

Montserrat Pagès i Paretas

LES PINTURES ROMÀNIQUES DE SANTA MARIA DE CERVIÀ, EN RELACIÓ AMB ELS SENYORS DE CERVIÀ I LA PINTURA D'AQUITÀNIA

A l'antiga església de Santa Maria de Cervià, en la restauració arquitectònica conjunta dels serveis de restauració de monuments de la Generalitat de Catalunya i de la Diputació de Girona, realitzada sota la direcció de l'arquitecte Lluís Bayona el 1999, es descobriren restes de pintura mural romànica a les parets del transsepte. El 2000 s'hi féu una primera intervenció d'urgència i el 2002 les pintures es consolidaren i restauraren sota la direcció de Pere Rovira, del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, el primer autor que les donà a conèixer¹. Aleshores es creia que era un conjunt «del romànic tardà», «quasi d'un gòtic primerenc», i fins i tot es deia que podia ser del començament del segle XIII. Recentment, han estat objecte d'una petita monografia signada per M. Teresa Matas, Josep M. Palau i Pere Rovira², on ara ja sí s'identifica clarament l'estil de les pintures, del cercle d'Osormort, també dit estil del mestre d'Osormort, un dels corrents més debatuts de la pintura romànica catalana, que es caracteritza per la seva relació amb la pintura romànica d'Aquitània, concretament amb la de l'escola de Poitiers, és a dir del Peitieu o peitavina, derivada d'unes obres emblemàtiques de les que després es parlarà. Els susdits autors continuen, però, defensant una data tardana, al regnat d'Alfons el Cast, també anomenat el Trobador (1162-1196), i per la raó que el rei «mantingué una extensa relació amb les terres de la Provença» arriben a afirmar que fins i tot podrien ser posteriors, d'inicis del segle XIII³. En realitat, la relació amb Aquitània començà molt abans, i també, doncs, les possibilitats d'intercanvi cultural, però hi ha altres raons que també poden ajudar a acabar de definir la datació, com ara l'aspecte històric i, així mateix, la cronologia dels models peitavins, tot plegat serà tingut en compte en aquest article, que intenta presentar una visió més global de la qüestió.

* Grup EMAC Projecte HUM 2005-03961/ARTE del MEC i Feder.

¹ P. ROVIRA, «Pintures del transsepte de l'església de Cervià de Ter», *Memòria d'activitats del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya 1997-2002*, Barcelona 2004, p. 160-161. Del mateix autor, vegeu «Les pintures murals de Santa Maria de Cervià de Ter», *Rescat*, 15, maig 2007, p. 9-10. Del procés de descobriment i restauració en parla també aquest autor a l'obra citada a la nota següent.

² M. T. MATAS, J. M. PALAU I P. ROVIRA, *Santa Maria de Cervià de Ter: estudi de les pintures murals del transsepte*, Barcelona 2008. En aquest llibret, PERE ROVIRA hi col·labora amb un apartat titulat la *Descoberta, conservació i restauració* de les pintures (p. 11-14) i M. T. MATAS I J. M. PALAU, al capítol més extens del mateix

títol del llibre, les estudien i descriuen (p. 15-46). El llibre s'acompanya d'un petit apèndix documental, on es transcriuen l'acta de fundació del monestir, el 1053, i el seu lliurament a la Clusa, el 1055.

³ M.T. MATAS I J. M. PALAU, «Santa Maria de Cervià...», p. 46.

⁴ PETRUS DE MARCA, *Marca Hispanica sive limes hispanicus*, París 1688, ap. CCXXXVIII, col. 1099 (en endavant citat MH). L'acta de fundació ha estat publicada de nou a l'obra de M.T. MATAS, J.M. PALAU I P. RÓVIRA, *Santa Maria de Cervià...*, p. 49-50.

⁵ El 29 d'abril del 1065, el senyor de Cervià, Gaufred Bastonis, en una convinença amb els comtes Ramon Berenguer I i Almodis, els donà la potestat dels castells de Cervià i Púbol (vegeu LFM, d. 485). Ll. Tó FIGUERAS, *El monaster de Santa Maria de Cervià i la pagesia: una anàlisi local del canvi feudal. Diplomataris segles X-XII*, Barcelona 1991, ap. 10 i p. 99 i segs, i 102, 106-107 i ap. 11 i 12. Vegeu, d'aquest mateix autor, «Les fundacions de Santa Maria de Cervià i Santa Maria de Vilabretran», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, v. XXIX, 1987, p. 25-26.

Els Cervià, fundadors del monestir de Santa Maria de Cervià

El 1053, Silvi Llobet, senyor del castell de Cervià, i la seva muller Adalets, amb el consentiment del comte de Barcelona Ramon Berenguer I, de la seva àvia la comtessa Ermessenda, del bisbe Berenguer Guifred de Girona i dels canonges d'aquesta seu, edificaren el monestir de Santa Maria de Cervià al lloc «*ubi sunt altaria in honore gloriosae Dei genitricis et perpetuae virginis Mariae et sancti Michaelis archangeli et beatorum Petri et Pauli apostolorum consecrata*», és a dir al lloc on hi ha els altars de la Mare de Déu i de sant Miquel i dels sants apòstols Pere i Pau⁴. No endebades cercaren el consentiment dels comtes barcelonins, ja que els Cervià n'eren vassalls i homes de la més gran confiança, almenys des de finals del segle x, quan ja feia almenys un parell de generacions que el comtat de Girona s'havia integrat als estats del comte de Barcelona. Aleshores, el 992, adquiriren de Borrell II de Barcelona el castell i en prengueren el nom. Posseïren també el castell de Púbol pels comtes barcelonins⁵.

Al mateix document que dóna fe de la fundació del monestir, del 1053, es diu també que els Cervià, al mateix temps que l'església, començaren a edi-



1. Capçalera de l'església de Santa Maria de Cervià, restaurada.

ficar el monestir, és a dir els edificis que havien d'allotjar els monjos, perquè hi poguessin viure i servir Déu d'acord amb la regla de sant Benet, «*ut in eodem loco simul construuntur aedificia servorum Dei usibus apta, qui ibi secundum legem beati Benedicti Deo semper serviant et regulariter vivant*». El fundador dotà esplèndidament el cenobi i el 1055 el subjectà a Sant Miquel de la Clusa o de la Chiusa⁶, al regne d'Itàlia. Pel seu testament del mes d'abril del 1059, Silvi Llobet, que volia ser-hi enterrat, el posà sota l'empara i defensa del comte Ramon Berenguer, el seu senyor, de la comtessa Almodis i del bisbe Berenguer de Girona. Poc abans, el 1057, la comtessa Ermessenda en les seves últims voluntats també es recordà del monestir de Santa Maria de Cervià, al qual llegà 30 mancusos. Dos anys després, el 14 de juny del 1059, els marmessors del difunt Silvi Llobet, mort tres mesos abans al castell de Carvià, juraven el seu testament sagramental davant de l'altar de sant Pere i sant Pau de l'església de Santa Maria de Cervià. El fundador deixà a l'església «*corpus meum ad sepulturam et omnes meum mobilen tam maiore quam minore sine ulla reservatione ad operam ecclesiam*». És a dir, deixava, a més de tots els seus *sciphos* i copes d'argent, la meitat dels seus béns mobles, sense cap reserva, per a la construcció de l'església. I posava l'església de Santa Maria de Cervià i el seu honor sota la protecció del comte Ramon Berenguer, de la comtessa Almodis i del bisbe Berenguer, a que també confiava la seva muller, Adalaiz i el seu nebot Gausfred⁷.

Francesc Monsalvatje publicà el priorologi del cenobi i Lluís To l'ha refet i n'ha publicat el diplomatarí⁸. El primer prior documentat a Cervià és Gausbert, que el 1096 rebé una donació de diverses terres. Ve després el prior Elies, que el 1121 adquirí uns béns de l'abat Umbert de Sant Pere de Galligants per trenta sous barcelonesos; Joan, el següent, és documentat com a prior entre el 1128 i el 1132, en aquella data féu l'establiment a Guillem Bernat i sa muller Maiasenda d'una sala, estable i terra situats al lloc de *Malogranats* a canvi d'un cens, i el 1132, rebé la donació d'una peça de terra situada sobre els *cortilios*, que féu el prevere *Balvino*. El prior Arnau fou marmessor de Berenguer, que el 1141 déu diverses donacions a Sant Esteve de Bordils, a l'Hospital de Jerusalem i a Sant Pere de Galligants, i a Santa Maria de Cervià deixà el seu cos i ànima, és a dir hi volia ser enterrat i volia que els monjos preguessin per ell, així com el mas que habitava Gausfred Carpit. El 1153 és documentat el prior Martí i, poc després, el 1160, Pere de Franciscas. El 1164 és documentat com a prior Urbà, a qui Arnau Guillem, al seu torn, que també vol ser enterrat al monestir, nomena marmessor. El prior Pere ho és entre el 1178 i el 1186, en la primera data és marmessor d'*Arnal*, que deixa la meitat de la seva collita al cenobi, després féu diversos establiments de terres i el 13 de juny del 1186 establí una propietat perquè perpètuament cremés una llàntia davant de l'altar de Santa Maria i dues més quan s'hi celebrés la missa major; a més d'ell signen quatre monjos, que devien ser els que hi devia

⁶ MH, ap., CCXXXVIII, col. 1099. M.T. MATAS, J.M. PALAU I P. ROVIRA, *Santa Maria de Cervià...*, p. 51-52. Ll. To FIGUERAS, *El monestir de Santa Maria de Cervià i la pagesia: una anàlisi local del canvi feudal. Diplomatarí segles X-XII*, Barcelona 1991, ap. 10 i p. 99, i segs., i p. 102, 106-107 i ap. 11 i 12. I, del mateix autor, «Les fundacions de Santa Maria de Cervià i Santa Maria de Vilabertran», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, v. XXIX, 1987, p. 25-26.

⁷ F. MONSALVATJE Y FOSSAS, *Los monasterios de la diócesis gerundense*, Olot 1904, p. 441-458. Vegeu el document núm. 490 del LFM. Ll. To FIGUERAS, *La fundació...*, ap. I, p. 22-25; To FIGUERAS *El monestir...*, ap. 12, p. 206-210.

⁸ F. MONSALVATJE Y FOSSAS, *Los monasterios...*, p. 450-458. To FIGUERAS, *El monestir...*, ap. 12, p. 206-210.

⁹ F. MONSALVATJE Y FOSSAS, *Los monasterios....*, p. 450-458, menys uns pocs que diu es troben a l'Arxiu de la Delegació d'Hisenda de Girona, tots els altres documents pertanyen a la sèrie monacals de l'Arxiu de la Corona d'Aragó. To FIGUERAS, *El monestir...*, especialment el «Diplomatari», p. 195-299.

¹⁰ El testament de Ramon Berenguer III és del 1180, probablement del 8 de juliol i la publicació sacramental del testament es féu el 19 d'agost del mateix any. Vegeu-ne les darreres edicions a A. UDINA I ABELLÓ, *Els testaments dels comtes de Barcelona i dels reis de la Corona d'Aragó. De Guifré Borrell a Joan II*, Barcelona 2001, núm. 11 i 12.



2. L'església de Cervià, des de ponent.

haver al monestir. Elies era prior el 1188, que subscribí una concòrdia entre Arnau de Palou i els monjos de Sant Miquel de la Clusa, de què depenia, i Pere ho era el 1199, que cediren al canonge Cervià de la seu de Girona una finca de per vida. Després són documentats Gerbert, el 1203, Guillem, el 1210, Gisbert, 1215-1216, Castilió, el 1220, devia ser un dels monjos que hi havia el 1186, i altres⁹.

Els Cervià, que, com hem dit, es distingiren sempre per la confiança dels comtes barcelonins i formaven part de la seva cort, continuaren protegint el monestir. Així, Guillem Gaufred de Cervià, el mateix personatge que el 1130 figurava entre els marmessors del comte Ramon Berenguer III¹⁰, el 19 de maig del 1142 donà al monestir el delme del pa i del vi que es produïa en el terme i parròquia de Sant Genís de Cervià. Ho féu per a la remissió dels seus pecats i per amor de la seva mare que s'havia retirat al cenobi a fer vida monàstica: «*et propter amorem genitricis suae dompnae Adalgardis quae in predicto cenobio conversatur secundum regulam Beati Benedicti*»¹¹.

És interessant i reafirma el caràcter de patrons del cenobi que tenien els fundadors, constatar que, tot i ser un monestir masculí, la mare de Guillem Gaufred de Cervià, que, per les notícies que exposarem a continuació

deduïm que devia ser força gran, es retirés al monestir, on, segons que sembla, vivia d'acord amb la regla benedictina. Això no vol dir que hi profesés com a monja –aleshores hauria cercat un monestir femení–, ans, precisament, que s'hi havia retirat, cosa que devia ser amb el consentiment dels monjos, perquè n'era senyora. També és interessant que poc abans d'aquest fet, el 1141, aquest mateix personatge Guillem Gaufred de Cervià, hagués restituit a Sant Miquel de la Clusa i a Santa Maria de Cervià els alous de la vila de Celrà, amb la meitat de *Barbavetusta* i els de Montnegre i Bordils, que Silvi Llobet, el fundador, els havia donat¹². Semblaria, doncs, que hi havia hagut un pacte amb els monjos, els quals, abans d'acceptar amb ells la mare del senyor de Cervià, haurien exigut que els alous fundacionals els fossin retornats. En aquest sentit, ens hem de preguntar si el delme del pa i el vi de la parròquia de Sant Genís de Cervià formava part de les condicions posades pels monjos, però el fet que Guillem Guifred digui que els dona per amor a la seva mare permetria deduir, també i potser més lògicament, que era a petició d'ella que féu la deixa. D'aquí a pensar que hi pot haver relació amb la confecció de la decoració mural que estudiem hi ha un pas, però, tanmateix, no sabem si el podem donar. Caldrà tenir en compte altres elements que ens ajudin a decidir si el podem fer o no. Abans que res, però, examinarem la resta de documentació històrica, així com les pròpies pintures i, després, la cronologia dels models de pintura aquitans del Peitieu, amb els quals les pintures de Cervià es relacionen.

Arnau Guillem de Cervià, que devia ser fill de l'anterior, el 30 d'agost del 1164, atorga el seu testament i deixa al cenobi moltes terres, fa manifest que hi vol rebre sepultura¹³, la qual cosa probablement era una tradició familiar, bé que el fet que s'hi refereixi indica tal volta el temor que si no ho deia explícitament hom pogués obrar de manera diferent, no solament perquè potser hi havia membres del llinatge enterrats en altres llocs, ans sobretot perquè els temps canviants portaven aires de renovació i una part de la noblesa, una petita part si més no, de la més vinculada a la cort, enlloc de fer-se enterrar els seus panteons històrics, començava a escollir altres indrets¹⁴. Una i altra cosa explicarien segurament que Arnau Guillem de Cervià disposés explícitament on volia ser enterrat. D'altra banda, al segle XIV els Cervià encara hi rebien sepultura, com ho proven les dues urnes sepulcrales de dins l'església de què parla Monsalvatje, que eren situades vora el portal, del noble Galceran de Cervià, mort del 1330, i de la seva muller Beatriu de Cervià, del 1333¹⁵, aquesta encara conservada a l'església, al fons de la nau septentrional.

Com consigna l'historiador gironí i com s'esdevé en casos similars, l'alta noblesa és imitada per la petita noblesa, i així s'esdevingué també en aquest cas i l'exemple dels Cervià fou seguit pels seus homes i vassalls, els quals contribuïren a enriquir el cenobi amb els seus llegats i donacions,

¹¹ F. MONSALVATJE Y FOSSAS, *Los monasterios....*, p. 447. Amb anterioritat, Gaufres Bastó, nebot del fundador, oponent de la vídua Adalets i dels monjos de Cervià, això no obstant, en testar el 1102, diu que vol ser enterrat a Santa Maria de Cervià (vegeu TO FIGUERAS, «Les fundacions...», ap. II, p. 25-26).

¹² F. MONSALVATJE Y FOSSAS, *Los monasterios....*, p. 448-449, cita el fons de monacals de l'ACA

¹³ F. MONSALVATJE Y FOSSAS, *Los monasterios....*, p. 447. TO FIGUERAS, *El monestir...*, ap. 68, p. 266-267.

¹⁴ Un exemple, entre d'altres, és el dels comtes de Pallars Jussà, que des de la fundació de la canònica de Mur s'hi feien enterrar i, en canvi, el 1177, i en aquest cas evidentment per influència de la vídua, el comte Ramon VI fou enterrat al monestir aragonès de Casbas. D'altra banda, la tendència a fer-se enterrar en les noves terres reconquerides serà més i més important com més avanci la centúria. L'exemple per antonomàsia és el dels comtes i comtes-reis de Barcelona: així com Ramon Berenguer III (1131) i Ramon Berenguer IV (1162) s'havien fet enterrar, de nou, a Ripoll, amb Alfons I s'inaugura el panteó reial de Poblet, però Pere el Catòlic fou sepultat al monestir de Sixena (1204), on s'havia retirat la seva mare, Sança de Castella.

¹⁵ Transcrites per F. MONSALVATJE, *Los monasterios....*, p. 444-445.

¹⁶ Ibidem. TO FIGUERAS, *El monestir...*, ap. 13.

¹⁷ Vegeu articles citats a les notes 1 i 2; també, M.L. RAMOS, a *Catalunya romànica*, v. XXVII de 1988, p. 242-242. TO FIGUERAS, *El monestir...*, p. 102, ja les esmenta, però.

¹⁸ J.A. ADELL, a *Catalunya romànica*, XV, 1991, p. 99 i segs.

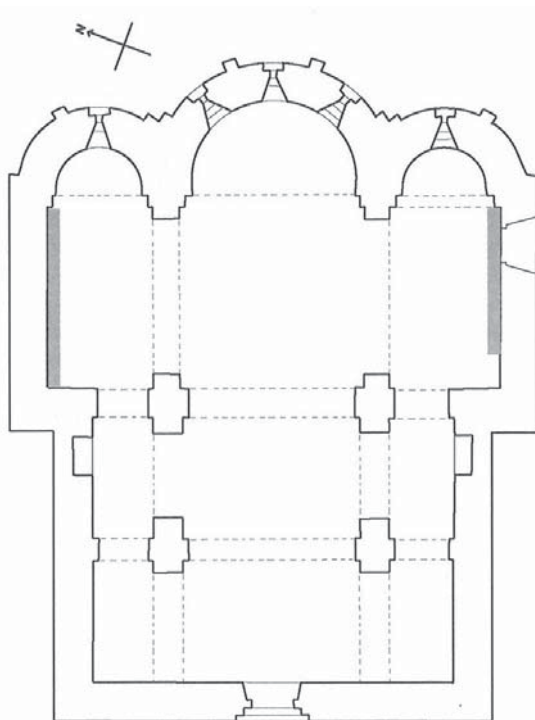
habitualment de terres i vinyes a Cervià o a la seva rodalia, com Balduí Durand, el 1060, Riculf i Dominica el 1061¹⁶, Julià el 1084, Renard el 1109 o Sicardi també el 1109, i molts d'ells consignen també que s'hi volen fer enterrar. D'altres donacions que esmentarem, encara, són les dels germans Ponç i Pere Bernat del 1120, la de Berenguer Arnau i sa muller Saurina del 1131, la de Pere Guillem de Barrera, que el 1166 oferí el seu fill Guillem juntament amb el que devia ser la dotació d'aquest, un alou a Sant Genís de Cervià, o la feta per Bernat d'Oliveres i el seu fill Martí el 1176.

Al segle XIII el monestir aconseguí determinats drets jurisdiccionals, com ara l'adquisició de la batllia del castell d'Ullastret el 1228, per 190 sous de Barcelona, o drets sobre la vila de Raset, confirmats el 1246 per un privilegi de Jaume I. Al segle següent, les relacions entre el monestir i els senyors del lloc no devien ser gaire cordials, si més no momentàniament, perquè el 1321 Huguet de Cervià, Pere de Vilafreser i altres intentaren assaltar el monestir i, amb el crit de «muyran a foch i pedradas!», passar a fil d'espasa els seus monjos. I amb tot i això és curiós que pocs anys després uns altres Cervià, Galceran de Cervià i la seva muller Beatriu de Cervià, que havien de ser parents del revoltat i que moriren el 1330 i el 1333, hi rebessin sepultura, com hem recollit més amunt.

No sabem en quin moment precis el monestir de Cervià se separà de la Chiusa, però, en tot cas, al segle XVI, quan la decadència d'aquell era notòria, ja no en depenia. Aleshores fou unit al priorat de Santa Maria de Ridaura i, al segle XVIII, al monestir de Sant Pau del Camp de Barcelona. Amb la desamortització del 1835 s'accelerà la ruïna de les edificacions de l'antic cenobi. El 1988, després d'un procés d'abandó molt llarg, el clos monacal fou rehabilitat i entre el 1993 i el 1995, començà la restauració de l'església, actuació que el 1999, com hem dit més amunt, permeté el descobriment de les pintures objecte d'aquest article¹⁷.

L'arquitectura de l'església

L'arquitectura de l'església de Cervià és molt interessant. És un edifici de tres naus separades per pilars de planta cruciforme, la central de les quals és el doble d'altra que les laterals, la qual cosa representa una singularitat dins l'arquitectura romànica catalana, com assenyala Joan-Albert Adell, que en menor mesura es retroba, només, a Sant Miquel de Fluvià¹⁸. També és remarcable la gran envergadura del transsepte, quasi tan ample com la nau central, cobert amb volta de canó perpendicular a la d'aquesta. La importància d'aquest transsepte, en planta i en alçat, posa en evidència que en origen l'església havia de tenir un tram més de llargada en les seves tres naus. A l'escurçament del temple devia fer referència la inscrip-



3. Planta de l'església de Cervià, amb la ubicació de les pintures conservades, segons M.T. MATAS, J.M. PALAU I P. ROVIRA.

ció transcrita per Monsalvatje i Puig i Cadafalch, que a primers del segle xx era situada vora el portal, segons la qual, «FINS AÇÍ ARRIBAVA ESTA IGLESIA ANS DE RENOVARSE Y ASCURSARSE EN TEMPS ANTICH»¹⁹. A primer cop d'ull semblaria que hi ha una certa vacil·lació en el cobriment de les naus laterals, perquè la septentrional té volta de quart de cercle i la meridional es cobreix per volta d'aresta, això no obstant aquest fet, el cobriment amb voltes per aresta dels dos trams de la nau meridional, pot obeir a la necessitat de construir-hi al damunt alguna de les dependències del monestir²⁰. En tot cas, la història arquitectònica de l'edifici és complexa i interessant, una obra amb certes particularitats dins del romànic llombard i obra probablement a finals del segle xi²¹. És a dir, l'església tal i com ens ha arribat no és la del 1055, almenys no ho és en la seva totalitat i, a més, s'observen modificacions o alteracions en l'obra romànica més antiga, com la substitució de les finestres de l'absis per unes altres de posteriors a l'obra original dels murs, l'escurçament susdit de les naus i, així mateix, el bell paviment de còdols conservat al tram més ponentí de la nau meridional, probablement obra del temps del gòtic. Exteriorment els murs de tota l'església són llisos, sense ornamentació llombarda. Al costat meridional de l'església hi ha el monestir pròpiament

¹⁹ J. PUIG I CADAFALECH, A. DE FALGUERA, J. GODAY, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, vol. 2, p. 339, i J. MONSALVATJE, *Los monasterios...*, p. 442.

²⁰ Agraïm el suggeriment a Joan Badia i Homs, a qui agraïm, també, tota l'ajuda prestada, fonamental. I a Paul Freedman i a Lluís To els seus suggeriments.

²¹ J. PUIG I CADAFALECH, A. DE FALGUERA, J. GODAY, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, vol. 2, p. 339, i M.T. MATAS I J. M. PALAU, «Santa Maria de Cervià...», p. 20.



4. Mural amb la Crucifixió, al mur meridional del transsepte de l'església de Cervià (foto del Servei de Conservació de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya)

dit, és a dir les dependències on habitaven els monjos, situades tot a l'entorn del claustre, que és molt senzill, amb arcades agrupades de quatre en quatre entre pilars i capitells trapezials llisos, obra romànica del segle XI o del XII, segons Puig i Cadafalch o Joan-Albert Adell.

Les pintures murals romàniques, iconografia

La pintura mural romànica que ens ha pervingut de l'església de Santa Maria de Cervià es troba a les parets de tancament dels braços del transsepte, a tramuntana i a migdia, sota mateix de les finestres que s'hi obren. A més, l'existència de vestigis pictòrics descoberts a l'absis permet d'afirmar, com altra banda era lògic, que tota la capçalera, absis i transsepte havien estat pintats, és a dir que pintures conservades haurien format part d'un programa iconogràfic més ampli. D'altra banda, la decoració «heràldica», de bandes roges i grogues que es troba en alguns indrets de la capçalera i dels pilars, correspon a un moment posterior, el mateix probablement que el de l'Anunciació que es troba sobre la cara occidental d'un dels pilars, el més pròxim a la façana per la part de tramuntana, que podria ser de finals del segle XV.

Pel que fa a la pintura romànica, en una i altra paret del transsepte, s'organitza a partir de l'eix marcat per les finestres, sota mateix d'aquestes, on se situa la imatge principal d'un i altre costat dels dos murals, la



5. Detall de la Crucifixió de Cervià (foto del Servei de Conservació de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya)

Crucifixió a migdia i el Senyor en majestat o *Maiestas Domini* a tramuntana, envoltades una i altra per imatges i escenes, que en la seva major part ens han pervingut molt fragmentàriament i són molt difícils de desxifrar.

A la paret meridional del transsepte, arran i sota mateix de la volta i en l'eix de la finestra que s'obre al centre de la paret, hi ha representada una Crucifixió monumental, amb un gran Crist clavat a la creu que centrava tot el cicle d'imatges i que se sobreposat a dos registres figuratius. Aquest recurs plàstic, bé que no sigui freqüent no és gens aliè a la pintura romànica²². A Cervià el Crucificat, que es conserva de cintura en amunt, és representat amb nimbe crucífer, els ulls oberts mirant cap a la seva dreta i el rostre lleument inclinat sobre l'espatlla, la qual cosa revela que no és un Crist triomfant el que es representa ans un de sofrent, com ho denota clarament l'expressió del rostre. El cap sembla enfonsat en unes espatlles i braços excessivament horitzontals, fet que pot ser intencionat, per mostrar el sofriment del Crucificat, o bé una imperícia del pintor, per bé que aquest mostri un esforç anatòmic força notable, amb el pit, les costelles i el ventre marcats, d'una manera si es vol un xic expressionista, que recorda la pintura romànica rossellonesa. La mà esquerra, l'única conservada es presenta estesa amb els dits llargs junts. Al braç superior de la creu, de fons ocre amb vores vermelles i ribet perlejat, figura la inscripció IHS NAZARENVS REX IVDEORVM, títol freqüent en les evangelis directament relacionat amb el Messies²³.

²² El trobem, per exemple, bé que referit a una altra sèrie iconogràfica, a la paret meridional de San Vincenzo a Galliano, on sobreposat al centre d'un cicle amb diversos registres dedicat a sant Cristòfor hi ha una gran figura del sant.

²³ M. T. MATAS I J. M. PALAU, «Santa Maria de Cervià...», p. 22, que citen només Joan (19,19), diuen que la inscripció també es troba en una creu d'esmalt del Museu Diocesà d'Urgell del taller de Silos, però en realitat, aleshores i en totes les èpoques, apareix en moltes de les representacions del Crist crucificat. Una altra d'època romànica, per exemple, és la Majestat Batlló, del MNAC, de vers el 1150. Sobre les citacions bíbliques vegeu les anotacions a la Bíblia catalana interconfessional a Mateu 27,11, on es diu, a més, que és un títol directament relacionat amb el Mesies, per bé que per a Pilat i per als membres del Sannedrí tingués sentit polític. En altres ocasions la Bíblia parla, també de Jesús com a rei d'Israel.

²⁴ Alguns autors hi han vist l'eclipse del sol. Sembla que la inclusió del sol i la lluna a la Crucifixió podria provenir, en part si més no, de Scot Eriugena. Vegeu, Jeanne-Marie MUSTO, «John Scottus Eriugena and the Upper Cover of the Lindau Gospels», *Gesta*, XL/1, 2001, p. 1-18, que cita especialment el *Periphyseon* d'Eriugena.

²⁵ A Sant Pere de Sorpe n'hi apareix un, d'àngel, turiferari, que en un gest litúrgic, encensa la Crucifixió. S'identifica a més per una inscripció, ANGELVS D(O)M(IN)I.



6. Dibuix de la Crucifixió de Cervià, de J.M. PALAU.

I a cada costat del braç superior de la creu, dins de sengles clipis o medallons, hi ha la personificació del sol, SOL, i de la lluna, L(V)NA, com a home i dona en plany, astres que sant Agustí assimila a la Nova i l'Antiga Llei, la presència dels quals confereix un sentit còsmic a la representació. Correspon al moment en què, mentre Jesús agonitzava i clamava al Pare perquè l'havia abandonat (Mt 27,46; Mc 15,34), s'hi confiava (Lc 23,46) o proclamava que tot s'havia acomplert (Jo 19,30), tot just abans d'expirar, per tota la terra s'estengué una foscor que durà fins les tres de la tarda, « el sol s'havia amagat » (Lc 23,44-45). Algun autor ha arribat a afirmar que en aquesta imatge de la Crucifixió, la presència conjunta del sol i la lluna indica l'eclipsi del sol²⁴. En tot cas, la seva presència té un sentit còsmic pregon: és tot l'univers que plora. Entre d'altres llocs, la presència del sol i de la lluna flanquejant el Crist crucificat, de vegades representats a la manera antiga, en carros tirats per cavalls o per bous, com a la Bíblia de Ripoll o als murals de Sant Andreu de Baltarga, es troba també a la coberta de l'evangelari de Lindau, a les Perícopes d'Enric II, a Santa Eulàlia d'Estaon i als mosaics d'Hosios Loukas.

A Cervià, a banda i banda del sol i de la lluna, hi ha uns àngels a cada costat, que en origen devien ser tres, per bé que a la dreta només ens n'hagin pervingut dos, ja que el darrer es degué perdre quan s'obrí la porta o obertura que hi ha en aquest sector. Són disposats de manera idèntica tots ells, amb les ales desplegades, prosternats en reverència, les mans endavant, esteses vers el Crist crucificat. La presència d'àngels sobre el braç dret de la creu és ben freqüent en la iconografia bizantina des dels segles VII i VIII, com en una icona del Sinaí, la més antiga que s'hi conserva. De fet és més antiga aquesta iconografia que la del sol i la lluna. A Cervià hi conviuen totes dues tradicions, per bé que els àngels apareguin al costat dels símbols còsmics²⁵.

Tota la part inferior s'ha perdut. D'acord amb els evangelis i una tradició iconogràfica d'època carolíngia²⁶, és probable que a banda i banda del Crucificat hi hagués Longinos i Stephaton, el portallança i el portaesponja, perquè, a més d'haver-hi espai suficient, es veu la llaga del costat dret de Crist; també devien ser-hi la Mare de Déu i Sant Joan. En d'altres crucifixions de pintura mural romànica catalana, com les d'Estaon o Sorpe, aquestes quatre figures solen tenir l'alçada que va de sota el braç de la creu fins als peus del Crucificat²⁷. Sota aquests, en molts casos, com a la Bíblia de Ripoll o als murals de Sorpe, s'hi troba el crani d'Adam, i en algun altre cas un calze.

A l'extrem esquerra de la composició, sota el segon àngel, hi ha vestigis d'una escena que Matas i Palau identifiquen, creiem que molt correctament, amb el Camí del Calvari²⁸. Hi ha una multitud de petites figures, quasi esborrades, i davant d'elles un pal en diagonal que ha de ser el la creu portada pel Cirineu (Mt 27,32; Mc 15,21; Lc 23,26-28). A partir del que s'ha conservat, es pot deduir aproximadament el tamany de les figures que hi havia i concloure que l'alçada d'aquesta escena devia ser semblant a la del registre superior on hi ha els àngels, de la qual cosa es dedueix que a sota, encara, devia haver-hi un tercer registre figurat, com a la paret septentrional. La Crucifixió, amb la seva monumentalitat, devia superposar-se a tots tres.

Aquesta escena del Camí del Calvari, a l'esquerra de la qual hi ha l'obertura de l'arc de l'absis de l'Evangeli (és a dir no hi ha espai perquè hi hagués cap altra imatge), implica que a l'altre costat de la Crucifixió devia haver-hi una altra escena referida també al cicle Pasqual. Ja hem dit més amunt que la presència d'aquest registre de menor mesura vora la creu no és insòlit. Aquí hi afegirem, només, que la presència d'escenes referides al cicle de la Passió de Crist i del cicle Pasqual, representades com a petites vinyetes devora la creu és freqüent, per exemple, en les grans creus pintades de Pisa, dels segles XII i XIII²⁹. D'altra banda, hem de contemplar també que al registre de sota hi cabien dues altres imatges, una per banda, puix que al centre, com en les altres crucifixions romàniques conservades en la pintura romànica catalana, especialment les de Sorpe i Estaon, les figures que flanquegen el Crist, la Verge i sant Joan i Longinos i Stephaton, tot i que més petites que el Crist, solen ser més grans que no les del camí del Calvari de Cervià, ja que haurien d'arribar fins on arriben els peus del Crucificat. Per tant, la conservació i identificació d'aquests vestigis del Camí del Calvari és important perquè se'n deriva que en total i a un costat i altre de la Crucifixió hi havia quatre escenes del cicle Pasqual i postpasqual. A part de la Resurrecció, que és ben probable que hi fos, representada amb l'àngel sobre el sepulcre buit i les Maries que el van a visitar, és massa aventurat conjecturar quines podien ser les altres.

²⁶ M. T. MATAS I J. M. PALAU, «Santa Maria de Cervià...», p. 24, esmenten la seva parició al *Codex Egberti* de Trèveris i al *Beatus* de Girona.

²⁷ A Sorpe, però, no hi figura Joan. Sobre les pintures d'aquesta església vegeu L. ARAD I M. PAGÈS, «Sobre les pintures de Sant Pere de Sorpe, noves interpretacions», *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 2006, p. 21-60, núm. XIV; també M. PAGÈS, *La pintura mural romànica de les Valls d'Àneu*, Barcelona, 2008, p. 115-142; sobre les d'Estaon, M. PAGÈS «Les pintures romàniques de l'antiga església de Santa Eulàlia d'Estaon. La seva història i la seva iconografia», *Urgellia*, 2002-2005, p. 657-683, núm. 15.

²⁸ M. T. MATAS I J. M. PALAU, «Santa Maria de Cervià...», p. 26.

²⁹ Vegeu, per exemple, les escenes dels cicles Pasqual i postpasqual que apareixen flanquejant la creu de l'església del Sant Sepulcre de Pisa, obra de la segona meitat del segle XII, conservada al Museo Nazionale San Mateo de Pisa (veg. *Catalunya i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa 1120-1180*, Barcelona, Toulouse, Pisa, MNAC, Barcelona 2008, cat. 100, p. 396-399).

³⁰ Manllevo l'expressió de l'expressió bíblica (Ex 33,11; Ez 20,35; Cor I, 13,12, etc...) i del títol de la tesi de licenciació de S. COSTA PAILLET, *Matthieu versus Jean: le facie ad faciem monumental des peintures du narthex de Payerne*, Université de Genève, 1998, inèdita.

³¹ P. ROVIRA, «Pintures del transsepte... » pensava que el que hi havia era la *Maiestas Mariae*, tal volta perquè al costat hi ha l'Anunciació. Això no obstant, les restes conservades assenyalen indubtablement que és la *Maiestas Domini*, com ja es corregia a l'obra M. T. MATAS, J. M. PALAU I P. ROVIRA, *Santa Maria de Cervià...*, p. 28 i segs. El dibuix també és conclusiu (p. 29).

³² G. M. BORRÀS GUALIA, M. GARCÍA GUATAS, *La pintura románica en Aragón*, Saragossa 1978, p. 53-105.

³³ M. T. MATAS I J. M. PALAU, «Santa Maria de Cervià...», p. 28-41.

Al mur oposat de l'altre extrem del transsepte, el septentrional, hi havia, *facie ad faciem*, és a dir cara a cara segons l'expressió bíblica³⁰, una representació del Crist en majestat o *Maiestas Domini*³¹, inscrit dins d'una doble màndorla de tradició carolíngia, amb els símbols del Tetramorf als quatre costats, dels quals destaca l'àguila de Joan amb el cos en posició frontal i el cap el té girat envers el Senyor. Es conserva també força bé l'àngel de Mateu, en resta menys del lleó de Marc i del toro de Lluc quasi no hi ha res. Tot el mural es troba en un estat de conservació força més dolent, amb la pintura més esborrada i grans llacunes. A banda i banda d'aquesta imatge teofànica central, així com a sota, hi havia escenes, referides algunes d'elles al cicle de la infància de Crist, com la de la dreta del registre superior, separada per un element vertical, on sembla que hi havia l'escena de l'Anunciació, de la qual la figura millor conservada és l'àngel. Sota aquest registre figuratiu n'hi havia dos més. En l'immediat, és a dir el del mig, que és menys alt que el superior, es veu que contenia quatre escenes, de les tres darreres de les quals només, i encara en un estat molt fragmentari, testimonial, es conserven restes pictòriques. Pel poc que en resta, sembla que hi havia la continuació de la història de la Redempció. Matas i Palau identifiquen, creiem que correctament, tot i que hi hagi tan pocs vestigis, una de les escenes amb la Nativitat. Es veu el que podrien ser restes d'una màrfega i d'un cos al damunt, disposada en diagonal, que seria la de la Verge, per la semblança amb la del Naixement de les pintures de Sorpe, la figura del costat seria Josep i els vestigis de dalt serien del pessebre, on hi hauria l'Infant, del que res no n'ha pervingut. Segons els mateixos autors, l'escena següent seria la Degollació dels Innocents. Hi veuen semblances amb la representació del tema a l'església aragonesa de San Julián de Bagüés³², molt més extensa, però pensem que la comparació, a tenor del poc que resta de l'escena en qüestió de Cervià, és una mica arriscada i això sense tenir en compte que seria molt estrany de trobar la Degollació dels Innocents sota la *Maiestas Domini*. Pel que fa a la darrera escena d'aquest registre, els mateixos autors creuen que seria la Resurrecció de Llàtzer³³, la qual estaria situada sota l'Anunciació. El que s'hi veu és una figura amb nimbe crucífer asseguda sobre el que sembla un sarcòfag tancat i a la dreta unes figures que alhora se li adrecen i miren cap a la dreta, on hi ha una altra figura més petita vestida de blanc, sota la qual hi ha una altra figura nua, almenys de pit en amunt, que és el que es veu, bé que amb molta dificultat, degut a l'estat en què ens ha pervingut aquesta part del mural. Si efectivament es tractés de la resurrecció de Llàtzer, l'escena s'hi hauria plasmat d'una manera molt diferent a com es presenta a les pintures aragoneses de Bagüés, relacionades també amb la pintura peitavina. D'altra banda, no deixa de ser estrany que en un mateix registre i de tant poques escenes es juxtaposi la infància als miracles, així, d'un salt. I també ens hauríem de preguntar què hi faria la resurrecció de Llàtzer en el context iconogràfic descrit. Cal recordar en aquest sentit, que a Occident la tradició primitiva fixava el dia de Llàtzer el diumenge ante-



7. Mural amb la *Maiestas Domini*, al mur septentrional del transepte de l'església de Cervià (foto del Servei de Conservació de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya).

rior al de Rams, és a dir que es relacionava amb el començament de la Quaresma i que el formulari de la missa del diumenge de Rams conté moltes al·lusions a la resurrecció de Llätzer, com a prefiguració de la resurrecció dels morts. Això potser explicaria que l'escena, si és que efectivament es pogués identificar amb aquesta, aparegués en un context iconogràfic com aquest, però pensem que cal ser molt cauts. Finalment, de I registre més inferior només es veu part d'un cap, mig girat cap a la dreta, que formaria part d'una escena situada sota la darrera de les descrites.

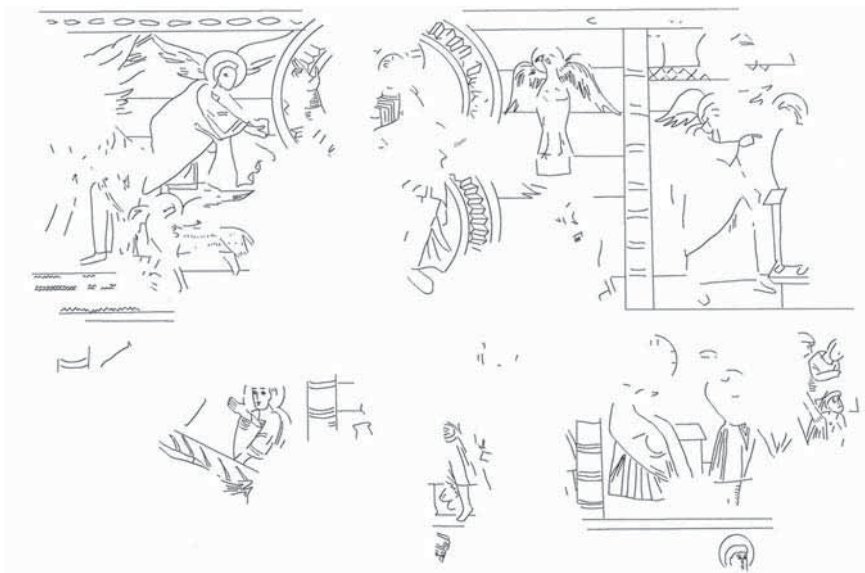
De la resta del programa iconogràfic romànic no en resta res. Això no obstant, com que l'església era dedicada a Santa Maria, sant Miquel i als apòstols Pere i Pau i l'advocació d'aquest darrer encara es conserva en l'actualitat a l'absis meridional, podríem conjecturar que probablement, tot i que no hi hagi manera de verificar-ho, a l'absis central hi hauria la Mare de Déu en majestat en l'escena de l'Epifania, com a Santa Maria d'Àneu, Santa Maria de Taüll i Sant Sadurní d'Osormort³⁴, i que el meridional tindria escenes de la vida i martiri de sant Pere, com a Sant Pere d'Àger³⁵, i tal volta de sant Pau, perquè l'advocació d'un i altre, pilars de l'Església romana, fou promoguda i impulsada com a model per la reforma gregoriana³⁶. L'altre absis estaria dedicat al sant arcàngel i, en tot cas, tindria una iconografia que posaria en rellevància el seu paper de mitjancer diví, però és aventurat anar més enllà sense cap base, sense models de referència clars.

³⁴ M. PAGÈS, «Les programmes d'images autour de l'autel dans la Catalogne romane», *Autour de l'autel roman catalan*, Institut Cambó & Centre d'Études Catalanes de l'Université Paris-Sorbonne, París 2008, p. 35-64, esp. p. 43.

³⁵ Això s'ha pogut establir a partir d'un fragment de pintura mural romànica del MNAC amb vestigis de la crucifixió de sant Pere. Vegeu M. PAGÈS, «Sant Pere d'Àger i Saint-Lizier de Coserans en el marc de la pintura d'influència llombarda», *Simposi Internacional Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya*, Universitat de Girona/MNAC 25 i 26 de novembre de 2005 (en premsa).

³⁶ Hélène TOUBERT, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et Iconographie*, París 1990, p. 473. Vegeu també *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, a cura di S. ROMANO I J. ENCKELL JULLIARD, Roma 2007.

³⁷ CH. L. KUHN, *Romanesque mural painting of Catalonia*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1930, p. 47-48, fou el primer a assenyalar la semblança de les pintures d'Osormort amb algunes mostres de miniatura de Poitiers. El tema del mestre d'Osormort després fou força més desenvolupat per W.W.S. COOK I J. GUDIOL I RICART, *Pintura e imagerie románicas*, vol. VI *Ars Hispaniae*, Madrid 1950, p. 88-91. Més tard, J. DOLS I RUSIÑOL, «El maestro de Osormort», *d'Art*, núm. 1, 1972, p. 12-70, tot volent negar la presència d'un mestre únic, demostrava l'existència d'un estil únic. Posteriorment, J. AINAUD DE LASARTE, *La fascinació del Romànic*, vol. I de *La pintura catalana* Ginebra-Barcelona, 1989, p. 50-51, posà les coses al seu lloc («A desgrat de les objeccions que alguns estudiosos han fet a aquesta proposta de filiació [respecte les pintures de la cripta de Saint-Savin-sur-Gartempe i del manuscrit amb la vida de Santa Radegunda], crec que continua essent vàlida» i es referia especialment als ulls i al pentinat enlaire i cap endarrera dels cabells de les figures). L'aportació més recent és la de G. FERNÁNDEZ SOMOZA, *Pintura románica en el Poitou, Aragón y Cataluña. La itinerancia de un estilo*, Seminario de Arte Medieval Nausica, Murcia 2004, que tracta les pintures catalanes amb les aragoneses, tot i que són molt diferents. *Vid.* capítol «Conjun-



8. Dibuix del mural amb la *Maiestas Domini* de Cervià, de J.M. PALAU

De l'estil d'Osormort, d'influència aquitana

L'estil, de les pintures, de gran qualitat, recorda inevitablement el del cercle del mestre d'Osormort³⁷, que es relaciona amb la pintura aquitana de l'escola del Peitieu o de Poitiers, de molta personalitat i de gran irradiació, com veurem. L'estil d'Osormort es reconeix sobretot per la manera molt particular de configurar els rostres, presentats generalment de tres quarts i amb l'oval exageradament recte, vertical, els nassos també rectes, i els ulls amb la nineta al centre de la parpella superior deixant el blanc dels ulls ben evident a la part inferior. Els cabells també són similars, amb una mena de serrells curts entorn del front i la resta en blens marcats per unes ratlles paral·leles cap endarrere; les barbes són molt característiques, formades per ratlles negres paral·leles que baixen en vertical tot a l'entorn de l'oval dels rostres. Les mans són força lineals, amb una gran tendència a la geometrització que probablement era la particularitat més fàcil de reproduir i la que a la llarga derivà en una simplificació de l'estil. Els plects de les vestidures són, així com aquestes, són en general força esquemàtics i geomètrics. Els colors emprats són ocre clar, groc intens, vermell tirant a marró, verd oliva i blau cobalt clar. Sembla, però, que hi havia altres colors que s'han alterat o desgastat.

El catàleg del cercle estilístic d'Osormort, a més de les pintures de Sant Sadurn d'Osormort, que donen nom a l'estil, inclou les de Sant Martí del



9. Detall de l'escena amb la suposada Resurrecció de Llàtzer de Cervià (foto del Servei de Conservació de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya).

Brull, Sant Joan de Bellcaire, Sant Miquel de Cruïlles, Sant Esteve de Marençà, Sant Esteve de Canapost³⁸ i Sant Pere de Navata, aquests tres darrers conjunts conservats d'una manera força precària. La datació de tots ells la majoria d'autors actuals la situa al segle XII, probablement a partir de W.S. Cook i Josep Gudiol, que les situaven cap al 1175. En la segona edició del seu llibre, del 1980, tot i refermar la personalitat del mestre d'Osormort, ja no entren a tractar la qüestió de la datació³⁹. Joan Sureda, tanmateix, féu els conjunts d'Osormort, Bellcaire, el Brull i Marençà de la primera meitat del segle XII, Cruïlles i Navata de la segona i Canapost del segle XIII⁴⁰ i, pocs anys després, concretava els primers dins del segon quart del segle XII, tot basant-se en què la datació de les pintures de Saint-Savin-sur-Gartempe, que serien a l'arrel de l'estil, aleshores se situava al primer quart del segle XII, cronologia que, com veurem, ara s'ha endarrerit⁴¹, per la qual cosa si és que aquest fos l'únic criteri, la de les pintures catalanes també es podria fer més antiga, qüestió sobre la que tornarem més avall. Rosa Alcoy data les pintures del Brull a la primera meitat del segle XII⁴². Francesc-Xavier Mingorace segueix l'opinió de Cook i Gudiol i pensa que les de Cruïlles, com les altres, han de ser de la segona meitat del segle XII⁴³. Joan Badia i Joan Vivancos, abans de la darrera restauració de les pintures de Canapost, les dataven al segle XIII⁴⁴. Altres autors que estudien altres conjunts no es comprometen a suggerir una data⁴⁵. Joan Ainaud, al seu torn, en una obra de plena maduresa intel·lectual, assenyala que, excepte les pintures de Navata (que no ho poden ser perquè l'edifici és posterior), les altres

tos pictóricos aragoneses y catalanes» p. 85-192.

³⁸ Sobre aquestes pintures la darrera aportació, recent, és de M.T. MATAS, J.M. PALAU I P. ROVIRA, *El conjunt de pintures murals de l'església de Sant Esteve de Canapost: aproximació a l'estudi iconogràfic*, Barcelona 2008.

³⁹ W.W.S. COOK I J. GUDIOL I RICART, *Pintura e imageria romànica*, vol. VI *Ars Hispaniae*, Madrid 1950, p. 88-91; segona edició, actualitzada 1980, p. 65-66.

⁴⁰ J. SUREDA, J., *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid 1981. M.T. MATAS I J.M. PALAU, a l'obra citada a la nota 24, daten les pintures de Canapost a la segona meitat del segle XII (p. 44).

⁴¹ J. SUREDA I PONS, «Les pintures d'Osormort», *Catalunya romànica*, III, 1986, p. 520-526.

⁴² R. ALCOY, «Les pintures del Brull», *Catalunya romànica*, II, 1984, p. 156-164.

⁴³ F.X. MINGORACE, «Les pintures de Cruïlles», *Catalunya romànica*, VIII, 1989, p. 280-285.

⁴⁴ J. BADIA I HOMES, I J. VIVANCOS, «Les pintures de Canapost», *Catalunya romànica*, VIII, 1989, p. 362-363.

⁴⁵ A. ORRIOLS, «Les pintures de Bellcaire», *Catalunya romànica*, VIII, 1989, p. 173-174; i I. SÁNCHEZ BOIRA, «Les pintures de Maranyà», *Catalunya romànica*, VIII, 1989, p. 320-322.

⁴⁶ Un bon estat de la qüestió amb les cites corresponents a G. GONZÁLEZ SOMOZA, *Pintura románica en el Poitou...*, pàgines corresponents a les distintes monografies.

⁴⁷ P. SKUBISZEWSKI, «Un manuscrit peint de la *Vita Radegundis* conservé à Poitiers. Les idées hagiographiques de Venance Fortunat et la spiritualité monastique du XIe siècle», *Venancio Fortunato tra Ilaia e Francia. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Valdobbiadene 17 maig 1990-Treviso 18-19 maig 1990, p. 195-216. Del mateix autor, «Le décor de la *Vie de Radegonde* de Poitiers, *La Vie de Sainte Radegonde par Fortunat*», dir. R. Faverau, Poitiers 1995, p. 127-237.

⁴⁸ HULNET-DUPUY, «Les peintures murales de la partie orientale. Un chef d'oeuvre méconnu», *Notre-Dame-la-Grande de Poitiers. L'oeuvre romane* (dir. per M.T. CAMUS, C.ANDRAUT-SCHMITT), ESCM, Poitiers 2002, p. 230.

⁴⁹ *Saint-Savin. L'abbaye et ses peintures murales* (dir. R. FAVREAU), Poitiers 1999. Segons L. HULNET-DUPUY, «Les peintures murales de la partie orientale. Un chef d'oeuvre méconnu», *Notre-Dame-la-Grande de Poitiers. L'oeuvre romane* (dir. per M.T. CAMUS, C.ANDRAUT-SCHMITT), ESCM, Poitiers 2002, p. 202-231. el taller després d'haver-se format en la decoració de Saint-Hilaire-le-Grand, hauria treballat en els altres llocs. Saint-Hilaire-le-Grand hauria estat



10. Detall d'una de les escenes del Gènesi de l'absis de Sant Sadurní d'Osormort, segons la còpia de Joan Vallhonrat del MNAC de 1916.

tal volta podrien ser del segle XI. Al seu torn, Xavier Barral, potser influenciat per aquesta opinió, data tot el bloc entre finals de l'XI i primers del XII⁴⁶. La majoria d'autors, però, coincideixen en què les pintures més antigues són les d'Osormort, les de Belcaire i les del Brull, per aquest ordre, i les situen dins de la primera meitat o del segon quart del segle XII. Tendeixen a fer les de Navata i Cruilles més tardanes, i les de Canapost, com hem vist, alguns autors les situen fins i tot al segle XIII, opinió aquesta que després de la restauració de les pintures probablement s'hagi de corregir, perquè la distància entre aquest conjunt pictòric i els altres és massa tènue perquè hi pugui haver tanta distància cronològica entre unes i altres.

Com el lector ja haurà pogut observar, i com veurà també respecte de la pintura aquitana, en la majoria dels casos hom troba a faltar una base segura, uns referents clars i inequívocs sobre els quals basar, almenys, la datació d'algun dels conjunts, a partir del qual es pugui establir la dels altres. Perquè sense això tot són conjetures. Tanmateix, aquest no és un problema específic de la pintura catalana o d'aquest cercle estilístic, ans general de la major part de la pintura romànica europea. Alguns dels estudis dels darrers anys, com els d'Elena Alfani que més avall se citarà, precisament a propòsit d'una de les obres relacionades amb l'escola peitavina, que contraposa les fonts històriques al fet artístic i iconogràfic, permeten d'anar més enllà i d'aproximar datacions sobre bases més fermes. Tant en

la pintura catalana, com en l'europea, és un camí que tot just s'ha encetat. D'altra banda, l'autora vol cridar l'atenció del lector en el sentit de fer-li observar que de tots aquests conjunts catalans, uns es troben a la diòcesi i comtat d'Osona (Osormort i el Brull), d'altres en els de Girona (Bellcaire Canapost, Cruïlles i Cervià) mentre que Navata, tot i essent bisbat de Girona, era del comtat de Besalú.

Sobre la datació dels models aquitans del Peitieu

Per a la datació de les pintures del cercle d'Osormort s'ha de tenir en compte en primer lloc la cronologia que s'assigna a la pintura del Peitieu i d'Aquitània, d'on provenen les influències, on pressumiblement es formaren els primers pintors que introduïren aquest estil a Catalunya. L'origen d'aquesta tradició artística parteix i té una de les seves màximes expressions al manuscrit de la *Vita Radegundis*⁴⁷, i en la decoració de Saint-Hilaire le Grand de Poitiers, església on sembla que un gran taller muralista hauria pogut implantar l'estil en terres peita-vines⁴⁸. Altres obres notabilíssimes de l'estil són Saint-Savin-sur-Gartempe⁴⁹, Notre Dâme la Grande de Poitiers,⁵⁰ la Trinité de la Vendôme i el baptisteri de Sant Joan de Poitiers⁵¹. Excepte la il·luminació del manuscrit de la vida de santa Radegunda, on hom ha destriat dos miniaturistes, el primer a finals de l'XI i a l'entorn del 1100 el segon⁵², les altres obres se situen en un marc cronològic entre els anys 1070-1090, que alguns autors prolonguen fins a primers del segle XII. La primera seria la decoració de l'església de Saint-Hilaire le Grand de Poitiers, que segons Marie-Thérèse Camus se situa en la «*tranche chronologique allant des années 1060 aux années 1090 environ*»⁵³, i segons altres autors poc abans de l'any 1100⁵⁴. Després, segons Y.-J. Riou, el mestre de Saint-Hilaire hauria treballat al porxo i la tribuna de Saint-Savin-sur-Gartempe⁵⁵, església on es destria la mà d'una altra gran personalitat pictòrica, la del mestre la cripta, relacionat amb el de la Trinité de la Vendôme, obra que segons Hélène Toubert s'hauria plasmat en temps de l'abat Geoffroy de Vendôme (1094-1132), cap al 1100⁵⁶. Aleshores, si acceptem aquesta datació, la Vendôme hauria estat posterior a Saint-Savin, però Riou diu que no es pot pronunciar. Aquest autor destria encara a Saint-Savin dues altres personalitats influïdes per les citades i, pel que fa a la datació del conjunt, tot i que Paul Deschamps la fixava entre la fi del segle XI i la primera del XII⁵⁷, Riou conclou que «*tout le monde s'entend à faire [la] remonter aux dernières années du XIe siècle*», amb la qual cosa sembla que aquesta opinió estigui avalada pels altres autors del llibre o, com a mínim, pels que hi tracten les pintures⁵⁸. Segons les mateixes fonts, el programa iconogràfic hauria estat concebut per l'abat Gervasi (1082-1095) o per un dels seus monjos i s'hauria realitzat probablement en tres anys⁵⁹. És evident, d'altra

«suivi de peu par celui de Saint-Savin; ensuite commence celui de Notre-Dame-la-Grande, puis celui du Baptistère et celui de Charroux».

⁵⁰ L. HULNET-DUPUY, «Les peintures murales...», p. 202-231. Segons aquesta autora, el mestre de les pintures de Notre-Dâme-la-Grande i alguns dels seus ajudants «ont pu se former au sein de l'atelier primitif de Saint-Hilaire-le-Grand» abans d'afermar el seu talent en obres posteriors. Perquè Saint-Hilaire-le-Grand «pourrait avoir été le lieu originel de son implantation dans la région.»

⁵¹ Segons L. HULNET-DUPUY, «Les peintures murales...», p. 202-231, amb les pintures del Baptisteri de Poitiers «l'atelier laisse un témoignage ultime de son action à Poitiers, atelier qui a aussi marqué son empreinte à Charroux», d'on en pocs vestigis.

⁵² P. SKUBISZEWSKI, P., «Un manuscrit peint...», *op. cit.*, p. 218. Citat per G. FERNÁNDEZ SOMOZA, *Pintura románica en el Poitou...*, p. 38.

⁵³ M. T. CAMUS, «A propos de trois decouvertes recentes: Images de l'Apocalypse à Saint-Hilaire-le Grand de Poitiers», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1989, p.125-133.

⁵⁴ M. T. CAMUS, «A propos de trois decouvertes...», p.293, les situa entre els anys 1060-1090, però aquestes dates s'haurien de fer correspondre amb les de la il·lustració de la *Vita Radegundis*. Vegeu un re-

sum de l'estat de la qüestió a G. FERNÁNDEZ SOMOZA, *Pintura románica en el Poitou...*, p. 41.

⁵⁵ Y.-J. RIOU, «Style et originalité de l'ensemble», *Saint-Savin. L'abbaye et ses peintures murales* (dir. R. FAVREAU), Poitiers 1999, p. 189.

⁵⁶ H. TOUBERT, «Les fresques de la Trinité de Vendôme, un témoignage sur l'art de la réforme grégorienne», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXVI, n° 4 (1983), P. 297-326.

⁵⁷ P. DESCHAMPS, «La date des peintures de Saint-Savin-sur-Gartempe», *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1949, p. 73-80, esp. p. 80. Vegeu, també, G. FERNÁNDEZ SOMOZA, *Pintura románica en el Poitou...*, p. 66-67.

⁵⁸ Aquests són Yves Christe, Marie-Thérèse Camus, Marie-France de Christen i Yves-Jean Riou, i el director de l'obra (*Saint-Savin. L'abbaye et ses peintures murales*, Poitiers 1999), en la que intervenen més col·laboradors en els apartats d'història, arquitectura i mobiliari, és Robert Favreau.

⁵⁹ *Saint-Savin. L'abbaye et ses peintures murales*, Poitiers 1999, p. 183-184.

⁶⁰ R. FAVREAU i F. JEANNEAU, «Saint-Savin au fil des siècles», *Saint-Savin. L'abbaye et ses peintures murales* (dir. R. FAVREAU), Poitiers 1999, p. 16-18.

⁶¹ *Ibidem*, p. 18.

⁶² L. HULNET-DUPUY, «Les peintures murales...», p. 21.

⁶³ M.T. CAMUS, «Le baptistère Saint-Jean de Poitiers», p. 74.



11. Del manuscrit de la *Vida de santa Radegunda*, de Fortunatus (Biblioteca Municipal de Poitiers, ms 250): el banquet amb Clorari i la santa resant (Agraïm la il·lustració a la Fototeca del CESC de Poitiers).

banda, que una obra d'aquesta envergadura no pogué realitzar-se en el període de relaxament dels costums que s'arrossegava des de la desaparició de l'abat Odó, documentat per darrer cop en la consagració de la Trinité de la Vendôme el 1040. Gervasi, amb el prior Bernat, aconseguí de remuntar el prestigi de l'abadia, en un període de plenitud que s'acabà amb el seu abadiat quan, el 1095, acusat de simonia al concili de Clermont, partí cap a Terra Santa⁶⁰. Una altra dada a considerar respecte de la datació de les pintures de Saint-Savin és que la *passio* de sant Sabí i sant Cebrià, que s'il·lustra a la cripta, és un text del tercer quart del segle XI atribuït a un monjo de l'abadia⁶¹. Pel que fa a la datació la decoració pictòrica de Notre-Dame-la-Grande s'ha situat entre els anys 1080-1090⁶². La darrera gran obra d'aquesta escola estilística seria la decoració del Baptisteri de Saint-Jean de Poitiers, per a la qual, però, Camus assenyala una datació dins el darrer terç del segle XI⁶³. És a dir que ens movem dins d'uns paràmetres aproximats però oscil·lants⁶⁴, segons els distints autors, que *grosso modo* anirien del 1060 a l'entorn del 1100. Altres obres relacionades amb l'estil serien, segons que sembla, Saint-Julien de Tours⁶⁵ i Saint-Jean-Baptiste de Château-Gontier⁶⁶, els mestres de les quals haurien posseït un heretatge comú, i encara potser, a més de les pintures aragoneses que se citaran més avall, les de Nogaro, prop de Tarbes.

Altres pintures d'influència aquitana

Unes altres pintures que es relacionen molt estretament amb la pintura del Peitieu i que haurien pogut tenir un cert ressò a Catalunya són les de l'església inferior de San Juan de la Peña, panteó de la casa reial d'Aragó, d'una altíssima qualitat, la vinculació de les quals amb la pintura aquitana, tot i que innegable, encara s'ha d'acabar de perfilar. L'estudiosa suïssa Elena Alfani ha demostrat que els frescos que la decoren, amb la imatge dels sants metges Cosme i Damià, serien un encàrrec de Pere I, rei d'Aragó i de Navarra, malalt i preocupat per la seva salut i la dels seus fills, que el premoriren, i que han de datar-se entre el 1094 i el 1104⁶⁷.

I, encara, unes altres pintures influenciades per l'escola de Poitiers són les ja esmentades de l'església aragonesa de San Julián de Bagüés, del bisbat de Jaca, on hom destria, tanmateix, una tendència més popular i dinàmica i menys monumental, que segons els autors s'haurien de datar al darrer terç del segle XI⁶⁸, o en la primera meitat del segle XII⁶⁹.

⁶⁴ Com resumí J. AINAUD, *La fascinació...*, p. 50: «El problema no resulta fàcil, perquè alguns estudiosos francesos afirmen que les pintures de Saint-Savin són del segle XII mentre que d'altres afirmen que les miniatures de Santa Redegona són de l'XI. Aquestes contradiccions subratllen el caràcter d'incertesa de moltes suposicions. Davant d'elles potser és més prudent reconèixer que ens movem en un terreny sovint incert, a desgrat del desig d'impulsar més activament la recerca cap a bases segures.»

⁶⁵ Ho pensa, si més no, P.H. MICHEL, *La fresque romane*, París 1961, p.214-215 i 225.

⁶⁶ M. THIBOUT, «Découvertes de peintures murales dans l'église Saint-Jean-Baptiste de Château-Gontier», *Bulletin Monumentale*, t. CI, 1942, p. 5-40. Vegeu també DAVY, Ch., *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire. L'indidible et le ruban plissé*, Laval 1999, p. 259-262.

⁶⁷ E. ALFANI, «Gli affreschi della chiesa inferiore di San Juan de la Peña (Aragona): una testimonianza di devozione regale», *Arte Cristiana*, anno XCIII, 829, juliol-agost 2005, p. 245-259.

⁶⁸ G.M. BORRÀS GUALIS, M.GARCÍA GUATAS, *La pintura románica en Aragón*, Saragossa 1978, p. 90.

⁶⁹ J. SUREDA, *La pintura románica en España (Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia)*, Madrid 1985, p. 302-311.



12. Pintures de Saint-Savin-sur-Gartempe, escenes del Gènesi i de l'Èxode de la volta de la nau

De les pintures de l'escola de Poitiers a les del cercle d'Osormort

La pintura romànica catalana del cercle d'Osormort, en relació amb els seus models aquitans, de molta més qualitat aquests, és de tendència molt més geomètrica, i més tendent a la simplificació, tant en els drapejats, els peus i mans, com en els rostres⁷⁰. Entre aquelles i aquestes és evident que hi ha d'haver uns intermediaris, uns altres exemples que no ens han pervingut o que no coneixem encara del trasllat d'una pintura molt monumental i de gran qualitat, inspirada en alguns aspectes en la miniatura carolíngia —entre d'altres models hom ha esmentat la Bíblia de Bamberg, però indubtablement n'hi ha d'altres—, a la pintura en general més esquemàtica de les nostres contrades, on, tanmateix, es troben alguns exemples de primeríssima categoria com serien, en alguns aspectes, els del Gènesi principalment, de les pintures de Sant Sadurní d'Osormort.

⁷⁰ En algunes, com a les pintures del Brull, hi ha un recurs estilístic que té un paral·lel en l'escola escultòrica de Tolosa de Llenguadoc. Es tracta del quadricul·lat puntejat del fons d'algunes obres, com ara en les pintures del Brull. Aquest puntejat és, traslladat a pintura, el mateix que es troba en els capitells de Sant Serni de Tolosa de Llenguadoc, avui al Musée des Augustins, demostratiu d'una mena d'*horror vacui* molt característic de l'artista que no es capaç de deixar cap superfície llisa o buida, sense omplir.

La introducció de l'estil aquità a Catalunya i les pintures de Cervià

Seria molt temptador de relacionar les pintures de l'església de Santa Maria de Cervià amb el noble Guillem Gaufred de Cervià, el qual, com sabem formava part de l'*entourage* més pròxim del comte de Barcelona. Com hem vist, el 1141 restituïa béns fundacionals al monestir i el 1142, quan la seva mare hi vivia retirada, li atorgà un donatiu important. Tot això, juntament amb les dates, que s'avenen amb la cronologia assignada a les obres de l'estil d'Osormort, compona una hipòtesi molt suggerent. És més, és a través seu que l'estil pictòric del Peitieu s'hauria pogut introduir a Catalunya, perquè Guillem Gaufred de Cervià, que formava part de la cort comtal i era home de la més alta confiança del comte Ramon Berenguer III, en fou un dels marmessors i assistí a la redacció dels Usatges. És ben probable, doncs, que, bé que no ens consti, hagués assistit a d'altres esdeveniments importants, com a les converses que menaren a un pacte entre Ramon Berenguer III i Alfons I d'Aragó (1126), o les que culminaren el 1137 amb el matrimoni del comte Ramon Berenguer IV de Barcelona amb Peronella d'Aragó, el 1137. En aquest sentit, potser cal recordar que el 1134, a la mort d'Alfons I d'Aragó (que, com hem explicat, féu pintar els sants metges Cosme i Damià a la capella baixa de San Juan de la Peña), els burgesos, prelat i barons d'Aragó, reunits a Jaca elegiren com a rei a Ramir, germà seu (antic monjo de Sant Ponç de Tomères, Sahagún i San Pedro el Viejo i aleshores bisbe de Roda-Barbastre), i que el 1135 el maridaren amb Agnès de Poitou, vídua del vescomte de Thouars, i que aquests foren els pares de Peronella. Abans o després d'aquestes dates, no solament és ben probable que el senyor de Cervià, amb el seu senyor el comte de Barcelona, hagués estat i visitat el panteó reial

⁷¹ E. R. LABANDE, *Pour une image veridique d'Aliénor d'Aquitaine*, amb prefaci de M. AURELL, Geste éditions / Société des Antiquaires de l'Ouest, 2005, p. 73.



13. Detall d'una escena de judici de les pintures de San Juan de la Peña, segons ELENA ALFANI

d'Aragó i que per tant hi hagués pogut admirar les pintures esmentades dels Sants Metges, ans que també hagués visitat Poitiers, d'on era la mare de la núvia, i els seus monuments. És a dir que el senyor de Cervià, membre destacat de la cort del comte de Barcelona, hauria pogut conèixer directament no solament els frescos aragonesos, ans els aquitans, els de la famosa escola peitavina, que aleshores devien lluir amb tot el seu esplendor.

El matrimoni de Peronella amb el comte barceloní devia afavorir la relació del casal de Barcelona amb la cort d'Aquitània, amb a qual, per exemple, són documentats encontres posteriors, com el del 1159, entre Ramon Berenguer IV de Catalunya i príncep d'Aragó i Enric II d'Anglaterra i la seva muller Elionor d'Aquitània, a propòsit de la conquesta del comtat de Tolosa⁷¹. O, la trobada del 1172, mentre Enric II d'Anglaterra es debatia amb els problemes derivats de l'assassinat de l'arquebisbe Tomàs de Canterbury, quan la seva muller, Elionor d'Aquitània, acompanyada del fill d'ambdós Ricard Cor



⁷² E. R. Labande, *Pour une image veridique d'Aliénor...*, p. 79.

14. La Resurrecció de Llätzer, de les pintures de San Julián y Santa Basilisa de Bagües, al Museu Diocesà de Jaca.

de Lleó, acolliren el rei Alfons I de Catalunya (II d'Aragó) i la seva muller, Sança de Castella a Sant Marçal de Llemotges, com a reials pelegrins⁷². I això és només una mostra, prou evocadora però no exhaustiva de la relació entre les dues cases, la de Barcelona i la d'Aquitània.

És gràcies a aquests contactes que els senyors de Cervià, de la més alta confiança dels comtes, haurien pogut conèixer de primera mà les millors obres de la pintura aquitana i de l'aragonesa, com hem dit. I, encara, no s'ha d'oblidar que en la introducció de l'estil aquità a Catalunya hi podien confluïr altres vies o canals simultanis.

Les dates que fins ara s'ha assignat a les pintures del cercle d'Osormort, dins del segle XII, i el que hem exposat des del punt de vista històric, permeten la construcció de la hipòtesi que les pintures de Cervià haguessin estat un encàrrec de Guillem Gaufred de Cervià, que formava part de la cort del comte barceloní, al temps que la seva mare, segurament amb motiu de la seva viduitat, es retirà al monestir, a l'entorn del 1142, o molt poc després. La data del 1164, quan un altre Cervià, en aquest cas Arnau Guillem, que devia ser fill de

Guillem Gaufred, manifesta que hi vol rebre sepultura i llega moltes terres al cenobi, seria, probablement, la que ens marcaria el límit *ante quem*. És a dir que situaríem la cronologia de les pintures, aproximadament, entre el 1142 i el 1164, més a prop de la primera data que de la segona, no solament per la raó esmentada que la presència de la mare del senyor de Cervià retirada al cenobi, que hauria pogut influir en la voluntat del prior i en la seu del fill per aconseguir l'embelliment de l'església, ans per la qüestió històrica descrita de la relació de la cort catalana, de la que el senyor de Cervià formava part, amb la d'Aquitània, que hauria permès i facilitat als integrants dels seguicis comtals respectius un intercanvi cultural notable. En aquest context, el senyor de Cervià segons aquesta hipòtesi, hauria facilitat els mitjans econòmics i els contactes necessaris per tal que l'església del cenobi on el seu llinatge tenia el panteó pogués ser decorada a l'estil dels frescos de les esglésies de la capital política d'Aquitània i d'altres llocs pròxims de la regió peitavina, que degué conèixer en els seus viatges.

Montserrat Pagès i Paretas
 Museu Nacional d'Art de Catalunya
 montserrat.pages@mnac.cat

LAS PINTURAS ROMÁNICAS DE SANTA MARIA DE CERVÌÀ, EN RELACIÓN CON LOS SEÑORES DE CERVÌÀ Y LA PINTURA DE AQUITANIA

En este artículo se estudian las pinturas románicas de la iglesia de Cervià, tanto desde el punto de vista iconográfico, como desde el estilístico, haciendo hincapié en la relación, no sólo con las otras pinturas del denominado círculo de Osormort, sino también con las aragonesas de San Juan de la Peña y San Julián de Bagüés, y con las aquitanas de Poitiers y Saint-Savin-sur-Gartempe. Se estudia también el aspecto histórico que habría permitido a los señores de Cervià, nobles de la corte del conde de Barcelona, conocer los modelos de Aquitania e introducirlos en Cataluña.

Palabras clave: pintura mural románica, círculo de Osormort, Poitiers, Cervià

THE ROMANESQUE FRESCOS OF SANTA MARIA DE CERVÌÀ AND THEIR RELATIONSHIP WITH THE LORDS OF CERVÌÀ AND PAINTING IN THE AQUITAINE REGION

This paper offers an analysis of the Romanesque frescoes of the church of Cervià, focusing on their iconography and style and highlighting their relationship with other mural paintings of the Osormort circle in Catalonia, the frescoes of San Juan de la Peña and San Julián de Bagüés in Aragón, and Romanesque murals in Poitiers and Saint-Savin-sur-Gartempe in the Aquitaine region of France. It also deals with the historical context in which the lords of Cervià, noblemen of the court of the Count of Barcelona, were able to learn about these French models and introduce them into Catalonia.

Keywords: Romanesque mural painting, Osormort circle, Poitiers, Cervià