

Estratègies narratives
en l'art romànic català

Marc Sureda i Jubany

REIAL ACADEMIA CATALANA
DE BELLES ARTS DE SANT JORDI

Estratègies narratives en l'art romànic català.
Discurs d'ingrés de l'acadèmic electe Il·lm. Sr.
Dr. Marc Sureda i Jubany, llegit a la sala d'actes
de l'Acadèmia el 19 de juny de 2024. Discurs
de resposta de l'acadèmic numerari Il·lm. Sr.
Dr. Alberto Velasco Gonzàlez. Barcelona, 2024



Disseny i imatge gràfica: Enric Satué
Maquetació: Oriol Ponsatí-Murlà
Impressió: Impremta Pagès (la Selva)
Correcció lingüística: Anna Carreras

Primera edició: maig 2024
© del text, Marc Sureda i Jubany
© del discurs de resposta, Alberto Velasco González
© de les fotografies, els autors
© d'aquesta edició, Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi

ISBN: 978-84-944648-1-2
Dipòsit legal: B 10999-2024

EXCEL·LENTÍSSIM SENYOR PRESIDENT, IL·LUSTRÍSSIMS MEMBRES DE
L'ACADÈMIA, SENYORES I SENYORS,

Els meus primers mots no poden ser sinó d'agraïment. Gràcies en primer lloc a l'Acadèmia que m'acull avui com a membre numerari, a tots els seus il·lustríssims integrants, que van aprovar amb els seus vots la meva candidatura, i als acadèmics que la van proposar, els il·lustríssims Dr. Bonaventura Bassegoda, el Sr. Josep Bracons, la Dra. Mireia Freixa, el Dr. Alberto Velasco i la Dra. Pilar Vélez. Fins a aquest extrem ha arribat llur consideració i amistat; d'ara en endavant miraré de correspondre-hi com mereix tanta confiança. I aquest agraïment en reclama un altre. Si a criteri dels acadèmics la meva trajectòria és mereixedora d'algun reconeixement, això és en bona part gràcies a moltes persones que m'han facilitat i em faciliten molt desenvolupar-la: en primer lloc a la meva família, suport indefallent adés i ara; també als meus mestres i col·legues, tant dels primers temps de formació investigadora com dels darrers quinze anys i escaig d'exercici professional; i als bons amics, entre els quals ja hi ha un grapat de companys d'ofici. Són massa persones per dir-ne els noms; que se'm permeti recordar-ne ara tan sols dues que ja no hi són i que tinc ben presents, el meu avi Modest Jubany i Godó (1919-2012), a qui li hauria fet gràcia veure'm avui parlar a pocs metres de la taula que va tenir a Llotja, i Mn. Miquel dels Sants Gros i Pujol, eminent historiador de la litúrgia, que ens va deixar el proppassat dia dos de maig i a qui goso anomenar amic i mestre. Gràcies a ells i a tots els i les altres que no esmento però que duc al cor he pogut créixer en el coneixement de l'art i del món medievals, un ofici privilegiat que em fa feliç i que em permetrà, aquest vespre, dissertar sobre temes que m'apassionen.

Abans de fer-ho, però, he de dir que tinc l'honor de rebre la medalla XVI, fins ara en possessió de l'Il·lustríssim Mn. Antoni Pladevall i Font, que passa a la condició d'acadèmic emèrit. Si no fos tradició glossar-ne ara i aquí la trajectòria, la seva fama m'eximiria de fer-ho. Mn. Pladevall, nat a Taradell el 1934, no és només un investigador infatigable de la història del nostre país, autor d'un elevat nombre de treballs, entre els quals destaquen tant les obres de síntesi —per exemple, una *Història de l'Església a Catalunya*— com nombroses monografies dedicades a viles i pobles sobretot d'Osona.¹ És a més, i m'atreveixo a dir que per damunt d'això, una personalitat imprescindible per entendre el salt exponencial que han fet el coneixement, la protecció i la gestió del patrimoni historicoartístic català, particularment del d'època medieval, d'ençà del darrer terç del segle xx. Pel que fa al coneixement i la divulgació, només caldria recordar —a banda de les publicacions ja evocades— les col·leccions *Catalunya Romànica* i *L'art gòtic a Catalunya* que ell va dirigir en el si d'Enciclopèdia Catalana entre 1990-1998 i 2002-2009 respectivament, la seva llarga trajectòria docent a la Facultat de Teologia de Catalunya o la presidència dels Amics de l'Art Romànic, associació filial de l'Institut d'Estudis Catalans, que ell ostentà per primer cop (1977-1979); i pel que fa a la protecció i la gestió, bastaria tenir present la seva tasca al Servei de Catalogació i Conservació de Monuments de la Diputació de Barcelona i també al Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, on fou cap de l'inventari de patrimoni arquitectònic (1980-1999) i director general del Patrimoni (1984-1986). No és estrany, per tot això, que Pladevall hagi estat honorat amb l'elecció com a membre de l'IEC (1990) i de les Reials Acadèmies de Bones Lletres de Barcelona (1994) i de la Catalana de Belles Arts de Sant Jordi que avui ens acull (1998),² així com també amb la Creu de Sant Jordi (1994) i la Medalla d'Or de la Generalitat de Catalunya (2003). Com es pot veure, no es tracta tan sols d'un més entre els abundants «capellans erudits» que han caracteritzat el paisatge intel·lectual —i concretament humanístic i patrimonial— del nostre país durant el darrer segle;³ tan sols considerant les responsabilitats que ha assumit dins de les administracions públiques, ningú no podria negar que la seva acció ha anat molt més enllà.

Però a banda dels inqüestionables mèrits personals de Mn. Pladevall, val a dir que la seva figura no es pot explicar del tot bé si no es contextualitza en el si d'una tradició fecunda, la de l'anomenada «escola historiogràfica de Vic», protagonitzada —fins fa poc en exclusiva— per clergues d'aquella ciutat i diòcesi. Hom pot fer-la remuntar als canonges Joan Lluís de Montcada (1585-1653) i Jaume Ripoll i Vilamajor (1775-1843), malgrat que pot dir-se que ha donat els seus fruits més conspicus dins l'arc del segle xx, amb figures com —a banda de la del mateix Pladevall— les dels Drs. Josep Gudiol i Cunill (1872-1931), Eduard Junyent i Subirà (1901-1978, mestre, per cert, de Pladevall), Miquel dels Sants Gros i Pujol (1933-2024), Ramon Ordeig i Mata (1950), Rafel Ginebra i Molins (1965) o Josep Masnou i Pratdesaba (1965); i això sense oblidar que amb alguns d'aquests s'hi han relacionat de manera estreta, o s'hi relacionen encara, investigadors de vàlua no pas inferior com el Dr. Ramon d'Abadal i de Vinyals (1888-1970), el Prof. Anscari M. Mundó i Marcet (1923-2012), el Prof. Paul H. Freedman (1949) o la Prof. Imma Ollich i Castanyer (1951), entre d'altres. Ve a tomb assenyalar tot això, també, perquè tres dels citats darrerament (Gudiol, Junyent i Gros) han estat distingits per aquesta benemèrita institució amb la categoria d'acadèmics corresponents i, alhora, m'han precedit en el càrrec de conservador del Museu Episcopal de Vic. Quan fa gairebé setze anys vaig assumir aquella plaça, saber-me indigne successor d'ells em va provocar un vertigen considerable, que es veu renovat avui per la decisió d'aquesta Acadèmia.⁴

Per a aquesta dissertació s'haurien pogut triar molts temes que permetessin honorar aquella venerable «escola historiogràfica vigatana» i alhora l'Acadèmia, personificada en l'ocasió tant per Mn. Pladevall com pels tres eminents investigadors acabats de citar; així d'amples han estat els horitzons i els interessos de les unes i dels altres. A la fi, m'he decidit per un discurs a l'entorn de les estratègies narratives estimables en tres obres d'art romànic del nostre país: la portalada de Ripoll, l'altar de Sant Andreu de Sagàs i l'església de la Rodona de Vic. Si bé la reflexió que proposo no és continuació directa de cap eix de recerca desenvolupat pels acadèmics esmentats, sí que s'ocupa de monuments que ells estudiaren d'una manera

o d'una altra en contribucions que avui considerem fonamentals⁵ i, a més, permet enfil·lar les tres disciplines artístiques tradicionalment considerades «majors» que figuren a l'emblema de l'Acadèmia: l'escultura, la pintura i l'arquitectura.

Les estratègies narratives en l'art de l'edat mitjana van començar a ser estudiades de manera intensa als anys trenta del segle xx, sobretot pel que fa a les arts visuals, i constitueixen avui un camp d'estudi ben consolidat. No és ara l'ocasió de definir-lo amb detall des del punt de vista epistemològic o historiogràfic.⁶ Seguim, en canvi, el consell dels antics («initium doctrinae sit consideratio nominis») i comencem per definir ben senzillament, a partir del diccionari, la narració com l'exposició ordenada d'una seqüència de fets reals o imaginaris i l'estratègia com l'art de planificar i coordinar les accions per aconseguir una finalitat concreta. Si ens situem en el marc de les arts visuals medievals en context religiós, els mètodes i els objectius d'aquesta ordenació conscient del relat no textual poden anar des dels més simples, evidents o cànids als més complexos, subtils o ambiciosos. Quant als mètodes, cal estudiar l'expressió estètica i decorativa de l'obra (*elocutio*), la composició dels personatges i elements dins de les escenes (*dispositio*) i també l'ordre que encadena les unitats de contingut en l'espai —i per tant, en el temps de la recepció per part de l'espectador— (*ductus*), que tant pot seguir el curs ordinari d'una història com suggerir associacions inesperades. En aquestes tries de lèxic i de sintaxi visuals es poden estimar els usos de recursos anàlegs als emprats en les narracions verbals, orals o escrites, és a dir, del que coneixem com a figures retòriques: en aquest assaig hi veurem aparèixer per exemple el símil, l'antítesi, l'anàfora, el quiasme, l'hipèrbaton, la sinècdoque, la paràfrasi i, d'alguna manera, la sinestèsia.⁷ I des del punt de vista dels objectius —ben sovint no únics, sinó diversos i concomitants—, la implementació d'aquests mètodes pot estar al servei de finalitats variades: des de la simple adaptació de l'explicació d'una història a un suport físic concret (és diferent, per exemple, narrar-la damunt un full de pergamí que a través de l'arquitectura d'una església) fins a l'expressió de postulats teològics o polítics complexos, passant per identificar indrets amb connotacions simbòliques o funcionals especials, disposar de suports

per a la meditació o la predicació o tocar la sensibilitat de l'espectador.⁸ Estudiar la retòrica del discurs visual és, al capdavant, necessari si es vol dur a terme una lectura iconològica de l'objecte artístic en qüestió,⁹ és a dir, que miri de copsar —si això és possible— el seu sentit historicocultural o, dit més planerament, que ens permeti d'explicar-nos com i per què va ser creat amb aquella forma i aspecte precisos un determinat artefacte medieval que avui qualifiquem d'«obra d'art».¹⁰

Molts exemples d'art romànic del nostre país mereixen ser analitzats des d'aquesta òptica —i alguns ja ho han estat—; aquí només en veurem tres que he tingut l'oportunitat d'estudiar durant els darrers anys. Per la seva riquesa visual extraordinària no caldria justificar gaire l'elecció del portal de Ripoll, tot i que a l'hora d'aplicar aquest angle d'estudi a l'escultura romànica catalana han tingut més èxit els claustres del monestir de Sant Cugat del Vallès, de la canònica de l'Estany i de les catedrals de Girona i de Tarragona, amb les seves llamineres sèries de capitells i frisos historiatats.¹¹ En canvi, podria estranyar que no s'hagi escollit cap exemple de pintura mural romànica, tipologia tan característica de les col·leccions catalanes des de fa exactament un segle. No se'n pot negar l'interès, però tampoc que la majoria dels conjunts es redueixen a absis de recorregut narratiu gairebé sempre limitat —quan no incomplet—, que la seva separació traumàtica dels espais originals mitjançant l'*strappo* afegeix problemes a la interpretació dels temes i històries i que fins i tot allí on se'n conserven extensions més considerables, com a Sant Joan de Boí, Santa Maria de Taüll o Sant Pere de Sorpe, una superfície més gran no és per força garantia d'uns programes més ben coordinats o d'una comprensió iconològica general més afinada.¹² Les taules perimetrals de l'altar de Sagàs, en canvi, tot i les seves limitacions, representen un conjunt d'imatges ric i molt ben integrat que a més és exponent d'una tipologia pictòrica semblantment —o fins i tot encara més— singular del dipòsit patrimonial romànic de Catalunya, la de la pintura sobre taula. I encara més estrambòtic pot semblar que s'hagi triat un edifici desaparegut per il·lustrar la narració en suport arquitectònic, cosa que aspiro a justificar més endavant. Diguem per ara que l'elecció d'aquests tres casos es deu al notable grau d'elaboració que

exhibeixen i a la bona quantitat d'informacions associades, trets que fan possible dur a terme anàlisis força completes de les estratègies narratives que s'hi observen a la llum de la interacció entre imatges, suports, espais i ritus.

I encara una darrera justificació. Tot i que al títol s'empra l'expressió «romànic català», cal aclarir que això és així tan sols per raó de brevetat i d'eufonia. Permet evitar l'horrible circumloqui «en tres obres d'escultura, pintura i arquitectura dels segles XI-XII conservades dins dels límits de l'actual Principat de Catalunya», que tanmateix hauria ajudat a no perdre de vista que en el món que les va veure néixer no tenia cap sentit parlar d'allò que avui anomenem Catalunya, així com tampoc de romànic ni de la noció d'art tal com ara l'entendem; o, si més no, que parlar de tot això avui no aporta res a la comprensió d'aquests objectes. Que em disculpi l'auditori si troba enutjosa la remarca, però potser per respecte a la mateixa Acadèmia i al rigor que hem d'imposar-nos els acadèmics si volem ser mereixedors d'aquest nom no he volgut renunciar-hi a fi de no donar per entesa l'adhesió a una certa visió popular i mesella del «romànic català» que el vincula abusivament a essències pàtries dubtoses. Si hi ha algun criteri d'unitat entre totes tres obres és el que deriva d'altres paràmetres, com es veurà al final; i, en un sentit més general, d'unes singularitats que les erigeixen en exponents brillants —i, en certs aspectes, miraculosament conservats i gairebé únics— de dinàmiques artístiques i intel·lectuals d'abast continental, en el marc d'una identitat, la de la cristiandat medieval de ritu llatí, que sí que era percebuda pels contemporanis.¹³ No cal gaire res més per encoratjar-nos, als qui avui tenim el privilegi de contemplar aquests monuments, a estudiar-los, a conservar-los, a gaudir-ne i a fer-ne gaudir.

LA PORTALADA DE RIPOLL

Esculpida dins la dècada de 1140, quan el monestir de Ripoll albirava el seu darrer moment de protagonisme com a panteó comtal, la cèlebre

portalada de l'església abacial de Santa Maria és un exemple paradigmàtic dels anomenats «portals parlants» que proliferaren a l'Europa occidental a partir del segle XII. Tot i que ha estat estudiada a bastament des de l'època de Mn. Gudiol, encara estem lluny d'haver-ne revelat tots els misteris.¹⁴ Per al que ací ens interessa, és evident que les escenes que hi figuren van ser triades i ordenades de manera conscient i hàbil, algunes a partir d'un pòsit com a mínim centenari: Josep Pijoan ja va identificar les miniatures dels folis 1 i 95 de la Bíblia de Ripoll com a font principal dels registres quart i cinquè on s'esculpiren històries, a la dreta, de l'Èxode, i a l'esquerra, del llibre dels Reis.¹⁵ Aquest fet, d'entrada, subratlla la funció de les Bibles ripolleses, a més de com a llibres d'ús litúrgic, teològic i escolar, com a repertoris d'imatges, segurament recollides ja tenint al cap la seva possible transposició a formats monumentals, una funció potser plasmada al mateix segle XI en uns cicles de pintura mural dins de l'església avui perduts i qui sap si també en una primera decoració pintada del portal, i prou viva encara cent anys després com per informar la concepció de la portalada esculpida.¹⁶ Hi ha però una diferència notable: el *cursus* de lectura de les vinyetes a la Bíblia, gairebé sempre d'esquerra a dreta com el d'un text ordinari, esdevé a la portalada un bustròfedon d'inici i sentit contrari a cada costat, en un moviment continu que accentua els lligams amb el que Kurt Weitzmann anomenà *papyrus-style*.¹⁷ La resta de registres no sembla que fossin objecte de tanta elaboració: el sisè i el setè mostren una simple tensió concèntrica a partir dels esguards i dels peus dels ancians i dels sants, dirigits cap a la *Maiestas Domini* central, adorada pels Vivents i assenyalada encara per les grues dels carcanyols; les dues meitats del registre tercer, cadascuna amb cinc arcs, es mostren, la de l'esquerra, centrada per David entre els seus músics, i la de la dreta, en forma de seqüència de magnats laics i eclesiàstics;¹⁸ mentre que les escenes dels dos registres del sòcol, marcats pels dos lleons que miren a la porta central, no es deixen identificar amb exactitud.¹⁹

Rico ha estat l'únic autor que s'ha atrevit a proposar una narració visual global capaç d'incloure totes aquestes dinàmiques. Per la dreta davalla la protecció de Déu envers el poble escollit, des del pas de la Mar Roja fins

a la batalla de Refidim; aquest ajut es concreta, a sota, en el lliurament de la Llei a Moisès, de qui la reben, en sentit figurat, els senyors temporals i espirituals del país. Ja a l'altra banda de la porta, aquests governants adoren Déu a través de les figures de David, de Salomó i dels profetes, que en són els models com a mínim des dels temps carolingis. Les generacions de rectors del poble se succeeixen en la lloança fins que els més perfectes, com el profeta Elies, esdevenen dignes de ser enduts al cel i rebuts entre els sants a la Jerusalem celestial. D'aquesta manera tot ve de Déu i tot torna cap a Ell, en un moviment circular que n'afirma la condició d'Alfa i d'Omega, de principi i fi de tota cosa.²⁰ Aquesta proposta, tan suggerent com genèrica i, de fet, difícil d'ancorar detalladament a les fonts, atorga almenys un sentit plausible i coherent a l'acurada tria i disposició de les narracions bíbliques en els registres mitjans i, alhora, a la més ordinària de les bandes superiors i inferiors.

A banda d'aquesta lectura general i de la corresponent als relats bíblics abans esmentats, també hi ha al portal d'altres organitzacions visuals a menor escala que revelen, com petites picades d'ullet, la cultura retòrica dels seus dissenyadors. El mateix Rico va subratllar la presència de dues petites creus gravades a mig aire del cicle dels mesos que decora l'interior dels brancals de la porta, una a cada banda: per a ell, d'acord amb l'interès dels monjos de Ripoll pel càlcul del temps, assenyalen les dues festes anuals de la Santa Creu, la de la Invenció al mes de maig i la de l'Exaltació al mes de setembre (fig. 1).²¹ Encara que Castiñeiras hagi proposat una altra interpretació també plausible, com a record de les creus amb què el bisbe Oliba degué senyar la porta de l'església abacial durant el ritu de dedicació executat el 15 de gener de 1032,²² potser llavors pintades, igualment la situació equilibrada d'aquestes creuetes enmig del cicle del mensari, com si es volgués marcar un moment concret del transcurs del temps (ordinari, litúrgic, còsmic), recorda usos narratius comparables en altres obres d'art de l'època, com ara la meravellosa pica baptismal de Freckenhorst (1129), on la creu inicial d'una inscripció també assenyalava la confluència de dos relats visuals a primer cop d'ull desconnectats.²³

Encara n'hi ha més, d'aquestes aclucades d'ullet. Una té a veure amb la coneguda paràbola de Llätzer i Epuló (Lc 16,19-31), desplegada de manera estudiada i eloqüent en quatre escenes dins de cercles a la part baixa de l'estreta cara lateral dreta del portal (fig. 2).²⁴ Les imatges es poden agrupar en dues parelles antitètiques: en els dos cercles inferiors, el cos mortificat de Llätzer s'oposa a l'escena superior del festí d'Epuló, mentre que a dalt el càstig etern del ric impiu contrasta, més amunt, amb la figura del pobre acollit en el si d'Abraham, figura del gaudi etern. Als capitells dels claustres de Girona i Sant Cugat dedicats a aquest mateix tema, les dues festes i els dos difunts es col·loquen a les cares oposades del capitell, en una seqüència que es cospa mitjançant un desplaçament circular.²⁵ Però a Ripoll l'adaptació del mateix relat quadripartit a una sola superfície vertical fa que s'entrecreuin les antítesis i els símls que cada escena manté amb la seva contigua de manera particularment adient al sentit contrastat del passatge evangèlic. Així, d'entrada, la parella d'escenes on es narren els esdeveniments terrenals és clarament inferior en valor hermenèutic a la que explica les conseqüències sobrenaturals, que es troba al damunt. I a més, a dins de cada parella, els criteris terrenals segons els quals, a la part inferior, Epuló val més que Llätzer s'inverteixen a la meitat superior, de manera que la falsa superioritat del ric egoïsta el mena, en una ascensió irònica, als càstigs infernals, mentre que el pobre de Jahvè passa de la condició més baixa al tron més excels. El quiasme visual resultant es pot comparar al textual que estructura el verset nuclear de la paràbola, adreçat a Epuló: «Fili, recordare quia recepisti bona in vita tua et Lazarus similiter mala; nunc autem hic consolatur, tu vero cruciaris» (Lc 16,25). El discurs visual, per tant, reforça de manera molt eloqüent el contingut moral d'aquesta paràbola de clar sentit escatològic i funerari, tal com demostra el seu conegut ressò en els cants i ritus litúrgics relacionats amb el traspàs.²⁶

És possible detectar encara una altra estructura narrativa secundària d'orientació semblant, que en aquest cas abasta tot el portal. Té com a base el text d'una antiga pregària, l'*Oratio in exitu animae* —també anomenada *Libera* a partir del seu íncipit— que forma part de l'*Ordo commendati-*

onis animae o ritu d'acompanyament de la mort. L'oració, que es deia a la cambra on es trobava la persona agonitzant, té una estructura litànica amb què s'implora Déu que deslliuri l'ànima del moribund de les penes de l'infern, segons l'exemple de quinze episodis bíblics de salvació. Sabem que el text era conegut a Ripoll, ja que es troba copiat al cèlebre sacramentari ripollès del segle XI (a l'ABEV: ACV, ms. 67 —LXX—) i també en un fragment d'*ordo* funerari de la mateixa centúria procedent del mateix monestir (ACA, fragments de manuscrits, núm. 401).²⁷ Al portal només s'hi van representar vuit dels quinze passatges bíblics anomenats a l'oració, els corresponents a Elies, Moisès, Daniel, els tres joves Ananies, Azaries i Misaël, Jonàs, David, Pere i Pau; es pot suposar que aquesta tria obeeix a altres objectius del programa iconogràfic que ara no podem estudiar.²⁸ Però el que ens indueix a creure que la presència al conjunt esculpit d'aquests personatges, d'altra banda prou genèrics, també té un lligam essencial amb l'*oratio* és precisament llur distribució a la portalada, que no sembla pas aleatòria sinó ben estudiada: si es ressegueixen les escenes segons l'ordre d'aparició a la pregària es genera un moviment oscil·lant que, a més, condueix a grans trets de fora cap a dins. La primera coincidència es refereix a la figura d'Elies, al costat esquerre del portal; el següent personatge, Moisès, apareix per primer cop a l'extrem oposat, amb el pas de la Mar Roja i, repetida durant tot el cicle de l'Èxode, llisca fins al fris principal dret; les altres tres coincidències —Daniel, els tres joves al forn i Jonàs— recorren les dovelles de la segona arquivolta, ara cap a l'esquerra; a l'altre costat de la porta i sempre seguint l'ordre de la pregària, hi ha David, al registre tercer i reiterat també als dos superiors, i per fi, a l'arquivolta exterior, hi són —ara d'esquerra a dreta— Pere i Pau (fig. 3). Deu ser significativa, també, la correspondència gairebé estricta entre els mots amb què els personatges són evocats dins l'*oratio* i el contingut dels *tituli* que els acompanyaven a la portalada, avui gairebé del tot esvaïts.²⁹ En resum, malgrat algun entrebanc,³⁰ no sembla que aquest ritme elaborat sigui fruit d'una casualitat; més aviat al contrari, si es té en compte la subtileza comparable de les altres dinàmiques narratives esmentades fins ara i, sobretot, l'alta cultura del medi on es va concebre la iconografia del portal, demostrada en primer lloc per l'elaborada tria de les fonts visuals per als registres veterotestamentaris.

Ja es veu que a la portalada de Ripoll és possible llegir-hi no tan sols un relat global, plausible però genèric, sinó també alguns altres de particulars i, de fet, més convincents perquè en subratllen implicacions concretes, com ara la santificació del temps (i potser, també, la memòria de la dedicació), en el cas de les creus incloses al mensari, o les relacionades amb la memòria funerària —sovint atribuïdes a la totalitat del portal—³¹ en el cas de la paràbola del pobre Llätzer i de l'oració *Libera*. Reforça aquesta idea de variabilitat la possibilitat que alguns personatges de la portalada no hagin de ser interpretats de manera necessàriament unívoca: és ben possible que una mateixa figura representés alhora Bernat Tallaferro o Ramon Berenguer IV, o fins i tot una altra Moisès i Pere, o bé l'escena de l'Arca de l'Aliança evocar tant la processó amb l'evangeliari del Diumenge de Rams com el transport de les relíquies en l'aniversari de la dedicació, segons el discurs formulat en una o altra circumstància.³² La portalada, per tant, més que a un relat lineal, s'assembla a una d'aquelles obres literàries que, a més de poder ser llegides de principi a fi, estan formades alhora per històries fins a cert punt autònomes i susceptibles de ser enfilades en ordres alternatius;³³ o bé, amb una imatge més planera, recorda un tapís on la figura general és feta a partir de múltiples fibres entreteixides.

L'ALTAR DE SAGÀS

Les tres taules de l'altar de Sant Andreu de Sagàs, la frontal preservada al Museu Episcopal de Vic i les dues laterals al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, constitueixen un dels només nou conjunts de panells de fusta pintada per a la decoració perimetral de l'altar que s'han conservat a Europa, tots a Catalunya i, per ara, sense altres paral·lels identificats a la resta del continent. Més encara, el de Sagàs és —juntament amb els de Tavèrnoles, Toses, Encamp (MNAC) i Lluçà (MEV)— un dels encara més escassos conjunts complets; els altres quatre consisteixen en parelles de laterals que han perdut l'antependi. La decoració de les tres cares davanteres de l'altar amb taules pintades, a imitació dels recobriments semblants amb panells d'orfebreria —ben coneguts i alguns fins i tot conservats com el completa-

ment perimetral de Sant Ambrós de Milà (s. IX)—, degué ser una pràctica prou habitual a Catalunya i a Europa, encara que només n'hagi quedat una mostra tan reduïda; per això el valor d'aquesta vintena de taules per atzar conservades al nostre país és singularíssim.³⁴

No es pot pas dir que el conjunt de Sagàs, datat dins de la segona meitat del segle XII i per tant un dels més antics de la sèrie, sigui el de més qualitat estètica i tècnica, comparat amb el seu contemporani de Tavèrnoles o amb el més tardà de Lluçà. Però sí que és, com veurem, no tan sols el que inclou un major nombre d'escenes, sinó el que les organitza i les fa interactuar d'una manera més elaborada. L'antependi presenta l'estructura tripartida habitual on es combina una *imago* central amb les *historiae* del sant titular, tot reflectint la doble identitat de l'altar com a lloc de la presència divina per excel·lència i, alhora, de commemoració dels sants les relíquies dels quals resideixen sota l'ara. Al centre de la taula hi ha la *Maiestas Domini* dins una mandorla de *pastiglia* i acompanyada dels Vivents en forma d'àngels zoocèfals, com a la volta presbiteral de Santa Maria de Taüll, i al seu voltant es desenvolupen les *historiae* del martiri de sant Andreu repartides en quatre compartiments, des de la primera declaració davant el procònsol Egees fins al martiri a la creu. Les taules laterals, per la seva banda, presenten exclusivament *historiae*, aquest cop de la vida de Crist, distribuïdes en un total de nou compartiments repartits en dos nivells: les sis del costat de l'Evangeli constitueixen un cicle de l'Encarnació, de l'Anunciació a l'Epifania, mentre que al de l'Epístola n'hi ha dues de grans referides al de la Passió (del Diumenge de Rams a, segurament, la Resurrecció), al qual s'afegeix una darrera escena amb el Pecat Original. Alguns d'aquests episodis són de mal identificar perquè les taules laterals van ser retallades per les vores posteriors uns 20cm. cadascuna, amb un encaix encara més gran a la zona baixa, sens dubte en el moment d'adaptar les taules de l'altar a un nou retaule barroc (fig. 4).

A primer cop d'ull pot semblar que ambdós cicles es relacionen poc o malament entre ells (amb una escena d'Adam i Eva, a més, que sembla que va pel seu compte) i també que la seva distribució reflecteix una jerar-

quia erròniament inversa: al frontal, que compta amb recursos imitatus de l'orfebreria (per tant, d'una *elocutio* més rica), hi ha la vida del sant, mentre que la de Crist, tot i ser el fonament de l'Eucaristia, és relegada (amb l'excepció de la *Maiestas*) als laterals, només pintats. Però aquest desgavell és tan sols aparent. Manuel Castiñeiras ja va detectar la coherència essencial del conjunt en identificar — simplement a partir de la Llegenda Àuria — no només els episodis de la vida d'Andreu pintats al frontal,³⁵ sinó també que els laterals cristològics despleguen visualment, en realitat, el contingut de la seva declaració davant d'Egees, on fa referència al Pecat Original i a l'Encarnació, Passió i Resurrecció de Crist. A més, va suggerir vincles amb hipotètics drames litúrgics i va subratllar contactes tant amb la Bíblia de Ripoll (per exemple, la impaginació en registres horitzontals de vinyetes quadrades als cicles del Nou Testament, o la semblança iconogràfica de les escenes de la Visitació i del Diumenge de Rams) com amb la portalada (l'home que toca el corn al capdamunt de la torre), consideracions que s'adiuen bé tant amb la filiació estilística ripollesa com amb la datació admesa per al conjunt.³⁶ Anna Orriols, per la seva banda, a més d'assenyalar l'ús d'altres fonts hagiogràfiques com els Fets apòcrifs d'Andreu, Joan i Pere, va subratllar amb encert que la connexió entre ambdós cicles, corresponent a la doble identitat de l'altar, es fonamenta també en el paral·lelisme entre la vida de Jesús i la del sant, ben manifestat per la ressonància mútua de certes imatges d'antependi i laterals com ara els dos prendiments, els dos suplicis a la creu o els dos personatges negatius entronitzats (Egees i Herodes, que devia figurar a l'extrem inferior esquerre de la taula lateral nord, avui retallat). També va proposar que el relat del frontal es degué concebre com a resum d'un cicle hagiogràfic més ampli, del qual s'haurien escollit només alguns passatges potser de manera aleatòria, arbitrària o capriciosa, car el resultat acusa, a l'esquerra, una monòtona repetició de patrons i, a la dreta, en canvi, l'expansió més aviat poc reeixida d'una sola escena, en comptes d'aprofitar el darrer compartiment per a representar-hi, per exemple, l'enterrament del sant.³⁷

Aquestes observacions ja posen les bases per a la comprensió del conjunt, però és possible anar més enllà. En primer lloc, quant a les fonts per al re-

lat hagiogràfic del frontal, la referència adequada sembla que ha de ser un terme mitjà entre la Llegendà Àuria —compilada per Jacopo da Varazze vers 1260, per tant força després de la fabricació de les taules— i les Actes apòcrifes completes d'Andreu i les seves variants, transmeses sobretot en grec. En realitat cal fixar-se en alguna de les versions llatines de la passió del sant, molt més difoses a causa del seu ús litúrgic normalitzat.³⁸ Però sobretot, l'estudi detallat d'alguns d'aquests defectes aparents en termes de retòrica visual revela que es tracta de tries conscients que assenyalen el notable nivell d'elaboració intel·lectual de l'obra. De fet la *dispositio* de moltes escenes és fruit de la decisió d'accelerar o d'alentir el ritme del relat mitjançant juxtaposicions, sinèdoques o paràfrasis, i d'alterar-lo puntualment amb hipèrbatons, per tal d'obtenir certes connexions entre les escenes i cicles, en forma sobretot de símls i d'antítesis. Es pot comparar aquests procediments amb els que s'observen als anomenats «altars dau-rats» danesos contemporanis, amb els quals d'altra banda tant el frontal com, sobretot, els laterals de Sagàs comparteixen una estructura de base reticular.³⁹

Començant per l'antependi, totes les escenes són múltiples, malgrat que a partir de plantejaments diferents. A la primera s'hi condensa l'inici del relat, des del primer interrogatori del sant fins que el procònsol ordena empresonar-lo; el castell de la dreta deu significar la ciutat de Patras on té lloc l'acció i alhora la presó on es tanca l'apòstol. El segon compartiment repeteix els dos primers models per a il·lustrar la represa de la declaració del sant i la seva conducció al lloc del suplici; a la dreta, els dos personatges nimbats i els dos estels remetent de nou a un fet doble, d'una banda la predicació nocturna d'Andreu i, de l'altra, la multitud que l'acompanya cap al martiri. Els dos compartiments de la dreta mostren els episodis finals del relat, per bé que ara sense una divisió cronològica estricta. És evident, a dalt, el resum de la llarga agonia, predicació i, finalment, mort del sant, lligat i no pas clavat a la creu tal com diuen les fonts i amb la misteriosa claror que acompanyà la seva darrera mitja hora de vida; a sota s'hi veu una mostra de la multitud de vint mil persones que escolta les seves paraules i que alhora protesta diverses vegades davant Egees perquè l'alliberi, entre

les quals es deu poder reconèixer Estratocles, el pietós germà d'Egees, Maximil·la, la seva esposa que després enterrarà el sant, i dos personatges que intenten alliberar-lo infructuosament.⁴⁰ El relat culmina tot retornant al compartiment superior amb l'assassinat d'Egees per part d'un diable de cresta vermella, que tal com notà Orriols seria de mal identificar sense la inscripció que l'acompanya.⁴¹ Les escenes del frontal, malgrat el seu ordenament global senzill (de dalt a baix i d'esquerra a dreta), no es llegeixen simplement de manera lineal sinó que, d'una banda, es pot pensar que els episodis inicials de cada compartiment de l'esquerra s'han desplaçat cap a la dreta, i de l'altra, tots els episodis conclusius semblen apuntar cap a la *Maiestas* central en una dinàmica centrípeta, fins i tot al darrer compartiment si admetem que la figura de Maximil·la apunta, a manera de sinèdoque, a l'escena absent de l'enterrament del sant.

Quant als laterals, al de l'Evangeli l'àngel que sorgeix a l'angle superior dret del Naixement pot condensar els episodis elidits de l'Anunciació als pastors, del Somni de Josep i fins i tot de la Fugida a Egipte, al seu torn relacionable amb el primer episodi del registre baix, si és que aquest, com s'ha suposat, representava Herodes en el moment d'ordenar la matança dels Innocents, assessorat per un dimoni com el que occeix Egees. Si fos així, l'escena remetria també a l'Epifania contigua, repartida en dos compartiments potser per conservar ací una estructura reticular rigorosa.⁴² Al panell de l'Epístola, gens preocupat en canvi per la regularitat en la distribució del camper, el relat comença al registre inferior amb el Diumenge de Rams, a l'extrem del qual se situa un motiu que els investigadors han interpretat de diferents maneres i que, per afegir-hi una altra hipòtesi, podria representar el Cenacle o la Muntanya de les Oliveres.⁴³ Al damunt, la història segueix des del centre amb el Prendiment de Jesús, seguit del Davallament (s'ha donat per entès el més habitual Calvari) i, a l'extrem dret, d'un fragment de tomba que devia formar part d'una *Visitatio Sepulchri*.⁴⁴ Ambdós laterals mostren un *cursus* de lectura prou coherent: el del nord discorre d'esquerra a dreta i de dalt a baix i el del sud també d'esquerra a dreta, però de baix a dalt, com si es volgués adaptar —en una versió més simple— la dinàmica dels registres quart i cinquè de la portalada de Ri-

poll. L'única excepció és el trencament violent que representa, a l'angle superior esquerre del panell sud, l'escena del Pecat Original.

És de fet aquesta escena i la seva posició excèntrica el que proporciona la clau més evident per copsar les connexions narratives que s'estableixen entre frontal i laterals i, de fet, el millor punt de partida per comprendre la unitat conceptual del conjunt. Ja s'ha avançat que la presència de l'episodi del Gènesi a l'altar no és pas gratuïta, sinó que es justifica pel seu esment, juntament amb el de l'Encarnació i la Passió de Crist, en la declaració d'Andreu davant d'Egees. Però en un sentit més concret i de manera molt eloqüent, en aquesta posició l'arbre negatiu de la Ciència del Bé i del Mal queda col·locat entre dos altres arbres positius, el de la Creu de Crist, a la dreta (amb l'escena del Prendiment entremig), i el de la creu del mateix Andreu, a l'esquerra, just a l'altra banda de l'angle format pel frontal i el lateral. A la comparació tipològica entre l'arbre del pecat i l'arbre de la Creu, típica de la teologia cristiana i emprada pel mateix Andreu a la seva declaració, s'hi afegeix el símil amb la creu de l'apòstol, que no té la sovintejada forma d'eculi sinó que és igual que la de Jesús, per tal de reblar l'efecte cristomimètic ja detectat per Orriols i, a més, en acord amb l'entusiasta jaculatòria que la *Passio* posa en boca d'Andreu en el moment d'albirar l'instrument del suplici. Fins i tot l'elecció del Davallament en detriment del més habitual Calvari suggereix una correspondència entre el fruit dels arbres respectius i els braços que s'estenen per agafar-los: el fruit del pecat pres per Adam i Eva, Crist com a fruit místic de la Creu abastat per Nicodem i Josep d'Arimatea, i Andreu, que els braços estirats dels personatges de sota no aconsegueixen alliberar. De passada, la voluntat d'associar directament ambdós arbres a banda i banda de l'angle de l'altar explica de manera suficient el desplaçament de la mort d'Egees a l'esquerra de la creu d'Andreu.

Als altres angles del conjunt es detecten jocs semblants, tot i que d'intensitats desiguals. La figura entronitzada d'Egees a l'aresta inferior esquerra del frontal i la desapareguda d'Herodes a l'extrem inferior esquerre de la taula nord, que Orriols ja va comparar, tenen també entremig el model

antitètic (ara positiu) de Crist assegut a la falda-tron de Maria que presideix l'escena de l'Epifania, sovint presentada com a resum de tot el cicle de l'Encarnació. En aquest cas, la sèrie de personatges entronitzats contraposa el tribunal injust dels prínceps terrenals amb el judici veritable de Déu, anunciat per la seva primera vinguda com canta la Sibila la nit de Nadal. Per això convenia, segurament, l'anàfora d'Ègees sedent als dos compartiments de l'esquerra del frontal, tot deixant la predicació nocturna a la dreta del segon, per tal de reforçar els lligams visuals a banda i banda de l'aresta, igual que a l'angle contrari. Les altres dues cantonades presenten relacions més tènues, segurament perquè les imatges corresponents dels laterals completen el cicle cristològic però ja no corresponen als punts nuclears de la predicació d'Andreu. Al costat superior esquerre del frontal, l'inici de la declaració del sant toca, d'alguna manera, l'inici del cicle de l'Encarnació al lateral; mentre que a l'inferior dret, els assistents al martiri semblen un ressò dels que aclamaven Crist el Diumenge de Rams o fins i tot, en el cas de les dues figures una damunt de l'altra, dels *pueri hebreorum* que s'afanyaven a arrencar branques per saludar-lo (Mt 21,8). Ambdós temes dels laterals, d'altra banda, posen en paral·lel de manera quiàstica dues vingudes de Crist commemorades en moments gairebé equidistants de l'any litúrgic: al registre superior esquerre, l'Advent de l'Encarnació que precedeix el Nadal; a l'inferior dret, l'*adventus* de ressons imperials del Diumenge de Rams, que al seu torn precedeix la Passió i la Pasqua. Semblantment, els altres dos registres contribueixen al quiasme amb dues imatges de la reialesa de Crist, la de l'Epifania i la de la Creu. No deu ser casual que al centre d'ambdues diagonals, com a conseqüència lògica de llurs afirmacions, hi hagi el Crist en Majestat.⁴⁵

Però les relacions observables als angles superior dret i inferior esquerre ja són suficients per acreditar que mitjançant l'organització interna i externa de les escenes, malgrat algunes imperfeccions, es va construir una narració rica i complexa d'abast global. A banda de l'*ordo simplex* amb què en cada taula les imatges se succeeixen, més o menys, segons l'ordre dels textos respectius, és possible de trobar un *ordo secundus* que no és tan sols deutor d'associacions temàtiques generals, sinó que es troba articulat per punts

de contacte forts entre text i imatge, els quals alhora, a través dels angles, traven les taules entre elles a manera d'èmuls immaterials dels pivots de fusta que les unien físicament. De fet, és possible que aquestes relacions primordials fossin establertes d'antuvi i que a partir d'elles es distribuís, obligat a certes contorsions, la resta del discurs narratiu.⁴⁶ El fruit de tot això és un moviment global que també expressa un ritme estudiat d'anada i tornada. Al voltant de la *Maiestas* que presideix el frontal es desplega la història d'Andreu, el sant titular; s'hi intercala amb naturalitat la de Crist als laterals, que al final del relat de cada taula reconduïx sempre a l'antependi (al nord, per l'angle inferior esquerre; al sud, pel superior dret); i un cop de retorn al frontal, els motius finals de tots els compartiments s'orienten novament cap a la *Maiestas* central, que esdevé així, com al portal de Ripoll, principi i fi de totes les coses. La gran singularitat del conjunt de Sagàsno rau tan sols a contenir aquesta narrativa tan complexa, sinó a desplegar-la de manera òptima en un conjunt tridimensional, tot aprofitant al màxim les possibilitats retòriques que ofereix aquesta volumetria.

L'ESGLÉSIA DE LA RODONA DE VIC

Tot i que la comprensió de l'arquitectura com a forma de narració és una idea més aviat pròpia de la cultura contemporània,⁴⁷ això no vol dir que no es puguin detectar edificis amb notables ambicions narratives en el context de l'arquitectura culta premoderna. Tanmateix en la majoria de casos, i sobretot en els assignables a l'arquitectura religiosa romànica que aquí ens interessa, es pot dir que aquestes narracions solen ser vehiculades pels programes escultòrics o pictòrics incorporats a la construcció; malgrat que el mateix disseny arquitectònic pogués fer-hi aportacions, més sovint se'l valorava per la seva capacitat de potenciar el desplegament en l'espai d'aquells relats visuals o, més simplement, de servir-los de suport.⁴⁸ En algunes ocasions és estimable una certa autonomia narrativa de la forma arquitectònica, com per exemple en relació amb el concepte d'iconografia de l'arquitectura, utilitzat per a designar la rèplica, transposició o interpretació de trets característics d'un edifici emblemàtic a un altre, a

fi d'identificar-lo com a èmul o fins i tot com substitut local del primer; n'és el paradigma el Sant Sepulcre de Jerusalem i les seves imitacions medievals.⁴⁹ Però fins i tot així, a diferència del que succeeix avui, a l'hora de plantejar una església romànica l'elaboració integrada dels conceptes que es volien expressar, de les formes que hi responien i fins i tot de la previsió d'experiència de l'espai per part dels diferents usuaris no era pas fruit de la genialitat d'un creador individual i lliure, sinó de l'obra col·lectiva de tot un sistema cultural definit per la tradició. Això feia innecessària (o com a màxim opcional) la metareflexió sobre el significat cultural de l'edifici,⁵⁰ que s'entenia per damunt de tot com a dedicat al culte —màxima expressió simbòlica de la cosmovisió cristiana, a la qual se subordinava qualsevol altra consideració, fins i tot nominalment les d'ordre econòmic o polític—⁵¹ i oferia al dissenyador un rang limitat de possibilitats formals, subjectes només a un cert grau d'innovació i combinables, això sí, amb més o menys habilitat o enginy.

Es fa complicat, doncs, parlar de disseny arquitectònic ideat com a forma conscient de narració en el context de l'arquitectura religiosa medieval. Si ens hem decidit a tractar des d'aquest punt de vista el cas de la Rodona de Vic, malgrat que es tracti d'un edifici desaparegut, no és tan sols perquè ja ha estat estudiat com a exemple conspicu d'adopció d'una iconografia arquitectònica en el context del romànic català, com veurem tot seguit, sinó perquè —en sintonia amb l'esperit d'aquest assaig— proporciona l'oportunitat d'avaluar la possible presència en el seu plantejament icnogràfic d'un disseny visual d'arrel en darrera instància textual, és a dir, en termes no d'iconografia de l'arquitectura, sinó d'iconografia en l'arquitectura. No emularem pas la complexitat de les reflexions actuals sobre l'arquitectura com a narració, però sí que mirarem de justificar l'interès d'un cas que ens sembla rellevant i rar pel que fa a la capacitat de plasmar en expressió arquitectònica no només un concepte, sinó també un text i potser, fins i tot, de reflexionar sobre l'experiència perceptiva de l'espai.

Al conjunt catedralici de Vic hi hagué des del segle IX una església dedicada a santa Maria. Quan el bisbe i abat Oliba n'emprengué la reconstrucció

durant el seu pontificat (1018-1046) la dotà d'un absis occidentalitzat i, sobretot, d'una planta circular que des de llavors li donà el cognom, conservada en la reconstrucció i ampliació del segle següent (1140-1180 ca.), que integrà l'absis major dins el gruix del mur. Per desgràcia, i a pesar de les iniciatives en sentit contrari, la Rodona fou enderrocada a inicis del segle XIX i només ens en resten una descripció de 1803, el resultat de les excavacions de 2004 (fig. 5) i uns fons documentals parcialment explorats.⁵² S'ha repetit que amb l'elecció d'aquella planta es buscava emular el Panteó de Roma, un temple del segle II dC convertit l'any 607 en església dedicada a Santa Maria *ad Martyres* i esdevinguda des de llavors punt de referència del culte marià.⁵³ Sense voler negar l'adscripció de la Rodona, en sentit ampli, a una coneguda sèrie de rotondes carolíngies i romàniques dedicades a Maria i obertament inspirades en l'edifici romà,⁵⁴ en altres llocs hem suggerit que la consideració de la planta circular no és suficient per explicar la identitat simbòlica de l'edifici. Per a copsar-la resulta tant o més útil tenir en compte les seves funcions litúrgiques, que en el marc del sistema estacional vigatà convertien aquesta església en èmul de Santa Maria la Major i no pas del Panteó. En alguns dels seus episodis —com, per exemple, en l'entorn d'Oliba, com veurem— l'arquitectura culta de l'edat mitjana podia anar molt més enllà de la simple idea contemporània de còpia mimètica mitjançant una gran riquesa de referents combinats de manera subtil. A la Rodona, la planta del Panteó i els usos de la Basílica Liberiana eren dues cares de la mateixa moneda a l'hora de configurar el pol marià del conjunt catedralici de Vic, petit però molt ben pensat.⁵⁵

La planta circular de la Rodona, tanmateix, va poder tenir altres implicacions simbòliques destinades a reforçar aquesta identitat mariana. L'arquitecte Mauro Mas va dur a terme fa uns anys una proposta de restitució de l'edifici del segle XII basada en una intel·ligent combinació de les antigues fonts textuais i materials disponibles i de les dades arqueològiques recuperades a les excavacions de 2004. La seva anàlisi condueix a la plausible conclusió que la planta circular de l'església estava repartida en vuit sectors iguals, escandits en alçat pel ritme dels suports adossats i, a l'interior, també de nínxols oberts al gruix del mur (fig. 6). Els arqueòlegs no els van po-

der identificar perquè de l'edifici no en quedaven sinó els fonaments, però acrediten la seva existència els tres retaules procedents de l'església desapareguda i dissenyats per adaptar-se a l'espai d'aquelles fornícules, conservats per sort a la capella substitutòria erigida al claustre de la catedral quan la Rodona va ser destruïda. L'antic retaule major, fabricat el 1698 per contenir el Llit de la Mare de Déu, dona les dimensions del nínxol central de l'antiga Rodona, el més gran de tots, on es trobava l'altar principal (i durant segles, l'únic) de la capella. L'altra parella de retaules conservats, un de barroc i un altre d'acadèmic, s'ajustaven a dos dels nínxols menors. No sabem si hi haguéu retaules als altres tres nínxols que quedaven lliures (no pas quatre, com seria d'esperar, car la descripció de 1803 esmenta dues portes obertes a les seccions est i sud del cilindre). Altres esglésies catalanes del segle XII compten amb nínxols embeguts al gruix del mur com a solució per a absidioles de transsepte (a Santa Maria de Cornellà de Conflent, a la catedral d'Urgell) o, menys sovint, capelles radials de girola (com a Sant Pere de Besalú), assumint en aquest últim cas una disposició capaç d'evocar la que haurien pogut tenir a la segona Rodona de Vic. Cap d'aquestes esglésies és de planta circular, però als edificis del mateix tipus del segle anterior, com a Sant Pere el Gros de Cervera (el de majors dimensions conservat) o al Sant Sepulcre d'Olèrdola, es reitera en efecte la presència de fornícules com a recurs d'articulació interior del mur, sent sempre més gran el que acompanya la funció d'absis. Per tot això Mas va poder suposar que la primera Rodona organitzada per Oliba també va poder comptar amb aquesta mena de cavitats interiors.⁵⁶

Tot i que la presència dels nínxols a la Rodona del segle XII podria ser estimada com un factor addicional de semblança amb el Panteó, podríem preguntar-nos alhora si l'aspecte de qualsevol edifici de planta circular dividit en vuit sectors de mur iguals, animats amb algun tipus d'articulació en profunditat, no hauria produït un efecte semblant. Però la nostra reflexió discorre en un altre sentit. Sobretot en el context de l'arquitectura del segle XI, els nínxols perimetrals dels absis de diverses esglésies han estat interpretats en primer lloc com a dispositius amb funció estàtica, destinats a alleugerir el pes del mur sense comprometre'n la capacitat sustentant, i

tot seguit com a elements amb valor decoratiu o fins i tot simbòlic.⁵⁷ Si aquest darrer aspecte costa de documentar a les nombroses esglésies catalanes del «primer art romànic» amb nínxols als hemicicles absidials (moltes d'elles a Osona o en àrees properes: Sant Esteve de Granollers de la Plana, Sant Martí Sescorts, Sant Martí del Brull, Sant Martí d'Aiguafreda, Sant Vicenç de Cardona), almenys en un cas associable a la mateixa època i tècnica constructiva es pot atestar que es va donar al nombre de fornícules un significat simbòlic: es tracta d'una altra església circular, la capella de la Trinitat del monestir de Cuixà, construïda pel mateix Oliba entre 1028 i 1040 i, per tant, concebuda al mateix temps que la Rodona vigatana.

Aquesta cèlebre capella, juntament amb la inferior de planta també circular i dedicada al Pessebre, forma el massís occidental que Oliba va afegir a l'església abacial de Sant Miquel com a part de les reformes que hi emprengué entre 1028 i 1040. La planta és composta d'un cercle i una el·lipse secants, amb tres petites portes obertes a nord, oest i sud i i amb un total de set nínxols perimetrals, el més gran projectat cap llevant i amb funció d'absis. Des de fa més o menys mig segle, la comparació de les plantes d'ambdues capelles amb les miniatures inicials de l'Evangeliari de Cuixà (ca. 1120-1140) ha dut a estimar-les com a fruit de la transposició de certs temes iconogràfics a l'arquitectura.⁵⁸ En el cas concret de la capella trinitària, la seva planta s'ha considerat la plasmació del Tron de la Gràcia dibuixat al f. 2v del manuscrit: el perímetre general representa la mandorla del Pare, les circulacions indicades per les portes formen la creu del Fill i els set nínxols perimetrals, sis més l'absis orientat, fan present l'Esperit Sant. En favor d'aquesta associació s'invoca no tan sols el títol de la capella, sinó un passatge del sermó escrit pel monjo Garsies de Cuixà en ocasió de la dedicació de les reformes olibanes (ca. 1040), on després de desplegar l'ècfrasi dels edificis del monestir es convida l'oient a oferir a l'altar espiritual una llista de virtuts semblants als fruits de l'Esperit Sant enumerats per sant Pau (Gal 5,22).⁵⁹ Encara que les miniatures siguin gairebé un segle posteriors a la construcció, el tema iconogràfic es documenta amb anterioritat; d'altra banda, la pertinença del manuscrit al mateix monestir, la dificultat d'explicar la presència d'aquelles miniatures només en funció

del text dels Evangelis i l'autoritat del sermó de Garsies són factors que fan plausible la relació plantejada (fig. 7).

El valor d'aquest cas per al que ací interessa és evident: si a Cuxà Oliba i el seu entorn van incloure set nínxols per representar l'Esperit Sant en el disseny d'una capella de planta centralitzada, és possible que els mateixos actors haguessin atribuït un significat semblant a les fornícules que suposem que ornaven l'interior de la rotonda osonenca. Per desgràcia no posseïm a Vic cap text del segle XI equivalent al sermó de Garsies, però sí un altre indici iconogràfic que, tot i ser encara més tardà, resulta ser molt suggeridor: l'escena pintada al lateral esquerre de l'altar de Santa Maria de Lluçà (MEV 11). Aquest conjunt —recordem-ho, un dels pocs conservats sencers, com el de Sagàs— és obra d'un mestre o taller anomenat a partir d'ell, actiu entre les actuals diòcesis de Vic i de Solsona al primer terç del segle XIII. El panell que ens ocupa mostra sant Joan Evangelista en actitud de conversar amb Maria, asseguda en posició frontal i hieràtica, sense el Nen i amb les mans alçades en gest orant (fig. 8). Al seu voltant es disposen set coloms blancs dins de cercles vermells, identificats pels respectius *tituli* com els set dons de l'Esperit Sant. Sis es connecten al perfil de la Mare de Déu mitjançant una tija recta; el superior, en canvi, toca el nimbe de Maria, dins del qual es llegeix el *titulus* corresponent (*spiritus sapientiae*). Aquesta imatge és una síntesi del tema iconogràfic de l'Arbre de Jessè, derivat de la tradició bíblica (la genealogia dels reis jueus recollida en el llibre de les Cròniques, la profecia d'Isaïes —Is 11— i llur interpretació neotestamentària: Mt 1, Lc 3, Rm 15,12 i Ap 5,5 i 22,16) i desenvolupat a Occident especialment a partir del segle XII. En la seva forma més completa, consisteix en un arbre genealògic de patriarques coronat per les figures de Maria i de Crist circumdat pels dons de l'Esperit; la versió resumida que ens ocupa s'associa sobretot al seu episodi final, que accentua el compliment de la profecia d'Isaïes on s'esmenten els set dons de l'Esperit Sant (Is 11,2). La fórmula condensada observable a Lluçà compta amb paral·lels propers en temps i forma a l'àrea germànica —per exemple al frontal de santa Walpurgis de Soest (1170-1180) o al missal de Berthold (inicis del segle XIII: Nova York, The Pierpont Morgan Library, Ms. 711, f. 112)—,

i no es justifica tan sols per una voluntat d'economia gràfica, sinó que tradueix una antiga imatge teològica de Maria com a metàfora de l'Església i, més específicament, com a estatge de la Trinitat, de l'Esperit o de la Saviesa divina, sovint representada de manera septiforme.⁶⁰

A banda del sentit d'aquesta figura mariana en relació amb el conjunt de l'altar i amb el context concret de la canònica lluçanesa a inicis del segle XIII,⁶¹ crida l'atenció la semblança del seu disseny amb el de la planta de la Rodona proposada per Mas en qualsevol dels seus dos estats romànics, amb la salvetat, pel que fa a l'edifici del segle XII, d'intercanviar un dels nínxols per la porta sud.⁶² Fins i tot l'estudiada col·locació del do de la Saviesa sobre el nimbe de Maria a la pintura troba una excel·lent correspondència arquitectònica amb l'absis occidentalitzat (o el nínxol major) de l'església, més gran que els altres perquè contenia l'altar, lloc per excel·lència de l'encarnació sacramental de la Saviesa divina. Cal confessar, tanmateix, que la comparació no està exempta de problemes. A banda del punt de partida per força hipotètic de la restitució arquitectònica, a Vic, al revés del que passa a Cuixà, la documentació del model iconogràfic té lloc uns dos segles més tard que la seva possible plasmació arquitectònica, sense que puguem identificar-ne antecedents clars;⁶³ i a més, les fonts iconogràfiques i estilístiques del cercle de Lluçà se solen considerar exògenes, com suggereixen els paral·lels abans invocats. De fet, malgrat que ho desconeixem tot sobre l'origen i la formació del mestre o taller de Lluçà, se'l considera un destacat exponent de l'anomenat «art del 1200», vinculat no només a ecos bizantins sinó també al seus ressons alemanys i anglesos.⁶⁴

Tot i això, alguns indicis permeten no descartar del tot que aquest tema ja hagués despertat interès a Vic durant els segles anteriors. Les esmentades atribucions teològiques de Maria ja eren conegudes a la diòcesi de Vic com a mínim a mitjan segle XII, com acredita un manuscrit on es glossen les advocacions marianes procedent del monestir de Ripoll, d'on Oliba havia estat abat;⁶⁵ Castiñeiras, de fet, va estimar relacions necessàries entre el conjunt pictòric de Lluçà i la «cultura llibresca excepcional» de les canòniques agustinianes del bisbat osonenc,⁶⁶ amb la catedral al capda-

vant però sens dubte influïda també per la comunicació sovintejada amb l'insigne monestir. En aquest mateix sentit, convé subratllar que almenys en una altra ocasió s'han proposat vincles entre la iconografia d'un frontal d'altar eixit dels tallers vigatans, el d'Espinelves (MEV 7, datat cap al 1187), i el culte marià de la catedral de Vic, en relació amb certs drames litúrgics del cicle nadalenc que es van poder executar a la Rodona, i en el marc del paper irradiador tant litúrgic com artístic que sens dubte les catedrals i grans monestirs tenien en els àmbits d'influència corresponents.⁶⁷ Des d'aquesta òptica cal destacar no tan sols que Lluçà, com Espinelves, pertany a la diòcesi d'Osona, sinó que en aquest cas també existeix una possible correspondència litúrgica. La prosa que es cantava a Vic durant la missa major del dia de l'Assumpció —una de les festes principals de l'església rodona, on devia tenir lloc la missa matinal del dia, i potser també la major—⁶⁸ era *Aurea virga Iesse*, una composició en què s'exalten aquelles mateixes atribucions de Maria. La peça consta al troper-proser de la seu de Vic escrit al primer quart del segle XII (anterior, per tant, a la reconstrucció de la Rodona), encara que segons Gros no és impossible que fos coneguda ja en temps d'Oliba.⁶⁹ I a més, encara que el tema iconogràfic de Maria envoltada pels set dons de l'Esperit no es documenti explícitament en context olibà, no es pot perdre de vista que la seva plasmació arquitectònica a la planta de la Rodona podria haver estat el resultat de la superposició de dos trets iconogràfics ja presents a Cuixà, tant a la miniatura com a l'arquitectura: la rotonda mariana i els nínxols de l'Esperit Sant, ben coneguts doncs pel promotor de tots dos edificis i acreditatius, si més no, de la seva capacitat de formular especulacions arquitectònico-simbòliques complexes. En resum, encara que la hipòtesi no es pugui verificar, resulta molt suggerent imaginar que l'abat i bisbe Oliba hagués volgut dotar la seva església mariana de Vic d'una planta expressiva del paral·lel entre Maria, habitacle terrenal de l'Esperit Sant, l'Església dins la qual floreixen els seus set dons, i la mateixa església-edifici, escenari material de llur transmissió sacramental.

CONCLUSIÓ. PÚBLICS, LÍMITS EXEGÈTICS I FUNCIONS DE LES ESTRATÈGIES NARRATIVES EN L'ART MEDIEVAL

A desgrat de les respectives limitacions,⁷⁰ els tres exemples estudiats es poden classificar entre els més assenyalats del panorama de l'art romànic no tan sols a Catalunya sinó a tota Europa, per la seva singularitat tipològica, pel seu interès iconogràfic, pel seu refinament retòric i també per la possibilitat d'orientar-ne la comprensió iconològica a la llum de documentació medieval.⁷¹ Aquesta qualitat no és pas extensible a tot l'art romànic conservat al nostre país, ni serveix per afirmar-ne cap mena de superioritat, cosa que d'altra banda aniria lligada a unes pretensions identitàries de les quals ja hem abjurat al principi. Sí que la riquesa del dipòsit patrimonial romànic català fa que dins d'una notable varietat tipològica (també pel que fa les modalitats que ens ocupen: escultura monumental, pintura sobre taula, arquitectura) s'hi puguin trobar un ventall també ampli de concrecions, de les més senzilles a les més complexes.

Si les tres obres que hem triat es troben entre les que ostenten una concepció i un disseny narratiu més elaborats, això s'explica en part per la relació que tenen amb un mateix ambient productiu, el de l'abadia de Santa Maria de Ripoll, capaç de les realitzacions més altes. Hi podem relacionar en sentit ampli l'església vigatana de la Rodona perquè, com és sabut, el promotor de l'edifici del segle XI, el bisbe Oliba, fou alhora abat de Cuixà i de Ripoll i sota el seu bàcul aquests tres centres intercanviaren intel·lectuals, coneixements, sensibilitats litúrgiques i fins i tot orientacions artístiques potser amb més intensitat que en cap altre moment de la història.⁷² No oblidem que la capella olibana de la Trinitat de Cuixà és el punt de referència més clar per a la hipòtesi de translació d'una iconografia a una iconografia que hem formulat per a la Rodona de Vic, mentre que els textos teològics i litúrgics a propòsit del culte marià que hi hem posat en relació degueren circular fàcilment entre Vic i Ripoll. Calen encara menys demostracions a propòsit de les altres dues obres, creades en l'horitzó cronològic de mitjan o finals del segle XII als tallers del mateix monestir, llavors encara importantíssim fogar intel·lectual i artístic a partir, en bona part,

dels assoliments del segle anterior. En realitat, a la vista de llur elaboració iconogràfica i retòrica, aquests tres monuments difícilment s'haurien pogut concebre ni executar fora d'un establiment que no fos alhora centre de producció artística i lloc eminent d'estudi, amb un currículum que inclogués el Quadrivi i, sobretot pel que ací interessa, el Trivi (gramàtica, lògica i retòrica), com era el cas de Ripoll i de Vic.⁷³

Conèixer el medi on van ser produïdes aquestes obres ens permet especular sobre qui i per què va escollir i organitzar les estratègies narratives que hi hem estudiat; i això condueix, de manera gairebé inevitable, a preguntar-nos si aquesta retòrica visual va ser efectiva, és a dir, si va poder traslladar amb eficàcia als espectadors el missatge o missatges concebuts pels promotors. L'estudi de la recepció de l'obra d'art medieval constitueix un altre camp vastíssim, per a nosaltres ara i aquí inabastable; si ens hi referim ara és només per concloure el discurs amb una reflexió sobre les limitacions de la nostra disciplina.

Començant per l'exemple més antic, el de la Rodona de Vic, fins i tot si la hipòtesi que proposem fos verificable costaria d'assegurar que fora del mateix Oliba i del seu cercle algú altre pogués percebre espontàniament les implicacions de la forma de l'edifici. Hauria calgut posseir, com a mínim, una capacitat intel·lectual i una formació teològica adequades, i encara millor si eren guiades per una bona catequesi mistagògica semblant a la que informa l'ècfrasi de Garsies per a Cuixà. Però per a aquesta reduïda i hipotètica audiència, un edifici així configurat podia facilitar una experiència espiritual interessant: situat dins la Rodona, hom podia sentir-se acollit al si de Maria-Església, envoltat pels dons de l'Esperit que allí es vessaven i, en definitiva, un mateix convertit en temple de l'Esperit Sant (1Co 6,19). Més encara si, el dia de l'Ascensió, hom hi cantava o hi sentia cantar la prosa *Aurea virga Iesse*, que invitava a associar la perfecció de Maria amb els dons de l'Esperit, i que fins i tot en altres moments de l'any podia permetre a l'espectador informat reproduir en la memòria la percepció sinestèsica d'aquell espai arquitectònic.

El cas de la portalada de Ripoll es presenta de manera semblant. Ben poc podem dir a propòsit del que pogué entendre-hi de manera autònoma un públic popular desproveït de formació intel·lectual, que d'altra banda no hi tenia un accés quotidià; fins i tot en les comptades ocasions en què aquesta mena d'audiència podia contemplar-la, almenys un dia a l'any mentre es predicava un sermó, no tenim cap indicatiu de quin missatge es transmetia als llecs, ni, de fet, de si l'homilia interactuava amb les imatges d'alguna manera.⁷⁴ Els espectadors habituals del conjunt, en canvi, eren monjos més o menys familiaritzats amb els textos bíblics i litúrgics, en contextos rituals col·lectius i formalitzats o bé en moments de trànsit ordinari i fins i tot individual. D'aquesta mena d'espectadors i de les seves circumstàncies podem aventurar-ne alguna cosa més. És possible que alguns cants i actes litúrgics, en ser executats ritualment davant de la portalada, fessin ressonar algunes de les seves escenes (com, per exemple, la del transport de l'Arca de l'Aliança en el context del Diumenge de Rams), però per desgràcia això no es pot assegurar en relació amb la paràbola de Llätzer i Epuló o amb la pregària del *Libera*.⁷⁵ Tanmateix, el monjo que tot pujant a l'atri de l'església des del claustre fités el petit cicle del ric i el pobre, o que aturat davant la portalada s'entretingués a resseguir amb la mirada els episodis de salvació, quedava segurament exposat a una experiència que avui anomenaríem sinestèsica, quan les imatges, llavors acolorides, li feien venir uns textos al cap — o uns cants als llavis — que el situaven en aquells escenaris bíblics i que alhora li devien fer pensar en la certesa de la pròpia fi.

Les innegables aspiracions intel·lectuals de les taules pintades de Sagàs s'adiuen també amb el clima artístic i intel·lectual vigent a Ripoll a mitjan segle XII amb el qual se les relaciona i on a més de la portalada es van produir sens dubte altres decoracions d'altar, potser tant o més elaborades però avui gairebé del tot perdudes.⁷⁶ No impedeix de considerar-ho el fet que la qualitat tècnica i estètica de les taules de Sagàs no resisteixi la comparació amb els productes pictòrics més assenyalats del taller ripollès: en aquell centre es produïen obres de diferent qualitat en funció de les ambicions i possibilitats dels diferents comandataris i, a més, en moltes altres obres medievals es pot separar amb claredat una concepció acurada d'una

realització mediocre, o a la inversa.⁷⁷ En aquest cas, els dissenys madurats al taller monàstic es van aplicar a la decoració de l'altar d'una petita església parroquial del bisbat d'Urgell —però més propera a Ripoll que a la seu diocesana—, on el públic potencial consistia en feligresos il·letrats i clergues potser no gaire més ben formats. Es pot qüestionar, per tant, que el propòsit o l'ús previst de les taules fos el de servir de suport a una homilia per a la festa de sant Andreu; no podem assegurar que les generacions successives de clergues de la parròquia tinguessin la capacitat o l'ambició d'emprar-les en aquest sentit i, de fet, és ben possible que, un cop instal·lades, aquelles imatges teixides amb tanta subtileza en tres dimensions no suscités mai més unes reflexions teològiques tan elaborades.

La conclusió és que els pocs indicis fiables per a reconstruir circumstàncies de recepció d'aquestes obres i de les seves estratègies narratives es circumscriuen a una audiència de bagatge intel·lectual i espiritual (bíblic, teològic, litúrgic, musical) similar als dels conceptors, un públic, per tant, que podia comprendre prou bé les intencions d'aquests darrers; però això deixa fora de les nostres especulacions un ampli rang d'espectadors sobre els quals podem dir ben poc. I encara cal admetre que fins i tot si una comunicació més o menys objectiva entre emissors i receptors situats a un mateix nivell cultural és imaginable durant el temps de concepció i realització de l'obra d'art medieval, la polisèmia o ambivalència inherent a les mateixes imatges medievals començava a campar a partir de l'endemà mateix d'haver enllestit l'obra que les contenia, si no fins i tot abans; i de llavors ençà altres lectures i significats s'hi anaven sobreposant segons els diferents públics i condicions de percepció, amb una diversificació creixent a mesura que passava el temps.⁷⁸ En resum, si dels missatges principals, germinals i ben codificats enclosos a l'obra d'art, amb sort, podem mirar d'escatir-ne alguna cosa, dels altres significats simultanis i especialment dels sobrevinguts és molt difícil de saber-ne res llevat que alguna font, per atzar, no en reculli algun; i fins i tot quan això succeeix, la coherència en la comprensió final no és pas garantida.⁷⁹ Cal tenir present també, com ens recorden els nostres exemples, que la noció de «programa iconogràfic» és de fet una eina de la historiografia moderna i que la pretensió actual de descobrir un

significat iconològic definitiu i apodíctic d'una obra sol fracassar davant una realitat medieval desbordant, que amb els ulls del present es pot veure mal articulada, inacabada o incompleta.⁸⁰ Són bones advertències davant d'assaigs que pretenguin donar a obres medievals interpretacions que tot ho facin lligar, com si fos possible comprendre objectivament el passat tan sols a partir d'un enganyós «sentit comú» inconscient d'estar ancorat en el nostre avui i, per això mateix, incapaç d'advertir el perill de «desxifrar l'art fora del temps, de la situació intel·lectual, del context i de [les circumstàncies de] la recepció»;⁸¹ o, encara pitjor, que hagin abandonat la pretensió «d'estar compromesos en una recerca de la veritat», de tal manera que «el nostre interès per ells [els testimonis del passat] ja no pot ser gran cosa més que un joc intel·ligent que no serveix per al coneixement, sinó simplement per al desplegament d'acrobàcies intel·lectuals».⁸²

Els exemples estudiats, en tot cas, són bons a l'hora d'acreditar —si calia encara— que la imatge religiosa medieval, de manera individual o agrupada en sistemes, no tenia com a única funció la de servir de «Bíblia dels pobres», és a dir, de simple substitut destinat als rústics il·letrats d'un text que contenia el coneixement d'una manera més exacta i a un nivell superior. És clar en canvi que totes tres obres se serviren de discursos visuals molt elaborats, amb maneres d'expressió pròpies tant o més riques i complexes que les textuals i amb certs resultats inabastables per a la paraula tota sola.⁸³ I no és només que amb aquests recursos retòrics particulars s'aconseguís d'instruir o catequitzar millor el públic il·letrat: fins i tot per a les persones amb més recursos culturals les imatges i els discursos formats a partir d'elles eren útils per a recordar, meditar i elevar l'esperit.⁸⁴ Però per damunt de tot, i per a uns i altres, les imatges i la seva retòrica acomplien una altra funció essencial en l'espai litúrgic on es trobaven inscrites i on cadascú les percebia des de la seva posició topogràfica, cultural i vital. Des dels inicis de l'arquitectura cristiana s'ha prestat atenció a la configuració sensorial dels escenaris del culte amb vistes a facilitar-hi l'experiència sinestèsica, mitjançant la interacció dels seus components (la distribució de l'espai arquitectònic, els desplaçaments al seu interior, les imatges significativament disposades, la paraula cantada, la gestió de la llum i de les

olors, etc.), fins al punt que la decoració adequada d'aquests escenaris es considera com a complement necessari de la litúrgia mateixa.⁸⁵ I en aquest sentit, no era necessària una percepció o una explicació detallada dels discursos visuals, que de fet tampoc no podia dur-se a terme durant els ritus: la seva simple presència, portadora de més prestigi que la dels recursos tan sols ornamentals però situada en una mateixa perspectiva funcional, era suficient per dotar el lloc de culte de la seva dignitat simbòlica constitutiva.⁸⁶ No es pot dubtar que la portalada de Ripoll, les taules de Sagàs i l'església de la Rodona van poder ser excel·lents suports de totes les funcions expressades més amunt, de les quals però no en podem dir gaire res; és segur, tanmateix, que acompliren el darrer propòsit de manera superlativa.

NOTES

1. La seva bibliografia fins a l'any 2000, així com una glossa de la seva trajectòria fins a aquell any, es pot llegir a Carme Cara (ed.), *Homenatge a Antoni Pladevall i Font. La Història arrelada al país*, Vic, 2000. Vegeu també J. Bigordà, A. Manent, R. Bofill, *Església i país. Tres testimonis*, Barcelona, 1995, p. 175-242.
2. És continuador, per tant, de la noble nissaga dels «doblement acadèmics»: Pilar Vélez, *Els capdavanters del salvament, cura i estudi del patrimoni cultural de Catalunya: els "doblement acadèmics" de Bones Lletres i Belles Arts*, Barcelona, 2009.
3. Marc Sureda, Alberto Velasco (ed.), *Capellans erudits. Eclesiàstics al capdavant de l'acció patrimonial, museística i de recerca historicoartística a Catalunya al segle xx*, Solsona, 2017.
4. Ressonen aquí els mots pronunciats el 1963 per Eduard Junyent en ingressar a la Reial Acadèmia de Bones Lletres: Ramon Ordeig, «Eduard Junyent i Subirà. Assaig biogràfic», *Eduard Junyent i Subirà (Vic, 1901-1978)*, Vic, 2020, p. 53-56.
5. Per exemple, Pladevall situà Ripoll en la seva obra fonamental *Els monestirs catalans*, Barcelona, 1968, a banda de les notícies sobre totes tres obres contingudes a *Catalunya Romànica*; la portalada de Ripoll fou estudiada per Gudiol («Iconografia de la portalada de Ripoll», *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XIX, 1909, p. 93-110, 125-137, 157-173 i 197-212) i per Junyent (*El monestir romànic de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona, 1975); l'altar de Sagàs, també per Gudiol (*La pintura sobre taula (Els Primitius II)*, Barcelona, 1929, p. 136-148) i després per Gros (*Museu Episcopal de Vic. Pintura i escultura romàniques*, Sabadell, 1991, p. 46-47); i la Rodona de Vic, singularment per Junyent («La iglesia de la Rodona», *Ausa*, II, 1955-57, p. 447-448). Gros, a més, ha editat i estudiat múltiples fonts litúrgiques que, com veurem, proveeixen contextos útils per a l'estudi de totes tres obres.
6. Les indicacions generals que en donem al paràgraf que ara comença són necessàriament esquemàtiques i incompletes. Quant a la historiografia, a banda dels estudis que anirem citant, que se'ns permeti esmentar aquí només dos autors molt significatius en la definició del panorama actual de la matèria en els àmbits respectivament anglosaxó i francòfon, mitjançant dues obres seves, una de més antiga i una altra de ben recent: Herbert L. Kessler, *Studies in Pictorial Narrative*, Londres, 1994; Jean-Claude Schmitt, *Les images médiévales: La figure et le corps*, París, 2023.

7. El paral·lelisme i l'intercanvi de recursos entre la retòrica de literatura i de les arts plàstiques ha estat qualificat fins i tot com a definidor de la història de l'art occidental, especialment a l'entorn de l'estudi del gènere de l'ècfrasi o representació literària de les arts. Els antics ja en tenien consciència: segons Leon Battista Alberti, el mateix Fídies deia sovint que havia après a representar la majestat de Zeus sobretot gràcies als versos d'Homer, i és també coneguda la frase d'Horaci *ut pictura poesis* (*Ars Poetica*, 361). L'ècfrasi i la seva capacitat evocadora i fins i tot sinestèsica van mantenir el seu vigor a l'edat mitjana sobretot a través de la tradició paleocristiana i bizantina (David Rosand, «Ekphrasis and the Generation of Images», *Arion*, Third Series, 1/1, 1990, p. 61-105, esp. p. 61 i 64). Més concretament, quant al paral·lelisme de la iconografia romànica amb altres formes de narració, les especificitats retòriques del medi visual i l'ús dels termes *dispositio* i *elocutio* aplicats a les imatges, a banda d'altres reflexions més complexes sobre la teoria de la narració que aquí no abordarem, cf. Søren Kaspersen, «Narrative 'Modes' in the Danish Golden Frontals», Søren Kaspersen, Erik Thunø, *Decorating the Lord's Table. On the Dynamics between Image and Altar in the Middle Ages*, Copenhagen, 2006, p. 78-127, 89-91. Pel que fa al terme *ductus*, cf. Mary Carruthers, «The Concept of *Ductus*, or Journeying through a Work of Art», Mary Carruthers (ed.), *Rhetoric Beyond Words. Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages*, Cambridge, 2010, p. 190-213. I sobre la sintaxi fluïda dels cicles medievals d'imatges, Didier Méhu, «Les rapports dans l'image», Jérôme Baschet, Pierre-Olivier Dittmar (dir.), *Les images dans l'occident médiéval*, Turnhout, 2015, p. 275-279.

8. Aquesta llista s'inspira en la proposada per Marcello Angheben (dir.), *Les stratégies de la narration dans la peinture médiévale. La représentation de l'Ancien Testament aux IV^e- XIII^e siècles*, Turnhout, 2020, p. 3. Dels objectius dels discursos visuals en el context de l'espai litúrgic medieval en tornarem a parlar al final d'aquest assaig.

9. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, Oxford, 1939.

10. Quant al concepte modern d'obra d'art aplicat a les creacions medievals i particularment a la imatge religiosa, cf. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munic, 1990 (ed. castellana: *Imagen y culto*, Madrid, 2009).

11. Per citar només un títol que els estudia tots quatre des d'aquest punt de vista: Pamela A. Patton, *Pictorial Narrative in the Romanesque Cloister. Cloister Imagery and Religious Life in Medieval Spain*, Nova York, 2004.

12. Vegeu un resum recent d'aquesta mena de problemàtiques aplicades a un cas

concret: Carles Mancho, «Sant Pere de Sorpe, una decoració excepcional per a un conjunt singular», Milagros Guardia, Carles Mancho (ed.), *Pirineus romànics, espai de confluències artístiques*, Barcelona, 2020, p. 49-76.

13. Justin E. A. Kroesen, Micha Leeftang, Marc Sureda, «L'Església i les arts a Europa 1100-1350. Unitat en la diversitat», *Nord i Sud. Art medieval de Noruega i Catalunya 1100-1350*, Zwolle, 2019, p. 11-15.

14. La bibliografia sobre la portalada ripollesa és enorme. Vegeu un recull de contribucions relativament recents, des de diferents punts de vista, a Marc Sureda (cur.), *La portalada de Ripoll. Creació, conservació, recuperació*, Roma, 2018 (actes del col·loqui homònim a Ripoll, 2013). Quant al sorgiment dels «portals parlants», a banda de l'article de Peter Klein en aquesta darrera publicació, vegeu una darrera situació historiogràfica a Anne-Orange Poilpré, «Le portail roman et ses images sculptées: pierre angulaire de l'histoire de l'art médiéval européen», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* (en endavant, *CSMC*), 45, 2014, p. 7-20.

15. Josep Pijoan, «Les Miniatures de l'Octateuch a les Biblies romàniques catalanes», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans 1911-12*, 1913, p. 475-507.

16. Sobre aquestes possibilitats, cf. Manuel Castiñeiras, Imma Lorés «Las Biblias de Rodes y Ripoll. Una encrucijada del arte románico en Catalunya», Milagros Guardia, Carles Mancho (ed.), *Les fonts de la pintura romànica*, Barcelona, 2008, p. 244, represa després pel primer autor nombroses vegades, la darrera a Manuel Castiñeiras, «Les bibles de Ripoll et de Rodes et les ivoires de Salerne. La narration biblique appliquée à des supports variés: modèles, adaptations et discours», M. Angheben (dir.), *Les stratégies*, p. 91-92.

17. Se n'adonà Francisco Rico, *Signos e indicios en la portada de Ripoll*, Barcelona, 1976, p. 13; quant al *papyrus-style*, evocat també per Castiñeiras (cf. nota anterior), vegeu Kurt Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex: A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton, 1947.

18. El debat sobre la identitat dels tres darrers personatges esculpits al costat dret del registre tercer, que ací no podem abordar, ha fet bascular la lectura iconològica global de la portalada, tot i que és possible que l'obra fos capaç d'assumir el ventall complet de significacions: Marc Sureda, «Mémoire, liturgie, narration: des enjeux de la liminarité au portail de Ripoll», dins Laurence Terrier, TERENCE Le Deschaut, Laura Acosta (éd.), *Splendeurs liminaires*, Neuchâtel, 2024, p. 89-132.

19. Un valuós resum de la identificació de tots els temes de la portalada segons els

diferents autors a Salvador Alimbau, Antoni Llagostera (dir.) *Pantocràtor de Ripoll*, Ripoll, 2009.

20. F. Rico, *Signos e indicios*, p. 54-55. Quant als monarques bíblics com a model, en l'ocasió, dels comtes catalans, cf. Joaquín Yarza, «[Portalada de Ripoll]», *Catalunya Romànica*, vol. X, Barcelona, 1987, p. 248.

21. F. Rico, *Signos e indicios*, p. 26.

22. Manuel Castiñeiras, «Un passaggio al passato. Il portale di Ripoll», Arturo C. Quintavalle (ed.), *Medioevo: il tempo degli antichi*, Milà, 2006, p. 377.

23. Didier Méhu, «Images, signes et figures de la consécration de l'Église dans l'Occident médiéval. Les fonts baptismaux de l'église Saint-Boniface de Freckenhorst (XIII^e siècle)», Didier Méhu (dir.), *Mises en scènes et mémoires de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval*, Turnhout, 2007, p. 285-326.

24. El tema és ben conegut en l'art romànic català: Montserrat Pagès, «El Pobre Llätzer i el si d'Abraham en l'art monumental de la Catalunya Romànica», *Miscel·lània Litúrgica Catalana* 15, 2007, p. 87-121, i darrerament Begoña Cayuela, Milagros Guardia, Juan A. Olañeta, «Les representacions i lectures de la paràbola de Llätzer i el ric en l'alta edat mitjana en l'espai pirinenc: corpus i línies de recerca», M. Guardia, C. Mancho (ed.), *Pirineus romànics: espai de confluències artístiques*, Barcelona, 2020, p. 109-142.

25. Imma Lorés, «Sculptures, emplacements et fonctions des cloîtres romans en Catalogne», *CSMC*, 46, 2015, p. 53-55.

26. Cf. els treballs citats a les dues notes anteriors.

27. Sobre aquesta venerable oració, documentada per primer cop en un manuscrit del segle VIII però segurament més antiga, cf. Louis Gougaud, «Étude sur les *Ordines commendationis animae*», *Ephemerides Liturgicae*, 44, 1935, p. 3-27. Sovint s'ha citat en relació amb la iconografia de nombrosos sarcòfags paleocristians, no sense problemes metodològics, ben resumits a Juan A. Olañeta, «La imagen de Daniel como paradigma de salvación y como intercesor para satisfacer el anhelo de vida eterna de donantes y comitentes», *Codex Aquilarensis*, 34, 2018, p. 263-270, amb esment de les fonts ripolleses a la p. 29. Aquestes darreres han estat publicades: Alexandre Olivar, *Sacramentarium Rivipullense*, Madrid, 1954, peça 1824, i Miquel S. Gros, «Fragment d'un únic ordre d'enterrament del Monestir de Ripoll», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 54, 2013, p. 327-336.

28. Com dèiem abans, hi ha implicacions que se'ns escapen o que es poden intuir però no provar. Per exemple, s'ha avançat que la distribució de sis d'aquests personatges, tres a cada meitat de la portalada (Pere, Jonàs i Elies a l'esquerra; Pau, Daniel i Abraham a la dreta) pot tenir a veure entre altres amb la proximitat de l'església parroquial de Sant Pere i amb l'evocació dels llinatges sacerdotal i reial en relació amb el rerefons polític de l'obra (Matthew Westerby, *Religious Experience and Monastic Identity in Romanesque Sculpture at Santa Maria de Ripoll, 1030-1180*, tesi doctoral, University of Wisconsin-Madison, 2017, p. 74-107; esment del *Libera* a les p. 103-104).

29. L'epigrafia dels *tituli* ha estat restituïda amb detall a S. Alimbau, A. Llagostera, *Pantocrator*, i gràcies a això es pot comparar amb les expressions de l'oració: Daniel *de lacu leonum* (manuscrit), *in lacu leonum* (portal); *tres pueros de camino ignis* (manuscrit), *tres in camino ignis* (portal); Jonàs *de ventre ceti* (manuscrit), *in ventre cete* (portal), Pere *de carcere* (manuscrit), *truditum ad carcerem* (portal). També es podria dir que les frases eren estandaritzades en el marc de la cultura bíblica medieval, però l'acumulació de coincidències ens sembla igualment significativa.

30. Pel que fa a Pau, a l'*oratio* se n'esmenta l'episodi del naufragi, absent a la portalada. Tanmateix, no és impossible que hi correspongui l'escena esculpida del seu baptisme, amb el qual els temes de naufragi mantenen una relació tipològica (Noè, Jonàs).

31. Per exemple, Francesca Español, «Memòria i monument: la porta de Ripoll i els comtes de Barcelona», M. Sureda (dir.), *La portalada de Ripoll*, p. 75-98.

32. Ho hem suggerit en altres indrets: Marc Sureda, «*Ostium et Statio*: imatges i litúrgia a la portada de Ripoll (1150-1300)», M. Sureda (dir.), *La portalada de Ripoll*, p. 74 ; ídem, «Mémoire, liturgie, narration», p. 103-104. Joaquín Yarza («[Portalada de Ripoll]», p. 250) ja havia qualificat el portal com a fruit d'un «intent afortunadament resolt d'integrar en un mateix programa anhels d'índole molt diversa». Sobre l'ambivalència de les imatges medievals, cf. D. Méhu, «Les rapports dans l'image», p. 279-280.

33. Aquesta descripció fa pensar, per exemple, en *Rayuela* de Julio Cortázar (1963), però la idea, *mutatis mutandis*, no era pas desconeguda de la retòrica medieval. A la seva *Poetria Nova* escrita vers 1210, Geoffrey de Vinsauf posa al costat d'un camí argumental recte (*limes rectus, ordo simplex*) un *ordo secundus* qualificat de més fèrtil, en què els arguments es bifurquen i ramifiquen, poden fer salts endavant per accelerar el relat o bé es desenvolupen fora de la via principal en forma de dreceres o excursos. M. Carruthers, «The Concept of *Ductus*», p. 190-192.

34. Marc Sureda, «*Circumdabo altare tuum Domine*. Conjuntos de antependios y laterales de altar pintados en Catalunya, siglos XII-XIV», *Codex Aquilarensis*, 38, 2022, p. 89-116.
35. També havien proposat l'ús d'aquesta font, quant al frontal, Celina Llaràs i Jordi Vigué, *Catalunya Romànica XII*, Barcelona, 1985, p. 432-434, així com segurament, encara que no la citi, Josep Gudiol, *La pintura sobre taula*, p. 136-141.
36. Dins la fitxa al catàleg de l'exposició al MNAC *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa, 1120-1180*, Barcelona, 2008, cat. 95-97, p. 388-391, on per cert el conjunt s'exposà reconstituït amb totes tres taules, segurament per primer cop des de feia segles. Les relacions amb les bíblies ripolleses ja havien estat detectades, entre d'altres, a l'ampli estudi iconogràfic de Walter W. S. Cook, «The Earliest Painted Panels of Catalonia», IV, *The Art Bulletin*, vol. 8, núm. 4, 1926, p. 195-234; V, vol. 10, núm. 2, 1927, p. 153-204; i VI, vol. 10, núm. 4, 1928, p. 305-365.
37. A la fitxa corresponent dins *Enciclopedia del Románico: Barcelona I*, Aguilar de Campoo, 2014, p. 730-734.
38. A propòsit de les fonts apòcrifes sobre Andreu, cf. Lautaro Roig, «The Acts of Andrew. A New Perspective on the Primitive Text», *Cuadernos de Filología Clásica*, 20, 2010, p. 245-257. Segons Miquel dels S. Gros («L'antic catàleg de la Biblioteca del Monestir de Ripoll», *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, XXIV, 2016, p. 121-150), a mitjan segle XII no hi havia a Ripoll cap manuscrit grec, però sí quatre passioners i dos breviaris amb les lliçons de Matines, tots malauradament perduts. Una versió de la *passio* llatina figura al col·lectari-leccionari de principis del segle XIII del monestir de Serrateix, proper al de Ripoll per diferents raons (Francesc X. Altés, «El leccionari i col·lectari santoral de Santa Maria de Serrateix», *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, X, 2001, núm. 217 i 220), fet que en tot cas indica el coneixement ampli d'aquesta font en aquelles coordenades d'espai i de temps. D'altra banda, al sermó de Garsies de Cuixà (ca. 1040), la relíquia de sant Andreu hi és acompanyada d'un brevíssim resum de la *passio* segons les mateixes línies mestres: Eduard Junyent (ed.), *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*, Barcelona, 1992, p. 373.
39. S. Kaspersen, «Narrative Modes». L'estructura reticular és també pròpia de conspicus exemples d'orfebreria anteriors en el temps i amb cicles narratius de múltiples escenes, com ara els frontals conservats de Milà o d'Aquisgrà o el desaparegut de Girona, fabricat després de 1038 i ornat amb 32 escenes de la vida de Crist.
40. L'única figura clarament femenina és la de l'esquerra, sense nimbe i amb vel (tot

i que a la Visitació del lateral esquerre ni Maria ni Elisabet duen nimbe); a manca de més noms proveïts per les fonts, doncs, resten de moment per identificar dos homes imberbes, que Orriols proposà d'associar a apòstols (*Enciclopedia*, p. 732). La identitat dels dos personatges que volen alliberar el sant, en detriment d'altres de més originals citades a C. Llaràs, J. Vigué, *Catalunya Romànica XII*, p. 434, ja va ser aclarida per Castiñeiras (*El romànic*, p. 388).

41. *Enciclopedia*, p. 731-732. També hi assenyala els detalls curiosos del ganivet i del personatge que sosté el cos del procònsol, absents a les fonts que hem consultat.

42. Castiñeiras (*El romànic*, p. 390) ja en va destacar el lligam amb els drames litúrgics, tal com s'ha proposat també a l'escena anàloga del frontal danès de Sahl (S. Kaspersen, «Narrative Modes», pàg. 104-107).

43. Orriols (*Enciclopedia*, p. 733-734) recull la proposta de Cook (les Maries al Sepulcre) així com els dubtes de Post i els propis; suggereix en canvi un paisatge rocós, que podria adir-se amb la nostra segona hipòtesi.

44. Una elisió comparable del cicle de la Passió es pot veure al frontal danès de Broddetorp (S. Kaspersen, «Narrative Modes», p. 101-102). De nou Orriols (*Enciclopedia*, p. 733) identificà el sepulcre; la narració, tanmateix, aconsella més aviat posar aquí i no pas a sota la visita de les Maries, una altra de les escenes relacionables amb drames litúrgics (M. Castiñeiras, *El romànic*, p. 390).

45. La diagonal entre el registre superior dret i l'inferior esquerre, a més, uneix les tres imatges canòniques de Déu tal com ja les llistava Gregori Magne: al tron celestial, al tron de la Creu i al tron de la Mare. Cf. Marcello Angheben, «Les trois images canoniques du Christ dans le décor des autels médiévaux et leurs rapports avec la liturgie eucharistique (VIIIe-XVe siècles)», *Codex Aquilarensis*, 38, 2022, p. 59-88.

46. Com als frescos de San Geminiano: Jérôme Baschet, *L'íconographie médiévale*, París, 2008, p. 146-151.

47. Sophia Psarra, *Architecture and Narrative. The formation of space and cultural meaning*, Londres i Nova York, 2009.

48. Per exemple, en el marc de l'habitual lectura al·legòrica de l'església-edifici vinculada a l'antiga tradició de l'ècfrasi arquitectònica (els fonaments són el Crist; les columnes, els apòstols; les finestres, els Pares de l'Església; els carreus, els sants, etc), era en funció del que hi havia escrit o esculpit als murs que Bruno de Segni (ca. 1100) considerava que aquests «parlaven»: «Nihil in templo otiosum est;

quaecumque scripta, vel sculpta sunt, ad nostram doctrinam scripta sunt. Ipsi parietes nos docent, et quodammodo loquuntur nobis». Citat a Stefano Riccioni, «Sperimentare, emozionare, educare. Per una teoria dell'arte durante la Riforma ecclesiastica dei secoli XI e XII», *Codex Aquilarensis*, 37, 2021, p. 285-302, p. 288. En relació amb l'ècfraasi medieval, ben sovint feta a partir d'idees genèriques aplicades damunt edificis ja existents, i a partir del cas de Sant Jaume de Galícia, cf. Manuel Castiñeiras, «*Périégésis et ekphrasis*: les descriptions de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle», *CSMC*, 44, 2013, p. 141-155.

49. No a la manera d'una còpia mimètica, sinó d'una transposició de motius perceptibles sensorialment o bé intel·lectualment. El text seminal d'aquest concepte és l'article de Richard Krautheimer, «Introduction to an 'Iconography of Mediaeval Architecture'», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5, 1942, p. 1-33; vegeu-ne un resum i crítica a Elisabeth Ruchaud, «Iconographie architecturale et architecture en image», J. Baschet, P.-O. Dittmar (dir.), *Les images dans l'occident médiéval*, p. 109-112.

50. S. Psarra, *Architecture and Narrative*, p. 215-217, en relació amb l'arquitectura premoderna en general.

51. Això no significa, és clar, que s'hagi de pensar en un determinisme litúrgic estricte; altrament totes les esglésies cristianes des del segle IV haurien tingut la mateixa forma. Paolo Piva, «Lo spazio liturgico: architettura, arredo, iconografia», *L'arte medievale nel contesto. 300-1300*, Milà, 2006, p. 141-144.

52. L'estudi fonamental sobre la Rodona continua essent el d'E. Junyent, «La iglesia de la Rodona»; sobre la seva destrucció, Miquel Mirambell, «La demolició de l'església de Santa Maria de la Rodona de Vic. Un exemple d'actuació sobre el patrimoni eclesiàstic al final del segle XVIII», *Església, societat i poder a les terres de parla catalana*, Valls, 2005, p. 727-743. Sobre les excavacions de 2004: Carme Subiranas, «L'església de Santa Maria de la Rodona, Vic, Osona», *Arqueologia Medieval*, 1, 2005, p. 8-31.

53. La idea es documenta en el mateix moment de la demolició de l'església: la seva antiga localització es marcà amb un monument on es llegia que era «forma et ipso Rotundae nomine Vipsani Panthei aemula» (Segimon Pou, *Relación de las festividades demostraciones etc.*, Vic, 1803, p. 21). Modernament ha estat defensada, entre altres autors, per Xavier Barral, per exemple a «Du Panthéon de Rome à Sainte-Marie la Rotonde de Vic: la transmission d'un modèle d'architecture mariale au début du XI^e siècle et la politique 'romaine' de l'abbé-évêque Oliba», *CSMC*, 37, 2006, p. 63-75.

54. Els treballs sobre aquest tema són molt nombrosos. Citem-ne ara només un entre els de Carol Heitz, «D'Aix-la-Chapelle à Saint-Benigne de Dijon, rondes mariales carolingiennes et ottoniennes», *CSMC*, 25, 1994, p. 5-11.

55. Per a la crítica de la sola identificació de la Rodona amb el Panteó, les seves funcions litúrgiques i la seva inserció al sistema estacional vigatà, vegeu Marc Sureda, «Santa Maria la Rodona: forma, usos e imagen medievales del culto mariano en Vic», *Codex aquilarensis*, 37, 2021, p. 253-258.

56. Agraeixo a Mauro Mas la comunicació de la seva investigació inèdita. Pel que fa al retaule major de la Rodona, cf. E. Junyent, «La iglesia de la Rodona», p. 450; quant a les altres esglésies catalanes de planta circular, Jordi Vigué, *Les esglésies romàniques catalanes de planta circular i triangular*, Barcelona, 1975.

57. Jacques Bousquet, «Les niches de pourtour du chœur, un motif méditerranéen d'iconographie architecturale», *CSMC*, 6, 1975, p. 89-106.

58. Sobretot a Pierre Ponsich, «La pensée symbolique et les édifices de Cuxa du x^e a xii^e siècle», *CSMC*, 12, 1981, p. 19-25; Anna Orriols, «Les imatges preliminars dels evangelis de Cuixà (Perpinyà, Bibl. Mun. ms. 1)», *Locus Amoenus*, 2, 1996, p. 43-46; Daniel Codina, «La chapelle de la Trinitat de Saint Michel de Cuixà. Conception théologique et symbolique d'une architecture singulière», *CSMC*, 36, 2005, p. 81-88. En resumim les línies mestres a les frases següents.

59. «Ex sacrata autem visibili ara ad interiorem altare vitae ordine transeuntes succendamus odoramenta benivolentiae, misericordiae; iustitiae, benignitate, mansuetudine, sobrietate»; una transcripció del segle xvii hi afegeix la meditació. E. Junyent (ed.), *Diplomatari*, p. 380. El sermó de Garsies constitueix un altre exemple insigne d'ècfrasi referida a una església romànica, amb la singularitat però d'ésser fet a partir del coneixement directe de les idees originals que informaren el disseny de l'arquitectura i del mobiliari descrits.

60. Sobre aquest tema iconogràfic i les complexes qüestions associades (que aquí només hem resumit), i concretament sobre Lluçà, Guylène Hidrio, «La Vierge aux Sept Dons de l'Antependium de Lluçà (xiii^e siècle)», *CSMC*, 26, 1995, p. 155-167, i Maria T. Vicens, «Les taules procedents de Lluçà: algunes qüestions d'iconografia», *Lambard*, 11, 1998-1999, p. 111-127.

61. Última lectura comprensiva a Manuel Castiñeiras, Judit Verdaguer (eds.), *Pintar fa mil anys. Els colors i l'ofici del pintor romànic*, Bellaterra, 2014, p. 115-124.

62. No sabem si la Rodona del segle XI va tenir també una porta al mateix lloc. En tot cas, la capella de la Trinitat de Cuixà va tenir fins a tres obertures de pas, sense renunciar als sis nínxols menors.

63. Part d'una imatge semblant es troba al frontal molt fragmentari de Noves de Segre (Alt Urgell) (MEV 8.019), que se sol datar-se a finals del segle XIII (*Catalunya Romànica XXII*, Barcelona, 1986, p. 178; M. T. Vicens, «Les taules», p. 117). A l'altre lateral de Lluçà (MEV 10) s'hi pintà la primera aparició coneguda a Catalunya del tema de la Coronació de la Verge, documentat anteriorment al cèlebre timpà de Senlis (ca. 1170), del qual se suposa que van poder existir antecedents catalans avui desapareguts: Rosa Alcoy, «El taller de Lluçà i el seu cercle», *L'art gòtic a Catalunya. Pintura I*, Barcelona, 2005, p. 40-41.

64. R. Alcoy, «El taller de Lluçà», p. 38-43.

65. ACA, ms. Ripoll 193; la vinculació amb l'Esperit i els seus dons és explícita als f. 25v-26v. Cf. Eutanasio Sinués, «Advocaciones de la Virgen en un códice del siglo XII», *Analecta Sacra Tarraconensia*, XXI/1, 1948, p. 32-34; M. T. Vicens, «Les taules», p. 118.

66. M. Castiñeiras, J. Verdaguer, *Pintar fa mil anys*, p. 123.

67. Martí Beltrán, «El frontal d'altar de Sant Vicenç d'Espinelves. Drames litúrgics al voltant de la figura de la Verge Maria», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, V, 2012, p. 21-47; M. Castiñeiras, J. Verdaguer, *Pintar fa mil anys*, p. 46-51.

68. M. Sureda, «Santa Maria la Rodona», p. 255-256.

69. ACV, 31/19, f. 159; Miquel S. Gros, *Els troopers-prosers de la catedral de Vic*, Barcelona, 1999, TVic 1, peça 41. S'hi lloa Maria amb aquests versos, entre altres: «Tu es enim Patri cara, tu es Ihesu mater bona, tu Sancti Spiritus es templum facta», tot unint les idees de Maria-Església, la Trinitat i l'Esperit, fins i tot amb el ressò d'1Co 6,19. Agraïm a M. S. Gros la comunicació de la seva opinió sobre l'ascendència de la peça, d'altra banda concordant amb la constància –detectada per ell mateix– que segurament vers 1011-1017 un clergue de Vic ja posseïa un proser, probable antecedent dels mmss. ACV 105 i 106: Miquel S. Gros, «Els més antics testimonis de l'ús dels tropus i de les proses a Catalunya», *Revista Catalana de Teologia*, 12/1, 1987, p. 117-123. A més, una possible vinculació de les taules de Lluçà amb la festa de l'Assumpció, en aquest cas en relació amb la canònica de l'Estany, també ha estat suggerida a M. Castiñeiras, J. Verdaguer, *Pintar fa mil anys*, p. 121-122.

70. Pensem en la pèrdua de l'aspecte original acolorit, en el cas de Ripoll; en una realització estètica, tècnica i material més aviat modesta, i en el retall de part dels laterals, pel que fa a Sagàs; i quant a la Rodona, en la seva escala moderada en el context de l'arquitectura romànica europea i sobretot, és clar, en la seva desaparició material.

71. La riquesa dels fons documentals medievals conservats a Catalunya, de tothom coneguda, fa que aquesta mena d'exercicis hi siguin més viables que en altres indrets. Això va permetre a Mn. Gudiol afermar un principi metodològic al qual hem mirat sempre d'adherir-nos: una obra, un document. Marc Sureda, «Gudiol a Roma: de l'*anima antica* a l'arqueologia cristiana», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VII, 2014, p. 16. Quant a la singularitat tipològica, fins i tot en el cas de la Rodona, que es podria entendre com l'exemple més ordinari de tots tres (un edifici de planta centralitzada), si la hipòtesi del seu disseny en planta fos certa només es podria comparar a les esmentades capelles de Cuixà.

72. Sobre Oliba, els nodes principals de la seva xarxa i les seves dimensions artístiques, cf. els articles introductoris al catàleg d'exposició *Oliba episcopus. Mil·lenari d'Oliba, bisbe de Vic*, Vic, 2018.

73. L'activitat de la *schola* de Ripoll, on els escolars s'exercitaven amb jocs de paraules i composicions refistolades, ja va ser estudiada fa un segle per Lluís Nicolau d'Olwer, «L' escola poètica de Ripoll en els segles x-xiii», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans 1915-1919*, 1920, p. 3-84; en comenta també diversos aspectes F. Rico, *Signos e indicios*. No es pot oblidar que la seu de Vic també comptava amb una *schola* catedralícia d'alt nivell intel·lectual: un panorama recent a partir de la producció de manuscrits a Jesús Alturo, Tània Alaix, «L'escriptori de la catedral de Vic des dels seus inicis fins a l'esplendor del segle xi», Marta Crispí et al. (ed), *La catedral de Sant Pere de Vic*, Barcelona, 2019, p. 127-139.

74. Sobre la portalada i la prèdica d'un sermó davant d'ella en la festa de la Candelera, atestada en fonts de vers 1200, M. Sureda, «*Ostium et Statio*», p. 67-74. Un espectador *rusticus* no podia tot sol identificar les imatges bíbliques del portal, però potser sí reconèixer la *Maiestas Domini* al capdamunt o espantar-se amb els lleons de la socolada. En alguns conjunts s'ha proposat de distingir entre imatges específicament adreçades a públic llec i altres per a literats: Peter K. Klein, «Programmes eschatologiques, fonction et réception historique des portails du xiiè siècle: Moissac, Beaulieu, Saint-Denis», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 23, 1990, p. 318-349.

75. Sobre els possibles ressons litúrgics de les imatges de la portalada, M. Sureda, «*Ostium et Statio*», p. 63-67; i sobre els límits d'aquesta mena de reflexions —en relació, precisament, amb els dos textos litúrgics esmentats—, M. Sureda, «Mémoire, liturgie, narration», p. 114-119.

76. No es conserva cap altre altar complet procedent del taller de Ripoll; sí altres frontals pictòrics com el d'Esquius o el de Planès (MNAC) o el de talla de Sant Pere de Ripoll (MEV), cap d'ells amb una complexitat narrativa comparable. Tampoc han sobreviscut els conjunts de taules d'orfebreria del temps d'Oliba (per exemple, el frontal amb setze esmalts —potser escenes— documentat el 1047), que segurament haurien estat punts de referència òptims per a l'estudi comparat de la disposició de les escenes de Sagàs (M. Castiñeiras, *El romànic*, p. 388).

77. Sobre el taller pictòric de Ripoll, en darrer lloc, Manuel Castiñeiras, Judit Verdager, «Le baldaquin de Ribes et la question des ateliers monastiques», Géraldine Mallet, Anne Leturque (eds.), *Arts picturaux en territoires catalans (XIIIe-XIVe siècles)*, Montpellier, 2015, p. 199-235; i sobre els productes de diferent qualitat que podien sortir del taller ripollès (comparant, per exemple, la taula de Ribes i el frontal de Puigbò), cf. M. Castiñeiras, J. Verdager, *Pintar fa mil anys*. Quant a les diferències entre concepció i realització, per exemple pel que fa a l'arquitectura, Alain Guerreau, «Vingt et une petites églises romanes du Mâconnais: irrégularités et métrologie», Patrice Beck (dir.), *L'innovation technique al Moyen Âge*, Paris 1998, p. 186-210.

78. J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, p. 32. Una polisèmia indefugible com la inherent a qualsevol text, segons Paul Ricoeur; ho resumeix en relació amb l'exegesi bíblica Armand Puig, «Els sentits del text bíblic», *Revista Catalana de Teologia*, XXXV/2, 2010, p. 313-340, p. 319-320.

79. És el cas, per exemple, de la figura de la dona que sosté una calavera al Portal de Platerías de la catedral de Santiago, citat i resumit amb bibliografia a M. Sureda, «*Ostium et Statio*», p. 68.

80. Michel Pastoureau, «Programme. Histoire d'un mot, histoire d'un concept», Jean-Marie Guillouët, Claudía Rabel (ed.), *Le programme. Une notion pertinente en histoire de l'art médiéval?*, Paris, 2011, p. 17-25; molt recentment, en relació amb els portals historiatos romànics hispans, Francisco de Asís García, «Agencement, discours et corrélations dans les premières générations de portails historiés ibériques», L. Terrier, T. Le Deschaut, L. Acosta (éd.), *Splendeurs liminaires*, p. 83-87. De manera similar, els límits d'una interpretació funcionalista de l'escultura d'alguns claustres

romànics catalans ha estat assenyalada per Peter K. Klein, «The Iconography of the Cloister of Gerona Cathedral and the Functionalist Interpretation of Romanesque Historiated Cloisters. Possibilities and Limitations», Gerardo Boto, Justin E. A. Kroesen (dir.), *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe. Architecture, Ritual and Urban Context*, Turnhout, 2016, p. 259-274.

81. Herbert L. Kessler, «Above Iconography», Michele Bacci, Fabrizio Crivello, Vesna Šcepanovic (ed.), *Images in Premodern Societies*, Florència, 2023, p. 3-56, p. 3.

82. Ernst H. Gombrich, «‘They Were All Human Beings -So Much Is Plain’: Reflections on Cultural Relativism in the Humanities», *Critical Enquiry*, 13/4, estiu 1987, p. 686-699; citat i traduït a Josep Giner, *El primer arquitecte a Sant Pere de Rodas. Projectar una església fa deu segles*, tesi doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 2010, p. 149.

83. Per a una bona contextualització de la cèlebre expressió de Gregori Magne, J. Baschet, *L'íconographie médiévale*, p. 26-33; també Herbert L. Kessler, «*Aliter enim videtur pictura, aliter videntur litterae*. Reading medieval pictures», *Scrivere e leggere nell'alto medioevo*, Spoleto, 2012, p. 701-726; ídem, «Above Iconography», p. 16-19.

84. La tríada «instruir, rememorar, emocionar», o bé «experimentar, educar, emocionar», es reconeix amb variants als tractats d'Honorí d'Autun, Pere Llombard, Sicard de Cremona, Bruno de Segni, Suger de Saint-Denis, Bernat de Claravall o Guillem Durand (Herbert L. Kessler, «A Gregorian Reform Theory of Art?», Serena Romano (ed.), *Roma e la riforma gregoriana*, Roma, 2007, p. 25-48.; J. Baschet, *L'íconographie médiévale*, p. 29-30; S. Riccioni, «Sperimentare, emozionare, educare»).

85. Per exemple i entre molts altres Albert Viciano, «Arguments teològics en la controvèrsia iconoclasta dels segles VIII i IX a l'Imperi Bizantí», *Lliçó inaugural del curs acadèmic 2019-2020 a l'Ateneu Universitari Sant Pacià*, Barcelona, 2019, p. 49-52; Stefan Heid, *Kirche und Altar. Prinzipien christliche Liturgie*, Regensburg, 2019, p. 353-406; Éric Palazzo, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Age*, Paris, 2014.

86. J. Baschet, *L'íconographie médiévale*, p. 54-64.

DISCURS DE RESPOSTA DE L'ACADÈMIC NUMERARI
IL·LM. SR. DR. ALBERTO VELASCO GONZÀLEZ

EXCEL·LENTÍSSIM SENYOR PRESIDENT, IL·LUSTRÍSSIMS MEMBRES DE
L'ACADÈMIA, SENYORES I SENYORS,

És per a mi un autèntic honor que el Dr. Marc Sureda i Jubany m'hagi escollit per efectuar la resposta al discurs que acabem de sentir. Ara mateix no recordo quan ens vam conèixer exactament, ni en quin context, però sempre he percebut que entre nosaltres existeix un vincle ferm que se sosté sobre la base de coincidències curioses, personals i professionals. Tots dos vam néixer el dia de Sant Jordi de 1976, i les nostres vides ens han portat per rius de cabal similar, ell a la Catalunya Vella i jo, a la Nova. De manera gairebé simultània ell accedia a la plaça de conservador del Museu Episcopal de Vic, i jo, a la del Museu de Lleida: diocesà i comarcal. Aquesta feliç coincidència en dues institucions que podríem qualificar de germanes ens va portar a col·laborar en diferents iniciatives acadèmiques de les que guardo el millor dels records.

El Dr. Sureda és algú meritós i elogioble perquè després d'estudiar la llicenciatura d'història i d'endinsar-se en l'arqueologia, va passar el seu Rubicó particular i va acabar dedicant-se a la història de l'art, un periple acadèmic gens convencional que no pot ser més que resultat del destí i d'una força sobrenatural i impertorbable que l'ha empès vers una direcció molt concreta. Això que afirmo enjogassadament no és cap ximpleria ni caprici retòric, perquè només algú amb una formació tan

completa en les tres disciplines esmentades, a les quals hi hem d'afegir la litúrgia, és digne d'ocupar el soli, o *siti perillós*, com vostès vulguin, del conservador del Museu Episcopal de Vic. Aquella càtedra curatorial és un càrrec que podria equiparar-se al poder dels superherois, perquè com deia Stan Lee als còmics d'Spider-Man, «With great power comes great responsibility», o el que és el mateix, «Un gran poder comporta una gran responsabilitat». En aquest sentit, la plaça de conservador del museu fundat pel bisbe Josep Morgades ha estat prèviament propietat de personalitats amb una formació multidisciplinar i interessos acadèmics compartits amb el Dr. Sureda, tots ells autors d'importantes contribucions a la història de Catalunya i a la història de l'art medieval català, començant per Mossèn Josep Gudiol Cunill, seguint amb Mossèn Eduard Junyent i acabant amb Mossèn Miquel dels Sants Gros. Tots ells, per cert, acadèmics corresponents d'aquesta casa. A mi, sincerament, ocupar el lloc d'aquestes tres persondiscualitats insignes em faria vertigen, i el propi Dr. Sureda ho ha reconegut sàviament i humil al discurs que acabem d'escoltar. D'aquí que jo hagi emprat fa un moment l'expressió *siti perillós*, una de les divises personals d'Alfons el Magnànim que el monarca va manllevar dels llibres de cavalleria medievals del cicle bretó i que feia al·lusió a una cadira on ningú podia asseure perquè, qui ho feia, moria instantàniament, a no ser que fos un cavaller caracteritzat per la bondat i la puresa.

En el discurs que acabem de sentir s'ha parlat de la denominada «Escola historiogràfica de Vic», integrada per historiadors de gran vàlua i volada intel·lectual, com els tres esmentats i com Mossèn Antoni Pladevall, la plaça del qual serà ocupada pel Dr. Sureda d'ara en endavant. A aquest grup d'historiadors insignes podríem afegir-hi, des d'avui mateix, i si a vostès els sembla bé, al nostre nou acadèmic de número, d'acord amb les importants contribucions historiogràfiques que el Dr. Sureda ha fet i que intentaré glossar en aquest breu discurs de resposta. Aquesta línia continuista de les seves recerques amb la tradició historiogràfica vigatana l'hem palpat en el seu discurs, ja que s'ha ocupat de tres obres de l'art medieval català cabdals, com són la portalada del monestir de Ripoll, l'església de la Rodona de Vic i el moble d'altar de Sant Andreu de Sagàs, les quals havien estat

estudiades prèviament per Gudiol, Junyent i Gros. Aquesta és, penso, una de les característiques principals del Dr. Sureda com a investigador, la de resseguir les vies obertes en matèria de recerca per aquells que l'han precedit al Museu Episcopal de Vic, cosa que comporta una multiplicitat d'enfocaments i una interdisciplinarietat d'àrees de coneixement de la qual el Dr. Sureda fa gala. En aquest sentit, m'agradaria destacar el llibre *La portalada de Ripoll. Creació, conservació, recuperació* (2018), coordinat per ell mateix, en què diferents autors ofereixen una visió renovada sobre aquest monument cabdal del nostre patrimoni insistint en qüestions com el vincle entre art romànic i litúrgia.

La seva formació inicial, com he dit, és la d'arqueòleg, disciplina de la qual va fer el salt cap al món de l'art medieval. Aquest perfil doble el lliga absolutament a les figures citades de Gudiol i Junyent. Però hi hem d'afegir el seus inabastables coneixements sobre la documentació medieval i especialment sobre aquella de tipus litúrgic, cosa que el vincula a les recerques de Mossèn Gros, que ha estat el liturgista més rellevant del nostre país. Aquesta amalgama de disciplines complementàries va teixir-se sòlidament durant la realització de la seva tesi doctoral, dedicada als precedents antics i medievals de la catedral de Girona, que va ser defensada el 2008 i va rebre el Premi Josep Pijoan d'Història de les Arts concedit per l'Institut d'Estudis Catalans. El fet d'estudiar una catedral des d'una òptica que comprenia l'arqueologia, l'arquitectura, la documentació, el mobiliari litúrgic, la funcionalitat dels espais i la interacció amb la litúrgia va preparar sobradament el nostre nou acadèmic pel que havia de venir. Prèviament, tanmateix, havia entrat en contacte amb una altra persona important en el seu desenvolupament investigador, un altre capellà, el Dr. Mossèn Josep Maria Marquès, responsable de l'Arxiu Diocesà de Girona i un dels grans baluards de la història de l'Església a les comarques gironines.

La defensa de la tesi doctoral va coincidir en el temps, poc més o menys, amb l'aconseguitment de la plaça de conservador del Museu Episcopal de Vic, que va comportar la reorientació definitiva de l'activitat investigadora del Dr. Sureda cap a l'estudi de l'art medieval català, després de l'assaig general efectuat a la tesi doctoral. Penso sincerament que no existeix al país

un museu on tan clarament el perfil investigador dels conservadors que han custodiat la col·lecció al llarg dels anys es vincula de forma tan ferma a la naturalesa d'una col·lecció i amb una manera ben peculiar d'entendre la història de l'art. I és altament remarcable que els interessos acadèmics d'aquests conservadors s'hagin mantingut dins de les mateixes línies de recerca durant més d'un segle. Podríem dir alguna similar sobre el Museu Nacional d'Art de Catalunya, però mai al nivell del museu vigatà. Aquest és un patrimoni —i no em refereixo a les obres d'art que custodia— exclusiu del Museu Episcopal de Vic, que s'ha erigit en el nucli irradiador d'una forma de fer recerca en què interaccionen arqueologia, història, història de l'art i història de la litúrgia, amb l'estil romànic i figures com l'abat i bisbe Oliba mediatitzant i condicionant les investigacions.

La virtut principal del Dr. Sureda en aquest context és la d'haver renovat i ampliat aquestes línies de recerca, ja que als treballs que Gudiol i Junyent van fer de les obres de la col·lecció del museu i dels edificis que formen part del seu radi d'actuació, com la catedral de Vic, el monestir de Ripoll o l'abadia de Cuixà, hi ha incorporat d'una forma més radical els estudis litúrgics conreats per Gros. El resultat ha estat una producció científica encarada vers la funcionalitat del mobiliari litúrgic, la topografia sacra dels espais culturals o la interacció entre obres d'art medieval i litúrgia. Això no vol dir que els seus predecessors no conreassin aquestes disciplines, sinó que el Dr. Sureda ha adaptat les recerques que surten del Museu Episcopal de Vic als nous vents que bufen en la història de l'art medieval. En definitiva, ha efectuat una renovació metodològica d'una manera de fer que Gudiol, Junyent i Gros van emprendre.

D'altra banda, el Dr. Sureda ha incorporat al bagatge del conservador del Museu Episcopal de Vic el perfil patrimonial. La idea de patrimoni cultural que existia en temps de Mossèn Gudiol, i també en l'època de Mossèn Junyent, no era la que tenim en l'actualitat, un moment en què aquest concepte ha passat a formar part del dia a dia laboral dels tècnics de museus i els gestors culturals en general. En aquest àmbit, el Dr. Sureda té també una dilatada trajectòria que l'ha portat a ocupar-se de la coordinació de plans de gestió patrimonial i activitats d'inventari i difusió del nostre

patrimoni cultural en institucions com l'antic Institut del Patrimoni Cultural de la Universitat de Girona, la catedral i el Bisbat de Girona, l'Association Culturelle de Cuixà, o del projecte Catalonia Sacra, que té l'objectiu de dinamització el patrimoni artístic de les diòcesis catalanes. És en aquest context que cal emplaçar una iniciativa que vam compartir plegats, l'organització de diferents jornades sobre museus i patrimoni de l'Església a Catalunya celebrades entre 2013 i 2019, que han deixat un pòsit en forma de diferents llibres amb nombroses contribucions sobre el tema per part d'un nodrit grup d'especialistes. Aquesta és una altra línia de recerca que el Dr. Sureda ha incorporat al bagatge intel·lectual de la figura del conservador del Museu Episcopal de Vic, ja que la perspectiva històrica li ha permès endinsar-se en àmbits que Gudiol o Junyent encara no tenien a l'abast, com la història de la museologia i de la museografia catalanes. I no voldria descuidar-me, tampoc, la incorporació a aquest perfil de la tasca docent en el món universitari, tant a la Universitat de Girona, a la Facultat Antoni Gaudí (Ateneu Universitari Sant Pacià, Barcelona) o l'Institut Superior de Ciències Religioses de Vic, entre altres.

Avui hem assistit a la materialització d'un discurs complex i ric en matèria d'art medieval que, com vostès han pogut veure, ha superat els límits estrictes de la forma i s'ha endinsat en qüestions relacionades amb la interacció entre imatges, suports, espais arquitectònics i ritus. Aquesta és la realitat i la naturalesa de l'obra d'art medieval, la d'entrar en connexió amb tot allò que l'envolta, ja siguin estructures arquitectòniques, processons, textos litúrgics, les oracions i prèdiques del clergat i, sobretot, amb els anhels, sentiments i la percepció dels fidels que assistien a les celebracions.

Hem vist una portalada romànica, la de Ripoll, i se'ns han explicat les característiques del programa narratiu complex que en ella es desenvolupa, un tema que ha preocupat als historiadors de l'art del país des d'inicis del segle xx, com Josep Pijoan o Mossèn Gudiol. Una altra forma de narrativitat és la que es desplega en el moble d'altar de Sagàs, en què la morfologia de l'obra condiona plenament el desenvolupament dels missatges que transmet. I, fins i tot, el Dr. Sureda ens ha explicat que els edificis també tenen aquesta facultat explicativa, com ha exposat en referir-

se al cas de l'església de la Rodona de Vic, un edifici circular i singular la morfologia del qual ha posat en connexió, de manera tan sorprenent com atractiva, amb la pintura d'un moble d'altar, el de Santa Maria de Lluçà, que ell coneix molt bé perquè es conserva al Museu Episcopal de Vic. El transvasament formal entre un edifici i allò plasmat amb pinzells sobre un suport de fusta és, d'entrada, xocant, però il·lustra sobre la gran complexitat dels discursos visuals de l'edat mitjana i les transferències morfològiques i formals que podien donar-se entre un edifici i els plafons pintats que embellien un altar.

Els tres exemples que ens ha glossat el Dr. Sureda al seu discurs, un en l'àmbit de l'escultura monumental, l'altre en el de la pintura i el tercer en el de l'arquitectura, vistos en global, ens demostren que la capacitat de relatar, de narrar, de l'art romànic es materialitzava a través de vies discursives retòriques que podien —i poden— arribar a ser difícils de capir. En aquest sentit, trobo que la tria del tema per part del nostre nou acadèmic no podia ser més escaient, ja que vivim en l'època del «relat» i de l'*storytelling*, dos termes que apareixen, sovint, en les manifestacions públiques i entrevistes que els gestors patrimonials i els directors de museus del nostre país ofereixen. El que vull dir amb això és que construir relats amb el patrimoni és menys innovador del que ens pensem, perquè les pedres sempre han parlat. Aquells que habitaven les nostres terres al segle XII ja feien que aquestes obres emetessin uns missatges de llarg abast i perdurabilitat manifesta que, avui, gairebé mil anys després, mirem de rellegir, desxifrar i reinterpretar. I ho fem amb l'objectiu de conèixer-nos a nosaltres mateixos una mica millor, cosa que em fa pensar en aquest gran regal que les generacions precedents ens han fet, el de les despulles del passat. Siguem dignes d'aquest llegat, tinguem-ne cura, i fem que arribi a aquells que encara no han nascut.

FIGURES



Fig. 1. Creus inscrites al mensari dels brancals de la portalada de Ripoll, probablement en relació amb els mesos de maig i de setembre (© CRBMC Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya).



Fig. 2. Cicle iconogràfic de Llätzer i Epuló, a la part baixa de la cara lateral dreta del portal de Ripoll (© CRBMC Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya).

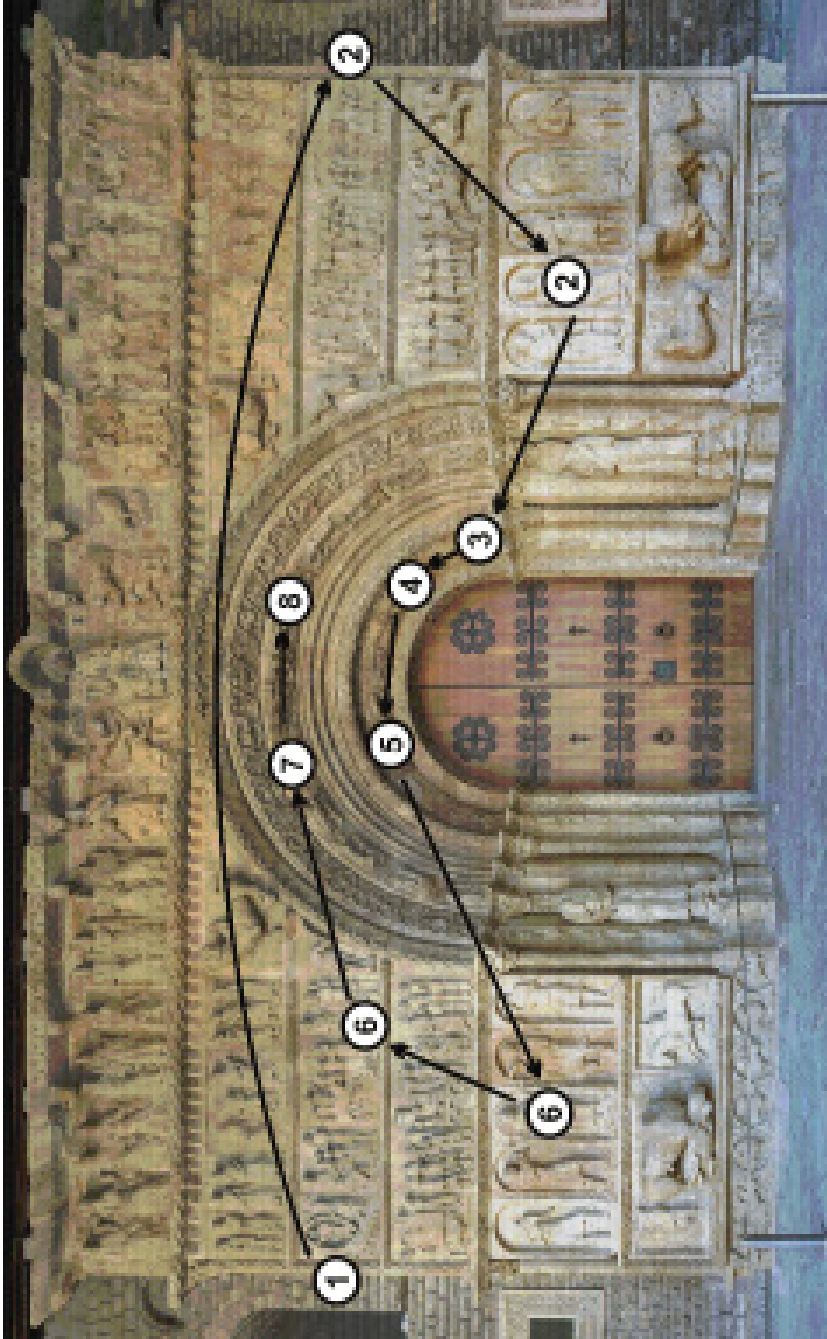


Fig. 3. Personatges representats a la portalada de Ripoll i esmentats a l'oració *Libera*, ordenats segons la seva aparició a la pregària (dibuix de Marc Sureda).



Fig. 4. Antependi i taules laterals de l'altar de Sant Andreu de Sagàs (© Museu Episcopal de Vic, foto: Gabriel Salvans / © Museu Diocesà i Comarcal de Solsona).

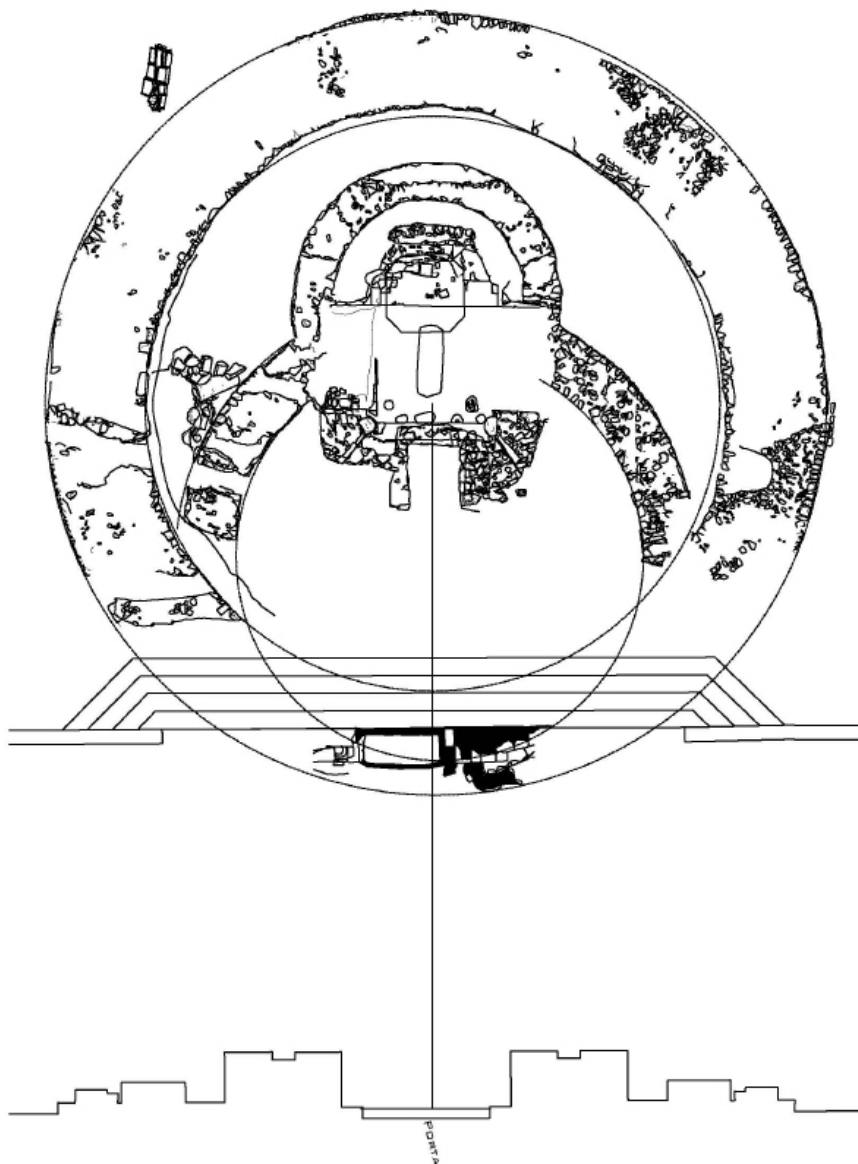


Fig. 5. Planta dels dos edificis de Santa Maria la Rodona de Vic, aixecada a partir del resultat de les excavacions de 2004 (cercle interior: església del segle XI; exterior, del segle XII) (© Carme Subiranas – Olga Castro. Arqueociència Serveis Culturals).

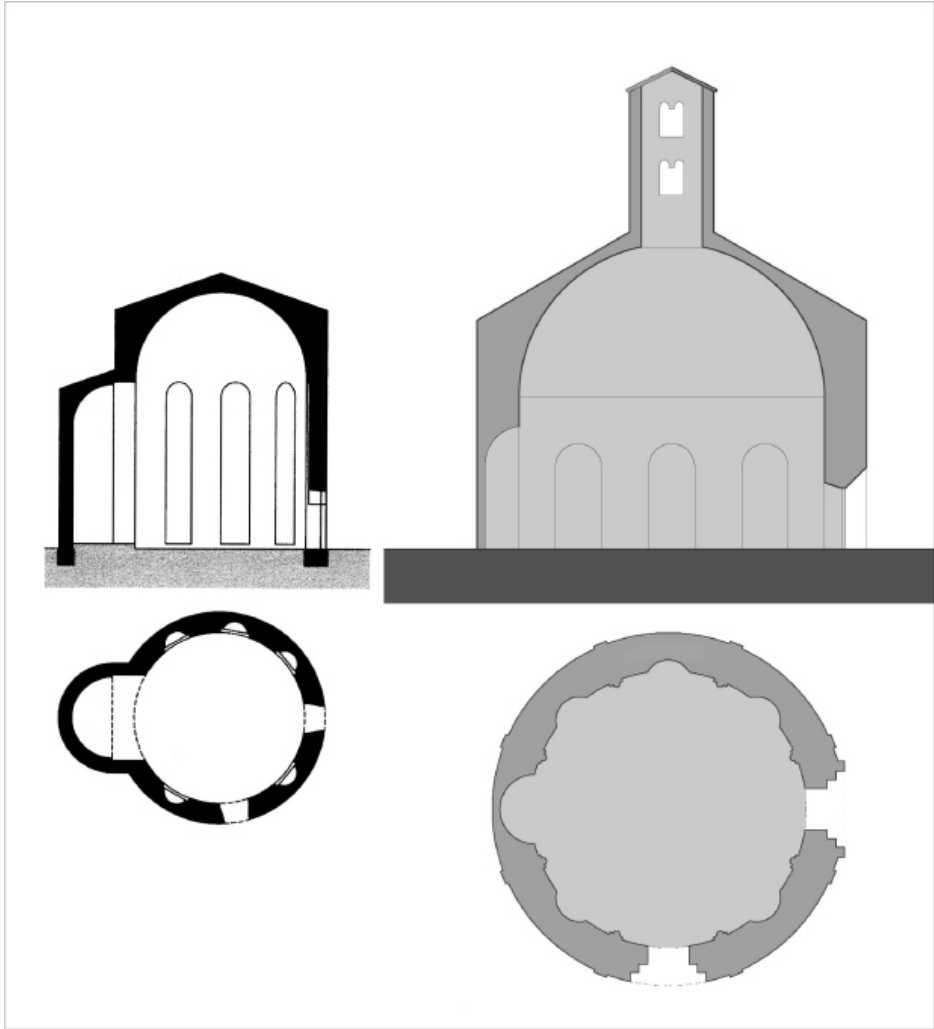


Fig. 6. Hipòtesis de Mauro Mas per a la restitució en planta i secció de la Rodona en els seus estats del segle XI i del segle XII (© Mauro Mas Pujó).

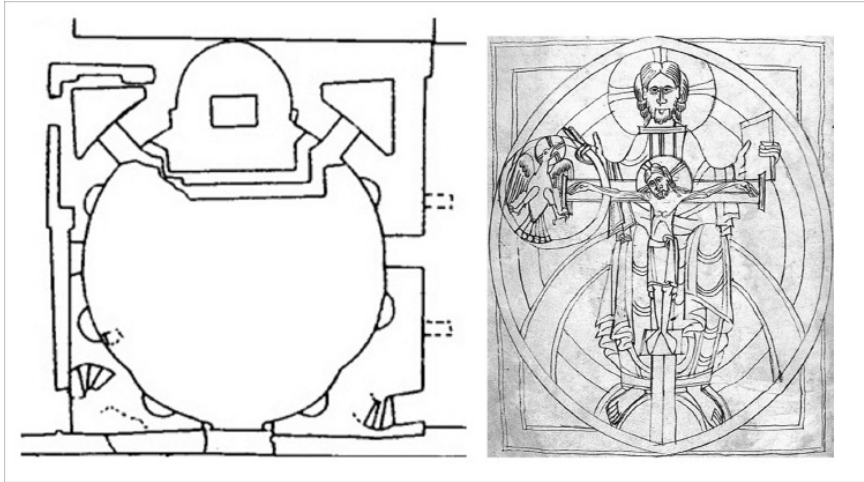


Fig. 7. Planta de la capella de la Trinitat de Cuixà (de *Catalunya Romànica*) i representació de la Trinitat al fol. 2v de l'Evangeluari de Cuixà (Perpinyà, Mediathèque Municipale, ms. 1).



Fig. 8. Taula lateral de Santa Maria de Lluçà amb la representació de la Mare de Déu envoltada dels set dons de l'Esperit Sant (© Museu Episcopal de Vic, foto: Joan M. Díaz).

