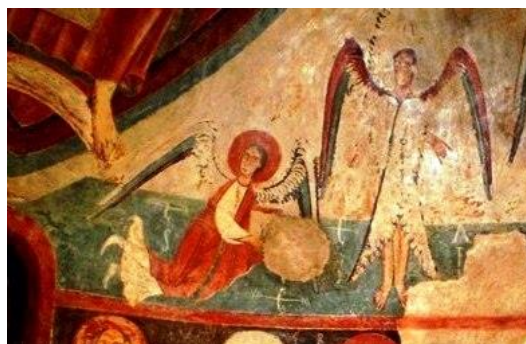


Figura 17.
Àngel de l'absis de Sant Serni de Baiasca (s. XII).



Figura 18.
Apostolat de l'absis de Sant Miquel d'Engolasters. (Fotografia I. Lorés).



Figura 19.
Armari que ocupa el tram final del cilindre de l'absis a la banda de l'epístola.



Figura 20.
Apostolat de Sant Pere del Burgal, (finals s. XI-inicis XII), MNAC.



Figura 21.
Comparació entre les inscripcions: a la esquerra la del cilindre, a la dreta la de la volta.



Figura 22.
Programa de la part superior de l'intradós de l'arc triomfal. (Fotografia I. Lorés).



Figura 23.
Sant sense identificar a l'intradós de l'arc triomfal al registre superior. (Fotografia I. Lorés).



Figura 24.
Personatge sense identificar que ocupa l'intradós de l'arc triomfal al registre inferior. (Fotografia I. Lorés).



Figura 25.
Sacra de San Michele sobre el monte Pirchiriano a la vall de Susa.

10. Conclusions

La història del Principat d'Andorra ens mostra que al llarg dels segles hi ha hagut un interès, per part de les elits civils i eclesiàstiques del comtat d'Urgell, per dominar el territori, i com aquests intents sempre van trobar l'oposició dels seus habitants que van saber mantenir-se forts i units en front de qualsevol acte que impliqués submissió a poders forans de les Valls. És d'aquesta manera com van aconseguir quedar al marge de l'engranatge del sistema feudal que s'imposa a tota Europa, conservant uns privilegis, judicials, econòmics, polítics i religiosos, que els permetran viure com a homes lliures, gestionant els seus propis recursos, i controlant els mitjans de producció. Aquesta situació, traslladada al camp que a nosaltres ens interessa especialment que són les esglésies, significa que, tot i que hi poden haver excepcions com la documentada de Sant Serni de Nagol, sembla que van ser les pròpies comunitats les que en van promoure la seva construcció, ja que d'altra manera no es pot entendre la insistència, en la redacció de les concòrdies, sobre el retorn dels edificis als que es consideren els seus legítims propietaris.

Con afecten les signatures d'aquests documents a l'objecte principal de la nostra investigació que són les pintures murals, és un punt que no hem pogut confirmar, però creiem que, un cop analitzats els programes, i vist com són els principis defensats i promoguts amb insistència des de Roma els que trobem en els seus murs, possiblement les concòrdies tinguin alguna cosa a veure. Si a això hi unim, per una banda, la complexitat i el simbolisme que mostren sobretot els conjunts de les esglésies de Santa Coloma i de Sant Miquel d'Engolasters, darrera els quals creiem que hi ha d'haver necessàriament un teòleg, i per altra banda, que les esglésies de Santa Coloma, Sant Martí de la Cortinada i Sant Serni de Nagol, mostren signes clars de programes pictòrics anteriors, tot sembla apuntar en aquesta mateixa direcció.

Que la producció pictòrica tendeixi a concentrar-se en la segona meitat del segle XII no implica que l'arquitectura també ho faci. L'anàlisi dels edificis ha revelat una tècnica

constructiva i uns models d'ampli recorregut que abasten gran part de l'alta edat mitjana, tret del cas concret de l'església de Santa Coloma que clarament es pot inscriure entre les construccions d'època visigòtica. Les plantes segueixen totes elles un mateix model, format per una nau rectangular en la que s'obra a l'est un absis semicircular cobert amb volta. L'única variació la trobem en l'elecció de la coberta de la nau que en els casos de Sant Joan de Caselles, Sant Serni de Nagol i Sant Miquel d'Engolasters és a doble vessant sobre encavallades de fusta, i en els casos de Sant Romà de les Bons i Sant Martí de la Cortinada amb volta. L'assimilació de les formes llombardes es veuen sobretot en els campanars, encara que l'execució dels motius ornamentals deixa entreveure treballadors poc qualificats.

Si ens centrem en l'objecta principal de la nostra investigació, podem dir que la pintura mural d'època romànica conservada al Principat d'Andorra no és tan marginal ni tant residual com tradicionalment s'havia considerat. Hem volgut i creiem que hem pogut demostrar que està en la línia de les produccions contemporànies d'arreu d'Europa. Aquestes paraules són les que creiem millor resumeixen tot el treball i amb el que esperem haver aconseguit situar dins el panorama general de la pintura romànica uns conjunts que s'han revelat diversos quant a l'execució, però homogenis i rics en el contingut. Les idees que hi ha al darrera dels programa són clares i els temes es cenyeixen i segueixen perfectament els principis dogmàtics que, dictats des de Roma, regeixen el panorama artístic europeu durant el segle XII.

Hem intentat demostrar la relació estreta i inevitable entre les imatges i l'arquitectura, mirant de fer palès que juntes contribueixen a la creació d'un espai ritual que està perfectament definit i en el que la pintura no és res més que un dels elements que el conformen, d'aquí el títol del treball: *L'art romànic del Principat d'Andorra: la pintura mural en el seu context*. Però per context no ens hem limitat al marc físic que defineixen les quatre parets de l'edifici. En aquells casos en els que el volum de pintura conservada ho ha permès, hem mirat d'esbrinar quin ha estat el context cultural, històric i intel·lectual en el que s'han gestat les imatges, perquè sabem que les iconografies evolucionen seguint la mentalitat i les necessitats, les inquietuds de cada moment. En aquest sentit l'església de Sant Miquel d'Engolasters és el millor exemple que tenim, creiem que fins i tot més enllà d'un àmbit merament local, de la concepció unitària d'una església on l'edifici, el programa i la seva ubicació estan en perfecta sintonia i al servei d'un projecte ben travat.

No hem volgut entrar a discutir amb un nivell de detall minucios sobre qüestions cronològiques, importants però sempre problemàtiques sobretot en aquests moments en què està en crisi tota la periodització de la pintura romànica. És per això que concretar més enllà de primera o segona meitat del segle XII en termes generals és complicat, i més sense documentació que ens assenyali el camí que hem de seguir. Davant la manca de fonts documentals que certifiquin una obra, hem de recórrer a l'anàlisi combinada de la iconografia, el context històric i el social i, en el nostre cas, possiblement les signatures de les Concòrdies, com ja hem apuntat, podrien ser un bon punt de partida. Les actes de consagració, de les que a Andorra es conserven la de Sant Serni de Nagol de mitjans del segle XI (1055) i la de Sant Romà de les Bons de la segona meitat del segle XII (1163), són les que han servit de terme *post quem* per a la datació de la pintura, no només dels conjunts als que fan referència, sinó de tota la pintura del Principat. Però aquests documents s'han revelat poc fiables, per no dir que inútils, per la matèria que a nosaltres ens afecta, en no certificar ni la finalització de l'obra arquitectònica, ni de la pictòrica. El contrast que s'observa entre una arquitectura "tradicional" i uns programes decoratius que podríem qualificar de "moderns" que, en ocasions, es superposen a d'altres ja existents, reflecteixen que les dues accions no són contemporànies. Durant la segona meitat del segle XII hi ha una gran activitat cultural al Principat d'Andorra, un moviment que no és exclusiu d'aquestes contrades sinó que es produeix, en la mateixa època i en unes condicions semblants, en altres regions europees.⁸⁹⁶

Una altra qüestió és la que es refereix a l'anomenat tradicionalment "mestre" de Santa Coloma. Considerem que, a aquestes alçades ningú no pot discutir que el terme és del tot inapropiat i que no hi ha res que indueixi a pensar que gran part de la pintura romànica andorrana va estar en mans d'un únic pintor. Les similituds dels models iconogràfics que llueixen els conjunts d'Andorra i aquells que formen part de l'àrea pirinenca, i que fins i tot podem fer extensiu a aquelles zones més allunyades on sembla que hi arriben aquests models, ens parlen d'un substrat comú perfectament identificable a una banda i l'altra del Pirineu en l'ús de models comuns o pròxims. En tot cas, és justament la que està considerada l'obra insigne d'aquest pintor la que s'allunya més del grup.

⁸⁹⁶ A la Vall del Loira a finals del segle XII i inicis del segle XIII, igual que a la regió de Maine i d'Anjou. DAVY, JUHEL, PAOLETTI 1997.

A Santa Coloma les relacions amb la pintura poitevina són evidents, i creiem que han quedat demostrades, tant en els petits detalls com en la concepció i estructuració mateixa del programa als murs. Se'ns fa difícil determinar com arriben aquestes influències, quin són els focus des dels que s'originen i com i quines són les relacions que propicien els contactes, civils, eclesiàstics, pelegrinatge; segurament és una mica de tot. A la Península Ibèrica hi ha dues vies d'entrada de la influència francesa que semblen clares: Aragó i els comtats catalans. Amb quin d'aquests dos focus, en tot cas, hauríem de vincular Santa Coloma?. No ho sabem del cert, però tot apunta a uns pintors que, deixebles dels que pinten els conjunts del Poitou, es desplacen a punts on hi ha feina i diners.⁸⁹⁷ D'aquesta manera, el que fins a hores d'ara ha estat considerat el conjunt emblema del romànic andorrà, se'ns ha manifestat pròxim a un influx pictòric allunyat de l'àrea geogràfica al que està adscrit i ens porta a replantejar la filiació acceptada per a la pintura romànica del Principat.

Les muntanyes, ja ho sabem, no són un entrebanc per a la circulació de persones, i per tant d'idees, i en un moment de ple desenvolupament social i de grans inquietuds artístiques com és el final de l'alta edat mitjana els intercanvis havien de ser constants⁸⁹⁸. Les vies de comunicació que posen en relació les dues vessants dels Pirineu i que travessen el Principat el converteixen en un punt de trobada i d'intercanvi molt important, i si alguna església recull aquestes inquietuds és Sant Martí de la Cortinada. No sabem molt bé amb què hem de relacionar les escenes profanes ni a qui hem d'atribuir la seva elecció, però està clar que són el reflex d'una societat en evolució, que està viva i en la que els nous corrents intel·lectuals i nous models que els serveixen, procedents de França, que demanen pas a finals del segle XII, obren la porta a un nou món allunyat de la cultura religiosa que demostra que l'església ja no és la dipositària en exclusiva del patrimoni cultural.

Però al mateix temps que la "modernitat" es manifesta en els murs d'algunes de les esglésies, en d'altres hi ha mostres clares del manteniment d'uns models que venen d'antic, alguns amb un llarg recorregut, d'una certa fossilització. Una convivència de repertoris que es veu en les escenes que inspiren iconogràficament la composició que envolta la Majestat de Sant Joan de Caselles, considerada una obra plenament catalana, i que entronquen amb la més pura tradició

⁸⁹⁷ FERNÁNDEZ SOMOZA 2004.

⁸⁹⁸ GUARDIA 2008; GUARDIA, MANCHO, PALAU 2014; PETROWISTE 2015; GUARDIA 2016.

carolíngia de la il·luminació de manuscrits. Però no únicament la pintura, la mateixa concepció de l'obra també és d'origen carolingi. La Crucifixió de Caselles és un bon exemple dels contactes de la zona amb els cercles artístics capdavanters del continent europeu que ens obliguen a abandonar definitivament la idea que és una obra pobra, feta per a una església sense recursos. Tot apunta en la direcció contrària. El material és difícil d'obtenir i de treballar i, el que és més important, posa en relació una petita església de les valls pirinenques amb els conjunts més importants del panorama artístic cultural europeu, demostrant que darrere d'aquesta obra hi ha un centre connectat i coneixedor de les diferents solucions que es poden aplicar.

Semblant reflexió podem fer-la per a Sant Romà de les Bons, on un *Agnus Dei* amb clares referències a la miniatura carolíngia, s'ha sabut combinar i integrar encertadament amb elements formals i de repertori molt arrelats a la zona i que es troben en la base del seu substrat cultural. El model pot ser antic, però la concepció del programa és modern i un cop més fa palès un entorn cultural ric i preparat per adaptar la decoració a les exigències que imposa l'arquitectura.

No ens oblidem de Sant Serni de Nagol, justament per haver estat el conjunt més ignorat i menystingut de tots. Hem descartat, amb arguments, la cronologia que s'ha vingut proposant de mitjans segle XI, i creiem que, un cop analitzat el programa conservat a l'arc triomfal i a partir sobretot de la imatge que hem identificat com la del bisbe donant, podem dir que és una obra contemporània a les seves germanes. Certament l'execució no és acurada, fins i tot ens atreviríem a dir que és dolenta i amb un gran primitivisme, però els aspectes formals, que són en gran part els responsables de l'endarreriment que se l'hi ha atribuït, no són més que la mostra de les incapacitats de l'artista i en cap cas es poden prendre com a elements guia per a una datació. Aquí el que mana és el programa i el missatge que transmet el que s'ha traslladat als murs de Sant Serni ens parla d'esperança, de Salvació i vida més enllà de la mort, igual que a la resta de les esglésies, encara que sigui amb un llenguatge diferent.

En definitiva, l'estudi individualitzat de cada conjunt ens ha permès veure les seves especificitats, algunes podríem dir que s'han revelat sorprenents, però també les interrelacions

tant amb els conjunts més propers com amb aquells més llunyans que era l'objectiu que ens havíem marcat en iniciar la nostra investigació.

11. BIBLIOGRAFIA

- ADELL, J.A. 1989. “Sant Julià de Boada”, *Catalunya Romànica*, VIII. *L'Empordà I*, p. 240-242.
- 1992a. “Sant Martí de la Cortinada”, *Andorra Romànica*, p. 116.
- 1992b. “Sant Serni de Tavèrnoles”, *Catalunya Romànica*, VI. *Alt Urgell. Andorra*, p. 121-127.
- 1992c. “Sant Martí de la Plana”, *Catalunya Romànica*, VI. *Alt Urgell. Andorra*, p. 194.
- 1992d. “Santa Maria de Remolins”, *Catalunya Romànica*, VI. *Alt Urgell. Andorra*, p. 192-193.
- 1993. “Sant Sadurní del castell de Llordà”, *Catalunya Romànica*, XV. *El Pallars*, p. 376-378.
- 1996. “Mare de Déu de Gràcia del Ru”, *Catalunya Romànica*, XVI. *La Ribagorça*, p. 272-273.
- ADELL, J.A., CASES, M.L. 1993. “Santa Maria de la Clua de Montsec”, *Catalunya Romànica*, XV. *El Pallars*, p. 451-452.
- ADELL, J.A., NAVARRO, C. 1988. *Diagnosi de l'estat de conservació de l'església de Santa Coloma d'Andorra*, (inèdit).
- ADELL, J.A., RAMOS, M.L. 1993. “Santa Maria de Ginestare”, *Catalunya Romànica*, XV. *El Pallars*, p. 179-180.
- AINAUD DE LASARTE, J. 1966. “La consagració dels Crist en Creu”, *Liturgica 3* (Scripta et Documenta, 17), p. 11-20.
- 1973. *Art Romànic. Guia*, Barcelona, 1973.
- 1989. *La Pintura catalana. La Fascinació del Romànic*, Ginebra.
- 1993a. “Les col·leccions de pintura romànica del Museu Nacional d'Art de

- Catalunya”, *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 1, p. 57-69.
- 1993b. “Santa Eulàlia d’Estaon”, *Catalunya Romànica*, XV. *El Pallars*, p. 286-288.
- 1994. “El Burgal”, *Catalunya Romànica*, I. *Introducció a l’estudi de l’art Romànic català. Fons d’art romànic català del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, p. 364-366.
- ALBERT, E. 1963. *Sant Ot, bisbe d’Urgell, i la seva època*, Barcelona.
- 1967. *La Seu d’Urgell, portaveu, reducte i bressol d’una gòtica frustrada*, Barcelona.
- 1983. *Arnau de Castellbò*, Andorra.
- 1985. *De Caboet a París passant per les valls d’Andorra. Un llinatge català al tron de França*, Lleida.
- ALCOLEA, S. 1964. “El Maestro de Ruesta, nueva figura de nuestra pintura romànica”, *Goya*, 62 (septiembre-octubre 1964), p. 68-73.
- ALCOLEA, F., SUREDA, J. 1976. *El Románico catalán. Pintura*, Barcelona.
- ALCOY, R. 1992. “Les pintures bizantinitzants de Sant Esteve d’Andorra la Vella en el món del 1200”, *Lambard*, V, p. 23-47.
- ALCOY, R., PAGÉS, M., 2012, “Les pintures de Sant Esteve d’Andorra: un cicle pasqual al 1200”, *Quaderns d’Estudis Andorrans*, 9, p. 155-186.
- ALFANI, E., 2008, “L’incidenza delle fonti storiche sulla datazione e la cronologia delle pitture murali romaniche”, Guardia M.; Mancho, C., (eds), *Les fonts de la pintura romànica*, (Ars Picta, Temes 1), p. 97-116.
- AL-HAMDANI, B.W. 1989. “La Verge amb la llàntia encesa”, *L’Erol, revista cultural del Bergadà*, 28, p. 67-78.
- 2013. *Els frescos de Pedret en el context europeu i mediterrani*, Barcelona.
- ALTÉS, X. 1979. “El leccionari de la Missa de Sant Romà de les Bons (Andorra)”, *Urgellia*, 2, p. 169-210.
- 2005. “El llibre místic de Sant Romà de les Bons (Andorra). Biblioteca de l’Abadia de Montserrat, Ms 72”, *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 13, p. 47-277.
- ALTMAN, Ch. 1980. “The Medieval Marquee: Church Portal Sculpture as Publicity”, *The Journal of Popular Culture*, 14, 1, p. 37-46.
- ANCHO, A. 2010. *Portada de Santa Maria de Sangüesa: imaginario románico en*

pedra, Pamplona.

- ANDAROLO, M. 2001. “Santa Susanna, gli affreschi frammentati”, *Roma dall’Antichità al Medioevo. Archeologia e storia nel Museo Nazionale Romano Crypta Balbi*, a cura di M.S. Arena, P. Delogu, L. Paroli, M. Ricci, L. Saguì, L. Vendittelli, Milano.
- ANDALORO, M., ROMANO, S. 2000. *Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola de Rienzo*, Milano.
- 2002. *Arte e iconografia a Roma: Dal Tardoantico alla fine del medioevo*, Milano.
- ANDALORO, M., BORDI, G., MORGANTI, G. (eds). 2016. *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, Milano.
- ANDRAULT-SCHMITT, C. 1991. “Peinture murale en Poitou et en Limosin”, *Bulletin Monumental*, 149, p. 321-323.
- ANDORRA ROMÀNICA, 1992. *Andorra Romànica*, J. Vigué., (dir.), Barcelona.
- ANGHEBEN, M. 2001. “Les Théophanies composites des arcs absidaux et la liturgie eucharistique”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 54, p. 133-141.
- 2006. “Les représentations de Marie et de trois saints en vierges sages dans les espaces liturgiques de Santa Coloma d'Andorre et de Sainte-Eulalie d'Estaon”, *Les Cahiers de Saint-Michel Cuxa*, XXXVI, p. 155-174.
- 2014. “La Théophanie absidiale de Galliano. Les archanges-avocats transmettant les prières du pater et l'église céleste célébrant le sacrifice eucharistique”, *Hortus Artium Medievalium*, 20/2, p. 738-752. .
- 2011. “Apocalypse et liturgie: le cas des absides romanes”, Guglielmetti, R.E., (dir), *L'Apocalypse nel medioevo*, Firenze, p. 329-360.
- ANGLADA, M. 1992. “Sant Climent del Mas de la Torre”, *Catalunya Romànica*, VI. *Alt Urgell. Andorra*, Barcelona, p. 243-244.
- ANTHONY, E.W. 1951. *Romanesque frescoes*, Princeton.
- ARAUD, L. 1938. *Les Vallées d'Andorre*, Extrait du *Bulletin de la Société des Archéologues et Naturalistes du L'Ain*, n. 52, Bourg.
- ARCE, J. 1980. *Itinerario de la Virgen Egeria*. BAC, 416, Madrid.
- ARGANO, S. 2009. *Informe sobre els resultats de les anàlisis, mitjançant EDRF, de les pintures murals de l'església de St. Joan de Caselles, en col·laboració amb la*

- unitat d'arqueometria de la Universitat de València – Febrer 2009. Aixovall, febrer 2009 (inèdit).
- 2009. *Informe sobre els resultats de les anàlisis, mitjançant EDXRF, de les pintures murals de l'església de St. Serni de Nagol, en col·laboració amb la unitat d'Arqueometria de la Universitat de València – Febrer 2009* (inèdit).
- ARGANO, S., TARRES, M., VIDAL, M. 2007. *Projecte de recerca previ a la restauració del conjunt mural romànic de l'església de Sant Joan de Caselles en col·laboració amb la Universitat de València, per a la realització de les anàlisis fisicoquímiques mitjançant EDXRF. Maig de 2007* (inèdit).
- 2007. *Projecte de recerca previ a la restauració de les pintures murals romàniques de l'església de St. Serni de Nagol, amb col·laboració amb la Universitat de València per la realització de les anàlisis fisicoquímiques mitjançant EDXRF. Abril.* (inèdit).
- ATTI DEL CONGRESSO INTERNAZIONALE DI STUDI (Bari-Monte Sant'Angelo, 5-8 aprile 2006), *Culto e santuari di san Michele nell'Europe medievale*, a cura di P. Bouet, G. Otranto, A. Vauchez, Bari, 2007.
- BADIA, J., CASES, M.L., ADELL, J.A. 1990. "Església del Terrer (Sant Genís del Terrer?)", *Catalunya Romànica, IX. Empordà II*, p. 522.
- BADIA, J., RAMOS, M.L.I. 1990. "Sant Miquel de Palol Sabaldòria", *Catalunya Romànica, IX. L'Empordà, II*, Barcelona, p. 905-908.
- BAGLIONI, R. 1988. *Sant Joan de Caselles, Canillo, Andorra. Informe Técnico preliminar para trabajos de conservación* (manuscrit inèdit).
- BALABARCA, Y., 2010, "El concilio de Nicea: una perspectiva histórica", *Revista Estrategias para el Cumplimiento de la Misión*, 7, núm. 1, p. 121-128.
- BALLARDINI, A., 2007, "Fra immagini tra Occidente e Oriente: Claudio di Torino, Pasquale I e Leone VI", *L'art du Moyen Âge et de l'èpoque romane. Témoignages et problématiques*", *Medioevo mediterraneo: Occidente, Bisanzio e l'Islam. Atti del Convegno Internazionale di Studi Parma, 21-25 settembre 2004*, a cura di A.C. Quintavalle, p. 194-214.
- BARAUT, C. 1968. "El monestir de Sant Serni de Tavèrnoles i les seves possessions a la val d'Andorra", *Studia Monastica*, 10, p. 239-274.

- 1972. “Els orígens de la senyoria episcopal d'Andorra”, *Estudis d'Història Medieval*, 5, p. 1-24.
- 1975. “Les églises préromanes et romanes d'Andorra (Xè-XIIè siècles), *Les Cahiers de Saint-Michel Cuxa*, 6, p. 181-191.
- 1976a. “La Bastida de Pons. Un castell fronterer entre l'Urgellet i Andorra”, *Quaderns d'Estudis Andorrans*, 1, p. 7-28.
- 1976b. “Les esglésies pre-romàniques i romàniques d'Andorra (segles X-XII)”, *Quaderns d'Estudis Andorrans*, 1, p. 7-23.
- 1978. “Els documents dels anys 981 - 1010 de l'Arxiu Capitular de la Seu d'Urgell”, *Urgellia*, 3, p. 7-166.
- 1980a. “El monestir de Sant Serni de Tavèrnoles i els orígens del monaquisme benedictí al comtat d'Urgell”, *Studia Monastica*, 22, p. 254-259.
- 1980b. “Tres actuacions del comte Borrell II de Barcelona-Urgell a les Valls d'Andorra”, *Quaderns d'Estudis Andorrans*, 5, p. 5-8.
- 1981. “Els documents dels anys 1010 - 1035 de l'Arxiu Capitular de la Seu d'Urgell”, *Urgellia*, 4, p. 7-186.
- 1982. “Els documents dels anys 1036 -1050 de l'Arxiu Capitular de la Seu d'Urgell”, *Urgellia*, 5, p. 7-158.
- 1983. “Els documents dels anys 1051 - 1075 de l'Arxiu Capitular de la Seu d'Urgell”, *Urgellia*, 6, p. 7-243.
- 1984-1985. “Els documents dels anys 1076 - 1092 de l'Arxiu Capitular de la Seu d'Urgell”, *Urgellia*, 7, p. 7-218.
- 1986. *Les actes de consagracions d'esglésies de l'antic bisbat d'Urgell (segles IX-XII)*, Seu d'Urgell.
- 1986-1987a. “Els documents dels anys 1093 - 1100 de l'Arxiu Capitular d'Urgell”, *Urgellia*, 8, p. 7-115.
- 1986-1987b. “El lloc de ciutat, primitiu nucli urbà de la Seu d'Urgell de l'època romana a la fi de l'Edat Mitjana”, *Urgellia*, 8, p. 483-492.
- 1988. *Cartulari de la Vall d'Andorra. Segles IX-XIII*, V. I, Andorra.
- 1990. *Cartulari de la Vall d'Andorra. Segles IX-XIII*, V. II, Andorra.
- 1990-1991. “Els documents dels anys 1150 - 1190 de l'Arxiu Capitular de la Seu

- d'Urgell”, *Urgellia*, 10), p. 7-349.
- 1992-1993a. “Els documents dels anys 1191 - 1200 de l'Arxiu Capitular de la Seu d'Urgell”, *Urgellia*, 11, p. 7-160.
- 1992-1993b. “L'evolució política de la senyoria d'Andorra des dels orígens fins als pariatges (segles IX-XIII), *Urgellia*, 11, p. 225-599.
- 1993-1994a. “Les advocacions i la cronologia de les esglésies andorranes, segles IX-XX”, *Quaderns d'Estudis Andorrans*, 6, p. 5-10.
- 1993-1994b. “Visites pastorals de la Val d'Andorra durant els segles XVI i XVII”, *Separata Quaderns d'Estudis Andorrans*, 6.
- 1994-1995^a. “Diplomatari del monestir de Sant Sadurní de Tavèrnoles (segles IX - XIII), *Urgellia*, 12, p. 7-414.
- 1994-1995b. “La presència i la repressió del catarisme al bisbat d'Urgell (segles XII - XIII), *Urgellia*, 12, p. 347-524.
- 1998. “La iconografia de les pintures romàniques de Sant Serni de Nagol”, *Miscel·lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, v. I, Barcelona, p. 133-138.
- 2000. “La intervenció carolíngia antifelicianiana al bisbat d'Urgell i les seves conseqüències religioses i culturals (segles VIII - IX)”, *Jornades Internacionals d'estudi sobre el bisbe Feliu d'Urgell (28-30 de setembre de 1999)*, Barcelona, p. 155-193
- 2001. “Les gloses catalanes del manuscrit 838 de la biblioteca de Montserrat”, *Miscel·lània a Dom Cebrià Baraut i Obiol*, Andorra, p. 70-86.
- 2003. *Església i bisbat d'Urgell. Recull de Treballs*. La Seu d'Urgell.
- BARRAL, X. 1971. “Les changements liturgiques en Septimanie et en Catalogne, pendant la période préroman”, *Les Cahiers de Saint-Michel Cuxa*, II, p. 29-42.
- 1975. “Le décor en stuc, aux XIe et XIIe siècle, Catalogne et Roussillon”, *Les Cahiers de Saint-Michel Cuxa*, VI, p. 117-120.
- 2005. “Aspetti iconografici e ruolo monumentale dell'altare romanico nelle regioni dell'Europa meridionale”, *Hortus Artium Medievalium*, 11, p. 201-211.
- 2006. “Le décor monumental en stuc de Saint-Sernin de Tavèrnoles et l'art roman”, Ch. Sapin (dir), *Stucs et décors de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge (Ve - XIIIe siècles)*. Actes du Colloque International tenu a Poitiers du 16 au 19 Septembre

- 2004, Poitiers, p. 257-267.
- 2009a. “Le décor de stuc autour de l'an mil: aspects techniques d'une production artistique disparue”, *Les Cahiers de Saint-Michel Cuxa*, XL, p. 285-298.
- 2009b. “Tessuti intorno all'altare. A proposito del ricamo del Victoria & Albert Museum di Londra con i fiumi del Paradiso”, *Hortus Artium Medievalium*, 15/2, p. 271-282.
- 2010. “Arte medievale e riforma gregoriana. Riflessione su un problema storiografico”, *Hortus Artium Medievalium*, 16, p. 73-82.
- BASCHET, J. 1991. *Lieu sacre, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes 1263). Thèmes, parcours, fonctions*, Paris-Rome.
- 2008. *Iconographie médiévale*, Paris.
- BASTARDES, R. 1978. *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*, Barcelona.
- 1991, *Les Majestats del taller de Ripoll*, Barcelona.
- BATARD, Y. 1958. “Les fresques de Castel Sant'Elia et le Jugement dernier de la Pinacothèque Vaticane”, *Cahiers de Civilisations Médiévale* 1e année (n°2), Avril-juin, p. 171-178.
- BAUDON de MONY, Ch. 1885. *Origens historiques de la question d'Andorre*.
- 1892. “La Vallée d'Andorre et les évêques d'Urgel au Moyen Âge”, *Revue des Pyrénées 8 de la France méridionale*, Toulouse.
- BAUDOT, M. (dir). 1971. *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel, IV. Culte de Saint Michel et pèlerinages au mont*, Paris.
- BAUER, F.A. 1999. “La frammentazione liturgica nella chiesa romana del primo medioevo”, *Rivista di Archeologia Cristiana*, LXXV, p. 385-446.
- BAYARD T. 1897. *La República dels Pirineus*, (2002), Andorra (L'Andorra dels viatgers, n. 1, Els americans).
- BAYLÉ, M. 2003. “L'architecture liée au culte de l'archange”, P. Boute, G. Ottranto, A. Vauchez (a cura di), *Culte et pèlerinages a Saint Michel en Occident, Les Trois Monts dédiés à l'archange*, Roma, p. 449-465.
- BELENGUER, E. 2005. *Història d'Andorra: de la prehistòria a l'edat contemporània*,

Barcelona.

- BELLAVISTA, J. 1976a. “Un còdex litúrgic del segle dotze procedent de Sant Romà de les Bons”, *Quaderns d'Estudis Andorrans*, 1, p. 29-38.
- 1976b. “L'Antifoner de missa de l'església de Sant Pere d'Àger: M. 1147 de la Biblioteca de Catalunya a Barcelona”, *Revista Catalana de Teologia*, I, p. 427-452.
- 1977. “L'Antifoner de missa de l'església de Sant Pere d'Àger: el Santoral M. 1147 de la Biblioteca de Catalunya”, *Revista Catalana de Teologia*, 2, p. 189-232.
- 1981. “La litúrgia a Catalunya en els segles de transició de l'alta a la baixa edat mitjana”, *Revista Catalana de Teologia*, 6, p. 127-156.
- BENET, R. 1963a. *Informe sobre la excavació i restauració de l'interior de Sant Joan de Caselles* (manuscrit inèdit datat el 14 d'Octubre).
- 1963b. *Importante hallazgo en Canillo (Andorra)*. Document mecanografiat per publicar al Diari de Barcelona, octubre.
- BOINET, A. 1913. *La Miniature Carolingienne, Ses origines, son développement*, Paris.
- BOISSAVIT-CAMUS, B. (dir). 2014. *Le Baptistère Saint-Jean de Poitiers. De l'édifice à l'Histoire urbaine*, Paris.
- BOLÓS, J. 1987. *Atles Històric d'Andorra (759-1278)*, Andorra la Vella.
- BOLÓS, J., HURTADO, V. 2006. *Atles del comtat d'Urgell (v. 788 - 993)*, Andorra la Vella.
- BONALES, J. 2003. *La Solana d'Andorra. Un conflicte mil·lenari pel control dels recursos naturals*. Encamp.
- 2007. *Entre Ordino i La Massana. Una història d'homes, terres i límits*, Ordino.
- 2011. *Andorra la Vella sense límits. Història de les afrontacions d'una parròquia del Principat (segles XIII-XXI)*, Andorra la Vella.
- 2013. *Història territorial de la vall d'Andorra. Dels orígens al segle XV*, Andorra.
- BONNASSIE, P. 1975-1976. *La Catalogne du milieu du Xe à la fin du XIe siècle: croissance et mutations d'une société*, Université de Toulouse-Le Mirail, 2 vols., II, p. 329-332.
- 1988. *Cataluña mil años atrás (siglos X - XI)*, Barcelona.
- BONNERY, A. 1997. “Les sanctuaires associés à Marie et à Michel”, *Les Cahiers*

- Saint-Michel Cuxa*, XXVIII, p. 11-20.
- BORDI, G.. 2016. “La Cappella del Primicerius Teodoto”, Andaloro, M., Bordi, G., Morganti, G. (a cura di), *Santa Maria Antiqua, tra Roma e Bisanzio*, Milano, p. 260-269.
- BOSCH, J.M. 2005. “Andorra entre els segles VI - XI”, *Història d'Andorra. De la prehistòria a l'edat contemporània*. Berenger, E., (dir), Barcelona, p. 89-104.
- BOSCH, J.M., VILA, A. 2004. “Santa Coloma d'Andorra. L'espai arquitectònic de l'església”, *Magister Sancta Columba. La pintura romànica del Mestre de Santa Coloma i la seva època*, Andorra la Vella, p. 29-37.
- BOURKE, C. 2001. “The book of Kells: New Light on the Temptation Scene”, *From Ireland Coming*, C. Hourihane (ed), Princeton, p. 49-59.
- BOUSQUET, J. 1974. “Le thème des Archanges a l'étendard de la Catalogne a Italie et a Byzance”, *Les Cahiers de Saint-Michel Cuxa*, V, p. 7-27.
- BRÉHANT, J. 1965. “Commentaires historiques et médicaux sur la Crucifixion du Crist. Son interprétation dans l'art.” *Presse médicale*, T. 73 (1965) n° 19, p. 1135-1140, n° 20, p. 1191-1196, n° 55, p. 3235-3240.
- BROBECK, S. 2010. *Les Saints de la Cathédrale de Monreale en Sicilie*, Roma.
- BROWN, P., 2012, *Le culte des saints son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, Paris.
- BUTLLETÍ. 1932, “L'adquisició de la col·lecció Plandiura”, *Butlletí dels Museus d'art de Barcelona*, 19, v. II, p. 353-395.
- CABESTANY, J.F., MATAS, T., ROVIRA, P. 2003. *Les pintures romàniques de l'església de Sant Víctor de Dòrria*, Barcelona.
- CABIÉ, R. 1997. “Les anges dans la liturgie”, *Les Cahiers de Saint-Michel Cuxa*, XXVIII, p. 5-10.
- CAILLET, J.-P. 2005a. “L'image cultuelle sur l'autel et la position du célébrant (IXè - XIVè siècles)”, *Hortus Artium Medievalium*, 11, p. 139-147.
- 2005b. *L'art carolingien*, París.
- CALKINS, R.G. 1983. *Illuminated books of the middle ages*, London.
- CAMON AZNAR, J. 1960. “La miniatura española en el siglo X”, *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft: Erste Reiche*, XVI (32), p. 16-36.

- 1966. “Frescos catalanes”, *Summa Artis. Historia General del Arte*, v. XXII, Madrid.
- CAMPUZANO, M., CARRERAS, A., COMELLA, A., MASALLES, A. 2010. “Noves aportacions per a l'estudi de la Majestat Batlló: identificació i caracterització de la policromia subjacent”, *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 11, p. 13-31.
- CAMUS, M. Th. 1982. “La reconstruction de Saint-Hilaire-le-Grande de Poitiers à l'époque romane”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXV, p. 101-120 i 239-271.
- 1989. “Capitelli e colonne dipinti. Antecedi dell'XI secolo nella Francia dell'Ovest”, *Wiligelmo et Lanfranco nell'Europa romanica, Atti del Convegno, Modena 24-27 ottobre 1985*, Modena, p. 141-149.
- 2006. “Des stucs de Vouneuil-sous-Biard à la sculpture romane dans l'aire artistique de Poitiers. Réflexions sur les rapports entre deux arts monumentaux”, Ch. Sapin (dir.), *Stucs et Décors de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge (Vè - XIIè siècles). Actes du Colloque International tenu à Poitiers du 16 au 19 septembre 2004*, Poitiers, p. 217-230.
- CAMUS, M.Th., ANDRAULT-SCHMITT, Cl. (dirs.). 2002. *Notre Dame-la-Grande de Poitiers, L'oeuvre romane*, Poitiers.
- CANO, M. 2015. “Josep Bardolet (1891-1982), un agent intermediari dins el comerç d'antiguitats a Catalunya”, *Ausa*, XXVII, 175, p. 163-190
- CANTERA, J. 1973. *La “Passio Christi” de Clermont-Ferrand: I Texto, versión, introducción al estudio de su morfología-léxico*, Madrid.
- CANTINO, G. 2006. “Lo stucco nei sistemi decorativi della tarda antichità”, Ch. Sapin (dir.), *Stucs et Décors de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge (Vè - XIIè siècles). Actes du Colloque International tenu à Poitiers du 16 au 19 septembre 2004*, Poitiers, p. 115-124.
- CANTURRI, P. 1969. “Les pintures romàniques de Sant Martí de la Cortinada”, *Anuari-Guia turístic-comercial (1969 -70)*, p. 313-323.
- 1976. “Restauració de l'església de Santa Coloma d'Andorra”, *Poble Andorrà*, 16.06.1976.
- 1978. “Sant Romà de les Bons, el monument i la seva restauració”, *Quaderns*

- d'Estudis Andorrans*, 3, p. 5-20.
- 1979. “L'església de Sant Cerni de Nagol i les seves pintures pre-romàniques”, *Quaderns d'Estudis Andorrans*, 4, p. 5-57
- 1985. “Les églises romanes “, *Histoire et Archéologie. Les Dossiers* n° 96, p. 76-78.
- 1998. “Les pintures murals de l'exterior del campanar de Santa Coloma d'Andorra”, *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, v. 1, Barcelona, p. 171-174.
- 2006-2008. “Les pintures romàniques de Sant Martí de la Cortinada”, *Quaderns d'Estudis Andorrans*, 8, p. 161-174.
- 2014. *L'Andorra de Pere Canturri. Compilació de l'obra escrita. Pere Canturri Montanya*, Andorra.
- s/d. *Programa de restauracions i conservació de la Junta de Educació, Cultura i Esports del M.I. Consell General de les Valls d'Andorra*, s/d. (inèdit).
- s/d. *Sant Martí de la Cortinada. Un nou pintor romànic a Andorra*. s/d. (inèdit).
- CARBONELL, E. 1974. *L'Art romànic a Catalunya: segle XII de Sant Pere de Roda a Roda d'Isàvena*, Barcelona.
- 1984. *La pintura mural romànica*, Barcelona.
- CARBONELL, E., GUMI, J. 1974. *L'art romànic a Catalunya. Segle XII*, Barcelona.
- CARRERO, E. 2010. “La Seu d'Urgell, el último conjunto de iglesias. Liturgia, paisaje urbano y arquitectura”, *Anuario de Estudios Medievales* 40/1, p. 251-291.
- CASIRAGHI, G. 2003. “Lungo la Via dell'Angelo. Origni e raggio d'azione dell'abbazia di S.Michele della Chiusa”, P. Bouet, G. Ottranto, A. Vauchez (a cura di), *Culte et pèlerinages a Saint Michel en Occident, Les Trois Monts dédiés à l'archange*, Roma, p. 321-340.
- CASTELNUOVO, E. 1999. “L'artista itinerante è l'equivalente dell'esperimento di laboratorio (P.Frank). Qualche considerazione in margine ai viaggi degli artisti”, A. C. Quintavalle(a cura di), *Atti del Convegno internazionale degli studi Parma 28 settembre-1 ottobre, 1998*, p. 319-322.
- CASTIÑEIRAS, M., CAMPS, J. 2008. *El románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona.
- CASTIÑEIRAS, M., LORÉS, I. 2008. “Las Biblias de Rodes y Ripoll: una encrucijada del arte románico en Catalunya”, *Les Fonts de la pintura*

- romànica.(Ars Picta Temes 1), p. 219-260.
- CATAFAU, A. 2001. “Seigneurie épiscopale, aristocratie laïque et structures féodo-vassalatiques en Provence au XII siècle: le sens d'une féodalisation limitée”, *Rives méditerranéennes*, 7, p. 27-36.
- 2005. “Cuxà et l’aristocratie catalane”, *Les Cahiers Saint Michel Cuxa*, XXXVI, p. 67-79.
- 2011. “Petites, nombreuses, isolées?. Les églises des vallées pyrénéennes. La spécificité du rôle de l’église dans la structuration du peuplement des montagnes, vallées pyrénéennes”, *Domitia. Revue du Centre de Recherches Historiques sur les Sociétés Méditerranéennes*, 12, p. 73-88.
- 2013. “Cuxa, Arles de Tec i Saint Martí del Canigó: el paper de l’aristocràcia nord-catalana en les fundacions monàstiques del segle VIII al selg XI”, *Monestirs i territori. 1200 aniversari de la fundació del monestir de Sant Esteve de Banyoles*, To, LL., Gallofré, J., (ed), Banyoles, CECB (2013) (Quaderns, 33), p. 79-88.
- CATALANO, L. 2009. “Gli altari dipinti tra VI e XV secolo nell'Italia centro-meridionale”, *Hortus Artium Medievalium*, 15/1, p. 117-127.
- CATÀLEG 1936. *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya. I. Art romànic. Art gòtic. Art del renaixement. Art barrocc*, Barcelona, Junta de Museus.
- CHARBONNEUA-LASSAY, L. 1997. *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, Barcelona.
- CHAZELLE, C. 2001. *The Crucified God in the Carolingian Era. Theology and Art of Christ's Passion*, Cambridge.
- CHRISTIE, Y. 1973. *La Vision de Matthieu (Math. XXIV-XXV). Origine et développement d'une image de la Seconde Parousie*, Paris.
- 1976. “Trois images carolingiennes en forma de commentaires sur l'Apocalypse”, *Cahiers Archéologiques*, XXV, p. 77-92.
- 1996. *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris.
- 2006. *Jugements derniers*, Paris.
- 2010. “Les peintures murales du sanctuaire de la chapelle des Moines à Berzé-la-

- Ville”, *Cluny onze siècles de rayonnement*, N. Stratford (dir), p. 148-157.
- COATHALEM, S.J. 1954. « Le parallélisme entre la Sainte Verge et l'Eglise dans la tradition latine jusqu'à la fin du XII siècle », *Annalecta Gregoriana*, LXXIV, Serie B n. 27, Roma.
- COL·LOQUI 1980. Col·loqui de terminologia dels períodes de l'art romànic a Catalunya i dels seus precedents cristians, *Lambard*, I.
- COOK, W.W., GUDIOL i RICART, J. 1980. *Pintura e imagería románicas*. *Ars Hispaniae* V, Madrid.
- COOK, W.W. 1923. “The earliest painted panels of Catalonia. II Two panels in the Barcelona Museum and the iconography of the Globe-Mandorla”, *The Art Bulletin*, VI, 2, p. 3-32.
- 1956. *La pintura mural románica en Cataluña*, Madrid.
- COURTAULD 1987. “The Courtauld Institute of Art”, *Cours de Conservation de peinture murales (En association avec le “GETTY CONSERVATION INSTITUTE”)* en collaboration avec le (PATRIMONI ARTISTIQUE NATIONAL D'ANDORRA), (informe mecanografiat inèdit).
- D'ABADAL, R. 1927. *Dels visigots als catalans. v. 2, La formació de la Catalunya independent*, Barcelona, 1927.
- 1949. *La batalla del adopcionismo en la desintegración de la iglesia visigoda*. Barcelona.
- 1952. *Els diplomes carolingis a Catalunya*, Barcelona.
- 1954-1955. “Com neix i com creix un gran monestir pirinenc abans de l'any mil: Eixelada-Cuixà”, *Analecta Montserratensia*, VIII, p. 125-337.
- 1961. “L'esperit de Cluny i les relacions de Catalunya amb Roma i la Itàlia en el segle X”, *Studi Medievali*, Anno III, Fasc. I, p. 3-41.
- 1986. *Catalunya Carolíngia. El domini carolingi de Catalunya. v. I*, Barcelona.
- 1999. “Fragments de el domini carolingi a Catalunya”, *Feliu d'Urgell, bases per al seu estudi*, J. Perarnau (coord.), Barcelona, p. 89-170.
- D'ABADAL, R., FONT, J.M. 1999. “El régimen político carolingio”, *Historia de España Menéndez Pidal, VII. La España cristiana de los siglos VIII al XI, v. II*, Madrid.

- DALMAU DE BAQUER, L. 1849. *Historia de la República de Andorra*, Barcelona.
- DAVIS, R., 2000, *The Book of Pontiffs (Liber Pontificalis). The ancient biographies of the first ninety Roman bishops to AD 715*, Liverpool University Press (1989).
- DAVY, Ch. 1999. *La Peinture murale romane dans les Pays de la Loire: L'indicible et le ruban plissé*, Laval.
- DAVY, Ch., JUHEL, V., PAOLETTI, G. 1997. *Les peintures murales romanes de la vallée du Loire*, Vendôme.
- DA VARAZZE, I. 2007. *Legenda Aurea. Con le miniature del Codice Ambrosiano C. 240 inf.* trad. F. Stella, Firenze.
- DE DALMASES, N., JOSÉ i PITARCH, A. 2001. *Història de l'art català*, v. I, Barcelona.
- DE ROUSSILLON, P-R. 1823. *D'Andorra*, Andorra, (2005) (L'Andorra dels viatges, els francesos, 3).
- DE SANTOS, A. 1975. *Los Evangelios apócrifos*, BAC, A. de Santos Otero (ed.), Madrid.
- DE ZAMORA, F. 1788 *Diario de Viaje*, Andorra (2004), (L'Andorra dels viatges, els ibèrics, 2).
- DELCOR, M. 1982. “Un Monastère aux portes de la Seu d'Urgell, Sant Sadurni de Tavèrnoles: Histoire et Archéologie”, *Les Cahiers de Saint-Michel Cuxa*, XIII, p. 43-70.
- 2005. “La iconografia monumental de la Passió entre les segles XI-XIII”, *Obres del Romànic. Escultures de la Vall de Boí. Catàleg de l'exposició. Paris 14 de setembre de 2004 - 3 de gener 2005. Barcelona, 18 de gener 2005 - 20 de març de 2005*, p. 61-69.
- DEMUS, O. 1968. *Romanische Wandmalerei*, Munich.
- DENOËL, Ch. 2007, “L'apparition des attributs individuels des saints dans l'art médiéval”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 50, p. 149-160.
- DIEMER, P. i D. 2010. “Le grand portail de Vézelay”, *Cluny onze siècles de rayonnement*, N. Stratford (dir), p. 200-213.
- DOMÈNEC, D. 1994. “Santa Maria d'Àneu”, *Catalunya Romànica, I. Introducció a l'estudi de l'art Romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional*

d'Art de Catalunya, p. 363-364.

- DUBREUCQ, A. 2009. "Aménagement du sanctuaire et liturgique carolingienne (VIIIè - Xè siècle)", *Hortus Artium Medievalium*, 15/1, p. 149-159.
- DUFRENNE, S. 1978. *Les illustrations du psautier d'Utrecht: sources et apport carolingien*, Paris.
- DURAN-PORTA, J. 2005-2006. "Sobre l'origen de Raimon Lambard, obrer de la catedral d'Urgell", *Locus Amoenus*, 8, p. 19-28.
- 2009. "¿Lombardos en Cataluña?. Construcción y pervivencia de una hipótesis controvertida", *Cien años de investigación sobre arquitectura medieval española, Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, p. 247-261.
- DURAND, G. 1933. *L'église Saint Riquier*, Paris.
- DURLIAT, M. 1961a. "La peinture romane en Roussillon et en Cerdane", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, IV, 13, p. 1-14.
- 1961b. "La signification des Majestés catalanes", *Cahiers Archéologiques*, 37, p. 69-95.
- 1965. "L'art roman catalan (état des questions)", *Anuario de Estudios Medievales* II, p. 571-580.
- 1967. *L'art Català*, Barcelona.
- 1974. "Iconographie d'abside en Catalogne", *Les Cahiers de Saint-Michel Cuxa*, V, p. 99-116.
- 1978. "Les églises romanes d'Andorre", *Pyrénées Romanes*, Sainte Marie de la Pierre-qui-vire, p. 163-171.
- 1998. "Les représentations de la Vierge Maria dans l'art roman catalan", *Miscel·lania en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, v. I, Barcelona, p. 189-196.
- DURLIAT, M., ALLEGRE, V. 1969. *Pyrénées romanes*, Sainte Marie de la Pierre-qui-vire, Yonne.
- EMMERSON, R; K., MCGINN B. 1992. *The Apocalypse in the Middle Age*, Cornell University Press, Londres.
- ERLANDE-BRANDERBURG, A. 1999. "L'Église Grégorienne", *Hortus Artium Medievalium*, 5, p. 147-167.

- 2009. “L'autel et la réforme grégorienne”, *Hortus Artium Medievalium*, 15/1, p. 207-214.
- ESPAÑOL, F., YARZA, J. 2007. *El romànic català*, Barcelona.
- ESPAÑOL, F. 1997. “Culte et iconographie de l'architecture dédiées a Saint Michel en Catalogne”, *Les Cahiers de Saint-Michel Cuxa*, XXVIII (1997), p. 175-186.
- EXNER, R. 2006. “La sculpture en stuc du Moyen Âge et de l'époque romane dans les pays du ange germanique. Tradition et innovations du point du vue technique et artistique”, *Stucs et Décors de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge (Vè - XIIè siècles)*. Actes du Colloque International tenu à Poitiers du 16 au 19 septembre 2004, Poitiers, p. 325-337.
- EXPOSITION D'ART ROMAN 1935. *Exposition d'Art Roman*. Organisée par la Décoration Architecturale. 16 mars - 8 avril. Chapelle des Pénitents Bleus, Aix-en-Provence.
- FABREGA, A. 1953. *Pasionario hispánico*, Madrid.
- FERNÁNDEZ, J. 1992. “Sant Miquel d'Engolasters”, *Andorra Romànica*, p. 202.
- FERNÁNDEZ, E. 2003. “San Martín de Tours en el camino de Santiago”, *El camí de Sant Jaume i Catalunya. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, Cervera i Lleida els dies 16, 17 i 18 d'octubre de 2003*, p. 221-238.
- FERNANDEZ SOMOZA, G. 2004. *Pintura románica en el Poitou, Aragón y Cataluña. La itinerancia de un estilo*, Murcia.
- 2014. “El templo en el románico. Decoración figurada. Funcionalidad espacial e intencionalidad del programa pictórico”, *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, XCIV, p. 103-138.
- 2015. “Pintura románica y configuración espacial en el Monasterio de San Juan de la Peña. La vieja sala capitular en la capilla de San Victorian”, *Hortus Artium Medievalium*, 15/2, p. 393-401.
- FERREIRA DE CASTRO, J.M. 1929. *Pequenos mundos e velhas civilizações*, (2008), Andorra. (L'Andorra dels viatgers, els portuguesos, 4).
- FERRERO, J.L., RÓDENAS, I., ROLDÁN, C. s/d. *Análisis elemental de la composición de los puntos analizados mediante “EDXRF” de la pintura mural de la iglesia de San Joan de Casellas. Instituto de Ciencias de los Materiales*,

Universidad de València, (inèdit)

- FILELLA, R. 1999. *Rex Tremendare Maiestas: La iconografia del Cristo crucificado en Majestad en Cataluña. Su trasfondo teológico, estético e ideológico*. Tesis de Llicenciatura, Barcelona, (inèdit).
- FILIPPINI, C. 2007. “La leggenda di sant’Anlessio nella chiesa di S.Clemente a Roma”, *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, a cura di S. Romano e J. Enckell Julliard, p. 289-303.
- FITER i ROSELL, A. 1847. *Manual Digest (1748). De las Valls Neutras de Andorra, Andorra*.
- FONT, T. 2010. “Descripció i aproximació a les pintures murals de Sant Vicenç d'Estamariu”, *Urgellia*, 17, p. 817-833.
- FORTÓ, A. s/d. “*In pago Oriel villa que vocatur vallis Andorra*”, s/d, (inèdit).
- FORTÓ, A., CODINA, O. s/d. *Poder, comunitats i territori. Una interpretació arqueològica de l'Andorra dels segles VI al XII*, (inèdit).
- FORTÒ, A., MAESE, X. 2008. Camp Vermell (Sant Julià de Lòria, Andorra). Evidències d'hàbitat rural i activitat metal·lúrgica a Andorra”. *Les vil·les romanes a la Tarraconense. Implantació, evolució i transformació. Estat actual de la investigació del món rural en època romana, (Lleida 28 al 30 de novembre de 2007)*, Lleida, (inèdit).
- FORTÒ, A., VIDAL, A. 2008. “En los orígenes de Sant Julià de Lòria (Andorra), Las evidencias de ocupación durante la antigüedad tardía y la alta edad media (ss V-XII d.C.)”, *Coloquio Internacional Arqueologia de las aldeas en al Alta Edad Media, Vitoria-Gasteiz, 20-21 noviembre*, (inèdit).
- FRANK, I. W. 1988. *Historia de la iglesia medieval*, Barcelona.
- FRANZÉ, B. 2011. *La pierre et l'image. L'église de Saint-Chef-en-Dauphiné*, Paris.
- FUNDACIÓ 2013, *Sant Vicenç d'Estamariu: tresor retrobat*, Fundació Privada Sant Vicenç d'Estamariu.
- GANDINO, G. 2003. “San Michele della Chiusa nel confronto con il potere”, P. Boute, G. Ottranto, A. Vauchez (a cura di), *Culte et pèlerinages a Saint Michel en*

Occident, Les Trois Monts dédiés à l'archange, Roma, p. 402-425.

- GARCIA RODRIGUEZ, C. 1964. *El culto de los santos en la España romana y visigoda*, v. 1, Madrid.
- GARRALLÀ, B., GUILLAMET, E. 1993. “La première restauration d'une peinture murale romane in situ dans les Pyrénées”, *Les anciens restaurations en peinture murale. Journées d'études de la SFIIC*, Paris, s/p.
- GASCÓN, C. 2003. “Crisis social, espiritualidad y herejía en la diócesis de Urgel (siglos XI - XIII): Los orígenes y la difusión de la herejía cátara en la antigua diócesis de Urgel”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Série III, 16, p. 73-106.
- 2006. *Càtars al Pirineu català*, Lleida.
- 2008. “La carta de Niquinta y la “Ecclesia Aranensis”. Una reflexió sobre los orígenes del catarismo en Cataluña”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie III, 21, p. 139-159.
- 2009. “Els anys més convulsos de la Seu d'Urgell: el comte de Foix, el vescomte de Castellbó, i els càtars”, *La princesa sàvia. Les pintures de Santa Catalina de la Seu d'Urgell*, Barcelona, p. 39-48.
- GILBERT, A.P.M. 1836. *Description historique de l'église de l'ancienne Abbaye Royale de Saint-Riquier en Ponthieu: suivie d'une notice historique et description de l'Église de saint Vulfran d'Abbeville*, Amiens Abbeville.
- GOERING, J. 2005. *The Virgin and the grial. Origins of the legend*, New Haven-London.
- GOLDSCHMIDT, A. 1969. *Die Elfenbeinskulpturen*, V. I, Berlin.
- 1970, *Die Elfenbeinskulpturen*, V. II, Berlin.
- GÓMEZ, A. 1999. “Consideraciones sobre la iconografía de los juglares en el arte románico”, *Actas VII Curso de Cultura Medieval : Fiestas, juegos y espectáculos en la España medieval. Aguilar de Campoo (Palencia) del 18 al 21 de septiembre de 1995*, Madrid, p. 235-253.
- GONZÁLEZ, T. 1992. “Santa Eugènia d'Argolell”, *Catalunya Romànica*, VI. *L'Alt Urgell. Andorra*. p. 148-150.
- 1994. “Crist de Sant Martí Sarroca (Alt Penedès)”, *Catalunya Romànica*, I.

Introducció a l'estudi de l'art català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'art de Catalunya. p. 445-446.

- GRABAR, A. 1952. "Peinture murale. Notes critiques", *Les Cahiers de Saint-Michel Cuxa*, VI, p. 177-191.
- GRELOT, P. 1999. *Corps et Sang de Christ en Gloire*, Paris.
- GROS, M. dels S. 1996. "Devastació d'esglésies del bisbat d'Urgell entorn del 1200", *Homenatge a Mossèn Jesus Tarragona*, (1996), Lleida, p. 167-177.
- 2007. "L'inventari de l'antiga biblioteca de la catedral de Roda d'Isàbena", *Revista Catalana de Teologia*, XXXII/2, p. 87-231.
- 2008. "Symbolismes bibliques des autels romans en Narbonnaise", D. Boyer, F. Guardans (coord.), *L'autel roman catalan*, Paris, p. 65-75.
- GUARDIA, M. 1982. *Las pinturas bajas de la ermita de San Baudelio de Berlanga (Sória). Problemas de orígenes e iconografía*. Soria.
- 1996. "Sant Joan de Boí", *Catalunya Romànica*, XVI. *La Ribagorça*, p. 216-220.
- 2001, "*Ioculatores et saltator*: las pinturas con escenas de juglaría de Sant Joan de Boí", *Separata Locus Amoenus*, 5, p. 11-32.
- 2006, "Enluminure et peinture murale du nord au sud des Pyrénées: la syntaxe ornementale et ses thèmes", *Les Cahiers Saint-Michel Cuxa*, XXXVIII, p. 175-196.
- 2007. "El oratorio de San Miguel de Celanova: arquitectura y funciones", *Redesindus. San Rosendo. Su tiempo y su legado, Congreso Internacional, Mondoñedo, santo Tirso (Portugal) y Celanova, 27-30 de junio 2007*, p. 271-278.
- 2008. "Una regió meridional de la pintura romànica", *El Romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa 1120-1180*, p. 149-157.
- 2009. "L'Héritage d'Oliba de Ripoll dans l'art roman d'Aragon", *Les Cahiers de Saint-Michel Cuxa*, XL, p. 1-19.
- 2011. *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*, Barcelona.
- 2014. "El oratorio de la catedral de Roda de Isàbena y su decoración pictórica", *Románico, revista de arte de amigos del románico*, 18, p. 24-37.
- 2016a. "Difusión de modelos y repertorios en la pintura mural hispánica: los Pirineos y las tierras castellanas". *Modelo, copia y evocación en el románico hispánico (2016)*. Aguilar de Campoo, p. 165-170.

- 2016b. “Une nouvelle géographie de la peinture murale romane?”, *Les Cahiers de Saint-Michel Cuxa*, XLVII, p. 87-102.
- 2016c. “*Iratusque est Cain vehementer...*, Cain Being Wroth: a Gap in the Iconographic Transmission in the Pyrenees”, *Convivium*, v. 3/1, p. 137-153.
- s/d, “Gerusalemme in Catalonia prima delle Crociate”, (inèdit).
- GUARDIA, M., CAMPS, J., LORÉS, I. 1993. *La descoberta de la pintura romànica catalana*, Barcelona.
- GUARDIA, M., LORES, I. 2013. *El Pirineu Romànic vist per Josep Gudiol i Emili Gandia*, Tremp.
- GUARDIA, M., MANCHO, C. 2008. “Pedret, Boi o els orígens de la pintura mural romànica catalana”, *Les fonts de la pintura romànica*, (Ars Picta Temes 1), p. 117-159.
- GUARDIA, M., MANCHO, C., PALAU, J. 2014. “Borders as a meeting place: the muralists workshops in the Pyrenees”, *Hortus Artium Medievalium*, 20/1, p. 318-331.
- GUASCH, M.T. 1999. “Cronologia del trasllat de la pintura mural durant la Guerra Civil, 1936-1939”, *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, v. 3, p. 165-170.
- GUDIOL, J. 1910. “Quelcom sobre els Lambarts”, *Revista de la Asociación artístico-arqueológica barcelonesa*, 62-II, p. 329-335.
- 1927a. *Pintura mig-eval catalana. Els primitius*, v. I, Barcelona.
- 1927b, “De peregrins i peregrinatges religiosos catalans”, *Analecta Sacra Tarraconensis*, MCMXXVII, III, p. 1-27.
- GUDIOL i RICART, J. 1858. “Les peintres itinérants de l'epoque romane”, Actes du Colloque: enluminure, peinture murale (14-16 mai 1957), *Cahiers de civilisation médiévale Xe-XIIIe siècles*, 1, n. 2, p. 191-194.
- 1965. *Arte Románico catalán. Pinturas murales*, Barcelona.
- 1977-1981. “La pintura romànica”, *Col·loqui de terminologia dels períodes de l'art romànic a Catalunya i dels seus precedents cristians, Barcelona, 17 i 18 d'octubre de 1980, Lambard, Estudis d'Art Medieval*, v. I, p. 87-97.
- 1981. *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza.

- GUILLAMET, E. 1987^a. “Revisió al problema de la carta poble”, *Butlletí Andorrà de Ciències Històriques (BCACH)*, 2, p. 43-65.
- 1987b. *Restauració de La Cortinada. 1^a fase de restauració de les pintures murals*, (inèdit).
- GUILLAMET, E. (coord). 1991a. “L'Alta edat mitjana”, *Annals de l'Institut d'Estudis Andorrans*, p. 245-260.
- 1991b. *La restauració arquitectònica de l'església de Santa Coloma d'Andorra*, (inèdit).
- 1991c. *Aproximació a la història social, econòmica i política d'Andorra, segles IX-XIII*, Andorra.
- 1992. “El marc històric”, *Andorra Romànica*, p. 17-60.
- 2009. *Andorra. Nova aproximació a la història d'Andorra*, Barcelona.
- GUILLAMET, E., PLADEVALL, A., VIGUÉ, J. 1992. “Sant Joan de Caselles”, *Andorra Romànica*, p. 76-77.
- GUTIÉRREZ, B. 2000. *Sant Martín de Elines*, Burgos.
- HARBISON, P. 1998. *L'Art Médiéval en Irlande*, La Pierre-qui-Vire.
- HEITZ, C. 1979. “Retentissement de l'Apocalypse dans l'art d l'époque carolingienne”, *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques. III^e-XVII^e siècles. Actes du Colloque de la Fondation Hardt, 29 février - 3 de mars (1979)*, Genève, p. 217-243.
- 1980. *L'architecture religieuse carolingienne. Les formes et leurs fonctions*, Paris.
- HENRIET, P. 2007. “Protector et defensor omnium. Le culte de saint Michel en péninsule ibérique”, *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale. Atti del Congresso Internazionale di studi (Bari-Monte Sant'Angelo, 5-8 aprile 2006)*, a cura di P. Bouet, G. Otranto, A. Vauchez, p. 113-131.
- HERNANDO, J.L. 2002. “Monasterio de Santa Maria la Real”, *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia*, vol. I, Aguilar de Campoo, p. 186-214.
- HERRERO, M. 2000. *El Beato de Turin*. Madrid.
- HOFFMANN, K. (ed). 1970. *The year 1200. A Centennial Exhibition of the Metropolitan Museum of Art. February 12 through May 10, 1970*, New York.
- HOOGLAND, D. 2001. “Pilgrimage ad Limina Apostolorum in Rome: Irish Crosses

- and Early Christian Sarcophagi”, *From Ireland Coming*, C. Hourihane (ed), Princeton, p. 9-26.
- IACOBINI, A. 2000. *Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bawit*, Roma.
- IACOPO DA VARAZZE 2007. *Llegenda Aurea*. Traducció italiana coordinada per F. Stella, v. II, Firenze-Milano.
- JOHNSSON, V.W. 1913. *L'Andorra pintoresca de Virginia Wales Johnsson*, P. Gifra, Andorra.
- JOLIVET-LÉVY, C. 1998. “Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine”, *Cahiers Archéologiques: de la Fin de l'Antiquité au Moyen Âge*, 46, p. 121-128.
- JORDAN, W. Ch. 1979. “Stephaton: the Origin of the Name”, *Classical Folia*, 33 (1979), p. 83-86.
- 1987. “The Last Tormentor of Christ: An Image of the Jew in Ancient and Medieval Exegesis. Art and Drama”, *The Jewish Quarterly Review*, New Series, V. 78. Nº 1/2 (1987), p. 21 - 47. www.jstor.org/stable/1454082.
- JORNADES 2000. Jornades Internacionals d'Estudi sobre el bisbe Fèlix d'Urgell, 28 – 30 de setembre de 1999 La Seu d'Urgell. Studia. *Textus Subsidia – IX*. (2000).
- JUNGMANN, J.A. 1951. *El sacrificio de la misa*, T. I i T. II, Madrid.
- JUNYENT, E. 1951. “Le sermon du moine Garsies à l'occasion de la fête commémorative de la dédicace de l'église du Monastère de Cuixa”, *La Tramontane, Revue du Roussillon*, 1951, p. 340, 417-421.
- 1969. *Catalogne romane*, Sainte Maria de la Pierre-qui-vivre Yonne.
- 1992. *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*, Mundo, M., (dir), Barcelona, p. 369-386.
- JUNYENT, J., MAZCUÑÁN, A. 1992. “Sant Sadurní de Gavarra”, *Catalunya Romànica*, VI. *Alt Urgell. Andorra*, p. 196-197.
- KAISER, W. 2007. “La arquitectura románica en Alemania”, *El Románico. Arquitectura, Escultura, Pintura*, R. Toman (ed.), Barcelona, p. 32-73.

- KESSEL, H.K. 2007. "A Gregorian Reform theory of Art?", Romano S.,-Enckell, J., (dirs) *Roma et la Réforma grégorienne. Tradition et innovations artistiques (XI-XII siècles). Actes du colloque, Université de Lausanne, 10/11 décembre 2004*, Roma, p. 25-48.
- KESSLER, H.L. 1987. "The meeting of Peter and Paul in Rome: an emblematic narrative of spiritual brotherhood", *Dumbarton Oak Papers*, 41, p. 265-275.
- KLEIN, P. 1979. "Les cycles de l'Apocalypse du Haut Moyen Âge (IX - XII siècles)", *L'Apocalypse de Jean. Tradition exégétiques et iconographiques*, Genève, 1979, p. 135-186.
- KLEINBAUER, E. 1993. *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton.
- KUHN, C.L. 1930. *Romanesque Mural Painting of Catalonia*, Cambridge, Massachussetts.
- KUME, J. 2005. "Aspectos de la influencia iconográfica carolingia en la miniatura hispánica de los siglos X y XI", *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, M. Cabañas (coord.), Madrid, p. 207-214.
- L'ART CATALAN À PARIS 1937. *L'art catalan à Paris. Musée Nationale du Jeu de Paume. Musée National de Maisons-Laffitte*, Paris.
- LABANDE-MAILFERT, Y. 1982. "L'iconographie des laïcs dans la société religieuse aux XI^e et XII^e siècles", *Études d'Iconographie romane et d'Histoire de l'Art*, Poitiers, p. 89-135.
- LAFFITTE, M.-P., DENÖEL, Ch. 2007. *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, Paris.
- LANDSBERG, J. de, 2001. *L'Art en Croix. Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*. Tournai.
- LAURANSON-ROSAZ, Ch. 2001. "De la Chiusa à Cuxa. La Romania de l'an mil sous le signe de l'archange Michel et de Saint Pierre", *Les Cahiers de Saint-Michel Cuxa*, XXXII, p. 89-101.
- LINDSAY OPIE, J. 2002. "Agnus Dei", *Ecclesiae Urbis. Atti del Congresso Internazionale di Studi sulle chiese di Roma (IV-X secolo). Città del Vaticano (2000)*, a cura di Guidobaldi, F e Guidobaldi, A.G., 2002, p. 1813-1846.

- LECLERCQ-MARX, J., 2007. “L’imitation des tissus “orientaux” dans l’art du Moyen Âge et de l’époque romane. Témoignages et problématiques”, *Medioevo mediterraneo: l’Occidente, Bisanzio e l’Islam. Atti del Convegno Internazionale di studi Parma, 21-25 settembre 2004*, a cura di A.C. Quintavalle, p. 456-469.
- LLOVERA, X. 1992a. “Sant Romà de les Bons”, *Andorra Romànica*, p. 94-95.
- 1992b. “Castell de les Bons”, *Andorra Romànica*, p. 106-108.
- 1992c. “Sant Andreu del Prat del Campanar”, *Andorra Romànica*, p. 129-131.
- 1992d. “Sant Marc i Santa Maria d’Encamp”, *Andorra Romànica*, p. 91-94.
- 1992e. “Sant Serni de Nagol”, *Andorra Romànica*, p. 185-187.
- 1997. *Roc d’Enclar. Transformacions d’un espai dominant. Segles IV-XIX*, Monografies del Patrimoni Cultural d’Andorra, Andorra.
- LOMARTIRE, S. 2006. “Le stuc et le décor architectural. Les stucs de Lomello et quelques autres fragments lombards du haut moyen âge au XII siècle”, Ch. Sapin (dir.), *Stucs et Décors de la fin de l’Antiquité au Moyen Âge (Vè - XIIè siècles). Actes du Colloque International tenu à Poitiers du 16 au 19 septembre 2004*, Poitiers, p. 307-324.
- LÓPEZ, D. 1993a. “Santa Maria de Ginestarre”, *Catalunya Romànica*, XV. *El Pallars*, p. 180-181.
- 1993b. “Sant Pere i Sant Pau d’Esterrí de Cardós”, *Catalunya Romànica*, XV. *El Pallars*, p. 176-177.
- LÓPEZ, L. 2002a. *Nota sobre la intervenció a les reproduccions murals de Sant Miquel d’Engolasters*, (inèdit).
- 2002b. *Informe sobre les reformes de Sant Miquel d’Engolasters*, (inèdit).
- 2004. “La conservació del patrimoni pictòric d’època romànica a Andorra”, *Magister Sancta Columba. La pintura romànica del Mestre de Santa Coloma i la seva època*, Planas, M., (coord) Andorra la Vella, p. 103-120.
- LÓPEZ, L., TARRÉS, M.M. 2009. “L’art romànic”, Armengol, E. (dir), *Andorra: Un profund i llarg viatge*, Andorra, p. 150-194.
- LÓPEZ, L., RIBAS, D. 1995. *Informe de la restauració de les pintures murals de Sant Martí de La Cortinada. Juliol/Agost 1995*. Aixovall, 21 d’Agost de 1995. (inèdit).
- LORÉS, I. 2002, *El monestir de Sant Pere de Rodes*, Barcelona, Girona, Lleida.

- LORÉS, I., PARET, J., MARSÉ, M., GRÀCIA, M.J., DOMEDEL, L. 2012. “La sculpture romane catalane sur bois: étude et restauration du Christ de Casarilh et de la Majesté de Beget”, *Cahiers de Saint-Michel Cuxa*, XLIII, p. 101-112.
- LUMSDEN, D.W. 1997. “Touch No Unclean Thing: Apocalyptic Expressions of Ascetic Spirituality in the Early Middle Ages”, *Church History*, V. 66, n°. 2, p. 240 - 251. www.jstor.org/stable/3170656.
- MACDONALD, L. 1967. *La Plegaria Eucarística. Estudios de teología bíblica y litúrgica sobre la misa*, Madrid.
- MADOZ, P. 1849. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, v. II, Madrid.
- MAGNIEN, A. 2009. *Saint-Riquier. Une grande Abbaye bénédictine*. París.
- MALLET, G. 2006. “Stuc préromanes et romanes des vallées de l'Aude et du Roussillon”, Ch. Sapin (dir.), *Stucs et Décors de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge (Vè - XIIIè siècles)*. Actes du Colloque International tenu à Poitiers du 16 au 19 septembre 2004, Poitiers, p. 234-247.
- MANCHO, C. 1996. *Les peintures de Sant Pere de Sorpe (segle XII).Descripció i iconografia*. Tesis de llicenciatura, UB, (inèdit).
- 2000. “Les peintures de Sant Pere de Sorpe: prémices d'un ensemble presque ignoré”, Minovez, J.M.M.-Souriac, R., (coord), *Les homes et leur patrimoine en Comminges. Identités, espaces, cultures, aménagement du territoire. Actes du 52è Congrès de la Fédération historique de Midi-Pyrénées, Saint-Gaudens, 25, 26, 27 juin 1999*, p. 545-572
- 2006. “Le stuc en Catalogne: Carrefour de cultures?”, Ch. Sapin (dir.), *Stucs et Décors de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge (Vè - XIIIè siècles)*. Actes du Colloque International tenu à Poitiers du 16 au 19 septembre 2004, Poitiers, p. 167 - 178.
- 2012. *La peinture murale du Haut Moyen Âge en Catalogne (IXè-Xè siècles)*, París.
- 2015. “Oltre i muri della chiesa: la decorazione di San Pietro a Sorpe (Catalogna) come imposizione sul territorio”, *Hortus Artium Medievalium*, 21, p. 246-260.
- 2016. “La crucifixion de Saint-Pierre de Sorpe et le crâne d'Adam au Golgotha: la complexité de la peinture murale romane Pyrénéenne”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLVII, p. 159-173

- MARI, L., GONZÁLEZ, ¿?, NIÑEROLA, J.M. 1991. *Informe de la prospección geofísica per radar efectuada en l'església de Santa Coloma*, (inèdit).
- MARQUÉS, B. 1978. “Un recull de documents sobre Andorra de l'Arxiu Diocesà de la Seu d'Urgell”, *Quaderns d'Estudis Andorrans*, 2, p. 87-97.
- 2006-2008. “Els documents del fons Caboet-Castellbò de l'Arxiu Capitular d'Urgell (1095-1251)”, *Quaderns d'Estudis Andorrans*, 8, p. 11-44.
- MARQUES, P., ORIOLS, N. 2014. “Estudis dels materials i restauració de les pintures murals de Sant Romà de les Bons”, *Benvingudes a Casa vostra! Les obres d'art patrimonials fora d'Andorra*, Andorra, p. 117-132.
- MARTÍ, J.M. 1998. *De la Reforma Gregoriana a la Protestant. Història de l'Església, segles IX-XVI*, Barcelona.
- MARTIN, A. 1996. “Monasterios y poder aristocrático en Castilla en el siglo XI”, *Brocar*, 20, p. 91-133.
- MARTINELL, C. 1935. *Amics de l'art vell. Els sis primers anys (1929-1935). Memòria de l'obra realitzada per l'entitat des de la seva fundació fins avui*, Barcelona.
- MATAS, M.T., PALAU, J.M., ROVIRA, P. 2008. *Santa Maria de Cervià de Ter: Estudi de les pintures murals del transsepte*, Barcelona.
- MATEJČIČ, I. 2006. “Breve nota e novità sulle decorazioni a stucco del periodo paleocristiano in Istria”, Ch. Sapin (dir.), *Stucs et Décors de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge (Vè - XIIIè siècles). Actes du Colloque International tenu à Poitiers du 16 au 19 septembre 2004*, Poitiers, p. 125-132.
- MATEU, M. 2004. “Els viatges dels frescos de Santa Coloma”, *Magister Sancta Columba, la pintura romànica del Mestre de Santa Coloma i la seva època*, Planas, M., (coord), Andorra la Vella, p. 131-154.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. 1957. *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas: problemas de historia literaria y cultural*, Madrid.
- MENTRÉ, M. 1988. “Images bibliques autour de l'An Mil”, *Les Cahiers de Saint-Michel Cuxa*, XIX, p. 123-128.
- MERINO, M. (dir) 2010. *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia y otros autores de la época patristica. Nuevo Testamento 12. Apocalipsis*, Madrid.

- MIRABELLA, M. 1988. “L'Arc en tronc de serrure de l'Adriatique aux Pyrènes”, *Les Cahiers de Saint-Michel Cuxa*, XIX, p. 93-103.
- MIRET, J. 2006. *Investigación histórica sobre el vizcondado de Castellbó. Con datos inéditos de los condes de Urgell y de los vizcondes de Àger (1900)*, Tremp.
- MONTANYA, L. 2003. *La conservació i restauració de les pintures murals de l'església de Sant Romà de les Bons*, (inèdit).
- MORELL, A., DESCHEEMAEKER, J. 1987. *Carta poble d'Andorra. Anàlisi jurídica i històrica d'una suggestiva realitat*, Andorra.
- MOREU-REY, H. 1970. “La dévotion a Saint Michel dans les Pays catalans”, Baudot, M., (dir), *Millénaire Monastique du Mont-Saint-Michel, III, Culte de Saint Michel et pèlerinages au Mont*, París, p. 369-388.
- MOREY, C.R. 1922. “Christus Crucifer”, *The Art Bulletin*, v. 4 n° 4, p. 117 - 126. www.jstor.org/stable/3046414.
- MUNDÓ, A.M., 1997. “Darrers estudis entorn les Bibles de Ripoll”, *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, VIII, p. 9-15.
- 2006. “Le stuc en Catalogne: carrefour de cultures?”, Ch. Sapin (dir), *Stucs et décors de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge (Ve - XIIe siècles). Actes du Colloque International tenu a Poitiers du 16 au 19 Septembre 2004*, Poitiers, p. 167-178.
- MUÑOZ, A.B. 2005. “Influencia bizantina en la iconografía del Nuevo Testamento de la Biblia de Ripoll”, *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, M. Cabañas (coord). Madrid, p. 215-226.
- NOGUÉS, J. 1973. *Història del Monestir de Sant Sadurní de Tavèrnoles*, Barcelona.
- OLIVAR, A. 1997. “Els manuscrits andorrans conservats a la biblioteca de Montserrat”, *Quaderns d'Estudis Andorrans*, 2, p. 43-47.
- OLIVER, J. 1996. “El delme de la pega de la Seu d'Urgell a Andorra en els inicis del domini feudal del pastoralisme pirinenc”, *Annals de l'Institut d'Estudis Andorrans*, p. 157-166.
- ORDEIG, R. 2012, “Dades sobre el clergat urgellès que introduí la litúrgia catalanonarbonesa al bisbat de Palència en el segle XI.”, *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 20 (2012), p. 261-285.

- ORLANDIS, J. 1986. "Toletanae Illusionis Superstitio", *Scripta Theologica*, 18, p. 197 - 213. www/dspace/unav.es/dspace/bilstream/10171/11998/1/ST_XVIII-1_05.pdf.
- OROFINO, G.,2000. *I codici decorati dell'archivio di Montecassino*, v. II, 1 i v. II, 2 , Montecassino.
- ORRIOLS, A. 1998. "Hagiographie et art roman a Catalogne", *Les Cahiers de Saint-Michel Cuxa*, XXIX, p. 121-141.
- 2007. "La ilustración de manuscritos en Cataluña en tiempos románicos", Yarza, J. (dir), *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Murcia, Nausícaä (Col. Medievalia, 1), p. 485-550.
- OSBORNE, J. 1992. "Textiles and their painted imitations in early medieval Rome", *Papers of British School of Rome*, V, LX, p. 309-352
- OSONA, A. 1896. *La Republica d'Andorra:guia itineraria dividida en 42 itineraris y resenya geografich-històrica de las valls*, Andorra.
- OTRANTO, G. 1999. "Il culto a San Michele dal Gargano a Monte Saint-Michel in Normandia, alla Sacra in Val di Susa", *Vetera Christianorum*, 36, p. 71-107.
- 2003. "Genesi, caratteri e diffusione del culto micaelico del Gargano", P. Boute, G. Otranto, A. Vauchez (a cura di), *Culte et pèlerinages a Saint Michel en Occident, Les Trois Monts dédiés à l'archange*, Roma, p. 43-67.
- OTTAWAY, J. 1992. "Entre le Couserans et le Pallars Sobirà: peinture murale et reforme en moyen montagne:état d'une recherche sur les peintures de Saint Lizier", separata d'una publicació desconeguda.
- 1994a. *Entre Adriatique et Atlantique: Saint Lizier au premier âge féodal*, Saint Lizier.
- 1994b " La Vierge, racine de l'église: L'exemple de Saint-Lizier", *Les Cahiers Saint Michel Cuxa*, XXV, p. 129-165.
- PACE,V. 1997. "La cattedrale di Salerno: committenza programma e valenza ideologiche di un monumento di fina XI secolo nell'Italia meridionale", *Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma Gregoriana*, Avagliano, F. (dir), Montecassino, p. 189-230.

- 2007. “La Riforma e il suoi programmi figurativi: il caso romano, fra realtà storica e mito storiografico”, Romano S., Enckell, J., (dirs.), *Roma et la Réforma grégorienne. Tradition et innovations artistiques (XI-XII siècles). Actes du colloque, Université de Lausanne, 10/11 décembre 2004*, Roma, Viella, p. 49-59.
- PAGÉS, M. 2003. “La pintura romànica d'Andorra conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)”, *Magister Sancta Columba. La pintura romànica del Mestre de Santa Coloma i la seva època*, Planas, M., (coord), Andorra, Viena, 2003, p. 155-162.
- 2002-2005. “Les pintures romàniques de l'antiga església de Santa Eulàlia d'Estaon. La seva història i la seva iconografia”, *Urgellia*, 15, p. 657-683.
- 2006-2008. “L'antiga església de Sant Martí de la Cortinada i les seves pinures romàniques. Nova lectura”, *Quaderns d'Estudis Andorrans*, 8, p. 175-190.
- 2008. “Les programmes d'images autour de l'autel dans la Catalogne romane”, D. Boyer, F. Guardans (coord.), *L'autel roman catalane*, Paris, p. 35-63.
- 2009a. *Sobre pintura romànica catalana, noves aportacions*, Barcelona.
- 2009b. “La problemàtica dels models en la pintura romànica catalana. La crucifixió de Sorpe i la d'Estaon”, *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 10, p. 35-55.
- 2013. “Iconografia”, *Sant Vicenç d'Estamariu: Tresor retrobat, Fundació Privada Sant Vicenç d'Estamariu*, p. 45-67.
- PAILHÈS, C. 2000. *Du Carlit au Crabère. Terres et hommes de frontière*, Foix.
- PALAU-MARTÍ, M., 1970, “Le catharisme et ses conséquences sur le statut politique actuel d'Andorre”, *Pirineos*, 98, p. 91-101.
- PALAZZO, E. 1988. “L'Iconographie des fresques de Berzé-la-Ville dans le contexte de la réforme grégorienne et de la liturgie clunisienne”, *Les Cahiers de Saint-Michel Cuxa*, XIX, p. 169-186.
- 1992. “Les pratiques liturgiques et dévotionnelles et la décor monumental dans les églises du Moyen Âge”, *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du moyen âge, Actes du 5 séminaire International d'Art Mural, 16-18 septembre 1992*, Cahier n. 2, Abbaye de Saint-Savin, p. 89-101.

- 1998. “Iconographie et liturgie dans les études médiévales aujourd’hui: un éclairage méthodologique”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, v. 41 (1998), p. 65-69.
- 1999. *L'Évêque et son image, L'illustration du Pontifical au Moyen Âge*, Paris.
- 2000. *Liturgie et société au Moyen Age*, Aubier.
- 2007. “Rome, la Réforme grégorienne et la liturgie. État de la question et perspectives de recherche”, Romano S., Enckell, J., (dirs), *Roma et la Réforma grégorienne. Tradition et innovations artistiques (XI-XII siècles). Actes du colloque, Université de Lausanne, 10/11 décembre 2004*, Roma, Viella, p. 13-23.
- 2010. “Art et Liturgie au Moyen Âge. Nouvelles Approches Anthropologiques et Epistémologiques”, *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario, septiembere, p. 31-74.
- PALET, P., DE ANDRES, J. 1992. “The identification of Aerinite as a Blue Pigment in the Romanesque Frescoes of the Pyrenean Region”, *Studies in Conservation*, May, 37,2, p. 132-136.
- PALAZZO-BERTHOLON, B. 2009. “Le décor de stuc autour de l’an mil: aspects techniques d’une production artistique disparue”, *Cahiers de Sant-Michel de Cuxa*, XL, p. 285-298.
- 2012. “Archéologie du décor mural: le redécouverte du programme ornemental de stucs et d’enduits peints dans l’ancienne église Sainte-Marie d’Arlet-les-Bains”, *Les Cahiers Saint-Michel Cuxa*, XLIII, p. 149-163.
- PAPIN, Y.D. 1980. “Les églises romanes d’Andorre”, *Revista Archeologia*, 138, p. 26-30.
- PARLATO, E., ROMANO, S. 1992. *Roma y el Lazio*, Madrid.
- PASQUINI, L. 2002. *La Decorazione a stucco in Italia fra tardo antico e alto medioevo*, Ravenna.
- PEIRIS, J. 1987. “Sant Esteve de Tredós”, *Catalunya Romànica, XIII. El Solsonés. La Vall d’Aran*, p. 402-405.
- PERONI, A. 2006. “San Pietro al Monte de Cividale o l’apogeo del rapporto tra pittura e stucco”, Ch. Sapin (dir.), *Stucs et Décors de la fin de l’Antiquité au Moyen Âge (Vè - XIIè siècles). Actes du Colloque International tenu à Poitiers du 16 au 19 septembre 2004*, Poitiers, p. 285-305.

- PERUCHO, J. 1964. “Un descubrimiento en Andorra”, *Destino*, 1384, 15 de Febrero.
- PETROWISTE, J. 2005. “Transit et redistribution: l'organisation des échanges marchands dans le comté de Foix à la fin du Moyen Âge (XIIIe - XVe siècles)”, *Circulation des marchandises et réseaux commerciaux dans les Pyrénées, XIIIè-XIXè siècles. Actes du colloque tenu en Andorre en octobre 2003*, t.II, Toulouse, p. 415-436.
- PETRUCCI, A. 1963. “Aspetti del culto e del pellegrinaggio di S. Michele Arcangelo sul Monte Gargano”, *Pellegrinaggi e culto dei santi in Europa fino alla 1ª Crociata (8-11 ottobre, 1961)*, Perugia, p. 147-180.
- PIAZZA, S. 2006. *Pittura rupestre meridionale. Lazio et Campania Settentrionale (secoli VI - XIII)*, Roma.
- PIJOAN, J. 1910. *Les pintures murals catalanes*, fascicle II, Barcelona.
- 1948. *Les pintures murals romàniques de Catalunya. Monumenta Cataloniae*, v. IV, Barcelona.
- PITARAKIS, B. 2000. “À propos de la image de la Vierge orante avec le Christ-Enfant (XIè-XIIè siècles): l'émergence d'un culte”, *Cahiers Archéologiques*, 48, p. 45-58.
- PIVA, P. 2001. “San Pietro al monte de Civate (Lecco): lecture iconographique en “contexte”, *Cahiers Archeologiques*, IL, p. 69-84.
- 2006a. *L'Arte Medievale nel contesto 300-1300. Funzione, iconografia, tecniche*, Milano.
- 2006b. *Pittura murale nel medioevo lombardo: ricerche iconografiche: l'alta Lombardia secoli XI-XIII*, Milano.
- 2010. *L'art médiéval: les voies de l'espace liturgique*, Paris-Milano.
- PLADEVALL, A. 1998. *La documentació i l'art medieval*. Discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona.
- PLANAS, M. 1992a. “Sant Joan de Caselles”, *Andorra Romànica*, p. 79-83.
- 1992b. “Sant Romà de les Bons”, *Andorra Romànica*, p. 98-103.
- 1992c. “Sant Martí de la Cortinada”, *Andorra Romànica*, p. 118-126.
- 1992d. “Santa Coloma”, *Andorra Romànica*, p. 155-163.
- 1992e. “Sant Serni de Nagol”, *Andorra Romànica*, p. 187-192.

- PLANAS, M., BOSCH, J. 1996. “Les clochers-tour romans des vallées d'Andorra”, *Les Cahiers de Saint-Michel Cuxa*, XXVII, p. 109 -122.
- PLANAS, M., VIGUÉ, J. 1992. “Sant Miquel d'Engolasters”, *Andorra Romànica*, p. 204-212.
- POILPRÉ, A-O. 2005. *Maiestas Domini. Une image de l'Eglise en Occident (Vè-Ixè siècle)*, Paris.
- PONS, J. 1971. “Proyecto de restauración de la cabecera y crucero de la iglesia de San Sadurní de Tabernolas, en Anserall (Lérida)”, *Ilerda*, XXXII, p. 49-57.
- POST, Ch. R. 1930. *A history of Spanish painting*, v. I., Cambridge-Massachusetts.
— 1938, *A history of Spanish painting*, v. VII, Cambridge-Massachusetts.
- PRADALIER, H. 1970-1971. *La Peinture Romane en Andorre (et plus spécialement les dernières découvertes)*, Mémoire de Maîtrise. Université de Toulouse-Le Mirail, (inèdit).
- 1972. “Un nouveau peintre roman en Andorre: Le Maître de La Cortinada”, *Butlletín Annuel de la Sociéte Ariégeoise des Sciences, Lettres et Arts*, Tome XXVII, p. 147-165.
- 1975. “Le décor roman de Saint Joan de Caselles”, *Bulletin Annuel de la Sociéte Ariégeoise des Sciences, Lettres et Arts*, Tome XXX, p. 257-274.
- PUIG, A. 1763, *El Politar andorrà*, Andorra.
- PUIG i CADAVALCH, J., FALGUERA, A. de, GODAY, J. 1911. *L'arquitectura romànica a Catalunya*, v. II, Barcelona.
- PUIGORIOL, A., PUIGORIOL, J. 1967. *Andorra. Monuments et Paysage*, Andorra.
- PUJOL, P. 1984a. “Origen i desenvolupament de la senyoria episcopal d'Andorra”, *Obra Completa*, a cura de J. Riera, Valls d'Andorra, p. 666-683.
- 1984b. “El “liber Comes” de la parròquia d'Encamp”, *Obra Completa*, a cura de J. Riera, Valls d'Andorra, p. 249-259.
- 1984c. “Les dues butlles de la Catedral d'Urgell enviades a Roma”, *Obra Completa*, a cura de J. Riera, Valls d'Andorra, p. 429-439.
- RABE, S.A., 1995, *Faith, art and politics at Saint Riquier: the symbolic vision of Angilbert*, Philadelphia.

- RAUWEL, A. 2005. “Théologie de l'eucharistie et valorisation de l'autel a l'âge roman”, *Hortus Artium Medievalium*, 2, p. 177-182.
- REAU, L. 1957. *Iconographie de l'Art Chrétienne*, v. II/2, Paris.
- 1996, *Iconografia del arte cristiano. Iconografia de la Biblia. Antiguo Testamento*, v. I, t. I, Barcelona.
- REVEYRON N. 2009. “Esthétique et Symbolique de la lumière dans l'aménagement du sanctuaire médiéval”, *Hortus Artium Medievalium*, 15/2, p. 241-255.
- RIBAS, R. 2006. *Culte i iconografia de Sant Martí a Catalunya*, Barcelona.
- RICCIONI, S. 2005. “Gli altari di S. Galla e di S. Pantaleo. Una “lettura” in chiave riformata dell'antico”, *Hortus Atrium Medievalium*, 11, p. 189-200.
- 2007. “Litterae et figurae. Pour un art rhétorique dans la Rome de la Réforme grégorienne”, *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, a cura di S. Romano e J. Enckell Julliard, p. 141-163.
- RICKERBY, S. 1986. *Sant Martí de La Cortinada, Andorra. Preliminary Conservation Report. October 1986. The Courtauld Institute of Art, Conservation of wall painting course, (co-sponsored bay the Getty Conservation Institute) in collaboration with the Patrimoni Artistic Nacional of Andorra.* (inèdit).
- RIGANATI, F. 2002. “«... vestes super altare...» ed altri tessuti di uso liturgico nella Roma carolingia”, Guidobaldi, F e Guidobaldi, A.G. (a cura di), *Ecclesiae Urbis. Atti del Congresso Internazionale di Studi sulle chiese di Roma (IV-X secolo). Città del Vaticano (2000)*, Citta del Vaticano, p. 1605-1632.
- RIPOLL, G., CHAVARRIA, A. 2005. “El altar en Hispania. Siglos IV - X”, *Hortus Artium Medievalium*, 11, p. 29-47.
- RIOU, Y-J. 1993. *Les peintures murales du Poitou-Charentes*, Saint Savin Centre International d'Art Mural, Poitiers.
- RIU, M. 1964. “Revisión del problema adopcionista en la diócesis de Urgell”, *Anuario de Estudios Medievales*, 1, p. 92-96.
- 2000. “La situació creada a les terres catalanes i en particular a les comarques del bisbat d'Urgell, en època del bisbe Feliu”, *Jornades Internacionals d'Estudi sobre el bisbe Feliu d'Urgell (La Seu d'Urgell, 28-30 de setembre de 1999)*, *Studia Textus Subsidia*, IX, p. 19-42.

- RODRÍGUEZ, F. 1992a. “Sant Joan de Caselles”, *Andorra Romànica*, p. 77-79.
- 1992b. “Santa Eulàlia d'Encamp”, *Andorra Romànica*, p. 88-90.
- 1992c. “Sant Martí de la Cortinada”, *Andorra Romànica*, p. 115-116.
- RODRÍGUEZ, F., MARTÍNEZ, G. (eds.). 2002. *La Colección Canónica Hispana*. Tomo VI. Concilios hispánicos, Monumenta hispaniae sacra, Madrid.
- ROJDESTVENSKY, O. 1922. *Le culte de Saint Michel et le Moyen Âge Latin*, París.
- ROLDAN, C., FERRERO, J.L., RODENAS, I. s/d. *Comparación de la composición de los puntos analizados en Sant Serni de Nagol con los pigmentos ocre groc, Raw Umber e Ivory Black de Winsor & Newton*. (informe inèdit sense data).
- ROLLIER-HANSELMANN, J. 2014. *Peintures romanes. Bourgogne, Rhône-Alpes, Suisse romande*, Mâcon.
- ROMANO, S. 2006. *La Pittura medievale a Roma. Riforma e tradizione*, Corpus, v. IV, Milano.
- ROMERO POSE, E. 1985. “Ticonio y su comentario al Apocalipsis”, *Salmanticensis*, 1, v. 32, p. 35-48.
- ROUX, C. 2009. “Sanctuaire et limites monumentales dans les églises en Occident: Le rôle de l'arc triomphal de l'antiquité tardive au Moyen Âge”, *Hortus Artium Medievalium*, 15/2, p. 257-270.
- ROVIRA, P., FONT, T. 2001. “Las pinturas murales de Sant Vicenç d'Estamariu. Descubrimiento, conservación e interpretación”, *Románico*, 13 (2001), p. 22-31
- SALRACH, J.M. 1980. “L'església catalana a alta edat mitjana”, *Revista de Girona*, 92 (separata) (1980).
- 1989. “El comte-bisbe Miró Bofill I, l'acta de consagració de Cuxa de l'any 974”, *Separata de: Acta historica et archeologica Medievaelia*, 10, p. 107-124.
- SALVANS, M. 2005. *Andorra romànica. Andorra vascònica*, Barcelona.
- SANFAÇON, R. 1970. “Le portail de Ripoll, les hérons et l'Apocalypse”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XIII, p. 139-147.
- SAPIÈRE, M. Ch. 1994. *L'Image d'un Dieu Souffrant (IXe - Xè siècle). Aux origines du crucifix*, Paris.
- SAURA, J. 1990. “Sant Miquel de Fluvià”, *Catalunya Romànica IX, Empordà I*, p. 822-825.

- 1994 “Sant Miquel de Marmellà”, *Catalunya Romànica, I. Introducció a l'estudi de l'art Romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, p. 347-348.
- SAXER, V. 1998. “Le culte des apôtres Pierre et Paul à Rome”, *Les Cahiers de Saint-Michel Cuxa*, XXIX, p. 15-26.
- SCHAPIRO, M. 1984. *Estudios sobre el Románico*, Madrid.
- SCHICK, E. 1979, *El nuevo testamento y su mensaje. El Apocalipsis*, Barcelona.
- SCHILLER, G. 1972. *Iconography of Christian Art*, 2 vols, Londres.
- SCHIMITT, J. 1990. *Les raisons des gestes dans l'occident médiévale*, Paris.
- SKUBISZEWSKI, P. 1985. “Ecclesia, Christianita, Regnum et Sacerdotium dans l'art des Xè-Xiè s. Idées et structures des images”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXVIII, p. 133-180.
- SOLER, J. 1961. *El Cartulario de Tavérnolas*, Castelló de la Plana.
- SPECIALE, L. 1997. “Montecassino il classicismo e l'arte della Riforma”, Avagliano, F.(dir) *Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma Gregoriana*, Montecassino, p. 107-146.
- SPECIALE, L., TORRIERO, G. 1997. “Sicut nunc cernitus satis pulcherrimam construxit: La basilica e gli affreschi desideriani di Sa. Benedetto a Capua”, Avagliano, F. (dir), *Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma Gregoriana*, Montecassino, p. 147-188.
- SPIESER, J.M. 1998. “The Representation of Christ in the Apses of Early Christian Churches”, *Gesta*, 37, n. 1, p. 63-73.
- STUCS 2006. Ch. Sapin (dir.), *Stucs et Décors de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge (Vè - XIIè siècles). Actes du Colloque International tenu à Poitiers du 16 au 19 septembre 2004*, Poitiers.
- SUREDA, J. 1981. *La pintura romànica en Cataluña*, Madrid.
- 1987a. *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid.
- 1987b. “Comanditarismo y vias de penetración y expansión de la pintura románica. Aragón, Castilla, León y Navarra”, *Artistes, Artisans et Production Artistique au Moyen Âge*, Barral, X. (dir), V. II. Actes du Colloque, Paris (1987), p. 51-66.

- SUREDA, M. 2004. “Altars, beneficis i arquitectura a la seu de Girona (993-1312)”, *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, XLV, p. 667-678.
- SUREDA, J., LIAÑO, E. 1998. *El despertar de Europa. La pintura románica, primer lenguaje común europeo. Siglos XI - XII*, Madrid.
- TAGLIAPIETRA, M. 2006. “La Madonna in stucco conservata presso il museo della città in santa Giulia a Brescia”, *Stucs et Décors de la fin de l’Antiquité au Moyen Âge (Vè - XIIè siècles). Actes du Colloque International tenu à Poitiers du 16 au 19 setembre 2004*, Poitiers, p. 197-202.
- TAYLOR, B. 1867. *The Republic of the Pyrenees*, (2002), Andorra. (L’Andorra dels viatgers, Els americans, 1).
- TEZE, J.M. 1988. *Théophanies du Christ*, Paris.
- THÈREL, M.L. 1984. *Le Triomphe de la Vierge-Église*, Paris.
- THOBY, P., 1959. *Le Crucifix. Des origines au Concile de Trente*, Nantes.
- TOMEI, A., 1999. *Evangelario di Ariberto. Un capolavoro dell’oreficeria medievale lombarda*, Milano.
- TORRES, R. 2013. “Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi. Sobre los símbolos de Jesucristo en la Edad Media”, *Hispania Sacra*, LXV, Extra I, p. 49-93.
- TOSCO, C. 2003. “Architettura e vie di pellegrinaggio tra la Francia e l’Italia. Da Mont-Saint-Michel alla Sacra di San Michele”, P. Bonet, G. Otranto, A. Vauchez (dirs.), *Culte et pèlerinages á Saint Michel in Occident, Les trois Monts dédiés a l’archange*, Rome, p. 541-564.
- 2011. “La committenza dei laici nella prima età romanica: indagini comparate tra Germania, Lotaringa, Francia, Catalogna et Italia settentrionale”, *Medioevo: I committenti. Atti del Convegno internazionale di studi Parma, 21-26 settembre 2010* a cura di A. Quintavale, Milano, p. 215-230.
- TOUBERT, H. 1970. “Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII siècle”, *Cahiers Archéologiques*, 20, p. 99 - 154.
- 1990. *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris.
- 1997. “Didier du Mont-Cassin et l’art de la Réforme Grégorienne: L’iconographie de l’ancien Testament à Sant ‘Angelo in Formis”, *Desiderio di Montecassino e l’arte della Riforma Gregoriana*, Avagliano, F.(dir), Montecassino, p. 17-105.

- TRENS, M. 1961. *Les Majestats Catalanes*, Barcelona.
- TRISTAN, F. 1996. *Les premières images chrétiennes. Du symbole a l'icône. Iles - Vies*, Poitiers.
- VANNI, U. 2005. *Lectura del Apocalipsis*, Estella.
- VEELENURF, K. 2001. "Irish High Crosses and Continental Art: Shades of Iconographical Ambiguity", *From Ireland Coming*, C. Hourihane (ed.), Princeton, p. 83-102.
- VELA, S. 2009. "De l'Andorra comtal a l'episcopal (1133-1278)", *Andorra: Un profund i llarg viatge*, Armengol, E.(dir), Andorra, p. 93-118.
- VELA, S., VIADER, R. 2004. "Feudalització de les comunitats andorranes: història d'una resistència", *Magister Sancta Columba. La pintura romànica del Mestre de Santa Coloma i la seva època*, Planas, M. (coord), Andorra la Vella, p. 21-27.
- VENTOSA, E. 1995. "Sant Marcel de Bor", *Catalunya Romànica, VII. Cerdanya. El Conflent*, p. 105-106.
- VIADER, R. 1994. "La irracional possessió de les esglésies d'Andorra (segles XI - XII)", *Annals*, 1993, p. 109-125.
- 1996. "Andorra i la mutació feudal", *L'Avenç*, 202, p. 52-55.
- 2003. *L'Andorre du IXè au XIVè siècle*, Tolosa de Llenguadoc.
- 2005. "Economia i societat a Andorra a l'edat mitjana. Alguns elements de reflexió", *Estudis d'Història Agrària*, nº. 18, p. 193-207.
- VIDAL, M., ARGANO, S. 2009. *Seguiment de les anàlisis, mitjançant EDXRF, de les pintures murals de les esglésies de St. Serni de Nagol i St. Joan de Caselles i estada la unitat d'arqueometria de la Universitat de València – Juliol 2007*. Aixovall, agost (inèdit).
- 2009. *Seguiment de les anàlisis, mitjançant EDXRF, de les pintures murals de les esglésies de St. Serni de Nagol i St. Joan de Caselles i estada la unitat d'arqueometria de la Universitat de València – Juliol 2007*. Aixovall, agost 2009 (inèdit).
- VIGUÉ, J. 1992a. "La pintura", *Andorra Romànica*, p. 63-66.
- 1992b. "Sant Miquel del Prat del Campanar", *Andorra Romànica*, p. 74-75.
- 1992c. "Sant Miquel de Fontaneda", *Andorra Romànica*, p. 194-196.

- VIGUË, J. (dir.). 1992, *Andorra Romànica*, Barcelona-Andorra.
- VIGUË, J., RODRÍGUEZ, F., ADELL, J.A. 1992a. “Santa Coloma”, *Andorra Romànica*, p. 152-154.
- 1992b. “Sant Miquel d'Engolasters”, *Andorra Romànica*, p. 202-204
- VIGUË, J., ADELL, J.A. 1992. “Sant Serni de Nagol”, *Andorra Romànica*, p. 183-184.
- VIÑAYO, M. 1971. *Pintura romànica. Panteón Real de San Isidoro-León*. León.
- VIVANCOS, J. 1993. “Santa Maria de Mur”, *Catalunya Romànica, XV. El Pallars*, p. 360-363.
- VIVES, A. 1983. “El Beatus de la Seu d’Urgell: Descripció temàtica i artística de les miniatures”, *Urgellia*, VI, p. 453-500.
- 1986. *La pintura romànica de la diòcesis d'Urgell*, La Seu d'Urgell.
- VIVES, E. 1992. “La necròpolis de Sant Joan de Caselles”, *Andorra Romànica*, p. 84-85.
- VIVES, J., CLAVERAS, J. (eds.). 1946. *Oracional visigòtica*, Monumenta Hispaniae Sacra I, Barcelona.
- VIVES, E., LLOVERA, X. 1992. “Sant Joan de Caselles”, *Andorra Romànica*, p. 85.
- VOGLER, W., (dir) 1992. *La cultura de la Abadia de Sankt Gallen*, Madrid.
- VOLBACH, W.F. 1976. *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen mittelalters*, Mainz am Rhein.
- VORGRIMLES, H. 1989, *Teologia de los sacramentos*, Barcelona.
- WETTSTEIN, J. 1971. *La Fresque Romane. Italie-France-Espagne. Études comparatives*, I, Ginebra.
- 1978. *La Fresque Romane. La route de Saint-Jaques, de Tours a León. Études comparatives*, II, Ginebra.
- WIRTH, J. 1999. *L'Image à l'èpoque romane*, París.
- WILLIAMS, J. 1999. “Orígenes de las miniaturas de la Biblia de San Isidoro”, *Codex Biblicus Legionensis. Veinte Estudios*, León, p. 143-160.
- WITTKOWER, R. 1939. “Eagle and serpent: A study in the migration of symbols”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, II, p. 293-325.
- 2006. *La alegoría y la migración de los símbolos*, Madrid.

- WUNDERWALD, A. 1997. *Les pintures murals de l'església de Santa Coloma d'Andorra*, Exemplar adaptat i simplificat dels treballs realitzats per a l'obtenció del Magister Artium, Berlin, (inèdit).
- 2004. “La pintura mural de Santa Coloma d'Andorra i el seu cercle artístic”, *Magister Sancta Columba. La pintura romànica del Mestre de Santa Coloma i la seva època*, Andorra la Vella, p. 71-87.
- YLLA-CATALÀ, G. 1992. “Sant Romà de Valldarques”, *Catalunya Romànica*, VI. *L'Alt Urgell. Andorra*, p. 190-192.
- YZQUIERDO, R. 1999. “Escenas de juglaria en el románico de Galicia”, *Actas VII Curso de Cultura Medieval: Fiestas, juegos y espectáculos en la España medieval. Aguilar de Campoo (Palencia) del 18 al 21 de septiembre de 1995*, Madrid, p.125-154.
- ZCHOMELIDSE, N.M. 1996. *Santa Maria Immacolata in Ceri. Pittura Sacra al tempo della Riforma Gregoriana*, Roma.
- ZIMMERMANN, M. 2008. “Les enfeux de la consècracion d'autel en Catalogne à l'èpoque romane (XIè - XIIè siècles)”, D. Boyer, F. Guardans (coord.), *L'autel roman catalane*, París, p. 11-34.