



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

TREBALL DE FI DE GRAU

Història de l'Art



LA PINTURA MURAL DE LA SALA CAPITULAR
DEL MONESTIR DE SANTA MARIA DE SIXENA

Estil i influències

Lucía García Solá

Tutora: Alba Barceló Plana

Facultat de Geografia i Història

Universitat de Barcelona

Juny de 2024

ÍNDEX

1. Introducció.....	2
1.1. Objectius.....	3
1.2. Metodologia.....	3
1.3. Estructura.....	4
1.4. Breu presentació del tema: Pintura de la Sala Capitular de Sixena.....	6
2. Estat de la qüestió.....	7
3. Història i context del Monestir de Sixena.....	10
3.1. Fundació i construcció del monestir.....	11
3.2. Funció i ús de la Sala Capitular dins del monestir.....	12
3.3. Importància històrica i cultural del Monestir de Sixena en la regió.....	13
4. La Sala Capitular i la seva decoració mural.....	15
4.1. Característiques arquitectòniques de la Sala Capitular.....	15
4.2. Descripció formal i iconogràfica del programa mural de la Sala Capitular...	18
4.2.1. Les fonts documentals.....	18
4.2.2. Temes representats.....	20
4.2.2.1. Escenes de l'Antic Testament.....	21
4.2.2.2. Escenes del Nou Testament.....	28
4.2.2.3. Retrats de les Genealogies de Jesucrist.....	30
4.2.2.4. Elements ornamentals.....	33
4.3. Tècniques artístiques.....	36
5. Estil i iconografia de la sala capitular: Influències.....	40
5.1. Influències de la miniatura anglesa.....	42
5.1.1. El Foli Morgan i la Bíblia de Winchester.....	42
5.1.2. El Saltiri anglocatalà de Canterbury.....	45
5.1.3. Altres influències.....	47
5.2. El Saltiri de Melisenda.....	48
5.3. El Saltiri d'Ingeborg.....	50
5.4. Bizantinisme i Mosaics de la Sicília normanda.....	52
6. Conclusions.....	54
7. Bibliografia.....	56
8. Annex.....	59

1. INTRODUCCIÓ

Les pintures murals de la Sala Capitular de Sixena són considerades per diversos especialistes com un dels conjunts pictòrics murals més important del segle XIII¹ (Fig. 1). La raó per la qual són l'objecte del present estudi és pel seu estil sense paral·lel en la península, caracteritzat per tenir semblances amb el d'algunes miniatures de manuscrits anglesos de finals del romànic, d'igual manera que per tenir diversos trets que les aproximen a l'estil dels mosaics que decoren les grans catedrals de l'antic Bizanci. Mitjançant una recerca adaptada als marcs requerits per aquesta classe d'anàlisi, es recolliran les principals aportacions que justifiquen les extraordinàries característiques d'aquest programa pictòric de l'època del 1200.

Mariano de Pano les va redescobrir el 1881², i alguns alumnes de l'Escola d'Arquitectura, seguint les directrius de Lluís Domènech i Montaner, viatjarien al monestir per reproduir en aquarel·la la visió del programa mural l'any 1918 (Fig. 2). Les darreres tasques d'investigació foren encapçalades per Josep Gudiol, que el 1936 rebé la tasca de fotografiar aquesta Sala Capitular (Fig. 3), en un moment en què a Espanya es va voler desenvolupar un procés de registre dels edificis eclesiàstics del país. Aquesta fou una decisió afortunada, en tant que tan sols tres mesos més tard, l'esplendor i l'aspecte original d'aquelles pintures va arribar al seu final essent víctimes d'un incendi en temps de la Guerra Civil (Fig. 4).

Una de les proves materials que va immortalitzar la imatge primitiva del conjunt, i la qual va servir per a l'estudi posterior d'aquesta obra medieval única, van ser aquelles fotografies encarregades a Gudiol. Un dels aspectes que distingien aquest programa era la seva extraordinària combinació cromàtica, que quedà greument alterada permanentment a causa de l'incendi. Això no obstant, en conservem, d'una banda, un petit arc lateral que coronava una porta de la sala, el qual va resistir les flames de manera que preval ara com ara com una petita mostra del que hauria estat el cromatisme original del conjunt³ (Fig. 5). D'altra banda, aquelles aquarel·les creades pels alumnes de Domènech i Montaner també constitueixen una de les millors fonts de les quals disposem per conèixer com hauria estat l'aspecte policrom de les pintures.

¹ Oakeshott, W. (1972). *Sigena: Romanesque Paintings in Spain & the Winchester Bible Artists*. Harvey Miller & Medcalf. p. 10.

² Gasol i Fargas, R. M. (2003). «Les pintures murals de la sala capitular de Santa Maria de Sixena: història de la seva conservació i anàlisi de la tècnica pictòrica original». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Vol. 7, p. 92.

³ *Ibidem* p. 92

Probablement, el que més captivà els historiadors en relació amb aquestes pintures va ser el seu estil; dotat d'un gran caràcter narratiu i naturalisme, encara més fascinants si es té en compte l'època en què van ser realitzades. Segons el criteri dels experts, no és possible ni correcte el fet de classificar-les en l'època romànica ni en l'època gòtica; és per això que, posteriorment, es diferenciaren com a "estil 1200" i un cas paradigmàtic del denominat "art de les croades". El que sí que és segur és el seu paral·lelisme amb l'estil d'algunes miniatures angleses i amb el dels mosaics de la Sicília normanda, relacions que desenvoluparen en apartats posteriors.

1.1. OBJECTIUS

La fi principal d'aquest treball és elaborar un estat de la qüestió que sintetitzi les diferents hipòtesis que la recerca ha anat recollint amb el pas dels anys sobre l'origen d'aquestes pintures, del seu estil i del taller que les va crear. Tal com s'explicarà en els apartats següents, ha estat necessària una extensa recerca bibliogràfica focalitzada en diferents camps d'estudi: el context històric de la fundació del monestir, les relacions entre les diferents dinasties europees amb la dinastia hispànica en el marc cronològic d'entorn del 1200, i la posada en context de les diverses fonts d'influència més acceptades per la historiografia actual. Seguint aquestes indicacions, al llarg de l'extensió del present estudi es podrà anar observant la importància d'aquestes fonts documentals i estilístiques per entendre com es presenten estils forans presents en suports com ara la miniatura en pergamí i el mosaic en un conjunt de pintura mural d'extraordinària qualitat a Sixena, municipi de l'actual província d'Osca, en el segle XIII.

1.2. METODOLOGIA

La metodologia que s'ha emprat per portar a terme aquesta recerca es basa en l'anàlisi de les fonts bibliogràfiques⁴ més rellevants i recurrents en el camp d'investigació de l'obra; un cop acotada aquesta bibliografia, s'ha anat revisant i les informacions relacionades amb la història, les influències, l'estil i la tècnica pictòrica de les pintures murals han anat sent recollides per després ser exposades en el present treball. Així, allò que ha permès dur a terme un estudi centrat en els temes ja esmentats ha estat l'apropament des del punt de vista iconogràfic i estilístic.

Essent l'objectiu del present treball realitzar un estat de la qüestió sobre l'estil i les influències de les pintures de Sixena, ha estat imperatiu treballar múltiples fonts

⁴ El sistema de citació que s'ha emprat en el present estudi és APA 7a edició.

documentals i bibliogràfiques per tal de conèixer tota la informació registrada en relació amb aquest camp d'estudi. El treball posterior a la cerca de bibliografia ha estat el de delimitar els aspectes més associats al tema que justifica aquesta recerca, per així assegurar que se n'ha fet esment del criteri que té cada autor i cada autora vers les múltiples incògnites que encara perviuen sobre el tema. Per tal d'ampliar algunes de les fonts més importants, ha estat necessària la posada en contacte amb el Dr. Manuel Castiñeiras i amb la Dra. Dulce Alonso; ambdós autors, citats de manera recurrent en aquest estudi, van contribuir molt amablement a aquesta recerca. A mesura que la recerca ha anat avançant, s'ha anat cercant més bibliografia de la qual es partia el principi, així que aquesta ha hagut de romandre flexible fins a la finalització de la redacció. Tanmateix, ha estat necessària la visita al MNAC per entrar en contacte directe amb l'aspecte actual de les pintures, així com la visita a l'Arxiu Mas, actual posseïdor de les fotografies originals fetes per l'equip de Gudiol l'any 1936.

A tall d'aclariment, és indispensable fer referència al fet que existeix un litigi patrimonial sobre les pintures de la sala capitular de Sixena, en el qual s'exigeix la restitució al monestir de Santa Maria de Sixena, tot i que el MNAC s'hi oposa argumentant que aquest patrimoni es veuria exposat a riscos extrems i innecessaris. Per ser un tema allunyat del de la investigació, no s'ha tractat aquest debat en el present treball.

1.3. ESTRUCTURA

A partir d'una anàlisi comparativa i d'una recerca de la bibliografia més destacada sobre el tema, s'han pogut exposar les raons més rellevants que justifiquen per què aquestes pintures murals són un cas sense parangó d'estil singular i de gran qualitat plàstica en la península Ibèrica. Resseguint les fonts acadèmiques pioneres en l'estudi d'aquesta obra, ha estat possible desenvolupar un estat de la qüestió que ens ha portat des del segle XIX fins als nostres dies, i que ens ha permès determinar el bagatge cultural que devien haver tingut els artífexs d'aquest excepcional conjunt pictòric.

És per això que, després d'haver situat l'obra en el seu context històric, social i polític, ha estat necessari descriure el seu aspecte, tot explicant el seu programa iconogràfic. Cadascun dels tres cicles, que es desplegaven en la superfície dels cinc arcs faixons (en cadascun dels seus carcanyols i intradossos) i en la dels quatre murs que defineixen la seva àrea rectangular, ha quedat descrit i complementat amb les investigacions que més informació han aportat a la recerca. Malauradament, les pintures que decoraven els murs

lateral, nord i sud, és a dir, les del cicle del Nou Testament, varen quedar força malmeses després de l'incendi que va afectar el capítol, i per aquesta raó les investigacions no s'hi han dedicat tant com a la resta dels cicles; tanmateix, aquest treball ha dedicat més atenció precisament a ambdós d'aquests altres dos cicles: el de l'Antic Testament, distribuït en les vint cares dels carcanyols dels arcs, i el de les Genealogies de Jesucrist, alineat en cadascun dels seus intradossos.

Una vegada feta la descripció d'aquest complex programa, ha estat imperatiu parlar també de les decoracions que eleven la seva sumptuositat a un nivell superior. És efectivament a partir de molts dels elements ornamentals, que en la majoria dels casos són aliens al programa narratiu, que s'han trobat característiques de moltes de les influències que varen enriquir aquest conjunt. A continuació, s'ha descrit i exposat un estudi per entendre les tècniques pictòriques que es varen haver d'emprar per conformar la plàstica d'aquesta obra. Tot seguit, la recerca s'ha focalitzat en un dels aspectes més importants de l'obra, el seu estil i les influències que tant el singularitzen.

Principalment, s'han destacat les semblances evidents de les pintures de Sixena amb algunes miniatures de manuscrits produïts en territoris anglosaxons a finals del romànic, així com els paral·lelismes innegables amb els mosaics de les primordials catedrals bizantines. A banda d'això, l'estil que diferencia Sixena de la resta d'obres del 1200 és el seu marcat expressionisme en la representació de les emocions, la representació naturalista de les anatomies, mostrant fins i tot cossos nus, trets força particulars en l'època.

A partir d'aquesta idea general, s'han anat desenvolupant una per una les principals obres que han demostrat ser una influència directa per a l'estil del conjunt pictòric de la península; s'ha dedicat tot un apartat a definir les diverses influències angleses, ja que la miniatura d'aquells tallers va ser una de les principals fonts per a l'estil. Havent descrit i ubicat en el seu context la Bíblia de Winchester i el Saltiri Anglocatalà, ha quedat justificada la relació amb Sixena. Seguidament, s'ha fet el mateix amb el saltiri de Melisenda i el saltiri d'Ingeborg en les seves corresponents seccions. A poc a poc, la manera en què obres de llocs tan diversos (Anglaterra, França i Jerusalem) varen arribar a la península durant els segles XII i XIII ha pogut quedar exposada. Gràcies als arguments dels millors especialistes en el tema, la relació visible amb els mosaics de les grans catedrals de la Sicília normanda s'ha pogut explicar fonamentadament.

1.4. BREU PRESENTACIÓ DEL TEMA: PINTURA DE LA SALA CAPITULAR DE SIXENA

El conjunt de pintura mural que decora l'interior del capítol del monestir de Sixena presenta un programa iconogràfic amb elements força característics i, fins i tot, alguns trets que eren inèdits a la península Ibèrica. L'espai és rectangular i compta amb cinc arcs diafragmàtics de forma apuntada, els quals tenen uns amples carcanyols sobre els quals es desplega el cicle millor conservat d'aquest repertori: el dels episodis de l'Antic Testament. Just en l'intradós d'aquests mateixos arcs s'estén la sèrie de retrats dels ancestres de Jesucrist, repartits al llarg de totes aquestes estructures i repetint la composició de bust en tots els casos. Per últim, en els murs de l'estança, i gairebé perduts per complet, hi havia les pintures murals que representaven temes del Nou Testament.

Aquesta empresa fou promoguda per Sança de Castella, com també tota la construcció del monestir de Santa Maria de Sixena, amb la col·laboració de l'Orde de l'Hospital de Sant Joan. Pensat com a lloc de retir de princeses i filles joves de les famílies de l'alta noblesa, la mateixa reina es retirà en aquest cenobi femení un cop quedà vídua del seu espòs, Alfons el Cast.

Tal com s'ha esmentat en la introducció, i com s'explicarà en extens al llarg d'aquest treball, aquestes pintures mostren una combinació d'estils d'origen clarament bizantí classicista⁵. És per això que podem trobar diverses característiques en comú amb els conjunts musius que encara avui dia ornamenten sumptuosament les catedrals de la Sicília normanda. Així mateix, s'han trobat grans similituds amb alguns manuscrits sorgits de tallers anglesos, destacant la Bíblia de Winchester, el Foli Morgan que en procedeix, i el saltiri anglocatalà, provinent de la catedral de Canterbury. Els especialistes, per tal de justificar aquestes combinacions influents a Sixena, han suposat amb versemblança que aquests tallers de miniaturistes anglosaxons haurien d'haver vist i conegut els ja mencionats mosaics bizantins i altres programes murals del mateix estil. Nogensmenys, cal tenir en compte que la corona aragonesa mantenia relacions polítiques i familiars amb Anglaterra, i això explicaria fàcilment aquestes connexions.

⁵ Oakeshott, W. (1972). *Sigena: Romanesque Paintings...* p. 75-82.

2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

L'estudi de les pintures murals de la sala capitular de Sixena comença amb el redescobriments d'aquestes per part de Mariano de Pano el 1881, qui publicà dos anys més tard una monografia dedicada al monestir de Santa Maria de Sixena. En aquest tractat s'inclogueren ja alguns gravats dibuixats per Joaquín Carpi i Ruata (Fig. 6), i constitueixen una de les primeres reproduccions de l'aspecte original de les pintures, tot i que de manera molt esquemàtica i mancades de color. Parlant del color, la prova més fefaent amb la qual comptem són les ja esmentades aquarel·les que els alumnes de l'Escola d'Arquitectura, dirigits per Domènech i Montaner, dugueren a terme en una sortida cultural al monestir l'any 1918. Tanmateix, les primeres fotografies analògiques dedicades a l'anàlisi d'aquest conjunt foren les que van encarregar l'Estat espanyol a l'equip coordinat per l'historiador de l'art i arquitecte Josep Gudiol i Ricart, pocs mesos abans de l'incendi de la sala. Va ser després d'aquest greu accident que les pintures foren arrencades i posades sota custòdia de l'actual Museu Nacional d'Art de Catalunya.

En relació amb aquest darrer fet, certament, existeix un ampli debat en relació amb la propietat patrimonial d'aquestes pintures, el qual avui dia continua vigent i pendent de tràmits judicials. Tal com s'ha explicat en la introducció, el present estudi no revisarà aquest litigi per ser un tema aliè al qual es dedica: l'estil d'aquestes pintures murals.

Diversos autors van ocupar-se de la descripció detallada de les pintures i, fins i tot, alguns començaren a proposar possibles models i influències per a les pintures. Els que destaquem a Espanya són: Mariano de Pano, Elías Tormo, Francisco Abbad Ríos, i el mencionat Josep Gudiol i Ricart. Si bé aquests autors van ser els pioners en l'estudi de l'obra des de la disciplina de la història de l'art, les aportacions a partir de la segona meitat del segle XX concreten molt més les influències més flagrants i els trets propis de l'estil de les pintures que ho determinen. Pel que fa a la datació, la més acceptada per la gran majoria dels autors va des de la dècada de 1190 als primers anys del 1200.

La gran aportació que va inferir Walter Oakeshott en la seva monografia de 1972 sobre les pintures de Sixena consisteix a elaborar un repàs de com un estil semblant al bizantí hauria arribat a tallers anglosaxons, i com aquests arribarien a Santa Maria de Sixena per elaborar un conjunt mural amb un estil tan ric en models estilístics i iconogràfics. El que va aclarir des d'un principi és l'existència de dues tendències simultànies de l'art bizantí del segle XII; per una banda, la tendència formal i, per altra, la tendència naturalista. La

primera es caracteritza per una hegemonia en l'elaboració de les formes segons els patrons ordenats, dissenyats i artificials; la segona té molt més en compte el realisme com a referència, i pretén crear formes que segueixin l'aspecte del natural. Aquest darrer estil més classicista, segons apunta l'autor, hauria aparegut d'una manera més tardana i tímida que no pas la tendència formal, que s'havia imposat, sobretot a Anglaterra, des de dècades anteriors. Ambdós corrents estilístics finalment arribarien a terres anglosaxones, però la realitat és que els pintors que portaren a terme les pintures de Sixena devien haver vist i estudiat els mosaics i les pintures elaborades per altres artistes de Bizanci que fossin els màxims exponents d'aquest estil més naturalista. És així com aquests haurien traslladat influències de l'art bizantí classicista des del seu origen fins als escriptors anglesos⁶ i fins i tot a la península Ibèrica⁷.

Cal saber que Oakeshott basa part de la seva magnífica monografia en estudis que ja havien publicat altres especialistes, com ara l'historiador de l'art Otto Pächt, els ja esmentats Josep Gudiol i Mariano de Pano, entre molts d'altres. Les recerques més recents s'han centrat més a investigar possibles influències alternatives, a més de reforçar les que ja proposava Oakeshott. Alguns exemples d'autors i autores destacats d'aquestes darreres publicacions, les quals han servit com a valuosa font d'aquest estudi, són el Dr. Manuel Castiñeiras, el Dr. Juan Naya, i la Dra. Rosa Alcoy i Pedrós, autors de diversos articles en què desenvolupen les influències que alguns manuscrits sorgits de tallers anglosaxons van tenir en l'estil de Sixena; la Dra. Montserrat Pagès i Paretas, la Dra. Dulce Ocón Alonso i la Dra. Elieen McKiernan González, remarcables especialistes que han fet formidables aportacions pel que fa al context i la recopilació documental referent a l'obra que tractarem. Per últim, fem un especial esment a la conservadora Rosa Maria Gasol i Fargas, la qual encapçala la recerca sobre les tècniques pictòriques emprades pels artífexs encarregats de dur a terme els murals de la sala capitular.

El camp d'investigació d'aquesta obra del romànic continua en actiu, obert a noves aportacions i descobriments que, gràcies a les facilitats dels avenços tecnològics, assegurin l'arribada de nous arguments i informacions claus per esbrinar el seu origen i influència. En l'actualitat, Juan Naya, doctor en Astrofísica i Tècniques Espacials citat anteriorment, està desenvolupant un projecte de reconstrucció virtual de l'aspecte original d'aquestes pintures de la mà de l'artista Albert Burzón, el qual s'anomena "Sigena Mágica". Aquesta pionera

⁶ Tenint en compte que una de les principals obres vinculades amb l'estil de Sixena es trobava entre les pàgines de la Bíblia de Winchester, essent aquesta el denominat foli Morgan.

⁷ Oakeshott, W. (1972). *Sigena: Romanesque Paintings...* p. 75-78.

iniciativa, sens dubte, no s'hauria pogut portar a terme sense totes les investigacions prèvies, però al mateix temps, és segur que generarà un revivament de l'interès per aquest patrimoni en disputa.

Per concloure amb l'estat de la qüestió, aclarirem que l'autoria més acceptada presentment és la de miniaturistes provinents de tallers anglesos (elegantment, Winchester i Canterbury), els quals haurien d'haver entrat en contacte amb l'estil bizantí de les grans catedrals de la Sicília normanda abans de ser requerits a la península Ibèrica per a aquest projecte. A banda d'això, cal establir que els temes esmentats anteriorment seran desenvolupats en més profunditat en els pròxims apartats.

3. HISTÒRIA I CONTEXT DEL MONESTIR DE SIXENA

El monestir femení de les monges de l'Orde de l'Hospital de Sant Joan de Jerusalem, més conegut com a monestir de Santa Maria de Sixena, fou una empresa patrocinada i fundada el 1188 per la reina Sança d'Aragó (Fig. 7). Quan morí el seu marit, el rei Alfons II el Cast, la reina va retirar-se en aquest cenobi fins al final de la seva vida, comprnent la seva estança allà els anys entre 1196 i 1208⁸.

La voluntat inicial era que el monestir servís com a lloc de refugi i retir de dones aristòcrates i princeses. Tanmateix, Sança el va establir també com a panteó reial de la Corona aragonesa. De fet, tenim documentada l'estança al monestir de la filla d'Alfons II i Sança, durant el període de 1205 a 1210. Es tracta de la reina Constança, que va refugiar-se a Sixena després de la mort del seu espòs, el rei d'Hongria, fins al moment del seu següent matrimoni, en aquest cas, amb l'emperador Frederic II de Sicília.

Els anys en què la reina Sança va habitar al monestir es corresponen amb la cronologia en què el conjunt pictòric s'hauria dut a terme⁹. No es coneix amb certesa bona part de la infància i joventut de Sança, però sabem que va ser filla d'Alfons VII, rei de Lleó i Castella, i de Riquilda o Rielitza de Polònia, que fou la segona esposa del monarca. Després de la mort del seu pare, la seva mare contragué matrimoni amb Ramon Berenguer II de Provença i s'instal·là amb ell a França, així que Sança marxà a viure amb la infanta Sança, que era la seva tieta, a Lleó. Més endavant, es traslladà a la cort d'Alfons VIII de Castella, el seu nebot, i estigué vivint allà quan va casar-se amb Alfons II el Cast, rei d'Aragó. És rellevant remarcar que tant la seva tia de Sança, la infanta homònima, com la seva àvia, la reina Urraca de Castella i Lleó, foren influents promotores d'empreses per ennoblir la reputació del regnat. N'és un exemple d'aquesta activitat de patronatge encapçalada per aquestes reines a San Isidoro de Lleó, que actuà com a panteó reial de la corona de Castella i Lleó des de mitjans del segle XII¹⁰.

⁸ McKiernan González, E. P. (2009). «Local and Imported: Conjunctions of Mediterranean Forms in Romanesque Aragón.» *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture* 2, 3, <https://digital.kennedy.edu/perejournal/vol2/iss3/2> p. 19.

⁹ Castiñeiras González, M. (2014). «Bizanci, el Mediterrani i l'art de 1200 a Catalunya». *Síntesi. Quaderns dels Seminaris de Besalú*, Núm. 2, p. 9-25, <https://raco.cat/index.php/sintesi/article/view/311258>, p. 11.

¹⁰ McKiernan González, E. P. (2009). «Local and Imported...» p. 21-22.

3.1. FUNDACIÓ I CONSTRUCCIÓ DEL MONESTIR

La documentació més primerenca que conservem sobre l'existència del monestir ens porta a l'octubre del 1187; en el document esmentat, el Mestre de l'Hospital de Sant Gil, Ermengol d'Asp, deixa registrada la seva donació de tres vil·les a la senyora Sança: Sena, Urgellet i Sixena. La voluntat d'aquesta cessió era que en algun d'aquests territoris es construís un cenobi per a les monges de l'Orde de Sant Joan de Jerusalem¹¹. En un segon document de març de 1188, la reina Sança accedeix a l'intercanvi de territoris, havent de donar ella l'anomenat “manso de Codogn” a canvi de les altres tres localitats¹², donant principi d'aquesta manera a l'empresa del monestir. L'objectiu fixat per la reina en el projecte del cenobi era que complís la funció d'entorn d'oració i obratge pietós per part de les monges i altres dones nobles. D'altra banda, també va ser determinat com a panteó reial, deixant la reina al seu testimoni que el seu lloc d'enterrament fos el monestir de Santa Maria de Sixena. L'estança en què es focalitza aquest estudi sobre el monestir és la sala capitular, que era l'espai on les monges desenvolupaven les seves reunions quotidianes.

Pel que fa al mecenatge arquitectònic i decoratiu de l'edifici i, més concretament, de la sala capitular, el paper més important el tingué la seva principal promotora, Sança d'Aragó, així com la seva filla, Constança de Sicília. El que més ens interessa de la seva comitència és la influència d'estils forans que tant mare com filla introduïren; la documentació comprèn el contracte a un alarif musulmà per consens de la senyora Sança amb la fi que elaborés un molí per al monestir, no essent aquesta l'única empresa realitzada per artistes mudèjars en el projecte del cenobi (en la mateixa sala capitular, tenim la presència d'una sostrada d'estil mudèjar, veure Fig. 8). Més rellevant encara és l'aportació de Constança, atès que fou reina d'Hongria en primera instància amb motiu del seu matrimoni amb el rei Emeric I i, anys després de la seva defunció, esdevingué reina de Sicília i, posteriorment, emperadriu¹³ per la seva unió amb Frederic II “el Barba-roja”. Aquesta darrera aliança matrimonial és la raó més evident de l'arribada d'influències pròpies de la Sicília normanda en la conformació decorativa de la sala capitular.

Cal remarcar, al marge de tot això, que durant el període de finals del segle XII, els regnes d'Aragó, Sicília i Anglaterra mantenien unions dinàstiques que promovien

¹¹Cabañero Subiza, B. (2000). *La techumbre mudéjar de la Sala Capitular del monasterio de Sigüenza (Huesca)*, Tarazona, p. 15.

¹²Ibidem, p. 17.

¹³A partir de 1209, el rei Frederic II adquiriria el títol d'emperador del Sacre Imperi Romanogermànic, convertint així la seva esposa en emperadriu. (Cabañero Subiza, B. 2000. p. 22)

l'intercanvi cultural i artístic¹⁴. L'exemple que més influeix en l'obra que estudia aquesta recerca l'acabem de veure amb el cas del mecenatge de Constança, primer reina d'Hongria, després reina de Sicília, i finalment emperadriu del Sacre Imperi Romanogermànic.

3.2. FUNCIO I ÚS DE LA SALA CAPITULAR DINS DEL MONESTIR

Les particularitats de la Sala Capitular no resideixen únicament en el seu programa pictòric, sinó també en la seva consolidació des del moment de la seva projecció com a espai sacre i representatiu de la majestat de la reina Sança.

El capítol del monestir s'ubica en la mateixa banda del claustre que els dormitoris, fent la cantonada amb el cor. Mariano de Pano va fer una descripció de les activitats que es duïen a terme en aquesta estança, la qual trobem dins el seu tractat sobre Santa Maria la Real de Sixena. Tal com explicà, les monges accedien a l'estança passada l'hora *prima*¹⁵ per dur a terme el capítol, és a dir, una reunió de totes les integrants de la comunitat religiosa per comentar diferents aspectes sobre aquesta, sempre seguint la voluntat de Déu. Primer entrava la priora, i després, i per una porta diferent, entraven les altres monges per parelles; les primeres a ingressar eren les de més edat, seguides per les joves, que al seu torn precedien les novelles o *puellae*. El primer que feien era l'oració, i a continuació, una de les novícies llegia l'Evangeli o la Regla, seguida aquesta d'un discurs de la priora. Resulta força interessant el fet que De Pano ressaltés que la priora no sempre era lletrada, i també que podia seleccionar una de les monges, que necessàriament havia de ser lletrada, perquè realitzés la plàtica del capítol del dia. A banda d'això, l'autor feu referència a la llengua que les religioses empraven en celebracions com aquesta, i la conclusió a què arribà va ser que, en el cas que cap de les monges fossin lletrades, haurien de mantenir una conversa quotidiana per poder referir-se a temes espirituals, tot i ser en la llengua castellana i no pas en llatí. El més important és el fet que aquesta monografia recull documentació en la qual queda demostrat que algunes de les religioses aprengueren llatí al cenobi femení de Sixena.

¹⁴ Petzold, A. (s.d.). *The Morgan Leaf from The Winchester Bible*. [Article]. Khan Academy. <https://www.khanacademy.org/humanities/medieval-world/romanesque-art/romanesque-art-england/a/the-morgan-leaf-from-the-winchester-bible>

¹⁵ Segons la regla de Sant Benet, d'entre les hores canòniques, l'hora *prima* és la primera de les hores menors, i equivaldria a les 6 del matí: Giner, D. C., & Cantarino, C. M. (30 de gener de 2023). *Compartimentar el dia. Les hores canòniques*. Revista Saó. <https://revistasao.cat/compartimentar-el-dia-les-hores-canonicas/>

Finalment, l'acte del capítol es tancava tot fent esment dels possibles errors comesos i d'alguns afers relatius al convent¹⁶.

3.3. IMPORTÀNCIA HISTÒRICA I CULTURAL DEL MONESTIR DE SIXENA EN LA REGIÓ

Consagrat el 1188 per ordre de fundació de la reina Sança de Castella, el Reial Monestir de Santa Maria de Sixena englobava una gran superfície en una ubicació en la qual, segons l'informe oficial del monument en el “Boletín de la Real Academia de la Historia”, la Verge anomenada avui dia “del Coro” havia fet una aparició. Aquesta zona és corresponent als actuals territoris de Sixena i Urgellet¹⁷.

Aquesta institució tingué una veritable vinculació amb la família reial des de la seva constitució; el motiu d'aquest vincle és, d'una banda, que la seva promotora fou la mateixa esposa del rei de la Corona d'Aragó, Alfons II el Cast i, d'altra banda, que el cenobi esdevingué oficialment el Panteó Reial del Casal d'Aragó¹⁸. Aquest darrer esdeveniment va tenir lloc l'any 1208, el de la mort de la reina Sança, tenint en compte que havia determinat en el seu testament la voluntat que el seu cos fou sepultat a la capella de Sant Pere, ubicada a la vora nord del creuer de l'església del conjunt monàstic¹⁹. El 1208 fou una data en què es produí un altre episodi clau per a la història i rellevància del monestir: el matrimoni entre Constança, filla dels reis d'Aragó, i Frederic II, rei de Sicília. Això va suposar que la que seria la principal promotora a partir de la mort de Sança de Castella fos nomenada reina de Sicília, augmentant així la riquesa dedicada al cenobi femení de Sixena²⁰. Constatem, a més, la importància d'aquest matrimoni per una documentació conservada del 10 d'abril de 1217, segons la qual la priora de Sixena, Senyora Ozenda, rebia l'encàrrec de custodiar quatre cartes relatives a les esposalles i el dot de Constança de Sicília, dues de les quals portaven un segell d'or²¹. Mostra de la importància de la promoció de Constança és l'esplendor que va assolir el Reial Monestir amb el nomenament del seu espòs com a

¹⁶ De Pano y Ruata, M. (1883). Sala capitular. Dins *El Real Monasterio de Sijena: su historia y descripción por Mariano de Pano y Ruata*. p. 56.

¹⁷ Mérida y Alinari, J.R. (8 de març de 1923). “Real Monasterio de Sigena” Dins: Informes Oficiales. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Quadern V. Tom LXXXII. p. 353.

¹⁸ Ibídem, p. 355.

¹⁹ Cabañero Subiza, B. (2000). *La techumbre mudéjar...*, p. 20.

²⁰ Ídem.

²¹ Ibídem, p. 22.

emperador del Sacre Imperi Romanogermànic, l'any 1209. El més il·lustratiu d'aquesta gran empresa com a promotora que va tenir la reina de Sicília és el fet que el període de màxima plenitud del monestir va finalitzar amb la seva mort, l'any 1223²².

Tornant al tema de la funció com a panteó reial, sabem que el 1213 també hi fou enterrat el fill de Sança i Alfons II, Pere el Catòlic, rei d'Aragó i comte de Barcelona. Les seves tres germanes, Constança, Dulce i Leonor, també foren allà sepultades.

²² Ídem.

4. LA SALA CAPITULAR I LA SEVA DECORACIÓ MURAL

4.1. CARACTERÍSTIQUES ARQUITECTÒNIQUES DE LA SALA CAPITULAR

El monestir Hospitalari de Santa Maria la Real de Sixena va ser projectat a partir del corrent arquitectònic que estava en voga en aquell moment, és a dir, el tardoromànic. Ara bé, en el disseny de la sala capítular es varen prendre decisions força més particulars: mitjançant la combinació de diversos estils, com ara el bizantí, el peninsular i l'islàmic²³, el més probable és que Sança volgués reflectir-hi en aquesta cambra que serviria com a panteó reial la diversitat i l'abast del regne d'Aragó²⁴. És en aquesta estança on més explícitament es pot apreciar certa hibridació d'estils que caracteritza el particular estil del 1200, tenint en compte que uns frescos d'estil proper al dels mosaics sicilians, al bizantí i al romànic decoraven els seus murs, i uns elaboradíssims teginats mudèjars embellien el seu sostre²⁵.

Una de les fonts principals per a l'arquitectura del cenobi va ser San Isidoro, emplaçament fundat per avantpassats de Sança i molt promocionat per la seva àvia i tia, com ja hem esmentat en apartats anteriors. Aquesta construcció era una antiga església mossàrab, la qual fou convertida en un temple cristià de gran envergadura. El que Eileen McKiernan afirma com a elements substancials de San Isidoro que influïren en gran manera la fundació de Santa Maria de Sixena per Sança de Castella són essencialment dos: en primer lloc, la incipient presència de formes que feien referència a l'art mudèjar, com és l'aplicació de l'arc polilobulat en aquest conjunt cristià, el qual es relaciona amb els arcs de la Mesquita del Cristo de la Luz de Toledo, ciutat conquerida pel regne poques dècades abans. El significat que es dona a l'ús de formes islàmiques per part del regne castellà és el de la manifestació de la reconquesta. En segon lloc, la decoració de l'interior de San Isidoro, concretament, en el Panteó dels Reis, amb un extens cicle al fresc d'iconografia cristiana, hauria inspirat indubtablement a la reina Sança. De fet, tal com s'ha comentat anteriorment, la fundadora de Sixena va viure en la Cort de Lleó durant la seva joventut, i ben segur hauria conegut aquest cicle pictòric promogut en part per la seva àvia Urraca i la seva tia Sança. A més, tal com destaca McKiernan, el fet d'haver testimoniado el paper de les seves predecessores com a promotores d'empreses com aquesta li hauria fet entendre la importància que la promoció artística tenia per al regne²⁶.

²³ McKiernan González, E.P. (2009). «Local and Imported... p. 19.

²⁴ McKiernan González, E.P. (2005). *Monastery and Monarchy: The Foundation and Patronage of Santa María la Real de Sigüenza and Santa María la Real de Las Huelgas*. The University of Texas at Austin. p. 7-8.

²⁵ McKiernan González, E.P. (2009). «Local and Imported... p. 21.

²⁶ *Ibidem*, p. 23-24.

Centrant-nos en la projecció arquitectònica de la sala capitular, és rellevant saber que el moment de la construcció del conjunt monàstic es caracteritza per ser una etapa de transició, a cavall entre les darreres formes del romànic i les primeres manifestacions del gòtic. Aquestes mostres d'arquitectura amb característiques d'ambdues tendències és particular, però força abundant en la península, malgrat que ha estat un camp d'estudi no gaire treballat fins a les darreres dues dècades, potser per la inseguretat d'estils, la confusió entre les maneres de denominar certes formes (tardoromànic, proto-gòtic, etc.), i per la reaparició, de manera simultània, de les tendències mudèjars. El terme per referir-se a aquest heterogeni període ha estat el de “transició”, tot i que tampoc és del tot acceptat per alguns autors com Willibald Sauerländer²⁷ en tant que critica les connotacions evolutives del mot, tot considerant el gòtic un desenvolupament en detriment de l'anterior estil romànic²⁸. Tanmateix, la hibridació dels estils romànic, gòtic i mudèjar en el conjunt monàstic de Sixena i, naturalment, en la seva sala capitular, és un fenomen no pas estrany, tenint en compte que aquestes tres tendències arquitectòniques conviven a la Península al tombant del segle XII.

Per entendre l'ús i la configuració que varen tenir aquestes formes a Sixena, revisarem el següent fragment de l'estudi d'Eileen McKiernan publicat el 2005:

“Sigena is decidedly Romanesque, even though it uses structural elements that are later refined in Gothic architecture. Pointed arches, diaphragm arches, groin vaults, and pointed barrel vaults are elements actively used in Romanesque architecture in Aragón and southern France. These same elements are lightened and heightened during the Gothic period, [...]. These elements are consistently used at Sigena in their Romanesque incarnation.”²⁹

Així, el que queda ben determinat és que l'estil predominant en les formes arquitectòniques que configuren el conjunt és deliberadament romànic, malgrat que és notable la introducció de formes que durant el gòtic seran més depurades, com ara les voltes de canó apuntades, els arcs apuntats i els arcs diafragmàtics, entre d'altres. Amb tot i això, aquests elements no tenen un aspecte tan consolidat com tindran certes formes dècades més tard, quan el gòtic ja s'hagi establert com a l'estil per antonomàsia. Malgrat tot, el que és important és apreciar com la promotora del monument va escollir formes senzilles, però imponents; això és perquè el que pretenia era transmetre el sentit de la

²⁷ Sauerländer, W. (1985). «Première architecture gothique' or Romanesque of the Twelfth Century? Changing Perspectives of Evaluation in Architectural History,» *Sewanee Medieval Colloquium Occasional Papers* 2, p. 25-44.

²⁸ McKiernan González, E.P. (2005). *Monastery and Monarchy...*, p. 13-15.

²⁹ Ibídem, p. 18.

pobresa juntament amb el pes del seu poder. En altres paraules, manifestar al mateix temps la riquesa espiritual i material³⁰.

Observant l'interior de la sala capitular, hauríem trobat fàcilment aquestes intencions a través de l'estructura que la constitueix. Els cinc arcs diafragmàtics i apuntats, actualment restaurats in situ (Fig. 9), eren de grans dimensions i absolutament llisos, és a dir, sense ornaments en relleu que enriquissin la seva aparença. La decoració que fa de la sala un entorn més sumptuós i propi d'un panteó reial és pictòrica (frescos) i de fustam (sostrada mudèjar), no pas arquitectònica. La simplicitat estructural en aquesta estança és el que afavoreix aquest compromís pietós per la pobresa, mentre que la grandesa dels arcs i l'amplària són les que aporten aquesta impressió d'autoritat i prestigi³¹.

Pel que fa a la ubicació de la dependència capitular en el si del monestir, es troba en el costat nord del tercer tram de l'església, la qual és de creu llatina, amb un transsepte destacat i tres absis a la capçalera, essent aquesta la part més arcaica del conjunt (Fig. 10). La llargada de la sala és de 16,88 metres i l'amplada de 8,44 metres, dividida en sis trams longitudinalment pels cinc arcs diafragmàtics i lleument apuntats. Aquests mateixos arcs s'integren dins els murs laterals, sense tocar terra mitjançant columnes, i una gran biga els travessa pel seu punt central, tot repartint en dotze plafons les obres d'ebenisteria que omplen els trams del sostre entre cada arc. L'accés a la sala era diferent en el seu origen a través de quatre portes repartides en cadascun dels quatre trams centrals de la banda occidental, tot i que durant el segle XVI s'obriren altres dos accessos, l'un en la part esquerra del mur septentrional, i l'altre a l'extrem dret del mateix mur. Se sap que també s'obrí una altra porta en la paret meridional, la qual no es conserva³².

³⁰ Ibídem, p. 19.

³¹ Ídem.

³² Cabañero Subiza, B. (2000). *La techumbre mudéjar...* p. 24.

4.2. DESCRIPCIÓ FORMAL I ICONOGRÀFICA DEL PROGRAMA MURAL DE LA SALA CAPITULAR

El conjunt pictòric que decora els murs i les estructures que conformen els arcs de la Sala Capítular de Sixena comprèn representacions d'episodis de l'Antic i el Nou Testament, havent-hi com a enllaç les Genealogies de Jesucrist. Tal com ja s'ha fet esment, existeixen evidents semblances entre aquesta obra i els programes musius de Monreale, Cefalù i Palerm, així com amb l'estil dels escriptors de Winchester i de Canterbury³³. El més acceptat és que l'estil plàstic aplicat en aquest conjunt mural sigui una combinació entre allò característic de la il·luminació de manuscrits anglesos de finals del segle XII i les formes d'herència mediterrània oriental³⁴.

4.2.1. LES FONTS DOCUMENTALS

En el present apartat, revisarem algunes de les mostres documentals que més s'han tractat en la historiografia de l'obra. Així, podrem saber les aportacions que suposen per a la lectura del programa iconogràfic.

Pel que fa a la distribució de tots aquests temes, diverses fonts ens il·lustren l'original composició i arranament del conjunt. La primera documentació visual que existeix sobre l'aparença de la sala capítular la constitueix una aquarel·la del pintor, col·leccionista, arqueòleg i escriptor Valentín Carderera y Solano (Osca, 1796 – Madrid, 1880)³⁵ (Fig. 11). Datada l'any 1840 segons Sayas Bueno, i pertanyent a la Col·lecció dels Ducs de Villahermosa, aquesta representació fou publicada pel diari *Heraldo de Aragón* l'any 1997³⁶, juntament amb altres vistes que havia fet Carderera en la seva visita de 1840 a Sixena per conèixer el convent i el panteó reial. L'artista es va encarregar d'elaborar un plànol del monestir, dibuixar i donar color a algunes vistes de l'edifici des de l'exterior i la vista de l'interior de la sala capítular³⁷; la designada aquarel·la ens mostra a grans trets

³³ Ocón Alonso, D. M. (2015). «The Paintings of the Chapter-House of Sigüenza and the Art of the Crusader Kingdoms.» *Romanesque and the Mediterranean. Points of Contact across the Latin, Greek and Islamic Worlds*. p. 278-279.

³⁴ Naya, J., & Castiñeiras González, M. (2021). «Like a Psalter for a Queen: Sancha, Melisende and the New Testament Cycle in the Chapter-House at Sigüenza.» *Journal of the British Archaeological Association*, <https://doi.org/10.1080/00681288.2021.1949828> p. 1.

³⁵ Sayas Bueno, E. (2017). *Valentín Carderera y Solano: Una vida dedicada al estudio, salvaguarda y difusión del arte* [Treball de final de grau, Universitat de Saragossa]. ZAGUAN Repositorio Institucional de Documentos. <https://zaguan.unizar.es/record/64826> p. 8.

³⁶ Lanzaote Guiral, J. M. (2010). «Apuntes del pasado nacional: aproximación al estudio de los dibujos de monumentos aragoneses de Valentín Carderera.» *Argensola* (120), p. 152.

³⁷ Sayas Bueno, E. (2017). *Valentín Carderera y Solano...* p. 18

l'aspecte de la sala després de les intervencions d'època renaixentista i barroca; podem apreciar l'emblanquinat dels murs laterals, que va ocultar més de la meitat de les pintures del conjunt durant segles. El que més es pot distingir és la sumptuositat de l'ornamentació del sostre, que alternava els teginats mudèjars amb les arcades lleugerament apuntades i ricament pintades amb extraordinaris colors i detalls.

Una altra font de gran fiabilitat i rellevància, tant pel que fa al color que tenien originalment les pintures, com per conèixer la impressió individual dels diferents episodis, la trobem en una sèrie d'aquarel·les que dugué a terme l'alumnat de l'Escola d'Arquitectura de Barcelona, coordinat per Lluís Domènech i Montaner, l'any 1918³⁸. Conservats actualment al Museu Nacional d'Art de Catalunya, resulten un document indispensable a l'hora de copsar la veritable riquesa cromàtica (Fig. 2) que hauria tingut la sala des del seu origen fins a moments anteriors de l'incendi que la va arruïnar. Això és quelcom que només podem conèixer a través d'aquestes aquarel·les, en tant que totes les fotografies que tenim de la sala capitular prèvia al desastre són en blanc i negre.

Tanmateix, són les instantànies que es van poder arribar a retratar en l'interior del capítol les que ens transporten a la realitat del conjunt, deixant-nos veure les greques gairebé immaculades que emmarquen cadascuna de les escenes dels carcanyols, així com la bona definició que va mantenir l'estil lineal que caracteritza el programa mural (Fig. 12). Des de les primeres heliografies preses per Mariano de Pano, historiador de l'art i arqueòleg aficionat, es pot advertir com aquesta profusa i extraordinària ornamentació pictòrica feia d'aquest espai un entorn únic i molt característic. Fou precisament de Pano qui descobrí en època contemporània l'existència de les pintures dels murs laterals. Aquestes havien quedat amagades i oblidades sota una capa de guix i calç, la qual hauria estat aplicada durant el segle XVI, moment en què es dugueren a terme reformes per pal·liar els desperfectes causats per la humitat per capil·laritat. De fet, al parer de R. M. Gasol i Fargas (2003), tan aviat com un segle després d'aquesta intervenció en què s'ocultà part del conjunt mural, la documentació no recull la presència de les pintures existents sota l'emblanquinat, donant a entendre que es va perdre el coneixement de la seva constància fins al redescobriment de Mariano de Pano³⁹ (Fig. 13).

³⁸ Gasol i Fargas, Rosa M. «Les pintures murals de la sala capitular de Santa Maria de Sixena: història de la seva conservació i anàlisi de la tècnica pictòrica original». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2003, Vol. 7, <https://raco.cat/index.php/ButlletiMNAC/article/view/392088>. p. 92.

³⁹ L'autora exemplifica aquesta hipòtesi amb una descripció datada d'inicis del segle XVII i escrita pel Prior Moreno, en la qual s'elabora una lloança vers les pintures dels arcs de la sala, mentre que no s'esmenta res sobre les altres. Gasol i Fargas, Rosa M. «Les pintures murals de la sala capitular...» p. 91.

4.2.2. TEMES REPRESENTATS

Abans de descriure els diferents episodis que componen el programa iconogràfic del conjunt, cal esmentar la particularitat d'aquest programa va més enllà del seu estil, presentant algunes escenes força poc freqüents que es van decidir incloure a l'hora de configurar aquest imaginari, les quals veurem en els apartats següents.

La resta d'episodis representats formen part dels cicles de l'Antic Testament i del Nou Testament (Fig. 14). Les restes pictòriques conservades, conegudes gràcies a les fotografies preses entre finals del segle XIX i principis del XX, ens indiquen que la policromia millor conservada va ser la que cobria la superfície dels arcs i llurs carcanyols; el mur nord, que englobava les escenes de l'Anunciació, Visitació, Nativitat i Anunci als Pastors, també preservava les pintures al descobert des del 1881, segons observem en el dibuix de Joaquín Carpi Ruata (1881) per primera vegada, ja que l'aquarel·la de Valentín Carderera, pintada quatre dècades abans, mostrava aquesta paret emblanquinada. Probablement, el dibuix de Carpi Ruata es basa en el descobriment que va publicar De Pano el 1883 en la seva monografia sobre el Monestir de Sixena, en la qual determina la presència de pintures en el mur nord sota la capa de guix i calç. Així doncs, els murs laterals i sud varen ser trobats per Josep Gudiol, l'ordenat de l'Estat espanyol per a fotografiar el conjunt abans de la Guerra Civil, parcialment emblanquinats (durant el març de 1936). Juntament amb el seu equip, es va encarregar de treure la capa de guix que cobria part de les pintures, i així immortalitzar l'obra mestra més extraordinària del regnat de Sança i Alfons el Cast.

4.2.2.1. ESCENES DE L'ANTIC TESTAMENT

Les escenes de l'Antic Testament foren distribuïdes entre els quatre carcanyols que té cadascun dels cinc arcs. Aquest cicle es va compondre a partir de vint passatges originals del Gènesi i de l'Èxode, tot i que dos episodis es basaven en els dos últims del Llibre dels Nombres i en el primer llibre de Samuel⁴⁰. Tal com observa Montserrat Pagès, els episodis representats individualitzadament en cadascun dels carcanyols es van distribuir de manera que es llegissin seguint l'ordre lògic de la lectura d'un llibre, és a dir, d'esquerra a dreta des del punt de vista de l'espectador⁴¹. Cal declarar que aquest bloc es basa en la instructiva relació dels episodis que desenvolupa la mateixa historiadora de l'art i investigadora Montserrat Pagès en el seu llibre titulat "Pintura mural sagrada i profana, del romànic al primer gòtic", publicat l'any 2012.

CREACIÓ D'ADAM I CREACIÓ D'EVA

Segons s'accedeix a la sala per la banda nord, el primer dels arcs mostrava, abans de l'incendi, l'escena de la Creació d'Adam (Gn 1,27 i 2,7) al carcanyol de l'esquerra (Fig. 15), i la Creació d'Eva (Gn 2,21) a la dreta (Fig. 16). Ambdues d'aquestes representacions van desaparèixer durant l'incendi, com acabem d'aclarir; les fotografies que se'n conserven són de detall i no pas del conjunt dels dos carcanyols, en tant que el mur del darrere impedia allunyar-se la distància suficient per a poder englobar aquesta panoràmica⁴². En relació amb aquests dos episodis, Oakeshott els compara amb els mosaics de la Capella Palatina de Palerm i els de la Catedral de Monreale, poques dècades anteriors a la sala capitular; el que destaca d'aquesta comparació és l'absència de les escenes de la Creació de l'Univers en el cas del conjunt pictòric de Sixena, malgrat que les seves dues principals inspiracions bizantines sí que comprenien aquests set episodis del Gènesi⁴³. Tornant a la representació de la Creació d'Adam, val la pena mencionar la comparació que estableix Montserrat Pagès amb la mateixa escena pertanyent al mosaic de Monreale; en ambdós casos, Déu pren Adam pel braç, però la diferència radica en Adam, ja que a Sixena aquest es mostra assegut i no caminant com a Monreale, mentre que Déu el beneeix en el primer cas, en l'altre exemple aquest és introduït al Paradís⁴⁴. Pel que fa a la consideració que dedica Pagès a

⁴⁰ Pagès i Paretas, M. (2012). *Pintura mural sagrada ...* p. 54.

⁴¹ Ídem.

⁴² Oakeshott, W. (1972). *Sixena...* p. 15.

⁴³ Ibídem, p. 16.

⁴⁴ Pagès i Paretas, M. (2012). *Pintura mural sagrada ...* p. 55.

l'episodi veí, el de la Creació d'Eva, afirma que la representació és paral·lela a la que inclouen els conjunts musius de Palerm i Monreale, així com a la Bíblia de Winchester, essent aquesta última l'única que coincideix amb Sixena en el motiu en què Eva està sent agafada del canell per Déu, mentre aquesta surt del dorsal de l'adormit Adam⁴⁵.

INTRODUCCIÓ D'ADAM I EVA AL PARADÍS I EL PECAT ORIGINAL

En la banda posterior, aquest primer arc presenta Déu mostrant el Paradís a Adam i Eva (Gn 2,15-17) (al darrere de l'episodi de la Creació d'Eva, veure Fig. 17), i en l'altre costat, el Pecat Original (Gn 3,1-6) (Fig. 18). En aquest cas, les pintures sí que es van poder recuperar en bona part després del desastre del 1936. A més, gràcies a la seva posició (sense cap mur al darrere que impedeixi veure-les des d'una distància apropiada), es van poder fer fotos de l'aspecte original del carcanyol sencer, i no només en detall, així com en la resta dels carcanyols, exceptuant els dos primers que s'han esmentat.

En la Introducció d'Adam i Eva al Paradís, l'escena de l'esquerra de l'observador, apareixen els primers humans creats per Déu dempeus, tot girant el cos en direcció a Ell, que els assenyala el que sembla ser un arbre sobrenatural darrere del qual hi abunda una vegetació igual de fantasiosa, la qual Pagès interpreta com el jardí del Paradís, tenint en compte que aquest fullatge certament no és igual que la vegetació que apareix com a element ornamental en altres parts del conjunt⁴⁶. La diferència entre aquesta manera d'il·lustrar cert passatge a Sixena respecte dels mosaics Palerm i Monreale és que a la sala capitular hi apareix Eva, mentre que en els conjunts bizantins no, perquè aquests respecten l'ordre lògic dictat pel Gènesi. Això no obstant, la representació paral·lela és la que es mostra en el saltiri anglocatalà (fol. 1r), en tant que la parella apareix de la mateixa manera que a Sixena i la composició és bàsicament la mateixa⁴⁷.

En l'escena del Pecat Original s'il·lustren tant Eva com Adam, malgrat que ell es presenta gitat i adormit, quelcom inèdit; segons Otto Pächt, el més probable és que Adam es representi d'aquesta manera per conveniència de l'artífex per adaptar-lo a la superfície de l'arc en la composició⁴⁸. Tret del fet que en aquest cas l'home estigui estirat, l'escena és força propera a la que presenta el saltiri anglocatalà⁴⁹.

⁴⁵ Pagès i Paretas, M. (2012). *Pintura mural sagrada* ... p. 55.

⁴⁶ Ídem.

⁴⁷ Ídem.

⁴⁸ Pächt, O. (1961). «A Cycle of English Frescoes in Spain». *The Burlington Magazine*, 103 (698), p. 166-175.

⁴⁹ Pagès i Paretas, M. (2012). *Pintura mural sagrada* ... p. 56.

L'EXPULSIÓ DEL PARADÍS I L'ÀNGEL ENSENYANT ADAM A TREBALLAR LA TERRA

En el segon arc, en la banda que apunta cap al mur d'entrada (nord), hi ha l'Expulsió del Paradís (Gn 3,23) en el costat esquerre (Fig. 19) i l'Àngel que ensenya Adam i Eva a treballar la terra a la dreta (Fig. 20). Són escenes força més malmeses que les anteriors i, consegüentment, restaurades en més gran mesura.

Trobem un detall narratiu que aporta al conjunt un naturalisme esplèndid en l'episodi de l'Expulsió del Paradís: no és altre que el gest d'aflicció que expressa l'àngel en haver de fer fora Adam i Eva, que ara ja oculten els genitals amb fulles i tornen el seu bust cap a qui els expulsa, mirant-lo amb penediment⁵⁰. En aquesta escena advertim la prodigiosa imaginativa del taller de Sixena, ja que no trobem cap representació entre les seves influències que denoti aquest alt grau de dramatisme tant per la part de l'home i la dona com per la part de l'àngel; tant en el saltiri anglocatalà, com en els conjunts de mosaics bizantins ja esmentats, l'àngel expulsa amb fúria els fills de Déu, ja vestits excepte en el cas del saltiri⁵¹. És tan sols a Sixena on s'intenta emfatitzar la tragèdia tot representant l'àngel del Senyor ben afligit.

Encara més particular és l'escena de l'àngel ensenyant Adam a treballar la terra, precisament pel fet que aquesta únicament fou il·lustrada anteriorment en una paràfrasi bíblica anglosaxona del segle anterior, l'Heptateuc d'Aelfric (British Museum, Cotton ms. Claudius B. IV. fol. 7v); l'episodi prové, segons Otto Pächt, de la *Vita Adae* (Vida d'Adam), un text apòcrif⁵². Les vestimentes que presenten Adam i Eva són força semblants a les que es representen en l'Expulsió del Paradís dels conjunts musius bizantins⁵³.

CONDEMNAL TREBALL I OFRENES DE CAÍN I ABEL

Just al darrere del segon arc, els episodis de la Condemna al Treball (Gn 3,17) (Fig. 21) i el de les Ofrenes de Caín i Abel (Gn 4) (Fig. 22) ocupen el mateix espai, i malauradament també es troben en unes condicions de conservació desventurades.

En el passatge del treball d'Adam i Eva ja apareixen els seus dos fills en contacte amb la seva mare, que es troba filant; Adam aplica les instruccions que l'àngel li va donar i reproduceix el treball que li va ensenyar. Pagès estableix un versemblant paral·lelisme amb la

⁵⁰ Ibídem, p. 57.

⁵¹ Ídem.

⁵² Pächt, O. (1961). «A Cycle of English...» p. 169.

⁵³ Pagès i Paretas, M. (2012). *Pintura mural sagrada ...* p. 57.

mateixa escena representada al saltiri auri de París, essent les divergències més clares el fet que un dels fills s'alleta d'Eva en el cas del manuscrit, i que ambdós dels descendents es presenten nus⁵⁴.

En les Ofrenes de Caín i Abel apareixen els dos germans marcadament diferenciats l'un per tenir una aparença bella i afable i l'altre per semblar força més grotesc. Ambdós miren vers la *dextera domini* que beneeix només Abel, essent aquest motiu un vaticini de Jesucrist, segons Paul-Henri Michel⁵⁵. A diferència que a Palerm, Monreale i al saltiri anglocatalà, en el carcanyol de la sala capitular no apareix Déu acompanyat d'àngels ni un altar sobre el que fer l'ofrena⁵⁶.

FRATRICIDI I NOÈ CONSTRUINT L'ARCA

A continuació, el tercer arc comprèn en la banda nord les representacions de la Mort d'Abel en mans de Caín (Gn 4,8) (Fig. 23) i la de Noè construint l'arca (Gn 6,9-22) (Fig. 24), ambdues conservades de manera parcial.

L'escena del fratricidi comès per Caín és reveladora de l'origen anglosaxó de la iconografia escollida, i això s'explica per l'arma del crim que aquest fa servir per executar el seu germà: la mandíbula d'un ase. En la tradició iconogràfica continental, tal com apunten Schapiro⁵⁷, Miquel⁵⁸ i Pächt⁵⁹, l'arma acostuma a ser una destrat, mentre que en l'anglesa és excepcionalment la maixella de l'ase. Segons indica Pagès, la composició sí que coincideix amb la present a Palerm i Monreale, tot i diferir el tipus d'arma, naturalment⁶⁰.

La Construcció de l'arca de Noè presenta el protagonista elaborant la seva nau, la qual té un aspecte que rememora fàcilment als vaixells vikings, tant per la seva forma com per l'escultura animal ubicada en la proa. Montserrat Pagès considera que aquesta nau s'inspira en les que apareixen en el Tapís de Bayeux, obra original de Canterbury⁶¹.

⁵⁴ Ibídem, p. 58.

⁵⁵ Michel, P.H. (1958). «*L'iconographie de Caïn et Abel*», Cahiers de Civilisation Médiévale, vol. I, p. 194-199.

⁵⁶ Pagès i Paretas, M. (2012). *Pintura mural sagrada ...* p. 58.

⁵⁷ Schapiro, M. (1942). «Cain's jaw-bone that did the murder», *The Art Bulletin*, XXIV, p. 205-212.

⁵⁸ Michel, P.H. (1958). «*L'iconographie de Caïn...*» p. 194-199.

⁵⁹ Pächt, O. (1961). «A Cycle of English...» p. 166-175.

⁶⁰ Pagès i Paretas, M. (2012). *Pintura mural sagrada ...* p. 59.

⁶¹ Ibídem, p. 59-60.

L'ENTRADA DELS ANIMALS A L'ARCA I EL RETORN DEL COLOM DESPRÉS DEL DILUVI

A la cara contrària del tercer arc, es conserven en part les escenes de l'Entrada dels animals a l'arca (Gn 7,1-16) (Fig. 25) i la del Retorn del colom després del Diluvi (Gn 8,1-14) (Fig. 26), les quals mostren un arca amb una representació arquitectònica ben treballada.

En la primera d'aquestes il·lustracions, l'arca ha estat dotada de diversos elements arquitectònics que li aporten l'aparença d'una ciutat. Tot un conjunt d'animals es desplega organitzant-se per parelles per introduir-se en la nau, tot sent guiades per Noè. La representació no té cap paral·lelisme a escala compositiva amb les influències que hem anat comentant, probablement per la dificultat de l'espai del carcanyol; aquesta plasmació de l'escena consisteix a la figura de Noè, amb aparença de patriarca, situat a l'esquerra de l'arc (la part amb més alçada) tot indicant els animals que es distribueixen en una llarga filera el camí per introduir-se a l'interior de l'arca a través d'una escala. L'arca apareix al fons amb unes mides força més reduïdes, tenint en compte el fet que aquesta es troba lluny i que no hi ha espai suficient per a representar-la més augmentada. Diferentment, el disseny d'aquesta mateixa escena en els mosaics de la catedral de Monreale dona més importància a la representació del gran vaixell, de manera que es representen més personatges i més bestiar en mides més petites.

En el següent passatge, la nau manté l'aspecte anterior i apareix una representació del mar generat pel Diluvi Universal, que ha causat diverses morts. A Sixena només apareix el bust de Noè esperant l'arribada del colom, quelcom semblant es representa a la Bíblia de Winchester. Tant en el cas del saltiri auri parisenc com en el dels mosaics de la catedral de Monreale aquesta mateixa escena presenta unes característiques dissemblants⁶².

EMBRIAGUESA DE NOÈ I SACRIFICI D'ISAAC

Enfront d'aquest, el següent arc continua amb una de la història de Noè, que és l'Embriaguesa de Noè (Gn 9,21-23) (Fig. 27), acompanyada en l'altre costat del Sacrifici d'Isaac (Gn 22,1-18) (Fig. 28).

La primera denota una narrativitat molt naturalista i ben figurada, representant Noè inconscient i descuidant la seva cuixa revelada a causa del seu estat; els seus fills es tapen la cara en un gest d'avergonyiment vers l'actuació del pare. En els mosaics bizantins que hem

⁶² Pagès i Paretas, M. (2012). *Pintura mural sagrada* ... p. 60-61.

anat comparant la idea és la mateixa, tot i que els fills tracten de tapar la nuesa de Noè. En l'esmentat saltiri de Canterbury, la composició és del tot divergent⁶³.

L'escena del Sacrifici d'Isaac mostra Abraham aguantant amb una mà el seu fill, disposat a ser occit sobre un altar i lligat de mans, i amb l'altra mà una espasa, aquesta sent aturada per un àngel. En l'article ja referenciat de l'historiador de l'art Otto Pächt, es duu a terme una comparació entre aquesta representació i la de la Bíblia de Winchester, emmarcada en una de les capitals. En el manuscrit, tal com Pächt posa en relleu, el tors d'Isaac es caragola en direcció a l'àngel que atura la seva acció, causant un moviment de robes molt dramàtic, però realista⁶⁴; altrament, en el cas de Sixena Abraham manté una solemnitat i una emoció força més contingudes, constituint una figura amb més pes que no la de Winchester, aspecte que es fa palès en la caiguda de les seves robes, de gran plasticitat⁶⁵. En els altres casos d'influències la composició és coincident, malgrat que en els mosaics de Palerm i Monreale l'arma és un punyal, i en el saltiri l'altar s'emmarca sota un baldaquí⁶⁶.

L'EXÈRCIT DEL FARAÓ NEGAT EN TRAVESSAR EL MAR ROIG I AARON I MOISÈS MOSTRANT AL POBLE JUEU LA COLUMNA DE FOC

A l'altra cara arrenca el cicle de l'Èxode, distingim episodis amb més multituds i dinamisme com són l'Exèrcit del faraó negat al mar Roig (Ex 14, 15-31) (Fig. 29) i Aaron i Moisés mostrant al poble jueu la columna de foc (Ex 16,10) (Fig. 30). A més a més, aquestes dues darreres representacions conserven més superfície del fresc original que en el cas dels carcanyols dels dos arcs anteriors.

L'episodi del gran exèrcit del faraó ocupa gairebé la totalitat del carcanyol, i les llances dels seus soldats moribunds componen línies diagonals i paral·leles, motiu que Pagès relaciona amb il·lustracions d'alguns manuscrits llatins de Terra Santa⁶⁷. Aquesta composició és força similar a la que es presenta en el saltiri auri de París.

⁶³ Ibídem, p. 61.

⁶⁴ Pächt, O. (1961). «A Cycle of English...» p. 171.

⁶⁵ Ídem.

⁶⁶ Pagès i Paretas, M. (2012). *Pintura mural sagrada* ... p. 61-62.

⁶⁷ Ibídem, p. 62.

MOISÈS REBENT LES TAULES DE LA LLEI I L'ADORACIÓ DEL VEDELL D'OR

Per últim, el cinquè arc continua el cicle de Moisès exposant en la banda nord l'episodi de Moisès rebent les taules de la Llei (Ex 20) en una de les meitats (Fig. 31), i l'Adoració del vedell d'or (Ex 32) en l'altra (Fig. 32).

La iconografia representada en l'escena en què Moisès rep els deu manaments no segueix la tradició bizantina, ja que el Senyor se li presenta sorgit d'un núvol per entregar-li les taules personalment; diferentment, la iconografia antiga bizantina presenta Moisès agafant amb les mans velades aquestes taules, les quals són brindades, en aquest cas, per la *dextera domini* i no per Déu en presència. Pot cridar més l'atenció la parella d'arbres que presenten aus penjant de les seves branques com si fossin els seus fruits; Pächt adverteix en el seu article cabdal per a la investigació de les influències del conjunt mural que aquest és un motiu provinent d'una faula irlandesa que va anar sent representada posteriorment en els bestiaris anglesos⁶⁸, element que comentarem en apartats posteriors.

MOISÈS FENT BROLLAR AIGUA DE LA ROCA I UNCIÓ DE DAVID PER SAMUEL

Al darrere, la sèrie segueix amb la il·lustració de l'escena amb Moisès fent brollar aigua d'una roca del desert (Nm 20) (Fig. 33) i, finalment, la Unció de David per part de Samuel (1Sa 16,1-13) (Fig. 34). Segons Oakeshott, aquest últim arc, sobretot en la zona sud, va patir més visiblement els desperfectes ocasionats per les filtracions d'aigua⁶⁹.

L'episodi de Moisès fent brollar l'aigua presenta, com en l'anterior Adoració del Vedell d'or, una multitud d'homes i dones de diverses edats i ètnies. Moisès i Aaron destaquen en primer terme, mostrant ja el primer alguns signes de vellesa en el seu rostre i colpejant la roca. Aquest passatge es presenta també en el saltiri, tot i que d'una manera ben diferent; mentre que al saltiri la *dextera domini* indica al profeta què ha de fer, a Sixena es presenta directament el moment del miracle en què Moisès ha aconseguit el miracle⁷⁰.

L'episodi de la Unció de David per part de Samuel presenta unes característiques sense precedents, i no s'assembla gaire a cap dels manuscrits que influenciaren altres fragments del conjunt. L'escena no presenta cap altre personatge que els dos protagonistes en el moment de la unció, ambdós amb caràcter solemne. Pagès, recuperant les paraules

⁶⁸ Pächt, O. (1961). «A Cycle of English...» p. 169.

⁶⁹ Oakeshott, W. (1972). *Sigena...* p. 17.

⁷⁰ Pagès i Paretas, M. (2012). *Pintura mural sagrada ...* p. 64.

d'Oakeshott⁷¹, suposa que el fet que aquest passatge tingui aquest “caràcter sacerdotal” i que estigui a tocar de les escenes de la Passió en el mur sud, indiquen la voluntat del creador del conjunt de mostrar Crist com a una nova versió de David⁷².

4.2.2.2. ESCENES DEL NOU TESTAMENT

El cicle del Nou Testament envoltava l'entorn de la sala capitular en tant que les representacions en pintura mural es repartien per les seves quatre parets. Desafortunadament, només ens han arribat, i en un estat deficient, les pintures del tester sud, que és el que es veia frontalment al fons quan s'accedia a la sala. Tanmateix, una de les escenes que millor s'havia conservat fins al moment de l'incendi, segons indica Oakeshott i podem comprovar a través de les fotografies, era la de la Presentació al Temple⁷³, ubicada a l'alçada entre el primer i el segon arc en la paret de la dreta; el rostre de Simeó destaca entre els dels diferents personatges que completen la composició pel fet d'haver restat intacte al repicatge que s'hauria fet sobre aquest mur amb la intenció d'enguixar-lo, malgrat que certa tasca no s'acabés realitzant. A prop d'aquesta representació, seguint el criteri d'Oakeshott, hi havia dues representacions de les Temptacions de Crist (on posteriorment hi hauria hagut un emblanquinat i un retrat de la fundadora del convent), seguides de l'escena de la Resurrecció de Llätzer, també emblanquinada temps més tard. Juan Naya i Manuel Castiñeiras determinen en el seu article sobre les pintures de Sixena que el cicle del Nou Testament hauria estat conformat per un total de vint-i-nou escenes⁷⁴.

Al mur meridional hi anaven ubicades les escenes de la Flagel·lació, Crucifixió (Fig. 35) i Visita de les Maries al sepulcre, les quals són les úniques del Nou Testament que van sobreviure a l'incendi. En relació amb l'episodi de la Crucifixió, el que més destaca Dulce Ocón és el fet que apareixen les personificacions de l'Església i la Sinagoga representades amb unes mides extraordinàriament grans, tant com si fossin dos personatges més que assisteixen al Calvari; resulta estrany en tant que és una escena clarament inspirada en les representacions bizantines, en les quals aquestes dues figures es representen a partir de mides reduïdes respecte de la resta de personatges⁷⁵. Tanmateix, Ocón ressalta també el

⁷¹ Oakeshott, W. (1972). *Sigena...* p. 16.

⁷² Pagès i Paretas, M. (2012). *Pintura mural sagrada ...* p. 65.

⁷³ Oakeshott, W. (1972). *Sigena...* p. 17.

⁷⁴ Naya, J., & Castiñeiras González, M. (2021). «Like a Psalter for a Queen...» p. 7.

⁷⁵ Ocón Alonso, D. M. (2015). «The Paintings of the Chapter-House of Sigüenza and the Art of the Crusader Kingdoms.» *Romanesque and the Mediterranean. Points of Contact across the Latin, Greek and Islamic Worlds*. p. 291.

gran treball de naturalisme que va fer l'artífex a l'hora d'integrar la multitud de personatges (Neòfit, Església, Sinagoga, les Maries, etc.) en el si d'un paisatge arquitectònic que evocava la Terra Santa⁷⁶. En el mur oposat, és a dir, al tester nord, hi havia la representació d'episodis de la Nativitat (Fig. 36). Com a mostra de la presència d'escenes peculiars, és interessant saber que en l'escena de la Crucifixió es representa una detallada topografia, conformada per la il·lustració de diversos monuments, l'estil i l'aspecte dels quals recorden a la Terra Santa⁷⁷. Segons Dulce Ocón, aquesta representació acurada dels monuments de Jerusalem tindria una explicació lògica, la qual resideix en l'afiliació del monestir amb l'Orde de Sant Joan de Jerusalem; tal com afirma Ocón, se sap que aquesta orde havia dut a terme campanyes per defensar els monuments d'aquest sagrat territori, la qual cosa justificaria el coneixement per part dels artistes de l'aparença d'aquestes construccions. També cal dir que durant la segona meitat del segle XII la dinastia romana dels Comnens va estendre la tendència de representar els elements reals de l'entorn on van tenir lloc els episodis de la Passió de Crist⁷⁸.

⁷⁶ Ídem.

⁷⁷ Ibídem, p. 289.

⁷⁸ Ídem.

4.2.2.3. RETRATS DE LES GENEALOGIES DE JESUCRIST

Havent comentat en apartats anteriors la inseguretat sobre el nombre de retrats que conformaven aquesta extraordinària sèrie, en aquest capítol específic ens centrarem en la seva descripció formal. Cadascun d'aquests retrats consisteix al bust del personatge inscrit en un marc rectangular, amb una inscripció en la part inferior que l'identifica. Cal remarcar, tanmateix, el fet que totes aquestes inscripcions van esvanir-se en la seva majoria a causa de la destructiva combustió que afectà l'estança el segle XX.

El programa de les genealogies de Jesucrist segons Mateu i Lluc està ubicat en els intradossos dels cinc arcs diafragmàtics, com esmentàvem a la introducció. La intenció d'aquesta curiosa elecció iconogràfica, segons un dels primers estudiosos del cas, Walter Oakeshott, fou la de relacionar la zona de l'Antic Testament amb la part on es representà el Nou Testament⁷⁹. Seguint el seu estudi, els dos arcs més propers a la contra façana contindrien les genealogies corresponents a Mateu, distingides per la inscripció “*autem genuit*”, i els tres arcs restants correspondrien a les genealogies segons Lluc, amb la inscripció “*qui fuit*”⁸⁰. La diferència entre ambdós llinatges, per un costat, radica en el fet que la de Mateu s'inicia amb Abraham, i segons Oakeshott, en els dos arcs de la sala capitular només hi hauria lloc per a vint-i-vuit retrats, motiu pel qual aquesta ascendència hauria omès alguns dels integrants; per altre costat, la genealogia segons Lluc comença des del primer home creat per Déu, Adam. Malgrat tenir lloc per a la il·lustració de quaranta-dos retrats en aquest cas (tenint en compte que aquest cicle ocupa tres dels cinc arcs) també els artífexs hagueren de reduir el nombre de representats per encabir el llinatge⁸¹.

Certament, Oakeshott va advertir en la seva monografia sobre les pintures de Sixena que en cadascun dels arcs hi hauria un retrat més a cada extrem des de l'arrencament de l'estructura, el qual hauria quedat cobert per repintats o bé per la cornisa aplicada en el segle XVII. Això significa que, segons el seu judici, hi hauria hagut un total de setanta retrats en aquests intradossos⁸². Tanmateix, Castiñeiras va demostrar com la versió que l'historiador de l'art nord-americà Karl Schuler va aportar en la seva tesi de 1994 és força més concloent⁸³; el novaiorquès Schuler va constatar que realment hauria existit un total de

⁷⁹ Oakeshott, W. (1972). *Sigena...*

⁸⁰ Ambdues expressions seran desenvolupades i explicades més avall.

⁸¹ Oakeshott, W. (1972). *Sigena...* p. 74.

⁸² Ídem.

⁸³ Naya, J., & Castiñeiras González, M. (2021). «Like a Psalter for a Queen...» p. 5.

vuitanta retrats pertanyents al cicle de les genealogies de Crist, a banda de relacionar els tres cicles principals i presentar la *Historia Scholastica* de Petrus Comestor com a font per estudiar la iconografia del conjunt⁸⁴.

En el cas dels arcs amb retrats que es basen en l'Evangeli de Lluc (Fig. 37), aquests mostren només un individu sota del qual hi ha l'epígraf que indica l'expressió “*qui fuit*” (‘aquest fou’) seguint les escriptures de l'evangelista (Lluc 3, 23-38)⁸⁵. Per exemple, el retrat de Judes, complementat per l'epígraf: “QVI · FUIT · IVDA ·”, que traduït significaria ‘aquest fou Judes’. En aquesta sèrie, el retratat es presenta individualment i la sèrie comença des de Josep, marit de Maria, i acaba amb Adam, seguint l'ordre invers de l'evangeli de Lluc⁸⁶.

En canvi, en el cas dels intradossos que segueixen l'evangeli de Mateu (Mateu 1, 1-17)⁸⁷ (Fig. 38), els patriarques són representats en companyia del fill, a partir d'Abraham i fins a Josep. És per això que les inscripcions en aquest darrer cas indiquen el nom del pare en llatí, seguit de l'expressió “*autem genuit*”, traduït com a ‘engendrà’⁸⁸, i a continuació el nom del fill. Sovint, si els noms requerits pel retrat són més extensos, aquest aforisme s'abreia en “A · GEN” o fins i tot com a “A · G”. A tall d'exemple, mencionarem el retrat de Salmon amb el seu fill Booz, que ve indicat per l'epígraf “SALMON · A · GEN · BOOZ ·” (‘Salmon engendrà Booz’). Montserrat Pagès descriu en profunditat la composició i l'ordre exactes que tingueren aquestes genealogies de Crist en el seu origen, posant en relleu així mateix quins dels personatges foren omesos pel dissenyador del programa, quins dels representats finalment han desaparegut a causa de les intervencions o de l'incendi⁸⁹.

Naya i Castiñeiras destaquen en el seu article sobre les pintures murals de la sala capitular com Karl Schuler va estudiar en més profunditat el conjunt en la seva tesi de 1994⁹⁰ en comparació amb la monografia publicada per Oakeshott més d'una vintena d'anys abans⁹¹. Precisament, fou Schuler qui va constatar que el nombre de retrats per arc hauria estat de setze, i no catorze com va determinar Walter Oakeshott. Això no obstant,

⁸⁴ Ídem.

⁸⁵ Ibídem, p. 30.

⁸⁶ Pagès i Paretas, M. (2012). *Pintura mural sagrada...* p. 85.

⁸⁷ Naya, J., & Castiñeiras González, M. (2021). «Like a Psalter for a Queen...» p. 30.

⁸⁸ Pagès i Paretas, M. (2012). *Pintura mural sagrada...* p. 81.

⁸⁹ Pagès i Paretas, M. (2012). Les genealogies de Crist, segons Mateu i Lluc, als intradossos dels arcs. En Pagès i Paretas, M. *Pintura mural sagrada...* p. 80-87.

⁹⁰ Schuler, K.F. (1994). *The Pictorial Program of the Chapterhouse at Sigüenza*, Institute of Fine Art, New York University.

⁹¹ Naya, J., & Castiñeiras González, M. (2021). «Like a Psalter for a Queen...» p. 5.

Naya i Castiñeiras aposten per la hipòtesi que defensa el nombre de vint retrats per intradós, dels quals s'haurien perdut tres a cada banda de l'arrencament dels arcs (i no dos, com afirmava Schuler), resultant en un total de cent retrats dels ancestres de Jesucrist segons Lluc i Mateu⁹².

Tal com apunta Pagès, els realitzadors d'aquest cicle van procurar elaborar cada retrat de manera particularitzada, per així aconseguir quelcom tan difícil com la varietat en una sèrie dividida en desenes de retrats que tenen la mateixa composició⁹³. La manera en què assoliren aquesta fita fou, per exemple, mitjançant la diferenciació entre ancians i joves, essent aquests últims mancats de barba; també gràcies a les variacions en el gest, els cabells, la mirada, l'expressió, la vestimenta i la direcció del rostre⁹⁴. En detalls com aquests és on veritablement arribem clissem la gran qualitat que tenia el taller que va donar vida a aquestes pintures.

Segons indiquen Naya i Castiñeiras, esmentats anteriorment, el sentit de la representació de les genealogies de Crist tindria en aquesta sala, d'una banda, una funció d'acompanyament a la litúrgia que s'hi celebraria i, d'altra banda, una voluntat de remarcar la relació de llinatge entre Sant Josep i el mateix Adam, així com amb els profetes, patriarques i monarques de l'Antic Testament. És precisament per aquest darrer motiu que Naya i Castiñeiras enllacen aquesta dedicació del programa genealògic sacre amb el conjunt en mosaic de l'església de la Nativitat a Betlem (1167-1169), tenint en compte que la presència del mateix motiu iconogràfic en aquest segon cas tenia aquesta voluntat de demostrar els orígens de Sant Josep en relació amb els personatges veterotestamentaris⁹⁵.

⁹² Ibídem, p. 8.

⁹³ Segons la hipòtesi que sosté Pagès en Pagès i Paretas, M. (2012). *Pintura mural sagrada...* p. 81.

⁹⁴ Ídem, p. 82.

⁹⁵ Naya, J., & Castiñeiras González, M. (2021). «Like a Psalter for a Queen...» p. 30.

4.2.2.4. ELEMENTS ORNAMENTALS

En la superfície on els carcanyols es connecten, cap al centre de l'arc, la disminució de l'espai provoca que aquest no pugui englobar parts de l'escena. Succeeix el mateix en la part baixa on arrenquen els arcs des del mur. El recurs que decidiren aplicar els artistes en aquest cas fou el d'omplir aquestes àrees problemàtiques amb ornaments molt propers als de les *marginalia* de la il·luminació manuscrita. Aquests consisteixen a elements vegetals de tiges entrellaçades, particularment disposades en formes circulars que fan espirals molt característiques d'aquest conjunt, i que són excepcionals per la seva manca de naturalisme i per la inigualable sumptuositat que aporten al programa⁹⁶; a més, també podem diferenciar-hi, tot barrejant-se amb aquesta vegetació, espècies que generen un bestiarí al fresc, com ara grius, lleons, centaures, aus fantàstiques, entre moltes altres espècies que componen aquesta fauna. En determinats episodis del cicle de l'Antic Testament, aquests animals poden inserir-se en el sentit de l'escena; com a mostra d'aquest fenomen, hi ha el cas de la Temptació d'Eva, amb un escenari atapeït per la flora i protagonitzat per la serp, que està entortolligada al voltant d'un arbre. Montserrat Pagès desenvolupa aquesta mateixa idea dels animals introduint-se en l'escena exemplificant-la amb l'Expulsió del Paradís per part de l'àngel, en la qual trobem el que Pagès identifica com a una lleona i quelcom semblant a un guepard, que avancen en la direcció que apunta l'esperit celestial per fer-los fora, per davant d'Adam i Eva⁹⁷.

És curiós com a partir d'aquest bestiarí s'han pogut trobar possibles models o influències del taller de Sixena, com per exemple la relació establerta per la mateixa Montserrat Pagès entre les bèsties d'aparença rèptil i amenaçadora, que ella denomina “dragonets”, amb unes espècies molt semblants representades també en els carcanyols dels arcs de Sant Pere d'Arlanza⁹⁸. També en el cas dels lleons representats a Sixena l'autora va establir connexions estilístiques amb Arlanza. Addicionalment, una curiosa representació d'un ase tocant una lira i acompanyat d'un bestiar que hi balla al voltant, que trobem en la part més estreta del carcanyol de la Unció de David, constitueix un episodi també representat a Arlanza, segons apunta Pagès, la font iconogràfica del qual seria una faula de Fedre⁹⁹.

⁹⁶ Per exemple, vegeu la Fig. 27, en la qual apareix una d'aquestes decoracions elaborades en el perfil de l'arc.

⁹⁷ Pagès i Paretas, M. (2012). *Pintura mural sagrada...* p. 87.

⁹⁸ Pagès i Paretas, M. (2009). «Les pintures de San Pedro de Arlanza i els bestiaris anglesos del 1200», *Contextos 1200 i 1400. Art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle*, EMAC. Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona (en premsa).

⁹⁹ Pagès i Paretas, M. (2012). *Pintura mural sagrada...* p. 89.

Però encara més fascinant és un caràcter iconogràfic que trobem en dues de les escenes del cicle de l'Antic Testament, concretament, en el de Moisès rebent les Taules de la Llei i en el de la Unció de David per part de Samuel: una mena d'arbre fantàstic que mostra ocells penjant en el lloc on habitualment hi hauria els fruits (Fig. 31). Aquest element no té cap altre origen que el dels bestiaris anglesos del segle XIII, segons afirma Pagès, i la inspiració és un mite irlandès anomenat “Barnacle Goose”, traduït com a ‘arbre dels ocells penjants’. Aquest motiu no és originari d'Anglaterra, en tant que el trobem en escriptors catalans des del segle XI, però veritablement és molt més recurrent en la miniatura anglesa¹⁰⁰. Qui descrigué aquesta faula per primer cop fou Gerald de Gal·les en el seu llibre de viatges per Irlanda *Topographia Hibernae*, explicant com els ocells naixien dels arbres com si fossin fruits¹⁰¹. Segons Bernabé Cabañero, la presència d'aquest element iconogràfic d'origen irlandès és la prova més evident del fet que el pintor o el taller encarregat d'elaborar el conjunt mural era d'origen anglès¹⁰².

Quant a les sanefes decoratives de les arquivoltes, s'han diferenciat, amb certes variacions, set models diferents presents en la sala capitular. Totes es basaven en els entrellaçats de motius vegetals, com ara tiges, roleus, flors i fulles que generaven capriciosos patrons. És específicament interessant la sanefa que decora els carcanyols que exhibeixen la Història de Noè (Fig. 24, 25 i 26), ja que presenten un patró freqüent en l'anomenat art del 1200¹⁰³.

Per comentar altres ornaments aliens a la pintura, cal esmentar la importància que tenen els relleus en fusta o metall daurats, avui desapareguts completament a causa de l'incendi. Trobàvem aquests elements protuberants en les aurèoles dels sants representats en el cicle del Nou Testament, així com en forma de semiesferes en el fons d'aquestes representacions murals. Els indicis que ens queden de l'existència d'aquestes motllures recobertes d'or són les fotografies i els forats on anaven encastades. Aquest vistós recurs decoratiu no té cap precedent a la península Ibèrica, indicant que la inspiració hauria estat portada per artistes estrangers. Gasol relaciona aquest tipus d'ornaments únics de Sixena, d'una banda, amb uns estels força similars trobats en les pintures murals de la Capella de

¹⁰⁰ Pagès i Paretas, M. (2012). *Pintura mural sagrada* ... p. 63.

¹⁰¹ Clark, W. B. (2006). *A medieval book of beasts : the second-family bestiary : commentary, art, text and translation*. Regne Unit: Boydell. p. 242.

¹⁰² Cabañero Subiza, B. (2000). *La techumbre mudéjar*... p. 29.

¹⁰³ Pagès i Paretas, M. (2012). *Pintura mural sagrada*... p. 90.

Sant Anselm, més concretament, en l'aurèola del sant¹⁰⁴, a la Catedral de Canterbury¹⁰⁵, datades cap al 1180; d'altra banda, posa l'exemple de les pintures murals de la Capella dels Àngels Guardians, a la Catedral de Winchester¹⁰⁶, on els estels ornamentals en fusta daurada es distribueixen d'una manera gairebé calcada a la del conjunt hispànic.

En la línia de la descripció dels ornaments de caràcter tridimensionals afegits al conjunt, val la pena comentar els que va exposar Mariano de Pano en la seva inspirada descripció del capítol de Sixena el 1883¹⁰⁷. En l'apartat dedicat a l'explicació de l'aspecte de la sala capitular, de Pano va fer esment de tots els elements que conformaven la decoració, més enllà de les pintures dels arcs i les dels murs que, certament, ell descobrí juntament amb el catedràtic León Abadías¹⁰⁸. Aquests ornaments consistien a una gran biga daurada que travessava cadascun dels claus dels 5 arcs, dividint els teginats en 12 plafons, tots de la mateixa mida, els quals descrigué amb grans elogis en aquesta relació de les decoracions; de Pano deixà clar així mateix en aquesta monografia la seva determinació sobre l'origen àrab d'aquestes obres d'enteixinat, relacionant-les amb els tallers de l'Alhambra i de l'Alcàcer de Sevilla, però també va associar una espècie d'ornaments daurats que penjaven des del sostre amb aquests artistes d'origen islàmic. La manera en què descrigué aquestes peculiars obres fou la següent:

“Aquellos dorados colgadizos de indudable origen árabe; aquellos elegantes artesones, de los cuales, a manera de movibles péndulos, colgaban brillantes bolas, que al jugar con los rayos de la luz producían fantásticos reflejos [...].¹⁰⁹”

A partir d'aquesta visual descripció, ens podem figurar com aquestes decoracions brillants destacarien entre el blau profund que protagonitzava el fons de les pintures, sent aquest, al seu torn, contrastat també per l'aplicació dels estels daurats que ja hem mencionat. L'historiador de l'art va insistir força en els jocs lumínics que donaven a la sala un caràcter enigmàtic i fantasiós, tot establint que la llum que entrava a través de les

¹⁰⁴ Gasol i Fargas, R. M. (1999). 'Study of the original technique of the wall paintings of the chapter house of Santa Maria de Sigüenza, Spain (1190-1200)', 12th Triennial Meeting, Lyon 29 August - 3 September 1999. Icom Committee for Conservation, Londres. p. 471.

¹⁰⁵ Gärtner, W., & Organ, T. (1989). «Monitoring and conservation of the Romanesque wall painting of St Anselm's chapel, Canterbury cathedral.» *The Conservator*, 13 (1), 8–14.
<https://doi.org/10.1080/01410096.1989.9995041>

¹⁰⁶ Park, D. (1993). «The medieval polychromy of Winchester Cathedral.» In J. Crook (Ed.), *Winchester Cathedral: Nine Hundred Years, 1093-1993*, p. 123-138.

¹⁰⁷ De Pano y Ruata, M. (1883). Sala capitular. En *El Real Monasterio de Sixena: su historia y descripción por Mariano de Pano y Ruata ; monografía ilustrada con dos heliografías y varios dibujos de Joaquín Carpi y Ruata*. p. 56-67. Universitat de Lleida. <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=455000>

¹⁰⁸ De Pano y Ruata, M. (1883). Sala capitular... p. 58.

¹⁰⁹ Ídem.

finestres incidia en aquests elements recoberts d'or (detalls daurats del teginat, esferes penjades del sostre, estels sobre els frescos, ressaltaments de les greques decoratives, etc.) i reflectia certa brillantor arreu¹¹⁰.

4.3. TÈCNIQUES ARTÍSTIQUES

Hem dedicat un apartat a aquest aspecte en aquest estudi sobre les pintures murals de Sixena perquè és rellevant i altament il·lustratiu per al desenvolupament de l'anàlisi d'aquesta obra. L'anàlisi de les tècniques pictòriques emprades per donar forma a les pintures de la sala capitular va ser estudiat en profunditat per Rosa Maria Gasol, professional en conservació i restauració i especialista en la pintura mural, entre d'altres. Amb motiu del 12è míting triennal del Comitè per a la Conservació de l'ICOM, celebrat el 1999 a Lyon, Gasol publicà el seu estudi sobre les tècniques de les pintures murals de la sala capitular¹¹¹.

Com bé indica en aquest informe, i com ja s'ha esmentat anteriorment en el present treball, la configuració de la sala es va anar veient afectada amb el pas del temps en les successives intervencions de restauració. La més agressiva, probablement, fou la del segle XVI, en la que s'enguixà i es repintà la part inferior dels arcs, així com els murs laterals, per tal de protegir la cambra de la humitat. Quant a l'estudi de la tècnica, Gasol admet que no fou una tasca fàcil de dur a terme a causa de la inexistència de retrats en color de la sala capitular i també per culpa de l'incendi de l'estiu de 1936. Malgrat tot, reconeix que les aquarel·les dels aprenents de l'Escola d'Arquitectura foren un document clau per esbrinar les tonalitats originals. Recuperant el tema de l'incendi, l'autora constata que l'arrencament de les pintures mitjançant la tècnica de l'*strappo*, el qual fou encarregat a l'equip de J.M. Gudiol, va dificultar encara més l'estudi dels materials dels frescos; és per això que bona part de les mostres requerides per realitzar els estudis es van haver de prendre a partir dels fragments conservats *in situ* a Sixena¹¹².

Quant al suport, el que sabem és que els murs estructurals van ser conformats per carreus de pedra de gres autòctona, i recoberts amb una capa de calç la qual s'aplicà a manera de preparació per a les posteriors capes (Marín-Chaves, 1994, com es va citar en Gasol, 1999). Aquesta capa de calç o emblanquinat varia en el seu gruix depenent de l'àrea on es trobi, segons l'estudi de R.M. Gasol, si bé en els murs és força més gruixuda que en

¹¹⁰ Ídem, p. 61.

¹¹¹ Gasol i Fargas, R. M. (1999). 'Study of the original technique...

¹¹² Ibídem, p. 468.

els intradossos i en els carcanyols dels arcs. A més, la preparació del suport també es diferencia entre aquestes dues parts estructurals: en els murs, a sobre de la capa de calç, s'aplicà una capa d'*arriccio* seguida d'una altra d'*intonaco*, seguint el mètode tradicional italià, mentre que en la zona dels arcs només s'hauria aplicat una capa fina d'enguixada sobre l'emblanquinat¹¹³. Quelcom realment interessant és la composició d'aquestes capes del mur, en la qual Gasol va descobrir la presència de fibres orgàniques, entre les quals trobem partícules de sílice i n'hi hauria hagut també de fusta¹¹⁴; el quid de la qüestió és que aquest recurs d'aplicar fibres naturals en el compost del morter és propi de la tècnica bizantina:

“Organic fillers are common in Byzantine technique in order to retain moisture during the carbonation process and to increase the mechanical strength of the plaster, but some examples have also been found in western medieval painting. (R.M. Gasol, 1999).”

Aquesta és una mostra que dona suport indubtablement a la hipòtesi, ja ben consolidada segons la historiografia, de la influència d'artistes bizantins en la manufactura d'aquest conjunt pictòric.

En relació amb les unions entre les diferents fases de creació de les pintures, l'estudi adverteix la presència de divisions que segueixen el contorn d'algunes figures en el carcanyol amb l'episodi de l'Advertiment davant l'Arbre de la Saviesa. Aquestes juntes en l'emblanquinat són identificades com de tipus *giornatte*, és a dir, particions en la superfície pintada del mur en funció d'allò que es podia realitzar en una jornada de treball¹¹⁵. A banda d'això, també es detecten particions de tipus *pontate*, les quals es delimiten segons l'espai permès per l'amplada de la bastimentada¹¹⁶. Aquestes, més regulars i definides, les podem apreciar en l'episodi de la Crucifixió, al mur sud. El més probable és que, en ser una superfície més àmplia, el treball fos més continuat en el cas de la paret de la Crucifixió que no pas en l'elaboració dels episodis en els carcanyols¹¹⁷.

Pel que fa als dibuixos preparatoris sobre el suport definitiu, sabem que també van divergir entre els realitzats sobre els carcanyols i els realitzats als intradossos i al mur sud. En el primer cas, l'esbós es dugué a terme a mà alçada i en ocre groc, per bé que en el

¹¹³ Ídem.

¹¹⁴ Segons l'autora de la recerca sobre la tècnica pictòrica, la presència de les partícules de fusta en forma de petites columnes és molt probable, malgrat la seva eventual desaparició durant l'incendi, gràcies a les empremtes de la seva textura que haurien deixat en la superfície (Gasol, 1999).

¹¹⁵ Murat, Z. «Wall paintings through the ages: the medieval period (Italy, twelfth to fifteenth century)». *Archaeol Anthropol Sci* 13, 191 (2021). <https://doi.org/10.1007/s12520-021-01410-4> p. 9

¹¹⁶ Ídem.

¹¹⁷ Gasol i Fargas, R. M. (1999). 'Study of the original technique... p. 469.

segon, aquest s'elaborà mitjançant l'emprimació de cordes per fer les línies rectes, i el dibuix amb compàs en ocre vermell¹¹⁸.

Passant al principal tema de la tècnica pictòrica utilitzada, la troballa més significativa en relació amb això ha estat la de Hawthorne and Smith (1963), la qual estableix que la tècnica utilitzada sembla seguir les premisses establertes pel monjo Teòfil en el seu tractat *De diversis artibus*, escrit en el segle XII. Concretament, el sistema que el taller de Sixena aplicaria a les pintures murals a partir d'aquest tractat seria el que R.M. Gasol anomenà "sistema dels tres bols de color", el funcionament del qual és ben simple: consisteix a pintar cada part mitjançant tres bols diferents de color; l'anomenat color base, a partir del qual es formula un de més fosc per elaborar les ombres i un altre de més clar per destacar-hi les llums¹¹⁹. Segons Oakeshott (1972), amb el pigment base s'omplia l'àrea a cobrir, posant com a exemple, tal com ell il·lustra en la seva monografia, una túnica; aleshores, les ombres es definien en un to més fosc que el base, i després es contornejaven en color negre; l'últim que es destacava eren les zones més clares, pintades amb un to més clar que el seu color base corresponent, o bé en groc o blanc. En referència a les gradacions de color, l'especialista va detectar com aquestes eren gairebé inexistents en la majoria de les parts exceptuant els rostres i les carnacions, àrees en les quals les tonalitats es difuminen molt suaument¹²⁰.

Seguint amb el tema de l'ús dels pigments, Oakeshott estableix que l'artista havia de finalitzar el contingut del seu bol de pintura, i no pas treballar només amb el necessari en una zona en concret. Això significa que hauria d'aplicar el pigment en totes zones requerides fins a finalitzar la mixtura. A més a més, determina el fet que els detalls finals es pintaven a mà alçada sobre el producte final en fresc. Per tant, en els dibuixos preparatoris no es definia gaire cosa més que les formes principals que formarien la composició; de fet, els rostres gairebé ni s'esbossaven¹²¹.

Pel que fa als pigments utilitzats en el conjunt, les anàlisis promogudes per Gasol van constatar l'ús d'alguns materials que també foren emprats en altres pintures murals pirinenques, i fins i tot en conjunts dels quals se sospiten hipòtesis d'haver servit com a model per a Sixena. Un exemple del primer cas és la presència de l'aerinita, un mineral utilitzat en diversos frescos dels Pirineus, molt a prop d'Osca. A banda, s'estableix que

¹¹⁸ Ídem.

¹¹⁹ Segarrés Gisbert, M. (2015). *De diuersis artibus de Teòfil: Edició, traducció al català i comentari* [Tesi doctoral, Universitat de Barcelona]. Tesis Doctorals en Xarxa.

¹²⁰ Oakeshott, W. (1972). *Sigena...* p. 124.

¹²¹ Ibídem, p. 121.

l'atzurita barrejada amb el dispendiós pigment vermell de laca hauria servit per crear el característic blau del fons tant en els murs com en els carcanyols; el més interessant és precisament que aquest vermell de laca, l'ús del qual encara està per estudiar en profunditat segons l'estudi de Gasol, també s'ha trobat en pintures murals de la Catedral de Winchester¹²²; el centre de producció artística de Winchester, des de finals del segle XII fins a principis del XIII, constitueix una de les principals influències que va tenir el conjunt aragonès segons la majoria dels especialistes, entre ells, Juan Naya, Manuel Castiñeiras¹²³, o la mateixa Rosa M. Gasol.

¹²² Gasol i Fargas, R. M. (1999). 'Study of the original technique... p. 470.

¹²³ Naya, J., & Castiñeiras González, M. (2021). «Like a Psalter for a Queen... p. 4.

5. ESTIL I ICONOGRAFIA DE LA SALA CAPITULAR: INFLUÈNCIES

Tal com apunta Dulce Ocón, el monestir de Sixena fou promogut per la reina Sança i dedicat a l'orde de Sant Joan per tal de donar hostatge a les joves dames nobles. Per aquesta raó, calia que fos un espai decorat de manera sumptuosa, per així adequar-se a les apetències de la monarquia; en la mateixa línia, era necessari que aquest programa decoratiu emmirallés les ambicions de propagació arreu del Mediterrani que tenia el Regne d'Aragó. No és estrany, aleshores, el fet que el programa projectat per a la sala capitular fos inspirat en alguns dels monuments mediterranis més il·lustres, tot conjugant una decoració pictòrica bizantina amb elements arquitectònics típics de l'art islàmic; segons diversos estudis publicats per especialistes com Otto Pächt i Bernabé Cabañero, un clar model que hauria inspirat tant les sostrades com l'estil de les pintures hauria estat la Capella Palatina de Palerm¹²⁴. Altres autors, inclòs el mateix Pächt, van més enllà i defensen que el suposat taller que s'hauria fet càrrec de la realització del conjunt mural hauria estat format a tallers de Winchester o Canterbury, en tant que el llenguatge formal que en aquests s'ensenyava era consemblant als mosaics de l'est de Sicília¹²⁵. Aquesta hipòtesi sembla ser sostinguda per grans coneixedors del tema com són Juan Naya, Manuel Castiñeiras i Walter Oakeshott.

L'extens conjunt que ornamenta i emfatitza aquest espai sacre constitueix un dels exemples més il·lustratius de l'anomenat "art de les croades". Al llarg d'aquestes batalles a la Terra Santa, l'intercanvi i l'arribada d'obres a l'Aragó d'arreu d'Europa va ser abundant i fructuós. És precisament gràcies al caràcter híbrid d'aquesta sala, que combina formes de l'art de les croades amb l'autòcton art mudèjar, que la Corona aragonesa s'establia com a regnat de poder en creixença en el context del Mediterrani, evocant una població intercultural¹²⁶. Tenint en compte l'efemèride de les guerres de religió en aquest marc cronològic, i tal com desenvolupen Naya i Castiñeiras (2021), és natural que els ordes militars del regne que lluitaven en aquestes croades adquirissin un paper de gran importància en la societat; en el cas de l'Aragó i Catalunya, tant l'orde del Temple com la dels Hospitalaris de l'orde de Sant Joan de Jerusalem foren els responsables de l'arribada d'influències artístiques de Jerusalem, les quals al seu torn comportaven influències d'altres regions europees involucrades en aquestes croades.

¹²⁴ Ocón Alonso, D. M. (2015). «The Paintings of the Chapter-House of Sigüenza and the Art of the Crusader Kingdoms.» *Romanesque and the Mediterranean. Points of Contact across the Latin, Greek and Islamic Worlds*. p. 277-278.

¹²⁵ Ibídem, p. 279.

¹²⁶ Naya, J., & Castiñeiras González, M. (2021). «Like a Psalter for a Queen...» p. 34

La successió de tallers encarregats d'elaborar la decoració mural i la sostrada mudèjar de la sala capitular del monestir hauria englobat artífexs provinents no només de la regió aragonesa, sinó també d'Anglaterra, de la costa est mediterrània i fins i tot mestres fusters d'origen mudèjar. Aquests últims haurien estat els responsables de la creació dels dotze elaboradíssims panells d'ebenisteria que configuren la sostrada d'aquest espai. Segons M. Castiñeiras, els plafons que la componien haurien estat distribuïts en sis parelles separades pels cinc arcs diafragmàtics que mantenen la coberta, i el fet de ser dotze podria vincular-se amb la relació dels dotze dignes del zodíac, és a dir, les dotze cases del Sol. El més interessant és que aquest és un dels passatges que componen el Saltiri de Melisenda (Londres, British Library, Egerton ms. 1139, fols 13v - 19r), font que més va inspirar el programa iconogràfic de les pintures murals a Sixena¹²⁷. Tanmateix, la representació d'aquest motiu iconogràfic en la sostrada mudèjar es va realitzar seguint un esquema geomètric i anicònic per part d'aquest taller d'arrels islàmiques. Malauradament, aquest conjunt d'obres mestres de fusteria quedà reduït a cendres amb el devastador incendi que afectà el monestir durant l'estiu del 1936.

El que preval d'entre les nombroses obres preexistents que suposadament van influir la creació del conjunt que estudiem en aquest treball és la consideració d'aquestes pintures com a un desplegament extraordinari de noves fórmules que aportaran expressió, naturalisme, plasticitat i tridimensionalitat d'una manera inèdita a la península¹²⁸.

¹²⁷ Ídem, pàg. 32.

¹²⁸ Pächt, O. (1961). «A Cycle of English Frescoes...» p. 172-173.

5.1. INFLUÈNCIES DE LA MINIATURA ANGLESA

En referència als artistes provinents d'Anglaterra, l'explicació d'aquest influx anglès a la Península la dona Manuel Castiñeiras en el seu article sobre l'art 1200 (2014). Amb bons arguments, estableix que el matrimoni entre la filla d'Enric II d'Anglaterra i Leonor d'Aquitània, Leonor Plantagenêt, amb el rei Alfons VIII d'Anglaterra l'any 1170¹²⁹ fou la principal via d'entrada de les maneres artístiques angleses a Castella, per després estendre's als diferents centres artístics peninsulars. L'anomenat model Plantagenêt va constituir una introducció de les fórmules il·lustratives de la miniatura anglesa, així com les de la pintura o la tècnica escultòrica. De fet, Castiñeiras estableix les pintures murals d'Arlanza com a primera mostra de l'estil Plantagenêt a Espanya¹³⁰, les quals Montserrat Pagès ja havia relacionat pel seu semblant estil amb les de Sixena¹³¹.

5.1.1. EL FOLI MORGAN I LA BÍBLIA DE WINCHESTER

L'estil amb el qual s'han relacionat més freqüentment els murals de la sala capitular és el del taller del Mestre del Foli Morgan (Fig. 39), nom que al·ludeix a una característica pàgina pertanyent a la Bíblia de Winchester. El referit full rebé aquest nom per motiu del seu darrer comprador, John Pierpont Morgan (1837-1913), i la Bíblia en la qual s'inscrigué representa l'exemple de Bíblia romànica més distingit del romànic anglès, iniciada el 1160 i inacabada. No fou concebuda per a contenir pàgines completament miniades, però finalment se'n feren quatre dibuixos preparatoris, dels quals només s'il·lustraren dos en l'obra final, que són precisament els que decoren el Foli Morgan¹³².

Segons el que Donovan sosté en la seva tesi sobre aquesta Bíblia, la datació s'hauria d'ajustar cap al final de la cronologia corresponent al bisbat d'Enric de Blois a Winchester, és a dir, entre 1160 i 1171, any de la seva defunció. Justament la causa de la seva mort seria el factor pel qual el manuscrit hauria quedat inconclús¹³³. No obstant això, Oakeshott havia proposat com a darrera data d'intervenció en certa Bíblia l'any 1190, tal com apunta Cabañero¹³⁴. Ambdós presenten el fet que els mateixos artistes encarregats d'elaborar la

¹²⁹ Alfonso VIII. (s.d.). Real Academia De La Historia. <https://dbe.rah.es/biografias/6382/alfonso-viii>

¹³⁰ Castiñeiras González, M. (2014). «Bizanci, el Mediterrani...» p. 10.

¹³¹ Vegeu la pàgina 18.

¹³² Voelkle, W. M. (2015, 10 de febrer). The Morgan Leaf and the Winchester Bible. *The Metropolitan Museum of Art*.
<https://www.metmuseum.org/es/exhibitions/listings/2014/winchester-bible/blog/posts/the-morgan-leaf-and-the-winchester-bible>

¹³³ Donovan, C. (1993). *The Winchester Bible*, Winchester-Londres, p. 12-13.

¹³⁴ Cabañero Subiza, B. (2000). *La techumbre mudéjar...* p. 32.

miniatura de Winchester van realitzar posteriorment una estada a Sicília per tal d'estudiar i contemplar les magnífiques obres en mosaic que ja decoraven els temples de Palerm, Monreale i Cefalù¹³⁵. És particularment interessant la interrelació que es va desenvolupar entre Sicília i Anglaterra durant aquests anys, i per conèixer-la ens convé repassar les aportacions que va fer Oakeshott entorn d'aquest tema; per començar, esmentarem que l'arquebisbe de Sicília sota el mandat del qual s'alçà la catedral de Palerm provenia d'Anglaterra; a més, la princesa Joana, una de les filles d'Enric Plantagenet (Enric II d'Anglaterra), marxà de la seva terra natal el 1174 per contraure matrimoni amb Guillem II de Sicília, rei promotor del bastiment i de la decoració de la catedral de Monreale. Aquest fet va cridar l'atenció d'Oakeshott, en tant que és a partir del mateix any en què Joanna es traslladà a Sicília que la producció de la Bíblia de Winchester quedà aturada, segons l'estudi de Claire Donovan; per aquest motiu, l'autor llançà la hipòtesi que algun dels artistes de Winchester marxés amb la futura reina Joanna fins al regne sicilià¹³⁶. És així com es podria explicar la combinació de dues influències tan llunyanes en un mateix taller d'artífexs.

L'historiador de l'art Otto Pächt dedicà un article a inicis de la segona meitat del segle XX al conjunt mural que tractem en aquest estudi, en el qual destacava diversos motius que indicarien una clara procedència anglesa del Mestre de Sixena i del seu taller. Seguint els seus arguments en relació amb la Bíblia de Winchester, destaquem el detall que indica sobre la gran similitud en la representació dels núvols en les miniatures d'aquesta font i les que envolten Déu en l'episodi de Moisès rebent les taules de la Llei. El mateix autor també apunta, i molt encertadament, la clara inspiració en els manuscrits anglesos del segle XII que tenen les fulles d'acant amb les tiges nombroses i entrellaçades, les quals envaeixen i decoren bona part dels espais al voltant de la narració al conjunt de Sixena. Per últim, remarca la influència directa, provinent també del foli Morgan, que constitueix el marc de semicercles guarnits per un patró laberíntic que també trobem al voltant de l'escena de la Nativitat al mur nord de la sala capitular¹³⁷ (vegeu Fig. 48).

Per la seva part, Walter Oakeshott va distingir el Mestre del Foli Morgan com a un gran exponent del tarannà bizantí classicista, essent aquest característic per la individualització amb què procurà dotar cadascun dels rostres en el seu treball a la Bíblia de Winchester. Així mateix, l'autor aprecia el treball de gran modernitat que el mestre anglès dugué a terme en les robes dels personatges, que mostren una caiguda molt més natural

¹³⁵ Ídem.

¹³⁶ Oakeshott, W. (1972). *Sigena...* p. 142

¹³⁷ Pächt, O. (1961). «A Cycle of English Frescoes...» p. 170.

que la que podem observar en altres obres del mateix escriptori de Winchester, com ara en miniatures del Saltiri de Winchester¹³⁸. Oakeshott afirma sense dubtes que el Mestre del Foli Morgan havia visitat la Capella Palatina de Palermo i la catedral de Cefalù abans d'intervenir en la Bíblia de Winchester, en tant que allà hauria entrat en contacte amb els grans mosaics d'estil classicista bizantí. També assegura que el mateix foli Morgan pel qual aquest artífex passà a la història ja comptava amb un disseny prèviament creat per un artista d'època romànica: l'anomenat 'Mestre dels Dibuixos Apòcrifs' ("Master of the Apocrypha Drawings"). El treball que hagué de fer el Mestre del Foli Morgan, llavors, fou el de donar color a la composició, feina que realitzà amb gran destresa i desenvolupant un estil que apuntava cap a un naturalisme creixent, molt caracteritzat per la seva tridimensionalitat i determinació a l'hora de representar rostres madurs i joves¹³⁹.

Val la pena destacar la importància de les aportacions del Mestre de Sixena respecte dels trets estilístics que trobem en les figures de la Bíblia de Winchester, les quals són d'un estil bizantinitzant probablement inspirat en els mosaics de la Catedral de Palerm i els de la Catedral de Monreale. El canvi més evident que notem en les figures pictòriques en relació amb les figures miniades és un incipient naturalisme que radica en la inclinació del cap dels personatges per desaferrar-les del fons i generar una major sensació de connexió narrativa entre les diferents imatges¹⁴⁰. Seguint les apreciacions d'Otto Pächt, és important també mencionar la superposició de figures que pren en consideració per reforçar aquesta aportació de realisme que pretén l'artífex del conjunt mural del capítol a Osca¹⁴¹.

És per raons com les que acaben de ser esmentades que el Foli Morgan constitueix una de les influències que més paral·lelismes manté amb la plàstica de Sixena, en tant que l'obra anglesa correspon a un període conegut com a proto-renaixement, en el qual les influències de l'anterior tendència bizantinitzant a Anglaterra varen quedar més depurades i es van començar a introduir elements d'un naturalisme més sofisticat que apuntarà cap al gòtic¹⁴². La sintetització magistral de l'imaginari bizantí que es va dur a terme a Sixena es desenvoluparà més avall.

¹³⁸ Oakeshott, W. (1972). *Sigena...* p. 79-80.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 81-87.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 173.

¹⁴¹ *Ídem*.

¹⁴² Pächt, O. (1961). «A Cycle of English ... p. 173

5.1.2. EL SALTIRI ANGLOCATALÀ DE CANTERBURY

El programa pictòric de la sala capitular ha estat relacionat, tant iconogràficament com estilísticament, amb un saltiri la presència del qual a Sixena durant el segon terç del segle XIV consta en la documentació¹⁴³. El manuscrit en qüestió és el Saltiri de Canterbury (Fig. 40), també denominat Saltiri anglocatalà (París, Bibliothèque nationale, ms. lat. 8846). Aquest apel·latiu es justifica a partir de dos motius: el primer és el país en què aquest còdex de luxe fou iniciat al tombant del segle XII, cap altre que Anglaterra, període on els escriptors anglesos es dedicaren a dur a terme les inscripcions del saltiri tot deixant espais per a les miniatures; l'altre motiu ens trasllada a la Catalunya de gairebé un segle i mig més tard, tractant-se de l'origen del pintor que va completar l'obra a partir del fol. 72v (mitjans del segle XIV): el català Ferrer Bassa¹⁴⁴.

És la documentació conservada la que evidencia l'autoria d'aquest pintor com a artífex de la il·luminació del refinat còdex, però ni l'autèntic promotor o promotora de l'obra, ni l'emplaçament de destinació final són prou segurs encara. Tal com apunten Martínez i Yeguas en el seu article dedicat expressament al saltiri bíblic¹⁴⁵, sabem que aquest segueix el model carolingi del Saltiri d'Utrecht, és a dir, que s'organitza segons els salms de la Bíblia, cadascun dels quals presenta una miniatura en el primer foli i el text en tres columnes que desenvolupen tres llengües llatines: la gal·licana d'Utrecht, la romana de Harley i l'hebraica, amb dues llengües més afegides però fragmentàries, l'anglès i el gal·anglonormand¹⁴⁶. També estableixen que l'obra fou iniciada a l'escriptori de la catedral de Canterbury, però les miniatures quedaren inacabades; és interessant que les primeres il·lustracions, datades entre 1170 i 1190, ja presentaven una notable influència bizantina¹⁴⁷.

Tanmateix, i com hem esmentat anteriorment, existeixen vacil·lacions sobre qui en fou el promotor; per una banda, el criteri que exposa Nigel Morgan és que una obra tan opulent devia haver estat l'encàrrec d'algun rei, probablement d'Anglaterra o de França, com per exemple Enric II d'Anglaterra o, en el cas dels francesos, Felip August i Lluís VII (segons la coincidència cronològica aproximada), o potser d'algun altre prestigiós comandant, proposant el duc de Saxònia Enric el Lleó¹⁴⁸. Per altra banda, Montserrat Pagès

¹⁴³ Naya, J., & Castiñeiras González, M. (2021). «Like a Psalter for a Queen...» p. 6-7.

¹⁴⁴ Martínez Elcacho, A., & i Yeguas Gassó, J. (2016). «Un Encàrrec de l'infant Pere d'Aragó i d'Anjou a Ferrer Bassa el 1346: el Saltiri anglocatalà». *Miscel·lània litúrgica catalana*, (23), p. 64.

¹⁴⁵ Ibídem, p. 65.

¹⁴⁶ Pagès i Paretas, M. (2012). «Un Saltiri de Guillem II per a Monreale? sobre els orígens del Saltiri Anglocatalà de París.» *Miscel·lània litúrgica catalana*, (20), p. 290.

¹⁴⁷ Martínez Elcacho, A., & i Yeguas Gassó, J. (2016). «Un Encàrrec de l'infant Pere...» p. 65.

¹⁴⁸ Morgan, N. (2006). «El Salterio anglo-catalán. El fragmento de Canterbury», en *Salterio anglo-catalán*, Barcelona, M. Moleiro, p. 29-55.

aporta la versemblant idea que el saltiri fos un encàrrec del rei Guillem II de Sicília, espòs de Joana Plantagènet, filla del rei Enric II d'Anglaterra, el qual seria destinat a la catedral de Monreale, tenint en compte que les primeres miniatures són d'un estil molt proper als mosaics d'aquest monument bizantí. El monarca sicilià hauria tingut constància dels sumptuosos saltiris de Canterbury a partir de l'inici de la negociació del seu matrimoni amb la filla del rei anglès Enric II, i s'hauria inspirat en el d'Eadwine per fer l'encàrrec d'un altre saltiri per a la catedral que ell mateix havia fundat el 1176¹⁴⁹. De fet, Pagès estableix que, ja que Guillem II fou el fundador d'aquest temple, hauria tingut la capacitat d'enviar els mateixos artífexs dels mosaics a Canterbury perquè elaboressin el saltiri, i d'aquesta manera el bizantinisme hauria entrat amb força a aquelles terres anglosaxones¹⁵⁰. En afegiment, la mort del monarca casaria prou bé amb la finalització de la primera versió anglesa del projecte, vers l'any 1189¹⁵¹. La qüestió de com arribaria el saltiri a Catalunya recau en Joana, la vídua de Guillem II, que hauria entregat el còdex com a regal als reis Alfons el Cast i Sança de Castella com a reconeixement per l'ajuda que cediren al seu germà, el rei d'Anglaterra, Ricard Cor de Lleó¹⁵².

Ara bé, per entendre la vinculació del saltiri amb la posterior obra del programa mural de Sixena, així com la influència que tingueren els mosaics de Monreale, revisarem alguns trets del seu estil que Pagès assenyala en el seu article sobre el còdex i els seus orígens¹⁵³. En primer lloc, fa esment de la particular saturació dels colors els quals ressalten sobre un fons d'or. En segon lloc, defineix l'estil com a seguidor de “[...] *l'humanisme de l'art bizantí més recent, el de la dinastia dels Comnens i el de Monreale, respecte de l'expressió dels rostres i el naturalisme i volumetria dels cossos i del seu moviment.*”¹⁵⁴. És concretament en la manera de representar els rostres i els nus que les formes d'aquestes miniatures s'emmirallen amb les posteriors pintures de la sala capitular (vegeu Fig. 49), tot i que cal recordar que la principal influència fou el conjunt musiu bizantí de Monreale¹⁵⁵. A banda d'això, on distingim un estil molt similar és en el ja al·ludit foli Morgan, de la Bíblia de Winchester (Fig. 39).

L'arribada del saltiri a les mans dels reis d'Aragó i Castella gràcies a les seves aliances amb la corona anglesa, tant familiars com polítiques, és una mostra més que evident de la inspiració que el seu estil aportaria a la reina Sança per al projecte del

¹⁴⁹ Pagès i Paretas, M. (2012). «Un Saltiri de Guillem II...» p. 293.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 293-294.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 288.

¹⁵² Pagès i Paretas, M. (2012). *Pintura mural sagrada i profana...* p. 49.

¹⁵³ Pagès i Paretas, M. (2012). «Un Saltiri de Guillem II...» p. 291.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 291.

¹⁵⁵ *Ídem*.

programa mural del capítol de Sixena. Aquest possible fet esdevé encara més plausible si tenim en compte la versió que dona Rosa Alcoy sobre un possible taller itinerant que hagués portat amb si els folis miniats del saltiri anglocatalà al territori peninsular¹⁵⁶, en tant que els mateixos miniaturistes anglesos podrien haver estat contractats per a la realització de les pintures murals a Sixena.

5.1.3. ALTRES INFLUÈNCIES

Existeixen molts altres indicis en el conjunt pictòric de Sixena que obliguen els especialistes a creure en un origen anglès del mestre i del taller més que evident, però no totes aquestes evidències resideixen en la Bíblia de Winchester, sinó que les trobem en el si de la tradició iconogràfica anglesa medieval.

El criteri de Pächt adverteix una sèrie de representacions bíbliques en aquest cicle narratiu en la que hi destaquen diversos elements d'una tradició iconogràfica relativament heterodoxa, la qual és relacionada per ell amb la tradició iconogràfica anglesa de l'edat mitjana¹⁵⁷. Un dels exemples que proposa l'autor el trobem en l'episodi de la Mort d'Abel en Mans de Caín, concretament, en l'arma homicida: una mandíbula d'ase (Fig. 23). Tal com advertia gairebé dues dècades abans M. Schapiro, aquest element prové de la tradició anglesa, i en el mateix article en què estableix aquesta afirmació, també determina que aquest motiu iconogràfic no es troba en cap representació anterior al període gòtic fora d'Irlanda i Anglaterra¹⁵⁸. En afegiment, Montserrat Pagès indica que fora de l'illa anglosaxona, és a dir, en la majoria dels territoris cristians continentals, l'arma que se sol representar en aquest episodi del fratricidi és una destrat, a excepció de Monreale, on es representa un garrot¹⁵⁹.

Una altra de les raons que aporta Pächt per justificar la nacionalitat anglesa del mestre radica en l'episodi de l'Àngel que ensenya Adam i Eva a treballar la terra (Fig. 20), ja esmentada en l'apartat dedicat a la representació d'aquest passatge. En aquesta font trobem la miniatura en què es representà per primera vegada l'arcàngel Miquel transmetent certa instrucció a Adam i Eva, model apòcrif que copiaria el Mestre de Sixena uns dos segles més tard¹⁶⁰.

¹⁵⁶ Alcoy i Pedrós, R. (2006). «Ferrer Bassa y el salterio anglo-catalán». En *Salterio anglo-catalán*, p. 57-120. M. Moleiro.

¹⁵⁷ Pächt, O. (1961). «A Cycle of English ... p. 166.

¹⁵⁸ Schapiro, M. (1942). «Cain's jaw-bone that did the murder», *The Art Bulletin*, XXIV. p. 205-212.

¹⁵⁹ Pagès i Paretas, M. (2012). *Pintura mural sagrada...* p. 59.

¹⁶⁰ Pächt, O. (1961). «A Cycle of English ... p.169

Tanmateix, Pächt realitza una altra aportació per reforçar la hipòtesi del mestre anglès, la qual ens porta a la *marginalia* que ornamenta tot el conjunt narratiu. Tal com explica, és en aquests elements decoratius que enriqueixen la pintura que l'artista pot expressar i alliberar millor les seves influències, cosa que és més complicada en la representació d'una escena bíblica. Així, podem observar diverses il·lustracions d'animals amb unes característiques molt semblants a les dels bestiars del nord, o bé un bestiari fantàstic típic del romànic anglès (vegeu Figs. 19 i 20), tot i que el paral·lel més evident amb la tradició anglosaxona és la representació d'animals músics, tal com apunta Pächt¹⁶¹ (Fig. 41).

5.2. EL SALTIRI DE MELISENDA

Juan Naya i Manuel Castiñeiras aporten en el seu article monogràfic sobre l'estil i les influències de les pintures de la sala capitular la versemblant relació entre l'estil del cicle del Nou Testament representat al cenobi i el que apareix miniat al Saltiri de Melisenda (Fig. 42 i 44) (Londres, British Library, Egerton ms. 1139), produït entre el 1131 i el 1143 a Jerusalem¹⁶². La reina Melisenda de Jerusalem fou admirada en la seva època com a model de reina vídua, fet que ens confirmen dues cartes que el mateix Bernat de Claravall escrigué honorant-la¹⁶³; en aquests escrits definí Melisenda com a una dona humil i forta que havia hagut d'actuar com a un home en el seu paper com a reina, sempre deixant-se guiar per Déu¹⁶⁴.

L'autor d'aquest manuscrit fou un tal Basilus, segons indica la inscripció present en el foli 12v¹⁶⁵, el qual hauria estat un artista llatí amb la voluntat de representar un estil molt inspirat en l'art bizantí, tal com afirma Manuel Castiñeiras¹⁶⁶. El seu nom constitueix un pseudònim grec, aspecte que fa encara més notable la seva aspiració a imitar les formes gregues, més concretament, les ornamentacions miniades en els evangeliaris i saltiris bizantins. L'autor d'aquest saltiri és un clar exemple de la tendència a prendre formes de l'art bizantí que els escriptors llatins van començar a desenvolupar a partir del segle XII¹⁶⁷.

¹⁶¹ Ídem.

¹⁶² Naya, J., & Castiñeiras González, M. (2021). «Like a Psalter for a Queen...» p. 7-36

¹⁶³ Ibídem, p. 21.

¹⁶⁴ Bernard de Claravall & Kienzle, B. M. (1967). *The letters of St Bernard of Clairvaux* (Traducció a l'anglès de Bruno Scott, J.). Burns & Oats. p. 346 (Carta 273).

¹⁶⁵ Buchtal, H. (1957). *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford. p. 1-14

¹⁶⁶ Castiñeiras González, M. (2014). «Bizanci, el Mediterrani...» p. 22.

¹⁶⁷ Ídem

La bona reputació de Melisenda també era deguda al seu paper com a promotora d'art cristià, i una de les mostres més evidents és la que dona nom a aquest capítol. El saltiri de Melisenda comptava amb tot un cicle d'episodis il·lustrats que vinculaven la reina vídua amb la Verge Maria, la primera com a reina de la Terra Santa i la segona com a reina del Cel¹⁶⁸. Aquest saltiri va condicionar d'una manera cabdal tant el programa iconogràfic com la litúrgia que es duria a terme al monestir de Santa Maria de Sixena, seguint les premisses de la litúrgia del Sant Sepulcre que eren les representatives de l'Orde de Sant Joan.

La seqüència introductòria d'aquest saltiri comprèn vint-i-tres escenes del cicle del Nou Testament i també una representació de la Deisi¹⁶⁹. La seva arribada a l'Occident significà també la introducció d'una nova i rica font visual del característic art de les croades, i el més probable és que arribés al cenobi de Sixena vers la data de la seva fundació, és a dir, entre 1187 i 1188, o bé a partir del trasllat de la reina Sança al monestir, vers el 1197, tal com apunten Naya i Castiñeiras¹⁷⁰. La devoció per la Deisi per part de Sança quedà establerta a partir de la representació que va ordenar fer d'aquest episodi en el mur occidental de la sala capitular, acompanyat en la part inferior per la representació de la *koimesis*; a banda de servir com a mitjà per emmirallar-se amb el paper de la Verge com a reina celestial, també aquesta decisió al·ludia a la funció com a lloc d'enterrament i com a hospital que tenia el monestir de Santa Maria de Sixena¹⁷¹. A banda d'això, la inclusió de l'escena de la Deisi fou una referència directa a la reina Melisenda, en tant que el seu saltiri inclou aquesta representació al final del cicle del Nou Testament, i certa imatge també apareix representada en el que seria el lloc d'enterrament de la reina i dels seus predecessors, remarcant la connotació funerària d'aquest episodi, tal com faria més tard la reina Sança¹⁷².

El que és innegable és la referència directa al saltiri de Melisenda que va decidir fer Sança a l'hora de presentar el cicle del Nou Testament en el capítol de Sixena. Això queda ben justificat a partir de la coincidència dels diferents episodis que il·lustren la sèrie tant en el saltiri com en els murs de la sala. La dificultat afegida és que la majoria de les representacions en el cas de Sixena desaparegueren vers el segle XVI a causa de la humitat i les reformes a les quals es va haver de sotmetre l'estança per reparar els desperfectes. Això no obstant, sabem que el cicle es dividia en dos registres i s'estenia al voltant del perímetre

¹⁶⁸ Naya, J., & Castiñeiras González, M. (2021). «Like a Psalter for a Queen...» p. 22.

¹⁶⁹ Ibídem, p. 7.

¹⁷⁰ Ibídem, p. 17.

¹⁷¹ Ibídem, p. 18.

¹⁷² Ibídem, p. 19-20.

mural de la sala, seguint de manera prou estricta l'ordre presentat en el manuscrit de la reina de Jerusalem. A més, amb la redescoberta de les pintures dels murs sota la capa de guix per part de Mariano de Pano en el segle XIX, es van poder recuperar bona part de les representacions del registre superior i alguns fragments de l'inferior, troballa que permeté reconstruir parcialment aquest cicle¹⁷³.

Cal recordar que totes aquestes pintures quedaren destruïdes gairebé completament a causa de l'incendi, però les fotografies preses per l'equip de Gudiol són la font que ha fet possible el seu estudi. Així, sabem que la paret septentrional comptava amb set escenes, de les quals només les quatre superiors estaven ben conservades en el moment de la seva captació fotogràfica. Aquestes quatre escenes neotestamentàries són l'Anunciació, la Visitació, la Nativitat i l'Anunci als Pastors són plausiblement inspirades en les que apareixen al saltiri de Melisenda¹⁷⁴. Això s'explica per l'adaptació que calia fer de l'escena de la Nativitat segons la tradició bizantina, caracteritzada per ser una escena atapeïda de personatges, a la iconografia llatina; traduït pictòricament, el que veiem al mur nord de la sala capitular és el grup amb la Verge, Sant Josep i l'escena del Bany del Nen Jesús representats sota un mateix arc¹⁷⁵. Com hem esmentat, aquest cas és només un exemple dels múltiples episodis del cicle representat a Sixena que prenen com a referència, tant compositiva com iconogràfica, la miniatura del saltiri de Melisenda. En l'apartat següent veurem com també les il·lustracions del Saltiri d'Ingeborg tingueren aquesta influència en altres de les escenes del mateix cicle.

5.3. EL SALTIRI D'INGEBORG

Els episodis del Nou Testament representats a Sixena també parteixen de la tendència contemporània de l'art de les croades, caracteritzat per una forta influència de l'estil de Bizanci, però és necessari precisar que aquestes pintures destinades als quatre murs de la sala capitular van inspirar-se de manera més acusada en les miniatures d'alguns dels Llibres dels Salms més luxosos de les col·leccions reials més rellevants de l'Europa del segle XII.

¹⁷³ Ibídem, p. 8-9.

¹⁷⁴ Vegeu Figs. 36 i 42 per comparar l'escena de la Nativitat en ambdues obres; Figs. 43 i 44 per comparar l'escena de la Presentació al temple en ambdues obres.

¹⁷⁵ Ibídem, p. 9-10.

En aquest capítol pararem atenció a la vinculació desenvolupada per Naya i Castiñeiras entre les pintures de Sixena i el Saltiri d'Ingeborg (Chantilly, Bibliothèque du Chateau, ms. 9 olim 1695). Ingeborg fou la danesa esposa del rei Felip II de França, qui la repudià poc després de contraure matrimoni el 1193, acusant-la públicament de tenir desitjos sexuals indecents i d'estar endimoniada¹⁷⁶. Essent una gran promotora de les arts, la reina capeta Ingeborg encarregà un saltiri amb un imaginari que defensés la seva imatge i la desvinculés de les calúmnies que el rei havia estès sobre ella. Un exemple d'aquesta voluntat de demostrar la seva innocència la trobem en el foli 21r, miniat completament amb l'episodi de l'Evangeli de Joan de Crist i la dona adúltera¹⁷⁷.

Ara bé, per relacionar aquest manuscrit amb el cicle de Sixena ens centrarem novament en el mur nord de la sala capitular, més concretament, en el desaparegut registre inferior. Tal com apunten Naya i Castiñeiras, el primer passatge d'aquest registre hauria d'haver estat el dels Reis davant d'Herodes, un episodi que manca en el saltiri de Melisenda, un dels models més importants per a la configuració d'aquest cicle, però que, per contra, sí que trobem en el Llibre de Salms de la reina Ingeborg, concretament en el fol. 14r¹⁷⁸ (Fig. 45). Tanmateix, les dues escenes que acompanyarien aquesta en el mateix registre sí que s'haurien fet a partir de les representades en l'obra de Melisenda, segons la consideració dels mateixos autors¹⁷⁹. Aquesta concatenació d'inclusió d'algunes escenes presents en el saltiri d'Ingeborg i en d'altres en el saltiri de Melisenda és una constant en tot el conjunt neotestamentari de Sixena; un altre paradigma d'aquest fenomen es presentava en el mur llevantí del capítol del monestir, també dividit en dos registres horitzontals i, en aquest cas, partit verticalment en sis franges per la presència dels arcs de diafragma. El que Juan Naya i Manuel Castiñeiras suposen en el seu article és que aquest mur, el qual presenta temes de la Vida i la Passió de Crist, hauria hagut de presentar escenes com ara la Fugida a Egipte i la Massacre dels Innocents. Aquestes, no sent presents en el saltiri de Melisenda, amb certesa seguirien l'ordre, l'estil i la composició de les il·lustracions del llibre d'Ingeborg (fol. 17v). Això ho asseguren tenint en compte les fotografies anteriors a l'incendi, que mostren escenes com ara la Presentació al Temple (Fig. 43), les quals sí que seguien l'estil de l'obra de Melisenda (Fig. 44), i estableixen que per ordre lògic del llibre bíblic, ambdues escenes extreïes del saltiri d'Ingeborg esmentades anteriorment haurien sigut les desaparegudes

¹⁷⁶ McCash, J. H. (1996). *The Cultural Patronage of Medieval Women*. Grècia, University of Georgia Press. p. 133.

¹⁷⁷ Ídem.

¹⁷⁸ Naya, J., & Castiñeiras González, M. (2021). «Like a Psalter for a Queen...» p. 10 i 12.

¹⁷⁹ Ibídem, p. 10.

durant el segle XVI; fins i tot conjecturen un paral·lelisme entre la paginació del saltiri d'Ingeborg i l'ordre de les escenes d'aquest mur de la sala capitular¹⁸⁰.

Amb aquesta revisió del vincle entre el particular estil del conjunt mural de Sixena i dos saltiris de dues reines, hem esbrinat la voluntat que la reina Sança tenia de fer referència a aquests luxosos manuscrits promoguts per dones en una situació molt semblant a la seva. Essent Melisenda, Ingeborg i Sança tres reines reconegudes pel seu paper com a promotores de les arts i com a honorables monarques cristianes, les seves aportacions a la plàstica del segle XII queden perfectament combinades i plasmades en els murs de la sala capitular de Sixena.

5.4. BIZANTINISME I MOSAICS DE LA SICÍLIA NORMANDA

La influència que va tenir l'estil representat en els mosaics de les esglésies de Palerm (Fig. 46) i de Monreale (Fig. 47), ambdues al nord-oest de l'illa de Sicília, és molt notable en la traça dels murals d'Osca, i aquesta es fa encara més palesa en les fórmules emprades en el cicle de les genealogies de Crist. Aquesta clara inspiració present en el conjunt es tradueix en una marcada aparença bizantinitzant que ha fet pensar, d'una banda, que el Mestre de Sixena podria ser un artista propi del Duecento romà, o, d'altra banda, que provindria de Sicília, una de les potències principals de l'imperi bizantí. Tanmateix, cap de les dues hipòtesis se centra en les particularitats que té el mestre a l'hora de crear l'imaginari decoratiu¹⁸¹.

Podem afirmar amb seguretat que el bizantinisme en les pintures de la sala capitular s'aplica a les figures. Tal com adverteix Pächt en el seu article monogràfic sobre les influències del conjunt, la configuració del rerefons de cadascun dels episodis, així com la resta dels motius ornamentals, no tenen l'arrel en l'art bizantí, sinó que provenen dels repertoris nòrdics. Per aquesta raó, el taller encarregat de realitzar les pintures a Sixena hauria seguit la vocació dels tallers anglosaxons pel que fa a combinar figures d'estil bizantí o, com ell denomina més genèricament, "mediterrànies", amb assortiments decoratius de tradició nòrdica antiga¹⁸².

Un dels mèrits que distingeix l'obratge d'aquestes pintures resideix en l'excel·lent comprensió que el Mestre de Sixena tingué de les formes clàssiques bizantines. És sabut que aquest era un gran coneixedor de la tradició iconogràfica de Bizanci, en tant que molts

¹⁸⁰ Ibídem, p. 10 i 12.

¹⁸¹ Pächt, O. (1961). «A Cycle of English ... p.170.

¹⁸² Ídem.

motius particulars d'aquesta apareixen representats en el conjunt de manera molt encertada, com per exemple l'elecció de representar la Verge Maria amb una indumentària a la bizantina, o bé la d'emplaçar dos àngels en l'escena de la Crucifixió, essent aquest un motiu molt estrany però present en un manuscrit bizantí (Paris Bibliothèque Nationale, ms. grec 74, fol. 59)¹⁸³. Per concloure aquest tema, i recuperant la importància que va tenir l'obra del Mestre del Foli Morgan per al Mestre de Sixena, el que diferenciava aquest últim respecte del primer va ser aquest coneixement profund de les formes plàstiques de l'art bizantí present sobretot a la Sicília Normanda, a més d'una clara voluntat d'assolir una representació classicista d'aquestes formes en què es va inspirar. El més possible és que l'artífex de les pintures de la sala capitular, independentment de si fos anglès o no, hagués fet un viatge a Sicília per estudiar els grans murals de l'art bizantí, ja que, segons opina Pächt, la seva familiaritat amb aquest estil no podria haver-se degut només al contacte amb miniatures bizantines, sinó amb la visualització directa de les obres més emblemàtiques¹⁸⁴.

A banda d'això, la inspiració en aquests monuments sícul-normands també va influir en gran manera a l'elaboració del teginat mudèjar de la sala capitular. La idea que es tenia per al projecte de Sixena era la d'elaborar un cassetonat pla a l'estil palermità, i no pas inspirar-se de primera mà en els exemples islàmics com ara la Mesquita de Córdoba. De fet, un gran especialista en aquesta sostrada com és Bernabé Cabañero va establir en la seva monografia sobre aquest tema la marcada al·lusió que tenen els plafons del sostre de Sixena amb els teginats de la Capella Palatina i del Palau de la Quba de Palerm. Tanmateix, els artesans mossàrabs que s'encarregaren de dur a terme les obres d'enteixinat al capítol de Santa Maria de Sixena no coneixien les fórmules ni la tècnica emprada per elaborar els treballs de Palerm. Més aviat, van haver d'imitar certes formes a partir de la manera en què sabien treballar la fusta, tot inspirant-se en altres models propers, com per exemple el cassetonat del Palau de l'Aljaferia de Saragossa, i fer-los més complexos fins a obtenir formes similars a les que buscaven. Segons el criteri de Cabañero, aquestes obres úniques i sense precedents a la península van significar la primera mostra d'un llegat l'aspecte del qual s'hauria aproximat força al que haguessin tingut aquesta mena de sostrades mudèjars en els segles posteriors si no s'hagués establert, tal com afirma, la tendència de les voltes mossàrabs¹⁸⁵.

¹⁸³ Ibídem, p. 173.

¹⁸⁴ Ibídem, p. 173-175.

¹⁸⁵ Cabañero Subiza, B. (2000). *La techumbre mudéjar* ... p. 97-98.

6. CONCLUSIONS

Per acabar de definir la present recerca, és indispensable dedicar aquest darrer apartat a definir les conclusions que s'han pogut determinar a partir d'aquest estudi. D'aquesta manera, se sintetitzaran totes les argumentacions, hipòtesis i conjuntures relatives a les pintures de la sala capitular de Sixena, quedant alhora ben definides i diferenciades.

Gràcies a l'estudi del context històric que va marcar la formació del monestir per ordre de la reina Sança, hem estat capaços de conèixer tota una sèrie de fets que justificarien moltes de les influències llunyanes que s'han proposat per a les pintures. D'una banda, molts dels autors mencionats, per exemple, han justificat l'autoria anglesa a partir de les relacions existents entre la dinastia anglesa i la hispànica en el marc cronològic que ens correspon. D'altra banda, els paral·lelismes amb l'estil de l'art bizantí, concretament, amb el dels mosaics de les catedrals de Palerm i Monreale, s'han esmentat molt freqüentment, no només a través de l'estil, sinó que també a partir de la iconografia representada en els diferents episodis, dels quals destaquem el de la Crucifixió, al mur meridional.

A més, i en relació amb aquest darrer apunt, també hem pogut observar com diversos elements de les pintures també fan referència a la iconografia anglosaxona, essent casos paradigmàtics el de l'arbre amb ocells com a fruits (Barnacle Goose) i el particular tret de l'episodi de Caín matant Abel, en el qual l'arma del fratricidi és una maixella d'ase. Són petits detalls com aquests, combinats amb l'anàlisi de la decoració de les diverses escenes (comparada per molts autors amb la *marginàlia* dels manuscrits anglosaxons romànics), i amb el coneixement del context històric coetani, el que ens ha fet possible entendre les propostes d'autoria i d'influència per a aquest gran conjunt de pintura mural.

Tanmateix, l'estudi acotat de les obres proposades com a font d'inspiració per a l'obra també ha estat cabdal per esbrinar l'origen de la seva relació amb Sixena. És per això que s'han hagut de revisar fonts bibliogràfiques que en parlessin d'aquestes obres en concret, com ara sobre el saltiri anglocatalà, i d'aquesta manera ubicar-les en el seu context i trobar els motius pels quals haurien arribat directament o indirectament a la península. Cal apuntar també, però, que l'estudi de la tècnica pictòrica, basat en les aportacions de Gasol i Fargas, també ha sumat arguments a les propostes d'influència que acabem de comentar i que s'han desenvolupat extensament al llarg del treball.

Una vegada realitzada aquesta síntesi d'informació, podem establir que les principals línies d'investigació de l'estil de les pintures murals de la sala capitular de Sixena són el paral·lelisme amb les miniatures dels manuscrits anglosaxons produïts a finals del romànic, i les similituds amb l'art bizantí i amb els mosaics de les principals catedrals bizantines. Al seu torn, les aportacions més rellevants en relació amb aquest tema són, per part d'Oakeshott, la identificació de l'estil de Sixena com a derivat de l'estil "classicista" bizantí; en el cas de Naya i Castiñeiras, la posada en relleu de la forta influència que varen tenir també els saltiris de les reines Melisenda i Ingeborg en la configuració del programa iconogràfic del conjunt, trobant una clara inspiració en l'ordre i en moltes de les composicions de les escenes; el cas curiós del saltiri anglocatalà ha estat molt tractat per autors com Elcacho, Yeguas, Alcoy i Pagès, que justifiquen l'arribada d'aquest a mans de Sança i Alfons el Cast, a banda de destacar les innegables semblances amb l'estil de les pintures.

En definitiva, el present estudi ha posat de manifest els motius que fan d'aquest conjunt pictòric mural de l'època del 1200 un cas sense precedents en la península Ibèrica, així com les novetats que va incorporar gràcies a la interrelació artística entre Anglaterra i moltes regions del Mediterrani. Tot i que la investigació ha anat aportant múltiples informacions amb referència a moltes de les possibles influències, tant la continuació de la recerca documental com la correcta preservació de les pintures murals de la sala capitular de Sixena són aspectes cabdals a practicar per acabar de resoldre els assumptes pendents en l'estudi d'aquesta obra.

7. BIBLIOGRAFIA

Alcoy i Pedrós, R. (2006). «Ferrer Bassa y el salterio anglo-catalán». En *Salterio anglo-catalán*, p. 57-120. M. Moleiro.

Alfonso VIII. (s.d.). Real Academia De La Historia.

<https://dbe.rah.es/biografias/6382/alfonso-viii>

Bernard de Claravall & Kienzle, B. M. (1967). *The letters of St Bernard of Clairvaux* (Traducció a l'anglès de Bruno Scott, J.). Burns & Oats.

Cabañero Subiza, B. (2000). *La techumbre mudéjar de la Sala Capitular del monasterio de Sigüenza (Huesca)*, Tarazona, p. 15-37.

Castiñeiras González, M. (2014). «Bizanci, el Mediterrani i l'art de 1200 a Catalunya». *Síntesi. Quaderns dels Seminari de Besalú*, Núm. 2, p. 9-25,

<https://raco.cat/index.php/sintesi/article/view/311258>.

Gärtner, W., & Organ, T. (1989). «Monitoring and conservation of the Romanesque wall painting of St Anselm's chapel, Canterbury cathedral.» *The Conservator*, 13(1), 8–14.

<https://doi.org/10.1080/01410096.1989.9995041>

Gasol i Fargas, R. M. (2003). «Les pintures murals de la sala capitular de Santa Maria de Sixena: història de la seva conservació i anàlisi de la tècnica pictòrica original». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Vol. 7, p. 91-97.

<https://raco.cat/index.php/ButlletiMNAC/article/view/392088>.

Gasol i Fargas, R. M. (1999) 'Study of the original technique of the wall paintings of the chapter house of Santa Maria de Sigüenza, Spain (1190-1200)', 12th Triennial Meeting, Lyon 29 August - 3 September 1999. Icom Committee for Conservation, Londres.

Hawthorne JG & Smith CS. (1963). *Theophilus. On divers arts. Mapae Clavicula: a little key of the world of medieval techniques*. En: Transactions of the American Philosophical Society. New York. Ser. 64, p. 3-128.

Lanzarote Guiral, J. M. (2010). «Apuntes del pasado nacional: aproximación al estudio de los dibujos de monumentos aragoneses de Valentín Carderera. ». *Argensola* (120), p. 141-176.

Martínez Elcacho, A., & i Yeguas i Gassó, J. (2016). «Un Encàrrec de l'infant Pere d'Aragó i d'Anjou a Ferrer Bassa el 1346: el Saltiri anglocatalà». *Miscel·lània litúrgica catalana*, (23), p. 63-92.

McCash, J. H. (1996). *The Cultural Patronage of Medieval Women*. Grècia, University of Georgia Press.

McKiernan González, E. P. (2009). «Local and Imported: Conjunctions of Mediterranean Forms in Romanesque Aragón.» *Peregrinations: Journal of Medieval Art and Architecture* 2, 3, p. 19-52. <https://digital.kenyon.edu/perejournal/vol2/iss3/2>

- McKiernan González, E. (2005). *Monastery and Monarchy: The Foundation and Patronage of Santa María la Real de Sigüenza and Santa María la Real de Las Huelgas*. The University of Texas at Austin.
- Mélida y Alinari, J.R. (8 de març de 1923). "Real Monasterio de Sigüenza" en Informes Oficiales. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Quadern V. Tom LXXXII. p. 353-357.
- Michel, P.H. (1958). «L'iconographie de Caïn et Abel», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. I, p. 194-199.
- Morgan, N. (2006). «El Salterio anglo-catalán. El fragmento de Canterbury», en *Salterio anglo-catalán*, Barcelona, M. Moleiro, p. 29-55.
- Murat, Z. (2021). «Wall paintings through the ages: the medieval period (Italy, twelfth to fifteenth century) » . *Archaeol Anthropol Sci* 13, 191.
<https://doi.org/10.1007/s12520-021-01410-4>
- Naya, J., & Castiñeiras González, M. (2021). «Like a Psalter for a Queen: Sancha, Melisende and the New Testament Cycle in the Chapter-House at Sigüenza.» *Journal of the British Archaeological Association*, <https://doi.org/10.1080/00681288.2021.1949828>
- Oakeshott, W. (1972). *Sigüenza: Romanesque Paintings in Spain & the Winchester Bible Artists*. Harvey Miller & Medcalf.
- Ocón Alonso, D. M. (2015). «The Paintings of the Chapter-House of Sigüenza and the Art of the Crusader Kingdoms.» *Romanesque and the Mediterranean. Points of Contact across the Latin, Greek and Islamic Worlds*.
- Pächt, O. (1961). «A Cycle of English Frescoes in Spain». *The Burlington Magazine*, 103 (698), p. 166–162. <http://www.jstor.org/stable/873300>
- Pagès i Paretas, M. (2009). «Les pintures de San Pedro de Arlanza i els bestiaris anglesos del 1200», *Contextos 1200 i 1400. Art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle*, EMAC. Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona (en premsa).
- Pagès i Paretas, M. (2012). *Pintura mural sagrada i profana, del romànic al primer gòtic*. Espanya: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Pagès i Paretas, M. (2012). «Un Saltiri de Guillem II per a Monreale? sobre els orígens del Saltiri Anglocatalà de París.» *Miscel·lània litúrgica catalana*, (20), p. 287-308.
- De Pano y Ruata, M. (1883). *El Real Monasterio de Sigüenza: su historia y descripción por Mariano de Pano y Ruata ; monografía ilustrada con dos heliografías y varios dibujos de Joaquín Carpi y Ruata*. Universitat de Lleida. <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=455000>
- Park, D. (1993). «The medieval polychromy of Winchester Cathedral.» In J. Crook (Ed.), *Winchester Cathedral: Nine Hundred Years, 1093-1993*. p. 123-138

Perratore, J. (3 de febrer de 2015). The Spanish connection: the Winchester Bible and Spain. *The Metropolitan Museum of Art*.
<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2014/winchester-bible/blog/posts/the-spanish-connection>

Petzold, A. (s.d.). *The Morgan Leaf from The Winchester Bible (article)* |Khan Academy.
<https://www.khanacademy.org/humanities/medieval-world/romanesque-art/romanesque-art-england/a/the-morgan-leaf-from-the-winchester-bible>

Sauerländer, W. (1985). «Première architecture gothique' or Romanesque of the Twelfth Century? Changing Perspectives of Evaluation in Architectural History,» *Sewanee Medieval Colloquium Occasional Papers* 2, p. 25-44.

Sayas Bueno, E. (2017). Valentín Carderera y Solano: *Una vida dedicada al estudio, salvaguarda y difusión del arte* [Treball de final de grau, Universitat de Saragossa]. ZAGUAN Repositorio Institucional de Documentos. <https://zaguan.unizar.es/record/64826>

Schapiro, M. (1942). «Cain's jaw-bone that did the murder», *The Art Bulletin*, XXIV. p. 205-212.

Schuler, K.F. (1994), *The Pictorial Program of the Chapterhouse at Sigena*, Institute of Fine Art, New York University.

Segarrés Gisbert, M. (2015). *De diuersis artibus de Teòfil: Edició, traducció al català i comentari* [Tesi doctoral, Universitat de Barcelona]. Tesis Doctorals en Xarxa.

8. ANNEX



Fig. 1: Fotografia de l'interior de la sala capitular del monestir de Santa Maria de Sixena, costat nord, 1936 © Arxiu Mas



Fig. 2: Còpia de les pintures de Sixena: Déu lliura les taules de la Llei a Moisès, 1918
© Museu Nacional d'Art de Catalunya



Fig. 3: Fotografia de l'interior de la sala capitular del monestir de Santa Maria de Sixena, 1911 © Arxiu Mas



Fig. 4: Fotografia de les runes de la sala capitular després de l'incendi de l'agost de 1936, © Arxiu Mas



Fig. 5: Intradós d'un arc d'accés al claustre de la sala capitular de Sixena
© Museu Nacional d'Art de Catalunya



Fig. 6: Gravat de la Sala Capitular dissenyat per Joaquín Carpi y Ruata, publicat el 1883 a la monografia de Mariano de Pano "El Real Monasterio de Sigena"
© Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico



Fig. 7: Fotografia de l'exterior del monestir, 1917
© Arxiu Mas



Fig. 8: Fotografia de detall d'un dels plafons del teginat mudèjar de la sala capitular, febrer - març de 1936, © Arxiu Mas



Fig. 9: Fotografia de l'aspecte actual de l'interior de la sala capitular del monestir, 2015
© Pemán y Franco Arquitectos

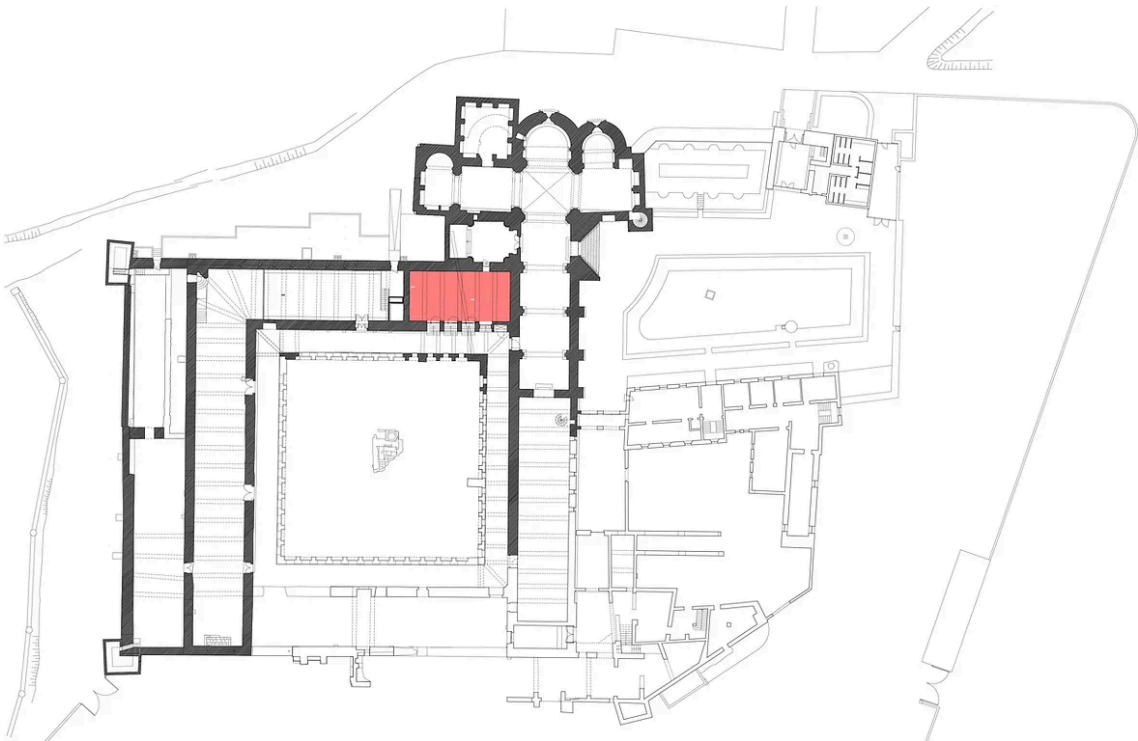


Fig. 10: Planta del monestir, la sala capitular correspon a l'àrea vermella, 2015
© Pemán y Franco Arquitectos

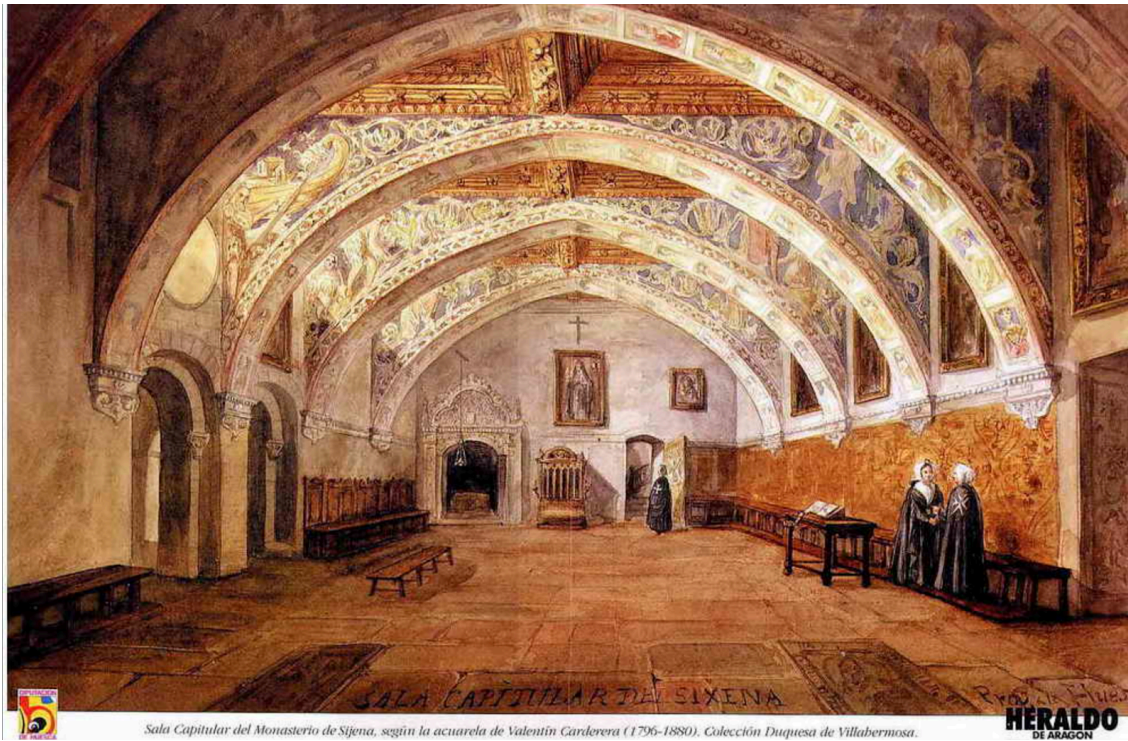


Fig. 11: Sala capitular del monestir de Sixena, segons l'aquarel·la de Valentín Cardenera (1796-1880), Col·lecció Duquesa de Villahermosa © Heraldo de Aragón



Fig. 12: Fotografia de detall del carcançol amb l'episodi de Déu introduint Adam i Eva al Paradís, 1936 © Arxiu Mas



Fig. 13: Fotografia de detall del mur que havia estat emblanquinat, les pintures originals dels quals foren redescobertes per Mariano de Pano a finals del segle XIX, 1936, © Arxiu Mas

Fig. 14: Esquema de la distribució dels episodis del programa iconogràfic de la pintura mural de Sixena (Basat en el que planteja W. Oakeshott en *Sigena: Romanesque Paintings in Spain & the Winchester Bible Artists*, 1972)

O	N	E
Anunciació de la Verge	Visitació	Nativitat
		Anunci als Pastors
Creació d'Eva		Creació d'Adam
Introducció d'Adam i Eva al Paradís		Pecat original
		Presentació al temple
Àngel ensenyant Adam a treballar la terra		Expulsió del Paradís
Condemna al treball		Ofrenes de Caín i Abel
		Temptació
Noè construïnt l'arca		Caín matant Abel
L'entrada dels animals a l'arca		El retorn del colom després del diluvi
Sacrifici d'Isaac		Embriaguesa de Noè
L'exèrcit del faraó negat en travessar el mar Roig		Aaron i Moisès mostrant al poble jueu la columna de foc
Crist als Llimbs		Resurrecció de Llätzer
Moisès rebent les taules de la llei		L'Adoració del vedell d'or
Unció de David per Samuel		Moisès fent brollar aigua de la roca
Visita de les Maries al sepulcre	Crucifixió	Flagel·lació

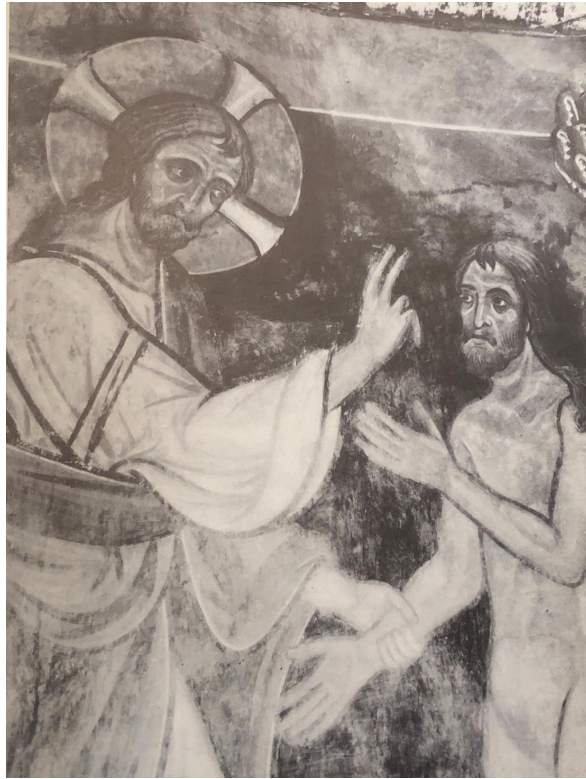


Fig. 15: Fotografia de detall del carcanyol amb l'episodi de la Creació d'Adam, 1936,
© Walter Oakeshott



Fig. 16: Fotografia de detall del carcanyol amb l'episodi de la Creació d'Eva, 1936
© Arxiu Mas



Fig. 17: Fotografia de detall del carcanyol amb l'episodi de la introducció d'Adam i Eva al Paradís, 1936 © Arxiu Mas



Fig. 18: Fotografia de detall del carcanyol amb l'episodi del Pecat original, 1936
© Arxiu Mas



Fig. 19: Fotografia de detall del carcanyol amb l'episodi de l'Expulsió del Paradís, 1936
© Arxiu Mas



Fig. 20: Fotografia de detall del carcanyol amb l'episodi de l'Àngel ensenyant Adam a treballar la terra, 1936 © Arxiu Mas



Fig. 21: Fotografia de detall del carcanyol amb l'episodi de la Condemna al treball, 1936
© Arxiu Mas



Fig. 22: Fotografia de detall del carcanyol amb l'episodi de les Ofrenes de Caín i Abel, 1936
© Arxiu Mas



Fig. 23: Fotografia de detall del carcanyol amb l'episodi de Caïn matant Abel, 1936
© Arxiu Mas



Fig. 24: Fotografia de detall del carcanyol amb l'episodi de la Construcció de l'arca, 1936
© Arxiu Mas



Fig. 25: Fotografia de detall del carcanyol amb l'episodi de l'Entrada dels animals a l'arca,
© Museu Nacional d'Art de Catalunya



Fig. 26: Fotografia de detall del carcanyol amb l'episodi del Retorn del colom després del
diluvi, 1936 © Arxiu Mas



Fig. 27: Fotografia de detall del carcanyol amb l'episodi de l'Embriaguesa de Noè, 1936
© Arxiu Mas



Fig. 28: Fotografia de detall del carcanyol amb l'episodi del Sacrifici d'Isaac, 1936
© Arxiu Mas



Fig. 29: Fotografia de detall del carcanyol amb l'episodi de l'Exèrcit del faraó negat en el mar Roig, 1936 © Arxiu Mas



Fig. 30: Fotografia de detall del carcanyol amb l'episodi d'Aaron i Moisès mostrant el poble jueu la columna de foc, 1936 © Arxiu Mas



Fig. 31: Fotografia de detall del carcançol amb l'episodi de Moisès rebent les taules de la llei, 1936 © Arxiu Mas



Fig. 32: Fotografia de detall del carcançol amb l'episodi de l'Adoració del vedell d'or, 1936 © Arxiu Mas



Fig. 33: Fotografia de detall del carcanyol amb l'episodi de Moisès fent brollar aigua de la roca, © Museu Nacional d'Art de Catalunya



Fig. 34: Fotografia de detall del carcanyol amb l'episodi de la Unció de David per Samuel, 1936 © Museu Nacional d'Art de Catalunya



Fig. 35: Fotografia de l'aspecte de l'episodi de la Crucifixió després de l'arrencament de la capa de calç, 1936 © Arxiu Mas

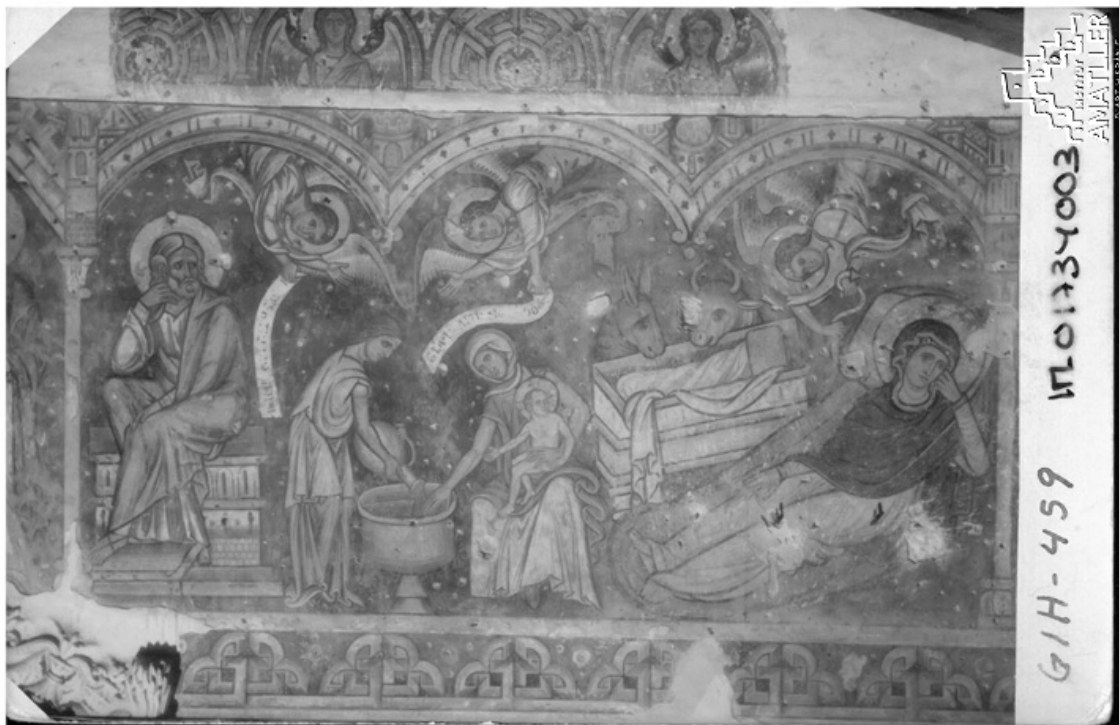


Fig. 36: Fotografia de l'episodi de la Nativitat, mur nord, 1936 © Arxiu Mas



Fig. 37: Fotografia de detall d'un dels arcs que mostra els retrats dels Ancestres de Jesucrist segons l'Evangeli de Lluc, 1936 © Arxiu Mas



Fig. 38: Fotografia de detall d'un dels arcs que mostra els retrats dels Ancestres de Jesucrist segons l'Evangeli de Mateu, 1936 © Arxiu Mas



Fig. 39: Anvers i revers del foli Morgan, a la Bíblia de Winchester, (frontispici de 1Samuel i escenes de la Vida de David a l'anvers, Anna Samuel i Saul al revers), c. 1150-1180.
© Morgan Library & Museum



Fig. 40: Saltiri anglocatalà, Bibliothèque Nationale Paris, lat. 8846, Història d'Adam i Eva, f. 1r
© M. Moleiro



Fig. 41: Detall de Fig. 34, animals tocant instruments representats com a decoració de l'episodi de la Unció de David



Fig. 42: Saltiri de Melisenda, Londres, British Library, Egerton ms. 1139, Nativitat f. 2r
© British Library



Fig. 43: Fotografia de detall de l'escena de la Presentació al temple, mur est de la sala capitular, 1936 © Arxiu Mas



Fig. 44: Saltiri de Melisenda, Londres, British Library, Egerton ms. 1139, Presentació al temple f. 3r © British Library



Fig. 45: Saltiri d'Ingeborg, Chantilly, Bibliothèque du Chateau, ms. 9 olim 1695, Els Reis davant d'Herodes i Epifania, f. 14r © Web Gallery of Art



Fig. 46: Fotografia de detall de l'escena de la Nativitat, Capella Palatina de Palerm, c. 1080
© Holger Uwe Schmitt, 2022



Fig. 47: Fotografia de detall de les escenes de la Construcció de l'arca i l'entrada dels animals a l'arca, Catedral de Monreale, 1172
© Holger Uwe Schmitt, 2022



Fig. 48: Comparativa del motiu ornamental dels semicercles amb patrons laberíntics a Sixena i al foli Morgan, detalls de Fig. 36 i Fig. 39

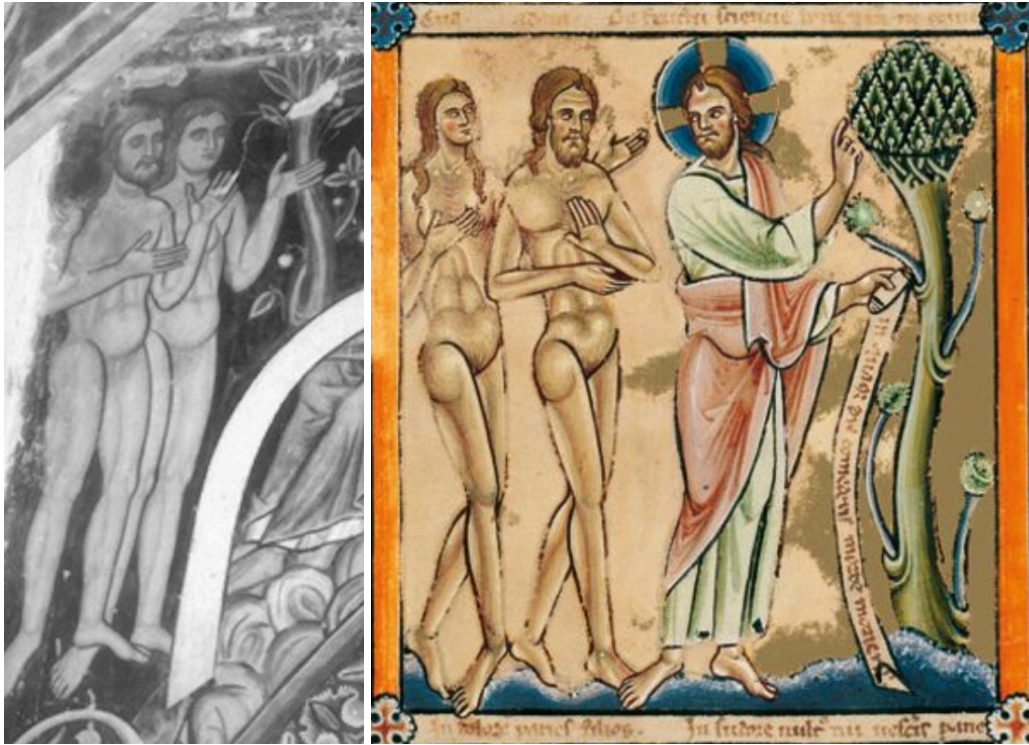


Fig. 49: Comparativa dels nus d'Adam i Eva a Sixena i al f. 1r del saltiri anglocatalà, detalls de Fig. 12 i Fig. 40