

A medieval manuscript illumination featuring a red background. At the top, the word 'MALCVS' is written in gold. Below it, several figures are depicted in a stylized, expressive manner. One figure on the left has a large, elongated head and is looking towards the right. Another figure in the center is shown in profile, wearing a brown tunic and green hose. To the right, a figure is shown from the chest up, with hands clasped in prayer. The bottom half of the image shows the lower bodies and legs of several figures, wearing patterned hose and black boots with white dots. The overall style is characteristic of the Romanesque or Gothic periods.

IMATGES INDISCRETES

Art i devoció a l'Edat Mitjana

Emac. Romànic i Gòtic

IMATGES INDISCRETES

Art i devoció a l'Edat Mitjana

(abril del 2008)

Rosa Alcoy i Pere Beseran (eds.)

Grup d'investigació Emac.
Romànic i gòtic
Departament d'Història de l'Art

Publicacions i Edicions



UNIVERSITAT DE BARCELONA



UNIVERSITAT DE BARCELONA. Dades catalogràfiques

Art i devoció a l'Edat Mitjana : abril del 2008

Referències bibliogràfiques

ISBN 978-84-475-3463-0

I. Alcoy i Pedrós, Rosa, ed. II. Beseran i Ramon, Pere, ed. III. Col·lecció: Imatges indiscretas ; 1
1. Art medieval 2. Iconografia 3. Art cristià 4. Congressos

Basat en les aportacions al Seminari Imatges Indiscretas. Art i devoció a l'Edat Mitjana, celebrat a Barcelona a l'abril del 2008 i organitzat pel Grup Emac. Romànic i Gòtic a la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona.

© PUBLICACIONS I EDICIONS
DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA, 2011

Adolf Florensa, s/n, 08028 Barcelona,

Tel 934 035 442, Fax 934 035 446,

comercial.edicions@ub.edu;

www.publicacions.ub.es

© dels textos, els autors

© de l'edició, Grup Emac (Exportació i migracions de l'art català romànic i gòtic), grup de recerca consolidat de la Generalitat de Catalunya. grup.emac@gmail.com

© del disseny de la coberta, tonicaastro.com per al Grup Emac

© del disseny i de la maquetació, tonicaastro.com per al Grup Emac

© de la idea general, Rosa Alcoy

Fotografia de la coberta: Detall del frontal de Santa Margarida de Vilaseca
(Museu Episcopal de Vic)

Impressió: Gráficas Rey, S.L.

ISBN: 978-84-475-3463-0

Dipòsit legal: B-16861-2011

Imprès a Espanya/Printed in Spain

La publicació d'aquest llibre forma part de les activitats que desenvolupa el Grup Emac, que ha gaudit per a la seva realització del finançament del Ministeri d'Educació i Ciència (HUM2005-03961/ARTE), del Ministeri de Ciència i Innovació, dels fons FEDER (HAR2008-HAR2008-01395/ARTE) i de la Generalitat de Catalunya (AGAUR, programa Arcs).

Els editors declinen qualsevol responsabilitat respecte al dret de les imatges que il·lustren les tesis dels articles, les quals han estat facilitades pels autors i citades seguint les seves indicacions. Es tracta d'un suport necessari per a la lectura del text científic i, en aquest sentit, es justifica la seva utilització.

Queda rigorosament prohibida la reproducció total o parcial d'aquesta obra. Cap part d'aquesta publicació, inclòs el disseny de la coberta, pot ser reproduïda, emmagatzemada, transmesa o utilitzada per cap tipus de mitjà o sistema sense l'autorització prèvia, per escrit, de l'editor.

ÍNDEX

Presentació	9
Estil, iconografia i datació de les pintures romàniques de Santa Maria de Mur <i>Montserrat Pagès i Paretas</i>	15
<i>Imágenes discretas</i> : la exaltación de la Cruz, la corona y la Iglesia en Cataluña y Tierra Santa. El caso de Santa Maria de Barberà del Vallès <i>Lily Arad</i>	29
Guiños iconográficos en un espacio funerario: las pinturas murales de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca <i>Fernando Gutiérrez Baños</i>	45
Relats de pedra. Judicis finals i cicles marians en l'escultura lleidatana trescentista <i>Pere Beseran i Ramon</i>	57
Herencias clásicas y atmósferas cortesanas en Sicilia: el techo pintado de la catedral de Nicosia <i>Licia Buttà</i>	71
La miniatura a l'entorn del 1300: marginàlia <i>Gemma Escayola i Rifà</i>	81
La felicidad de los santos y de los hombres y mujeres que no lo fueron: un itinerario visual del final del románico al gótico <i>Rosa Alcoy</i>	93
Rappresentazione dei sacramenti e cicli cristologici nella pittura valenzana del gotico internazionale <i>Maria Laura Palumbo</i>	109
La miniatura a l'entorn del 1400: marginàlia al <i>Breviari del rei Martí</i> <i>Marisol Barrientos Lima</i>	121
Devoció i mort a mitjans del segle xv. Retaules per a capelles funeràries <i>Guadaira Macías</i>	133
Il Retablo di San Bernardino, per uno sguardo alla Sardegna ai tempi del tardo gotico catalano <i>Enrico Pusceddu</i>	145
La pintura mural a la Vall d'Aran en temps del Renaixement: les primeres pintures de Santa Maria d'Arties <i>Albert Sierra i Reguera</i>	161

PRESENTACIÓ

En la presentació del curs *Icones i iconografies medievals*, que es va programar dins dels darrers cursos d'estiu de la Universitat de Barcelona (Els Juliols 2009), al·ludíem al sentit i el contrasentit de les icones cristianes medievals com a part d'una aventura visual dilatada que oscil·la entre l'expressió dels sentiments de goig i els de dolor, constantment associats al programa figuratiu i teològic del cristianisme medieval. Un àmbit d'estudi que s'afermava amb el recent curs dels Juliols, però que arribava precedit per un altre seminari *Imatges indiscretes. Art i devoció a l'Edat Mitjana*, celebrat a la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona, el mes d'abril del 2008, i que ara és objecte de publicació. Com en el cas dels Juliols, aquesta activitat, centrada en l'anàlisi de l'art sacre d'època medieval, era volgutament oberta a la recerca però tenia uns clars objectius docents, i es va desenvolupar gràcies a les diferents aportacions dels membres i col·laboradors del grup Emac i a d'altres intervencions com les de la professora de la Universitat de Jerusalem Lily Arad, i la del professor de la Universitat de Valladolid Fernando Gutiérrez Baños, als quals agraïm des d'aquí, molt sincerament, la seva generosa participació. El curs *Imatges indiscretes I*, precedent directe del titulat *Icones i iconografies medievals*, va gaudir de finançament d'un projecte de Millora de la Qualitat Docent *Xarxes docents per a l'art medieval a Catalunya* (Generalitat de Catalunya, AGAUR, 2006MQD00182) que també ha donat suport a aquest llibre. El projecte, dirigit des de la Universitat de Barcelona amb la col·laboració de la Universitat Rovira i Virgili, va iniciar-se els anys 2006-2008, i va implicar l'organització del cicle de conferències esmentat i d'altres activitats, entre les quals podem destacar una jornada sobre *Docència i avaluació de la Història de l'Art* celebrada el 26 de novembre de 2008 a la Facultat de Geografia i Història (UB).

Agraïm, per tant, el finançament i suport rebut en aquella ocasió puntual i que es complementa amb el suport continuat del Ministeri de Ciència i Innovació i els fons Feder en el terreny de la recerca. Atès que no podem fer compartiments estancs de les dues activitats que, com a professors universitaris, duem simultàniament a terme, és més que raonable, i fins i tot aconsellable, procurar integrar els nostres estudis i recerca amb la tasca docent, i això és el que intentem fer des de ja fa molts anys. La iniciativa, *Imatges indiscretes I*, anava dirigida a complementar les tasques docents en tots els cicles, privilegiant per la seva adequació a un sistema d'especialització gradual el segon i el tercer cicles de la llicenciatura, ara en extinció. De fet, el curs va gaudir també de la col·laboració de futurs doctors, que van fer la presentació de treballs aleshores en curs i ara recollits en la publicació.¹ Encara que el projecte MQD es va concloure oficialment el 2008, no l'hem deixat pas en cap via morta i aquest llibre vol ser una mostra de l'interès per difondre les recerques realitzades i per fer-les arribar a un públic general, format per estudiants però no només per ells, en un format assequible i amb un plantejament divulgatiu que no va en detriment de la seriositat dels seus continguts i del seu vincle amb la recerca.²

De retorn a la idea inicial, cal advertir que entre el goig i el dolor es mou la interpretació de moltes de les imatges tractades en el seminari *Imatges indiscretes I* i en altres trobades que s'han plantejat després des del Grup Emac per tal d'ampliar els punts de vista sobre les icones i les iconografies medievals, dins d'un món complex que ens endinsa en algunes ocasions en el camp d'estudis de l'anomenada «cultura visual», figurativa i abstracta, estudis que per a nosaltres són, sobretot, estudis d'art visual integrats en un marc geogràfic i històric concret, que permet la comparació amb desenvolupaments afins en altres marcs geogràfics i històrics. Un terreny d'anàlisi que, sense defugir el problema de la nostra pròpia cultura visual, ha d'encarar els esquemes i procediments característics d'èpoques diferents de la nostra.

L'apropament als vessants artístics del període medieval ens mou també a aprofundir, en diferents formats, unes obres, temàtiques i dinàmiques que són part específica de la cultura medieval i que adquireixen sentit i particularitat gràcies a les seves múltiples vies d'interpretació plàstica. Els nostres estudis d'Història de l'Art han d'ocupar-se en bona lògica d'aquestes produccions catalogades com a manifestacions artístiques d'interès que expliquen i s'expliquen en el seu context històric i cultural. La recerca de les particularitats i de les troballes de cada període implicat, la definició del possible retrat d'un moment donat, aquell que ha de permetre recuperar una part de les seves fesomies canviants, s'enfoca críticament, al marge dels tòpics sobre la qualitat d'artesans dels seus artífexs o de la preeminència dictatorial dels promotors. La imatge d'una Edat Mitjana fosca i fustigada per tota mena de penalitats, dominada per una comitència que ho sap tot i ho dicta tot, molt més que en altres temps, configura una realitat

1. En aquest apartat s'integren les aportacions de Gemma Escayola i Rifà, que ja va presentar la seva tesi doctoral a la Universitat de Barcelona al gener del 2009, i de Marisol Barrientos Lima, que encara hi treballa, sobre les imatges de les *marginàlies* en els manuscrits medievals que han estat objecte dels seus estudis en els contextos del 1300 i el 1400 respectivament.

2. Vegeu la pàgina web del nostre grup de recerca: <http://www.ub.edu/emac/index.html>

medieval massa ennegrida per la incultura dels artífexs i pel poder que els sotmet i se'n serveix, sigui des d'una visió teològica del món sigui des d'una política unilateral o homogènia. Davant de la riquesa inventiva i l'enginy visual que forneix l'art medieval, no és fàcil d'acceptar que es tracti d'un període on hi ha manca d'individualitats artístiques sobresortints. Tampoc no sembla just creure que l'Edat Mitjana defineix un lloc i uns temps on no és possible retrobar un pensament múltiple que pugui derivar en un pensament artístic plural. En tot el que passa necessàriament per moltes mans i molts caps, encara que sigui sobre unes guies generals prou ben posades, hi ha garantida l'excepció, el matís o la dissonància. Tanmateix, potser som encara massa esclaus de visions i comentaris que potencien, força inapropiadament, una idea unitària i compactada d'aquest llarg, dens i sorprenent món medieval, que tampoc no va ser sempre igual, de l'alfa a l'òmega, del seu principi a la seva fi.

Reiterades de forma superficial o ingènua, sovint en els mitjans de comunicació, aquestes visions vinculades a la construcció d'un imaginari col·lectiu lineal, o viceversa, forçades per aquest mateix imaginari maniqueu ja massa construït, ens porten a subestimar una part important dels molts universos que amaga l'Edat Mitjana, sobretot quan s'hi al·ludeix amb regularitat com si es tractés d'una època monolítica, regida per unes normes absolutament estrictes, sempre que cal fer esment o posar l'exemple d'un moment negre o no desitjable de la història. Enfront de tot això ens haurem de descarregar d'apriorismes i de prejudicis, per no fer d'aquest llarg període, de forma manifestament injusta pel que fa a la seva substancialitat i creativitat artística, un paradigma de foscor vinculada a uns temps fatídics. No debades, els assaigs per reivindicar la seva entitat més vistosa, pertinents i de prou entitat si interroguem les obres d'art, aconsellen revisar qualsevol assaig unilateral de veure aquesta part fonamental del nostre passat com un tot unitari a superar o com una maleïda rêmora.

Des de la visió ben documentada que es pot donar, també gràcies als estudis sobre les imatges i els fets artístics, d'una època tan llunyana com aquesta, es confirma que són falses les visions de l'Edat Mitjana que l'associen directament al dolor i a la negativitat, a la barbàrie i a les penes i misèries quotidianes, tant, si més no, com ho són aquelles mirades que pensen que, poc després, tot són «flors i violes», innovacions, progressos inaudits i moviments cap a la llibertat de l'individu i de l'artista, esdevingut un home autònom, central, genial i inqüestionable. Per tant, tot tenint en compte els grisos amb què cada període veu retocats llurs punts de blanc i de negre, hem volgut defugir aquelles visions globals que no deixen cap marge a la interpretació realitzada pels que van traduir el pensament de la seva època en obres concretes o per aquells que, seguint una via o una poètica alternatives, van traïr les línies mestres, dictades per la tradició o la voluntat d'alguns dels seus contemporanis. Les obres tenen sempre una certa independència, i els seus autors, medievals o moderns, les construeixen, ni que sigui a favor del corrent o ben a contracor, per al qüestionament final d'ells mateixos, de la seva època o dels seus avaladors. Tot i així, és clar que els mestres de vàlua, tot posant-hi les mans, i esdevenint-ne els autors més directes, també havien de posar-hi el cap, fos per ser fidels a una idea o per remodelar els paràmetres que regien el discurs dominant que ens arriba (o no) en les seves concrecions matèriques i tangibles, fictícies i suggeridores.

Les imatges i les obres d'art esdevenen indiscretes perquè no permeten falsificar la complexitat del que va succeir realment al llarg dels segles. En el nostre cas particular, són els segles que enllacen l'Antiguitat amb l'anomenada Època Moderna sense trencaments tan evidents com de vegades es diu, però amb una successió de singularitats que aporten canvis importants i que les imatges posen de manifest. Les obres poden falsificar la realitat immediata, la veritat relativa, però no poden traïr la realitat que les depassa i que les configura com a espills d'una dimensió ideològica i significativa ulterior que, com adverteix el professor Moralejo, ofereix a través de les formes tot el capital de la seva eloqüència.³

El primer cicle *Imatges indiscretes*, sobre l'art en les seves claus religiosa i de devoció, va ser seguit per un II cicle dedicat a les genials indiscrecions d'alguns grans mestres de les etapes medieval i moderna. Més endavant pensem donar-los continuïtat amb un tercer curs, encara en preparació. En tots aquests treballs ens acostem a les creacions artístiques tenint en compte tant les fidelitats com les traïcions als encàrrecs, tant la cara positiva com la cara fosca de la creació humana. Ho fem sense oblidar que les imatges, en particular les de caràcter devot i votiu, i les seves iconografies, els seus cicles i programes, ocupaven un lloc central en la vida de l'home i de la dona medievals i els envoltaven al mateix temps. Configuraven, per consegüent, una part ineludible del seu hàbitat a la terra i un vessant fonamental de les seves formes de relacionar-se amb el cel i el més-enllà. Adobades sovint amb un bon gruix material, que implicava també un cost elevat, i esdevingudes en determinats casos icones sagrades i úniques, d'ús privat o públic, les imatges van actuar com a referents principals dins d'un espai limitat que sempre les acollia localment però que, en algunes ocasions, assolia veritable transcendència internacional. La icona medieval, conservada avui per al seu context o, fins i tot, aïllada del seu marc d'origen, se'ns ofereix encara com una finestra que podem intentar obrir per cercar i reviure quelcom del temps passat. En aquesta tessitura les figuracions medievals ens apropen a les formes i els sistemes que el període va tenir d'interpretar, comunicar i manipular la realitat, la seva realitat, per construir-ne una de nova. Com a tot o com a part d'una idea més global, la realitat esdevé representació i descriu en cada obra un moment dins dels cabals de la transformació contínua que contempla una etapa hereva del món antic i avantpassada directa, malgrat tot, dels primers humanistes. L'art medieval, avesat a camuflar i revisar de forma incansable les creences dels grecs i dels romans, ens convida a treballar en un marc de creativitat excepcional que retrobem en la base de moltes produccions posteriors.

A cavall de dos sentiments, goig i dolor, que trasbalsen la voluntat i el desig religiós dels homes que habiten l'occident medieval, podem fer múltiples recorreguts que, des de la terra estant, ens porten vers al cel o de cap a l'infern. Es tracta d'albirar la complexitat artística i cultural d'una civilització heterogènia, lluminosa en alguns casos i ombrejada en d'altres, lunar o solar, segons es vulgui, que no pot ser considerada al marge dels corrents i contracorrents de la vida i de les forces positives i negatives que també caracteritzen altres segles de la Història. En aquest espai, vital i de devoció, disposat al canvi, el sentiment del dolor és mani-

3. Serafín MORALEJO. *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Ed. Akal, Madrid, 2004.

festament assumit en tots els episodis que es relacionen directament o simbòlica amb la mort de Crist, però també ho és el sentiment del goig, reservat, només des d'un punt de vista absolut i finalista, al club dels benaurats. Després d'assumir les realitats, creences, prohibicions i neguits que van abocar a la gran explosió de les imatges sagrades de caràcter votiu, podem iniciar un recorregut plural per algunes de les creades al llarg de l'Edat Mitjana. S'hauran de remarcar els referents per a cada cas, destacant-ne les tradicions que segueixen, però sense oblidar mai ni la suggeridora indiscreció de moltes imatges medievals ni les riqueses més amagades del seu inquietant potencial figuratiu.

Imatges indiscretas I es presenta ara com l'inici d'una sèrie, per bé que el seu futur no es troba encara perfectament dissenyat. No s'hi troba en el sentit que donem a aquest projecte una entitat oberta i flexible, que faci viable la seva adaptació a nous formats i noves necessitats. La idea primigènia haurà d'anar quallant pas a pas, potser amb la vocació d'esdevenir la publicació periòdica o revista del Grup Emac, potser amb l'objectiu de donar pas a altres publicacions convencionals o en línia, tot per depassar, si és possible, la idea inicial de seminari únic i efímer dedicat als estudis d'art medieval. En qualsevol cas, esperem que la trajectòria d'*Imatges indiscretas* es pugui perfilar en els propers anys dins del marc de les nostres activitats i ho faci en la forma més adient. Mentrestant haurem adquirit un deute manifest amb el curs d'extensió docent que li va donar origen i que, arribats fins aquí, ens ha permès d'aparellar docència, difusió i investigació sense fer miques la coherència del nostre treball.

R. Alcoy

Estil, iconografia i datació de les pintures romàniques de Santa Maria de Mur

Montserrat Pagès i Paretas

Museu Nacional d'Art de Catalunya
Grup de recerca Emac. Romànic i Gòtic de la Universitat de Barcelona
montserrat.pages@mnaac.cat

La iconografia de les pintures de l'absis de Santa Maria de Mur no pot separar-se de la història dramàtica dels comtes fundadors de l'església.¹ S'hi representa un Déu totpoderós i omnipotent, en mans del qual cal deixar l'aplicació de la justícia i del càstig als pecadors, com ho féu al maleir el fratricidi de Caín, crim en el qual els contemporanis, els homes i vassalls dels comtes de Pallars Jussà, devien veure-hi reflectida una part de la seva història més recent.

L'estil dels frescos de Mur, molt diferent d'altres tendències dominants de la pintura romànica catalana, és tanmateix de gran personalitat, relacionat amb la de la Seu d'Urgell, amb la pintura llenguadociana i amb la rossellonesa, principalment a través de Sant Policarp de Rasès i Santa Maria d'Alet. Pel que fa a la cronologia, les raons històriques, iconogràfiques i estilístiques aportades en aquest article permeten de fixar-la als primers anys del segle XII, poc després del 1100 i abans del 1122.

Construït per protegir la frontera meridional del comtat de Pallars, el castell de Mur fou un dels principals castells de la marca del Montsec.² Entre el 1057 i el 1060, els comtes Ra-

1. M. PAGÈS, «Noblesse et patronage: El Burgal et Mur, la peinture murale en Catalogne aux XIe et XIIe siècles», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVI, 2005, p. 149-158. M. PAGÈS, *Sobre pintura romànica catalana*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat 2005, p. 109-129, i desenvolupada més llargament a M. PAGÈS I PARETAS, «Les pintures de Santa Maria de Mur, seu d'una canònica fundada pels comtes de Pallars Jussà», a *El Romànic i el Gòtic desplaçats. Estudis sobre l'exportació i migracions de l'art català medieval* (R. ALCOY i P. BESERAN, eds.), Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007, p. 19-54 i a M. PAGÈS I PARETAS, *Sobre pintura romànica catalana, noves aportacions*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, *Biblioteca Serra d'Or*, núm. 400, Barcelona, gener del 2009, p. 201-237.

2. Sobre la història del castell i de la canònica de Mur, més desenvolupada en les obres citades en la nota anterior, vegeu sobretot *Recopilación y resumen de los Instrumentos, y papeles que se halla recónditos en el Archivo de la Iglesia Colegiata de Mur, ordenados por Joseph Martí, canónico regular del Rl. Monasterio de Sta. Maria de Bellpuig de las Avellanias en 1794*, ms. 150 de la Biblioteca de Catalunya. Pere de MARCA, *Marca Hispanica*, París 1688, Ap. CCCXXIII i CCCXXIV. J. VILLANUEVA, *Viage literario a las iglesias de España*, vol. X (1821), p. 188 i XII (1850), p. 70-76). L. CUENCA Y DE PESSINO, *Historia de la baronía y pabordato de Mur y cronología de los condes de Pallars*, Barcelona 1906. J. MIRET I SANS, «La fundació del monestir de Mur» i «Nota a la fundació del

mon i Valença de Pallars Jussà començaren la construcció de l'església de Mur, de tres naus i capçada per tres absis, que fou consagrada pel bisbe Guillem Guifré d'Urgell el 12 de gener del 1069 a santa Maria, sant Pere i sant Esteve.³ L'acabament de l'obra i la dotació de la canònica, però, fou obra del comte Pere Ramon (1098-1112), fill dels fundadors, que el 1100 s'intitulà *bedifcator et custos Ecclesia Beata Maria Muri*, poc després de la mort del seu pare (1098), fet inesperat i violent, que tingué ràpida resposta per part del bisbe Ot d'Urgell, el qual féu jurar la pau i treva al fill del comte difunt i als seus homes. La comtessa Valença, al seu torn, redactà de seguida el seu testament, i en féu beneficiària l'església de Mur si hi restava el sepulcre del seu espòs, la qual cosa obligà el jove comte fill del finat a actuar amb rapidesa i, aconsellat pel bisbe Ponç de Roda, titular d'una seu secularment enfrontada amb Urgell, i el legat papal, acabà l'obra de l'església, hi instal·là una canònica i la vinculà directament a Roma (1100).

La decoració de l'església de Mur es relaciona estretament amb aquests esdeveniments. Recordem que les pintures de l'absis es troben al Fine Arts Museum de Boston, menys una columna i l'absiol meridional, que són al MNAC, i que hi ha vestigis a l'edifici per assegurar que tot ell fou afrescat en una mateixa campanya pictòrica.

BREU FORTUNA CRÍTICA I ANTIGUES DATAcions

El primer a publicar les pintures fou Josep Goday el 1914. L'estiu del 1919, com s'ha explicat molt bé en altre lloc,⁴ les pintures de l'absis foren arrencades i, tot burlant la Junta de Museus de Barcelona, el 1921 foren dutes a Amèrica i venudes al Museum of Fine Arts de Boston.⁵ Això fou el detonant que mobilitzà les institucions catalanes a adquirir i conservar tots els altres conjunts de pintura mural romànica al museu de Barcelona, actual MNAC. A Boston, les pintures de Mur foren estudiades per W.S. Cook, segons el qual no podien ser anteriors al 1150, i tot i que C.H. Hawes desmuntà els seus arguments, ningú més no gosà contradir el prestigiós professor americà, fins i tot Kuhn volia refermar-la amb una notícia, errònia. Richert, Durliat, Ponsich i Ainaud compararen Mur amb la pintura rossellonesa i de la Seu d'Urgell, com hem detallat en altre lloc, però la data era inamovible fins que Ottaway gosà,

monestir de Mur», a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, Barcelona, juliol-setembre del 1911, XI, 43, p.112-123; octubre-desembre del 1911, XI, 44, p. 221-223. P. KEHR, *Papsturkunden in Spanien, Katalonien I*, Berlín, 1926, p. 177-178. E. CORREDERA GUTIÉRREZ, *Santa Maria de Mur. Cronologia*, Tremp, 2003.

3. C. BARAUT, «Les actes de consagracions d'esglésies del bisbat d'Urgell», *Urgellia*, I, 1978 (1979), doc. 68. *Catalunya romànica*, vol. XV, 1993, p. 354-355. Vegeu també E. CORREDERA, *Santa Maria...* i R. ORDEIG I MATA, *Les dotalies de les esglésies de Catalunya (segles IX-XII)*, vol. II, Vic, 1997, ap. 226 B, p. 223-224.

4. A. WUNDERWALD i M. BERENGUER, «Les circumstàncies sobre la venda de les pintures murals de Santa Maria de Mur», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 2001, 5, p. 121-129; i J. SUREDA, *La pintura romànica en Catalunya*, Madrid, 1981, p. 307-308. També, amb text de J. VIVANCOS, a *Catalunya romànica*, vol. I, p. 355-356 i XV, p. 360-363.

5. Al *Museum of Fine Arts Bulletin*, vol. XIX, núm. 115 (octubre del 1921), es diu que s'ha adquirit el fresc i que, tot i que encara no està en condicions de ser exposat, «it is the intention of the Trustees to install it in a fitting manner in the Museum galleries, and plans are being prepared».

per primer cop, relacionar-les amb el comte Pere Ramon, hipòtesi que defensem. El mateix any 1994, Ainaud també suggeria una datació anterior.⁶

DESCRIPCIÓ ICONOGRÀFICA

A la volta de l'absis central hi ha una visió apocalíptica de gran envergadura i monumentalitat inspirada en la visió de l'Anònim (Ap 1 i 4). La *Maiestas Domini* o Crist en majestat, asseguda en arc encoixinat, és la figura que emergeix d'una màndorla de llum, amb l'alfa i l'omega que pengen del seu nimbe crucífer.⁷ Beneeix amb la mà dreta, i amb l'esquerra sosté obert el llibre de la vida, amb una cita de Joan: «EGO SVM VIA VERITAS ET VITA NEMO VENIT AD PATREM NISI PER ME», 'jo sóc el camí, la veritat. Ningú arriba al Pare si no és per mi' (Jo 14,6). Té set estrelles a la seva dreta (Ap 1) i cinc a l'esquerra. De la màndorla pengen els set lampadaris d'or, que són les set torxes enceses que cremen davant el tron de l'Anònim de la visió descrita al llibre de l'Apocalipsi (Ap 1 i 4). I, com en aquesta (Ap 4), als quatre costats del tron, hi ha els quatre vivents o símbols dels evangelistes, que sembla que sorgeixin d'unes aigües, que podrien fer al·lusió al mar de vidre semblant al glaç del text apocalíptic. Una inscripció amb els versos 355/358 del *Carmen Paschale* de Seduli, força corrents des de l'època carolíngia, il·lustra la visió de cadascun dels símbols:

HOC MATEVS AGENS HOMINE(M) GENERALITER IMPLET
MARCVS VT ALTA FREMIT VOX PER DESERTA LEONIS
MORE VOLANS AQUILAE VERBO P(E)TIT ASTRA IOHANNES
IVRA SACERDOTII LVCAS TENET HO(NO)RE IUVENCI

La traducció d'aquesta cita, present també a Sant Martí del Fenollar i a Sant Salvador de Casesnoves, seria «Això ho fa Mateu, adoptant a grans trets la figura humana; Marc rugeix amb la profunda veu del lleó pels deserts; Joan, volant com l'àliga, arriba als astres amb la seva paraula; Lluc, sota la figura del toro, deté el dret sacerdotal».⁸

Sota d'aquesta visió apocalíptica, de gran envergadura i monumentalitat, hi havia dos altres registres figurats, un de dogmàtic i un de narratiu, per aquest ordre, el primer amb el col·legi apostòlic i el segon amb episodis del cicle de la infància de Crist, amb la particularitat que el bressol o pessebre amb el Nen, que era situat sota la finestra central, des de la nau es veia situat sobre l'altar. A la part inferior de l'absis, devia haver-hi cortinatges figurats, que no ens han pervingut.

6. W.S. COOK, conferència del 28 de desembre de 1922, «The New Romanesque Fresco from Catalonia in the Boston Museum of Fine Arts», *American Journal of Archaeology*, V, XXVII, 1923, p. 63-64.; C.H. HAWES, «A Catalonian Fresco of the Twelfth Century», *Boston Museum of Fine Arts*, Boston, juny del 1923, XXI, 125, p. 32-40.

7. J. PIJOAN, *Ginestarr de Cardós, Esterrí de Cardós, Sta Eulàlia d'Estabon, Sta Maria de Mur, St Pere d'Àger*, Barcelona, 1921 (*Les Pintures Murals Catalanes*, IV).

8. Agraïm aquesta traducció al professor Pere Quetglas de la Universitat de Barcelona.

Pau, l'apòstol dels gentils, i Pere, amb les claus, centren el col·legi apostòlic i flanquegen la finestra axial, en un sistema iconogràfic característic del temps de la reforma gregoriana, en què aquestes figures, pilars de l'Església romana, s'erigeixen en autoritat al capdavant dels altres apòstols i configuren, amb aquests, el model a seguir de l'Església reformada. Curiosament, a la inversa del que sol passar en altres exemples de pintura romànica catalana, Pau es troba a l'esquerra de qui ho mira i Pere a la dreta. Acompanyats de Bartomeu i d'Andreu, es presenten en estricta posició frontal, entre les finestres. Per contra, els altres apòstols es disposen de quatre en quatre, als extrems del registre, però en posició de diàleg o conversa, de dos en dos, agrupats així: Jaume i Felip, i Simó i Judes a l'esquerra; i, a la dreta, Jaume i Joan, i Tomàs i Mateu. L'ordre seguit de tots ells, segons les inscripcions que els acompanyen, és el següent: SCS JACOBVS, PHILIPVS, SIMON, IVDAS, BARTOLOMEVS, PAULVS, PETRVS, ANDREAS, IACOBVS, IOHANNES, TOMAS i MATHEVS. Només el segon Jaume, que Hawes identifica com el Major, probablement amb raó perquè sol aparèixer acompanyat de Felip, porta un rotlle, tots els altres duen llibres, tots tancats menys el d'Andreu, que el té obert com per llegir; Pere, a més, porta les claus.

Pel que fa al cicle de la Infància de Crist, hi havia cinc escenes, amb el Naixement com a punt culminant sota la finestra axial, desenvolupat amb una major amplitud. La primera, que devia ser l'Anunciació, s'ha perdut, a continuació hi ha la Visitació, on S(AN)CTA MARIA i ELISABETH apareixen abraçades dins d'un edifici sostingut per columnes, semblants a les que formaven el sistema decoratiu d'arcs i pilastres de l'església de Mur. Del Naixement, la part central s'ha perdut, però, com hem dit, devia haver-hi justament el bressol o pessebre de l'Infant, perquè es veuen restes del bou i la mula. Situat en aquest punt, des de la nau el bressol s'hauria vist sobre mateix de l'altar, la qual cosa no pot ser arbitrària. A la dreta de l'escena hi ha representat Josep, amb gest de meditació, amb la inscripció IOSEPH IVSTVS, és a dir hi apareixen elements de Mateu i de Lluc (Mt 1,19; Lc 2,7). A esquerra i dreta de Maria, que apareix ajaguda en una màrfega, hi ha una inscripció, la primera línia de la qual correspon, altra volta, al *Carmen Paschale*.⁹ És una salve a la Verge, la Mare de Déu, de qui ha nascut el rei que destruirà el pecat del món.

«SALVE, S(AN)CTA PARENS, ENIXA PUERPERA REGEM
NASCITUR EN FORTIS; PEREANT QUOD (?) CRIMINA MORIS.»

Tot seguit, ve l'Anunci als Pastors, amb la llegenda que ho proclama: GAUDENT PASTORES PASCENTEN CUNCTA VIDENTES

La darrera escena, separada per una columna com les anteriors, era l'Epifania, amb la Mare de Déu asseguda mig de costat, que presentava el Nen a l'adoració dels mags, part que es troba molt erosionada, i la inscripció: T(R)INO REGIQUE DEOQUE SE(RVI),¹⁰ 'els tres reis que serveixen el Senyor'.

9. La transcripció d'aquests i dels altres versos que citarem és de C.H. HAWES, «A Catalanian Fresco of the Twelfth Century», *Boston Museum of Fine Arts Bulletin*, vol. XXI (1923), núm. 125, p. 32-40, p. 38.

10. Segons Vivancos (reg. núm. 4), la visió de Crist d'aquest absis, una de les representacions més completes de la visió

A les finestres hi ha també representació figurada; en la de l'Evangelí, dos atlants que sostenen la volta en ventall; i a les altres dues, respectivament, les Ofrenes, a un i altre vessant de la finestra axial i, en la del costat de l'Epístola, el fratricidi, amb Caín (CHAIM) que colpeix Abel (ABEL) amb una destal i la reprovació del culpable per la mà acusadora de Déu. Falta un tros de pintura d'aquest episodi, als peus de l'homicida, on devia haver-hi el cadàver del seu germà assassinat. Sense dubte aquestes imatges tenen una gran significació, no solament dins el programa iconogràfic global, ans pel que signifiquen en el context històric que hem descrit més amunt.

A l'absis de l'Epístola s'hi representava l'Ascensió de Crist, amb gran fidelitat al llibre dels Fets dels Apòstols (Ac 1,9-11) i a la tradició iconogràfica carolíngia, amb el Crist de costat, amb un genoll flexionat i el peu sobre la muntanya, en posició clara d'ascendir, com apareix al sacramentari de Drogo de Metz (BNParís), bé que ací la *Dextera Domini* l'estira cap amunt, cosa que no sembla que hagués passat a la nostra església. Ací, a la mà esquerra hi té un disc o *mundus*, de probable sentit eucarístic, l'altra mà no s'ha conservat, ni tampoc el cap, bé que en fotografies anteriors a l'arrencament del mural la figura es veia força més sencera. Se'n podia delimitar el volum del cos i l'altre braç, doblegat a l'alçada del pit. El volum del cap també s'entreveu i hom diria que estava en posició frontal, bé que tot plegat estigués molt malmès i no es pugui assegurar. Defora la màndorla, hi ha sengles àngels a banda i banda, que proclamen el prodigi. Tot separant la volta del semicilindre hi havia una inscripció, amb bella capital romana blanca sobre fons negre, de la qual resten només algunes lletres, «.. DV..... IAND...», que serveixen, si més no, per comprovar-ne la qualitat i la identitat amb les inscripcions de l'absis central. Dessota, al semicilindre, hi apareixen els apòstols i la Verge Maria. Aquesta, amb *maphorion*, és a l'esquerra de la finestra, mentre que a la dreta hi figura Pau; els apòstols que hi ha rere aquest eren agrupats de dos en dos com si estiguessin en diàleg. A l'intradós de la finestra n'hi ha dos més, mig agenollats per adaptar-se millor al marc. Al frontis de l'absis hi havia unes columnes simulades, com les del central, amb una mena de rars capitells, com els del temple de l'escena de la Visitació de l'absis central. I, als arcs d'emmarcament de l'absis, hi ha frisos vegetals de gran qualitat.

SOBRE EL SISTEMA ORNAMENTAL

El sistema ornamental és el mateix, tant a l'absis central com al lateral i a la nau de l'església, la qual cosa fa suposar que s'estenia a tot l'edifici, que hauria estat decorat en la mateixa campanya pictòrica, molt homogènia. Compta amb uns elements molt característics, vistosos i de gran efectivitat plàstica, com les aigües o ones de les màndorles, de les quals es treu molt partit, amb sanefes de tradició clàssica, reelaborades i simplificades, com la de l'absis central separant la volta del semicilindre, que és una mena de greca o falsa greca d'escalles en perspectiva de gran amplitud, flanquejada a dalt i a baix per línies de perles i punts allar-

preparatòria de l'Apocalipsi en la pintura romànica catalana, que significa el seu retorn triomfal a la fi dels temps, segons la interpretació d'autors medievals, segueix Raban Maur a *De Fide catholica rymus*.



1. Absis de Santa Maria de Mur (Fine Arts Museum, Boston).



2. Detall de les pintures de Santa Maria de Mur *in situ* el 1912 (Arxiu Mas).



3. Detall de l'absis meridional de Santa Maria de Mur (MNAC, Barcelona).

gats. O la inferior, una cinta cargolada blava i vermella alternativament, sobre fons negre, amb floretes de punts ornamentals. Les voltes de l'esplandit de les finestres es disposen com si fossin ventalls de paper oberts, cada plec amb una cara d'ombra i una de llum. Les columnes, utilitzades dins la narració, com les del temple en què s'allotja la Visitació, per separar escenes, com la que es troba entre l'Anunciació als Pastors i l'Epifania, o per subratllar els accidents arquitectònics, poden ser de dos tipus, tots tots amb uns capitells singulars, com si es tractés d'un doble capitell, bàrbara adaptació de models de l'antiguitat; pel que fa al fust, les més simples, com les del registre narratiu, o les que emmarcaven l'absidiol meridional, tenen una simulació d'aigües de marbres obtinguda per mitjà d'uns traços paral·lels en V.



4. Detall de l'absis meridional de Santa Maria de Mur (MNAC, Barcelona).

La del MNAC,¹¹ que prové de l'absis central on, amb la greca a dalt, flanquejava el registre dogmàtic, sembla que, tot i la semblança, correspon a un altre tipus. Tant el seu traç sinuós com la disposició dels traços negres, en una mena de *trompe-l'œil*, sembla que simulen una columna helicoidal.

A l'extradós dels arcs d'emmarcament dels absis, com es pot comprovar encara al lateral, hi havia sengles frisos de sanefes vegetals, ací en blau i vermell sobre fons negre, de gran qualitat i envergadura, bé que se'n conservi tan poc, un d'ells amb flors de diversos pètals tancats dins una mena de cors arrodonits, i l'altre amb una espècie de campànules també dins de ti-

11. MNAC/MAC 68711.

ges que les tanquen. I, en llocs més secundaris, com un intradós d'aquest mateix absis lateral, hi apareixen temes decoratius més simples, com una tira de fruits esquemàtics quadriculats.

Com hem vist, el sistema decoratiu inclou temes d'origen clàssic, bé que adaptats molt lliurement i, a voltes, amb un sentit diguem-ne anticlàssic molt fort, al costat d'altres que no hi tenen res a veure.

L'ESTIL DE MUR I LA PINTURA ROSSELLONESA I LLENGUADOCIANA

L'estil de Mur, de força qualitat, és, per dir-ho d'alguna manera, anticlàssic i geomètric en el tractament de les figures, en unes (els apòstols) més que en les altres (cicle de la Infància), i en els temes decoratius, més visionari que naturalista. No té relació amb cap dels que foren més importants a la Catalunya romànica, ni amb la pintura d'influència llombarda personalitzada pel cercle del mestre de Pedret, ni amb el bloc o escola de Taüll, més relacionat amb l'escola escultòrica llenguadociana, ni tampoc amb l'estil del mestre d'Osormort, l'origen del qual es remunta a la tradició pictòrica de la cort de Poitiers,¹² els principals corrents estilístics en pintura mural vigents a la Catalunya romànica.

A Mur, les figures, sobre un fons blanc de calç, són molt geomètriques i planes en la seva majoria, per bé que en alguns casos es vulgui donar un toc 'naturalista' de tradició antiga, com en la túnica del Crist de l'Ascensió, per exemple, o en els peus nus de Crist i els apòstols, força notables els del primer, sobretot en comparació amb l'esquematisme dels plecs dels vestits. L'estil, malgrat aquesta simplificació lineal, és àgil, especialment en les petites figures de les finestres, o monumental, com en el Crist de la visió apocalíptica, fins i tot desenvolupa un sentit per la narració i l'anècdota (el que resta del Naixement, l'Anunciació als Pastors), que contrasta amb la major rigidesa de les figures centrals del col·legi apostòlic, volguda intencionadament. És a dir, que presenta diversos registres plàstics segons ho requereixi el tema a desenvolupar o les necessitats compositives. Els colors principals són un blau turquesa i un groc molt viu i de gran contrast i efecte cromàtic, un ocre tirant a marró i el vermell, i no obstant la limitació d'aquesta paleta es creen uns jocs cromàtics dinàmics i intensos.

En la pintura romànica catalana fins fa poc no es coneixia cap altre conjunt relacionable estilísticament amb Mur. Recentment, però, la descoberta d'uns frescos molt malmesos a la cripta de Sant Miquel de Moror ha permès de rectificar aquest panorama. S'hi retroba l'estil, els colors turquesa i groc característics i, així mateix, alguns detalls iconogràfics, la qual cosa implicaria una relació, d'altra banda no estranya si es considera que l'església de Moror pertanyia al pabordat de Mur.¹³

12. G. FERNÁNDEZ SOMOZA, *Pintura romànica en el Poitou, Aragón y Cataluña. La itinerancia de un estilo*, Seminario de Arte Medieval Nausica, Múrcia, 2004.

13. J. AINAUD, *La fascinació del romànic*, Barcelona-Ginebra 1989, p. 88, després de parlar de les pintures de Mur: «La veïna església de Moror conté importants fragments d'una decoració que és aparentment d'un estil molt semblant». C. BERGÉS, L. BADIA, a *Catalunya romànica*, vol. XV, *El Pallars*, Barcelona, 1993, p. 454-455. M. PAGÈS, *Sobre les pintures romàniques de la cripta de Moror i l'interès de la seva restauració*, informe per al bisbat d'Urgell de 10 de desembre de 2003.

D'altra banda, és cert que hi ha una certa semblança, pel que fa a la monumentalitat i a la disposició de les figures sobre un fons blanc de calç, de les pintures de Mur amb les de la Seu d'Urgell, assenyalada en primer lloc per Richert i després per Durliat, i amb les pintures d'Arles, com suggerí Ainaud, i segurament amb altres conjunts rossellonesos, com defensa sobretot Durliat. Sense negar aquestes relacions, voldríem proposar altres referents estilístics, en primer lloc el de Sant Policarp de Rasès, que ja havíem proposat, on sembla que hi haurien treballat dos pintors.¹⁴ Durliat data les pintures d'aquesta església a mitjan segle XII, les relaciona amb les d'Arles, Serrabona i Estavar, i diu que l'àngel de la segona pilastra septentrional, del primer mestre, té força semblança amb el de l'Anunciació, que hi havia a l'antiga abacial d'Alet, a l'Aude, del qual es conserva només un *relevé*, una còpia, al Musée des Monuments Français. La bellesa del fragment pictòric ja havia cridat l'atenció del baró Taylor i de Pròsper de Mérimée.¹⁵

L'àngel de Sant Policarp,¹⁶ explicaria, efectivament, algunes de les particularitats, de les pintures rosselloneses, com ara la rara forma de les ales dels àngels de la Clusa. Els rostres, a més, recorden els de Mur, i també una part de la gestualitat de les figures i de la draperia que les embolcalla, especialment en l'escena de l'Anunciació als Pastors de Sant Policarp,¹⁷ que, tot i ser diferent, remet a Mur, i també una determinada manera de desplegar els *flying folds* o plecs voladissos a l'àngel de Sant Policarp i al Crist de l'Anunciació de Mur. A l'església de Rasès hi apareixen també les aurèoles o màndorles en la forma, molt particular, d'ones paral·leles de diferents colors, com les de Mur, tan excepcionals. I encara una altra coincidència es troba en l'ús del color, sobretot en un blau turquesa molt viu i característic. Pel que fa a la datació del primer mestre de Sant Policarp, Durliat només diu que «*s'apparente aux peintres roussillonnais du milieu du XIII^e siècle*» i el compara específicament al de la capella dels Àngels de l'abacial d'Arles.¹⁸

Un altre referent estilístic és el d'un evangeliari amb una guia a Terra Santa, del sud de França i de vers el 1100,¹⁹ que es conserva a la Walters Art Gallery. La manera de plasmar els rostres, els plecs de les vestidures i el moviment de certs personatges és molt semblant. Aquesta nova referència estilística confirma la pertinença al mateix context cultural i artístic.²⁰

14. A més de les obres citades, vegeu M. DURLIAT, «Les peintures murales romanes dans le Midi de la France de Toulouse et Narbonne aux Pyrénées», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, Poitiers, CESC, 1983, XXVI, p. 118-139.

15. DURLIAT, 1983, p. 132.

16. Vegeu-lo a M. DURLIAT, «Les peintures murales de Saint-Polycarpe», *Monuments historiques*, núm. 2/77, p. 23-29, il. p. 27.

17. DURLIAT, «Les peintures...», ils. p. 29.

18. DURLIAT, «Les peintures...», p. 28.

19. *El Arte Románico*, Barcelona i Santiago de Compostel·la, 12961, núm. 77; L.M.C. RANDALL *et al.*, *Medieval and Renaissance Manuscripts in the Walters Art Gallery*, vol. I, Baltimore i Londres, 1989, cat. 4.

20. Recentment hom ha comparat un dels apòstols de l'absis lateral de Mur amb els de Saint-Saturnin de Fabrezan, a Villerouge-la-Crémade, a les Corberes (Fabrezan, prop de Lézignan-Corbières), on sembla que també presenciaven una Ascensió (S. JUNCA, «Des peintures murales médiévales méconnues dans des églises de l'Aude et de l'Hérault», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XL, 2009, p. 313-323, especialment la p. 315). Estilísticament, però, són força diferents. I, d'altra banda, agraeixo a la gentilesa de J. ROLLIER el coneixement d'un article seu en curs de publicació a *Bulletin Monumental*

Com assenyala Paul Kehr, l'estreta relació de les cases monàstiques i canòniques catalanes amb les del migdia de la Gàl·lia era molt intensa, almenys fins al temps d'Urbà II. Mentre per *regna Hispaniarum* hom entenia només els regnes de Castella i Lleó, Aragó i Navarra, «Catalunya era compresa en les Gàl·lies i considerada formant una unitat política i eclesiàstica junt amb els comtats meridionals francesos situats al nord dels Pirineus».²¹ Una de les moltes cases prestigioses d'aquests comtats era, justament, l'abadia benedictina de Sant Policarp de Rasès, fundada per l'hispa Atala al segle IX, i el 1080 donada a la Grassa i després a Alet, confirmada a aquesta abadia pels concilis de Saint-Gilles de 1115 i de Tolosa de 1119 (butlles de Pasqual II i de Calixt II). Santa Maria i Sant Pere d'Alet, al seu torn, es diu fundada per Berà I de Barcelona, que el 813 la sotmeté a Sant Pere de Roma i al papa Lleó III; el 1096 fou visitada per Urbà II i la seva església fou reconstruïda vers el 1125. Aquest context cultural és aquell en què per les qüestions històriques descrites s'han de situar els frescos de Mur.

SOBRE LA SIGNIFICACIÓ DEL PROGRAMA ICONOGRÀFIC

A Mur es posa èmfasi en la visió de Crist com a Senyor absolut de la història. La *Maiestas Domini*, amb el Tetramorf, la cita bíblica del llibre que l'assenyala com el camí, la veritat i la vida i els set lampadaris d'or de la visió de l'Apocalipsi, tots els elements iconogràfics i la seva plasmació, amb una gran força i impacte, conflueixen en la idea de l'autoritat de Déu com a única i indiscutible, Senyor de la Història i jutge suprem. Al registre intermedi, el col·legi apostòlic és el model i institució de l'Església i, alhora, garantia per accedir a la Jesuralem celestial o ciutat de Déu, morada eterna dels justos. És de gran significació que sigui presidit per les figures de Pere i Pau, que assenyalen la vinculació del programa iconogràfic amb els ideals de la reforma gregoriana i de la *vita canonica*. I al sòcol, com a principi, com a basament, les escenes de la infància representen el miracle, cantat en les profecies, del Mesies nascut d'una Verge que amb el seu sacrifici remidirà la humanitat i que retornarà triomfant en una Segona Parusia a la fi dels temps, com la imatge de la volta ens mostra.

No és fortuït que a l'esplandit de les finestres hi hagi la història de Caïn i Abel, que, així, és flanquejada per totes les altres imatges descrites, per la visió de la divinitat, el col·legi apostòlic i el cicle de la Infància. La imatge de les ofrenes, que quedava situada al damunt de l'altar i del sacerdot oficiant, té una significació eucarística intrínseca. Però sencera, la història dels dos germans, és una al·legoria del bé i del mal i de la història de la humanitat. Mentre Abel és prefigura de Crist, Caïn és el botxí, maleït i condemnat pel seu crim pels segles dels

on estudia les pintures de l'església de Notre-Dame de l'Assomption de Gourdon (Saône-et-Loire) i, des del punt de vista estilístic, compara alguns dels rostres que hi apareixen amb els de Mur i de la Seu d'Urgell, i els nus amb els de Madeuelo i de Sant Martí Sescorts. Tot i que, des del meu punt de vista, les pintures de Gourdon són força diferents de les de Mur (n'hi ha prou amb comparar el rostre de les *Maiestas Domini* d'una i altra església, o el tractament dels seus peus), sí que comparteixen amb aquestes el blanc dels fons i una certa monumentalitat, a més d'altres trets comuns més genèrics que s'expliquen per la pertinença a un context cultural i artístic molt pròxim. D'altra banda, amb les pintures de Madeuelo, i hi afegiríem de Berlanga, les de Gourdon comparteixen un bestiari monumental força característic.

21. KEHR, *Papsturkunden...*, p. 55.

segles. És innegable que aquestes imatges a Mur devien tenir un significat molt especial. La història de la salvació, desplegada al sòcol amb el Mesies nascut d'una Verge, i el seu retorn triomfant a la fi dels temps, són els esdeveniments cabdals que portarien la mort del pecat, tal com resa la inscripció. És una invocació, una història completa de Salvació i de fe en la missió de Crist com a senyor suprem, veritat, vida i camí. I la història de la humanitat, i dels crims de la humanitat, són només incidents en aquesta història universal, en aquesta lluita en què el bé triomfarà definitivament contra el mal.

INTENCIONALITAT POLÍTICA, COMITENT, MENTOR ECLESIASTIC I DATACIÓ

Que a Mur s'escollís de representar la història completa dels dos germans, és a dir, que s'hi hagi inclòs el crim de Caín i la maledicció divina, i que aquestes escenes s'insereixin en un context iconogràfic com el descrit i que, a més, siguin flanquejades per les imatges de la Segona Parusia apocalíptica, del col·legi dogmàtic dels apòstols amb Pere i Pau com a figures centrals, i de la Infància o primeres escenes de la història de la Redempció, aquest fet ha d'obeir a una idea programàtica molt concreta que, per força, no pot deixar de relacionar-se amb el context històric recent viscut a Mur, l'homicidi del comte, i amb la voluntat de l'Església de fer-hi prevaler la justícia divina, la qual voluntat, a més de manifestar-se en la comminació del jurament de pau i treva, es plasma també en aquest programa iconogràfic, que cobra un especial relleu en temps del comte Pere Ramon, *aedificator et custos* de la canònica de Mur i fill dels fundadors.

Respecte de la voluntat política i programàtica de la iconografia, podem preguntar-nos si el comte Pere Ramon, de la mateixa manera que firmà la pau i treva a instàncies del seu parent el bisbe Ot d'Urgell, respongué també als dissenys del seu oncle en aquesta qüestió. En aquest sentit, cal assenyalar que, com hem dit, el comte, al mateix moment que es comprometia per jurament a servir la pau i treva de Déu, obtenia l'exempció eclesiàstica de la canònica de Mur prop d'Urbà II per gestions del legat papal i arquebisbe de Toledo, Bernat, i del bisbe Ponç de Roda, rival del bisbe Ot per la qüestió de les esglésies rigaborçanes de la Vall de Boí i de Lavaix que es disputaven ambdues diòcesis, precisament en aquests anys (fi del segle XI, començament del XII). És probable, doncs, que si en matèria eclesiàstica era el legat papal i el bisbe de Roda els qui ajudaven els comtes de Pallars Jussà, en la qüestió de les imatges i del programa iconogràfic s'esdevingués semblantment i s'hagués deixat aconsellar per aquests. També hem de tenir present que, com hem dit, el successor del bisbe Ponç (1097-1104) a l'episcopat de Roda va ser Ramon Guillem o Ramon de Durban, també dit Ramon II (1104-1126), antic prior de Sant Serni de Tolosa de Llenguadoc (1100), també amb estrets lligams amb Roma i, d'altra banda, relacionat amb la iniciativa dels senyors d'Erill (que eren barons dels comtes baixpallaresos i oponents dels bisbes d'Urgell) respecte de les esglésies de la Vall de Boí.²²

22. M. PAGÈS, «La Vallée de Boí : Histoire et Art : au sujet de la construction et de la décoration de ses églises romanes». *La sculpture de l'atelier de la vallée de Boí*, catàleg de l'exposició del Musée National du Moyen Age i del MNAC 2004-2005, París 2004, 2004, p. 12-21.

És en aquest entorn dels bisbes de Roda que hem de cercar el mentor de la iconografia de les pintures de Mur, en el cercle a l'entorn de Ponç i de Ramon Guillem, estretament vinculats al papat i defensors de les idees de Roma,²³ com es demostrà entre el 1101 i el 1103 en la constitució de la canònica d'Àger, en què també apareix el bisbe Ponç, o ací a Mur quan, entre el 1100 i el 1104, el comte Pere Ramon obtingué de Roma l'exempció eclesiàstica.

D'altra banda, els bisbes de Roda i d'Urgell, tot i la rivalitat pel territori jurisdiccional en litigi entre ambdós bisbats, eren col·legues i confreres i, probablement, competidors i èmuls també en qüestions artístiques.²⁴ Devien participar d'un ideari i cultura semblants, no només i principalment a través dels legats papals, ans també respecte dels altres cercles eclesiàstics, especialment els que havien acollit ferventment la reforma. És en aquest context d'intercanvi entres les abadies catalanes i llenguadocianes que se situen les pintures de Santa Maria de Mur.

La cronologia, a partir de tot el que s'ha exposat, tant des del punt de vista històric com estilístic i iconogràfic, s'ha de situar molt al començament del segle XII, en temps del comte Pere Ramon, *l'aedificator et custos Ecclesia Beata Maria Muri*, intitució que sembla proclamar tant un dret com un deure, una responsabilitat assumida i pública, poc després del 1100, moment de la dotació i institució de la canònica, i de la seva subjecció a Roma, i força abans del 1122, data de la seva mort.

23. J. GOERING, «Bishops and Reform in Aragon, 1076-1126», *Thirteenth International Congress of Medieval Canon Law*, Esztergom-Budapest (Hongria), agost 3-9, 2008 (en premsa), p. 14 de l'original. Agraïxo a l'autor que m'hagi facilitat el coneixement del seu text. Vegeu també Joseph BAUER, «Sankt Pere zu Ager: Zur Kanonikerbewegung und Kirchenreform in der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts», *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 19, Munic, 1962, p. 99-113, p. 14 de l'original. Agraïxo a l'autor que m'hagi facilitat el coneixement del seu text.

24. A. WUNDERWALD, «Les peintures murales de Saint-Pierre de la Seu d'Urgell et leur environnement liturgique», *Cahiers de Saint-Michel de Cuixà*, XXXIV, 2003, pp. 99-114.