L'ANOMENAT TALLER DE LA RIBAGORÇA: ESTAT DE LA QÜESTIÓ I NOVA APROXIMACIÓ*

Marta Bertran Armadans
Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)

Resum

Taller de Lleida, de Roda d'Isàvena o de la Ribagorça són tres de les denominacions que defineixen un conjunt d'obres d'art sacre, la majoria de les quals són frontals d'altar treballats amb la tècnica de l'estuc i la pintura al tremp. Gairebé totes aquestes peces procedeixen de la zona de la Ribagorça, dividida entre les administracions actuals d'Aragó i Catalunya.

La historiografia que s'ha referit a aquestes obres és abundant, però no coincideix ni amb la denominació atorgada ni amb l'establiment d'un inventari unànime de les peces que integrarien el grup. Tampoc no existeix un acord a l'hora de determinar el possible nucli productor que hauria donat origen a les peces.

El present estudi és una primera aproximació a aquesta qüestió en la qual es realitza un estudi de les peces en el seu conjunt establint diversos vincles entre elles, tant a nivell estilístic com iconogràfic. Les relacions indicades ens poden permetre vertebrar el grup que compondria el que ha estat anomenat taller de la Ribagorça i, d'aquesta manera, reprendre o desestimar, si s'escau, algunes de les propostes que s'havien realitzat a l'entorn d'aquest grup d'obres.

En aquest treball serà important destacar la proximitat dels nuclis ribagorçans on es trobaven ubicades aquestes peces, abans del seu trasllat a museus on es conserven actualment. També formularem algunes hipòtesis per determinar on s'hauria pogut emplaçar el centre productor d'aquestes obres. Considerem que la presència d'obres d'art coetànies vinculades entre elles en diferents esglésies de la Ribagorça ens podria mostrar l'existència de relacions entre diversos pobles de la zona i podria insinuar la presència d'un hipotètic taller productor ubicat en un indret pròxim.

Paraules clau: pintura romànica, frontal d'altar, Ribagorça.

* Aquesta comunicació és extreta del treball de recerca presentat a la UAB l'octubre de 2006 amb el títol: «Aproximació a l'estudi de l'anomenat taller de la Ribagorça: el frontal d'altar de Sant Martí de Gia», que va ser dirigit per la doctora Marisa Melero Moneo, a la qual agraeixo la supervisió i les observacions. La investigació s'ha portat a terme amb l'ajut de la beca del programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministeri d'Educació i Ciència i s'emmarca dins del projecte I+D del mateix ministeri (HUM2006-12475) sobre l'estudi de l'art medieval a la corona catalanoaragonesa.

Abstract

Taller de Lleida (Workshop of Lleida), Roda d'Isàvena or Ribagorça are three of the denominations that describe a set of sacral works of art, most of which are altar frontals worked with the technique of the stucco and temper painting. Nearly all these pieces come from the area of Ribagorça, divided between the current administrations of Aragon and Catalonia.

The historiography which has referred to these works is abundant but it does not coincide either with the given denomination or with the establishment of unanimous inventory of the pieces which would integrate the group. There is not either an agreement when we come to determine the possible productive nucleus which would have given origin to the pieces.

This study is a first approach to the subject in which we carry out a study of the pieces as a whole establishing several links among them, both in the stylish level and iconographic one. The indicated relationships allow us to articulate the group which will be composed by the workshop of Ribagorça, and, this way, continue and reject, if necessary, some of the proposals which had been made around this group of works.

In this work it will be important to highlight the proximity of the nucleus from Ribagorça where these pieces were placed, before they were taken to the museums where they are now kept. Also we will formulate some hypotheses to situate where the productive centre of these works could have been located. We consider that the presence of contemporary works of art linked among them in different churches of Ribagorça could show us the existence of relations among several towns of the area and could insinuate the presence of a hypothetical productive workshop set in a nearby place.

Keywords: Romanesque painting, altar frontal, Ribagorça.

Taller de Lleida, de Roda d'Isàvena o de la Ribagorça són tres de les denominacions que defineixen un conjunt d'obres d'art sacre, la majoria de les quals són frontals d'altar treballats amb la tècnica de l'estuc i de la pintura al tremp. Gairebé totes aquestes peces procedeixen de la zona de la Ribagorça, dividida entre les administracions actuals d'Aragó i Catalunya.

La historiografia sobre aquestes obres és abundant, però no coincideix ni amb una denominació ni amb un inventari comuns: no n'existeix un nucli fixat de manera definitiva i, per tant, si varien les peces que l'integren, varia al mateix temps la concepció que defineix el taller.

En el present treball es realitza una primera aproximació a aquesta qüestió, recollint les aportacions que s'hi han fet i proposant i definint el grup d'obres que podria configurar el nucli del taller a partir de característiques estilístiques, iconogràfiques i geogràfiques.

Sota aquestes tres denominacions —taller de Lleida, de Roda d'Isàvena o de la Ribagorça—, les quals han estat empleades indistintament segons els historiadors, s'han aplegat

un gran nombre de peces. Algunes han estat relacionades entre elles de manera unànime, mentre que d'altres únicament s'han sumat al grup en funció de l'estudiós que ha abordat el tema. En aquest treball s'han recollit les aportacions que diversos historiadors i historiadores han realitzat sobre aquest tema per tal d'establir el que és definit com a nucli del taller.

Entre les peces que la historiografia ha atribuït de manera pràcticament unànime a aquest taller trobem els frontals de Sant Martí de Gia, Sant Pere de Boí, Santa Maria de Rigatell, Santa Maria de Cardet, Sant Climent de Taüll i el de Sant Vicenç de Tresserra. També s'hi han inclòs reiterades vegades, però no de manera tan generalitzada, la biga procedent de Santa Maria de Cardet, el frontal del Sant Sepulcre procedent de Sant Climent de Taüll, el frontal de Sant Climent d'Estet i una creu de procedència desconeguda conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

D'altres obres que han estat relacionades amb el taller en algunes ocasions, de vegades per part d'un únic estudiós i de manera tangencial, han estat els frontals d'Esterri, Ginestarre, Alós d'Isil i Planés, el frontal de Sant Pere d'Estet, un fragment de taula pintada procedent de Boí i conservat al Museu Diocesà de Barcelona, un frontal dedicat a sant Martí conservat a la Walters Art Gallery de Baltimore, uns fragments de pintura mural procedents de Santa Maria de Taüll i conservats al Museu Nacional d'Art de Catalunya, una arqueta conservada a la col·lecció March de Palma de Mallorca, el frontal de Sant Quirc de Durro, un frontal considerat procedent del bisbat d'Urgell i conservat al Museu Episcopal de Vic, algunes de les pintures murals procedents de la seu de Roda d'Isàvena, uns fragments del baldaquí de Tost, el baldaquí de Mare de Déu de la Plana, un fragment de frontal o retaule dedicat a sant Andreu i conservat al Musée d'Arts Décoratifs de París, el frontal de Sant Hilari de Buira, el frontal procedent de Palau de Rialb i conservat al Museo das Peregrinacións de Santiago de Compostel·la, el missal Ms. I B 22 conservat a la Biblioteca Nacional de Nàpols, un frontal repintat al segle XVI i conservat a l'església de Sant Climent de Taüll i la creu considerada procedent de Montmagastre conservada al Museu de Lleida Diocesà i Comarcal.[1]

Amb tot, es pot veure que es tracta d'un grup d'obres molt extens i molt divers. D'entre totes elles volem realitzar una proposta on s'aplegarien les peces que creiem que presenten lligams sòlids entre elles i que, per tant, es mostren clarament relacionades. Dit això, incloem dins d'un mateix grup les següents obres, les quals pensem que presenten característiques prou clares entre elles com per considerar que van eixir d'un mateix nucli productor: es tractaria dels frontals d'altar de Sant Martí de Gia, Santa Maria de Cardet, Santa Maria de Rigatell, Sant Pere de Boí, Sant Vicenç de Tresserra, Sant Climent de Taüll, el frontal dit del Sant Sepulcre procedent de Sant Climent de Taüll i una creu de procedència desconeguda conservada al MNAC.[2]

Aquestes peces serien les que creiem que podrien configurar el nucli central del taller. Per començar, totes les obres queden emplaçades dins de la mateixa àrea geogràfica: es tracta d'una zona que quedaria compresa dins la Ribagorça, a cavall de les actuals divisions administratives entre Aragó i Catalunya. En concret, quatre peces provenen de la vall de Boí; el frontal de Gia procedeix de la zona de la vall de Benasc; trobem un frontal procedent de Tresserra i un altre procedeix de l'ermita de Rigatell, propera a Betesa.[3]

Al costat de la procedència geogràfica, un altre element d'aquestes peces que crida l'atenció és la tècnica que comparteixen. Tot i comptar amb parts pintades, es tracta de frontals, la major part de la superfície dels quals és ocupada per relleus realitzats en estuc. Tradicionalment s'ha considerat que un cop aplicat l'estuc a la superfície del frontal, s'hi disposava al damunt una fina capa de metall, normalment d'estany, encara que de vegades també podia ser d'argent. Un cop col·locada, era coberta amb un vernís, la colradura, que li atorgava una aparença semblant a l'or. Malgrat tot, pensem que caldria realitzar un estudi de la tècnica d'aquestes peces, ja que és possible que la simulació del metall fos efectuada únicament amb l'ús de l'estuc i l'aplicació del vernís i que no comptessin amb la presència de la fulla de metall.[4]

De totes maneres, s'ha de tenir en compte que l'estat de conservació actual de les peces i les intervencions a què han estat sotmeses al llarg del temps no permeten veure l'aspecte que devien tenir antigament, ni pel que fa a l'estuc ni pel que fa a la policromia que presenten. Cal pensar que la presència de l'estuc i el vernís devien fer adquirir a aquestes peces un aspecte semblant a les obres d'orfebreria, tant per la textura imitada com pel tipus de motius decoratius amb què compten (al fons, a les franges separadores i al marc del frontal). Pel que fa a la imitació de l'orfebreria, es considera que els destinataris d'aquestes peces eren o bé esglésies modestes que no es podien permetre les vertaderes obres de metall preciós, o bé els altars secundaris d'esglésies més notables. Creiem que, a banda de la procedència geogràfica, l'ús de l'estuc és una de les primeres característiques que pot permetre unir les peces en un mateix grup. Si bé sabem que la tècnica és compartida amb d'altres obres que no formen part del taller i que procedeixen d'altres zones, tant la manera d'utilitzar-lo com l'estructuració general del frontal permeten establir lligams clars entre les peces. En les obres del taller és l'aplicació de l'estuc allò que supedita les formes pintades, allò que les acota i delimita. També trobem la presència de motius ornamentals semblants realitzats amb aquesta tècnica. En concret, ens cal referir-nos al reticulat del fons, el qual és compartit per diverses peces del taller. Aquest s'estructura simulant un repussat metàl·lic que pot dibuixar dos tipus de motius ornamentals: ja sigui una retícula que realitza petites flors de lliri dins d'una forma romboïdal, ja sigui una que s'organitza senzillament a partir de losanges.[5] En alguna ocasió la distinció entre els dos motius ornamentals ha permès a



Frontal de Sant Pere de Boí
Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 3912
© Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas

alguns estudiosos establir dos moments diferents dins del mateix taller: s'han situat com a frontals més arcaics del grup els de Tresserra i Rigatell, coincidint amb el reticulat de rombes que comparteixen.[6] D'altres autors han considerat que aquests tipus de fons podrien correspondre a una marca pròpia del taller.[7] Tenint en compte que podem trobar certes similituds entre les figures centrals dels frontals de Gia i Rigatell, i que contenen motius ornamentals diferents al fons, no pensem que es pugui parlar d'una seqüenciació temporal partint d'aquestes dues tipologies de reticulat. El que sí que creiem és que es pot tractar d'un tipus de decoració pròpia d'aquest taller, ja que totes les obres presenten, tot i les dues variants, una decoració que s'estructura de base amb un reticulat romboïdal.

A banda dels motius del fons, l'estuc també és emprat per realitzar la resta de motius ornamentals del frontals: tant per a la decoració de la franja horitzontal que separa els registres laterals (palmetes) com per a la decoració del marc dels frontals.[8] En aquesta darrera trobem majoritàriament el motiu dels cercles amb lleons inscrits alternats amb elements d'estilització vegetal o amb cercles còncaus. La presència del motiu dels anomenats *lleons rampants* en cercles ha estat un argument per establir certes relacions entre els frontals d'aquest grup i d'altres obres que concebem com estilísticament més allunyades.[9] Creiem,

però, que podem localitzar aquest tipus d'ornamentació en obres ben diverses, la qual cosa fa pensar que és prou estesa i difosa en època romànica com per no ser considerada una característica única del taller.[10] Tot i així, pensem que aquest motiu decoratiu pot configurar un altre dels trets que uneixen el grup, juntament amb les altres característiques que hem anat perfilant, ja que és un motiu compartit entre la majoria de frontals i sovint és disposat de la mateixa manera: en el marc i alternant-se amb algun altre tipus de decoració. Per tant, tot i que l'ornamentació per si sola no pot representar l'única raó per relacionar les obres entre elles, sí que la manera de disposar-la i la repetició dels mateixos elements en la majoria de les obres pot esdevenir un motiu més de lligam.

L'estructura dels frontals també permet establir estretes relacions entre ells: la composició de la majoria de les obres s'organitza en quatre registres laterals on trobaríem les escenes narratives (separats per una franja divisòria) i un registre central on es disposa la figura principal, que pot ser aixoplugada per un arc sostingut per fines columnetes i capitells.[11]

A banda de la tècnica, dels motius ornamentals i de la composició, trobem d'altres relacions entre els frontals del taller. Un paral·lel molt clar és el que s'estableix amb la manera de representar els personatges que ocupen els registres centrals de Gia, Tresserra i Boí.[12] Aquesta nova disposició del sant ocupant el registre central que ara desplaça la *Maiestas Domini*, ha estat una de les raons per donar a aquestes peces una datació avançada. Nosaltres creiem que, a l'hora de donar una datació avançada a aquest grup de peces, la nova ubicació del sant no pot ser deslligada d'altres elements com són la representació de la Verge de la Llet en dos dels frontals, la presència de l'arc trilobat o la narrativitat que mostren les escenes hagiogràfiques.[13] Caldria, doncs, sumar la substitució de la *Maiestas* pel sant titular a altres factors que permetrien atorgar a les peces una datació avançada. Nosaltres, per a aquest grup de peces apostaríem per una cronologia tardana que quedaria establerta entre la segona meitat del segle XIII i el principi del segle XIV.[14] Això vindria reforçat per les relacions estilístiques que creiem que es poden establir entre algunes d'aquestes peces i el conjunt de pintura mural del Sant Sopar procedent de Santa Maria de la Seu d'Urgell i conservat al Museu Episcopal de Vic, segons ha proposat la doctora Marisa Melero.[15] Per tal d'atorgar una datació com aquesta, l'opinió de partida és que, tractant-se d'un nucli rural que devia treballar per a esglésies modestes, la incorporació de les innovacions gòtiques s'hauria de produir de manera tardana, un cop aquestes ja havien estat assimilades per centres més importants i es podia produir la irradiació des d'aquests a nuclis secundaris.[16] En aquests frontals podem observar que hi conviuen elements que retrobem en diverses obres del gòtic lineal i elements encara pròpiament romànics. Per tant, si aquest taller havia aplicat elements de la nova tradició del gòtic lineal, és segurament perquè aquests ja devien ser ben arrelats en d'altres indrets, i en conseqüència, això ens pot acostar a una datació



Frontal de Santa Maria de Rigatell
Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 35701
© Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas

tardana. Segurament aquesta cronologia fa coetànies aquestes obres amb d'altres que ja són estilísticament molt més avançades.

Com podríem entendre, doncs, el taller productor de les obres? Ens inclinaríem per la possibilitat que es tracti de mans diverses que resolen de manera diferent patrons de taller comuns. És a dir, parlaríem d'una sèrie d'artífexs que treballen sota unes mateixes directrius de taller com poden ser la composició, que ja ve marcada per l'estructura d'estuc, la utilització d'un tipus concret de motius ornamentals, uns models de figures que es van repetint i una organització semblant dels episodis narratius. Tot això ens fa pensar que la base del frontal, és a dir l'estructuració primera, podia ser comuna i homogènia (la composició, l'espai per a les figures i certs elements repetits en alguns episodis de frontals diferents —el tipus de llit, els encensers, les inscripcions identificatives— i els motius ornamentals) i que és a l'hora de concretar-ne la factura (dibuix i pintura) quan es produeixen certes divergències en l'estil que ens mostren la diversitat d'artífexs.[17]

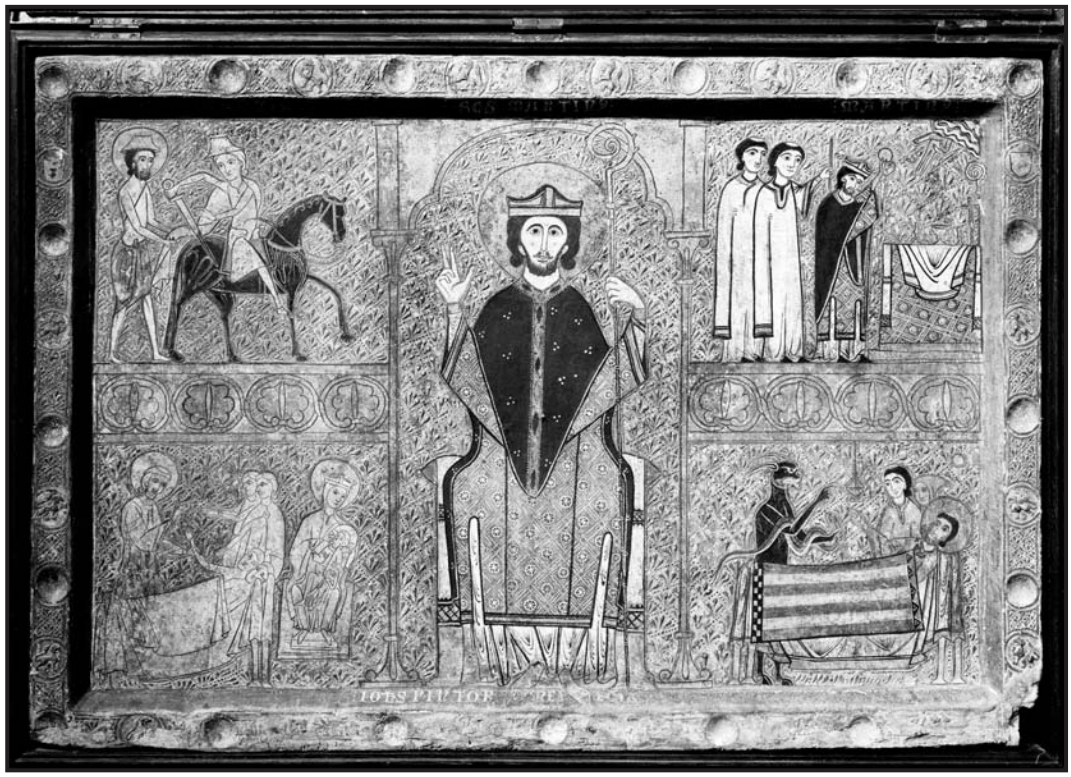
Pel que fa a la denominació del taller, la historiografia li n'ha atorgat diverses, que han variat en funció de si amb el nom es vol definir el centre productor en concret, o bé si aquest es refereix a l'àrea d'on procedeixen els frontals. D'entre les denominacions majoritàries

que ha rebut —taller o escola de Lleida, Roda d'Isàvena o Ribagorça—, Roda és vist com el possible nucli productor de les peces, mentre que Lleida ha estat concebut com a àrea de procedència i centre indistintament.[18] És important assenyalar que, de vegades, l'assignació del centre productor pot estar subjecta a voluntats polítiques, ja que la utilització d'una o altra d'aquestes denominacions actualment pot permetre ubicar el taller dins l'àrea d'influència catalana (Lleida) o aragonesa (Roda d'Isàvena). Per contra, és evident que aquest grup de peces ha de ser entès com un tot indissociable per damunt de les fronteres administratives d'avui. No és possible estudiar aquests frontals d'altar per separat, partint de la divisió provincial actual entre Osca i Lleida: la pròpia comparativa entre les obres ens mostra clares característiques comunes i lligams ben sòlids.

A l'hora de donar un nom a aquest grup de frontals pensem que s'hauria de definir què volem anomenar: si es tracta del possible centre productor o bé de la zona d'on procedeixen els frontals. Tenint en compte que el nucli de producció en concret no ens és conegut actualment i que només podem establir certs paral·lels que no resolen totes les qüestions que ens posem, ens inclinem, tal com han fet diversos autors abans que nosaltres, per donar al taller el nom de la zona de procedència de les peces: la Ribagorça.[19]

Sabent que fins els nostres dies han arribat només una petita part dels exemplars de pintura sobre taula existents en època romànica, s'ha de destacar en primer lloc que conservem en proporció un gran nombre de peces atribuïbles a aquest taller (segons la nostra proposta, vuit peces). És per això que creiem que es devia tractar d'un taller amb molta productivitat —tenint en compte el nombre de peces que hem conservat— que va realitzar un tipus d'obres que bé fos per la manera com imitaven l'orfebreria, bé per motius estètics o bé per ser assequibles a esglésies modestes, van comptar amb gran demanda.[20] D'altra banda, cal destacar també que es tracta de peces procedents de nuclis ubicats en una zona molt concreta, i que fora d'aquesta àrea no n'hem localitzat cap altre exemple que hi pugui ser relacionable. Tot plegat, doncs, ens fa pensar que es podria tractar d'obres eixides d'un centre productor local, ubicat a la zona, és a dir, en un indret proper als nuclis de procedència de les peces.

En aquest sentit, afegim que existeixen algunes peces que considerem de cronologia més tardana que compten amb composició i estructura propera a les obres del taller: serien el frontal d'un sant anònim conservat al Museu Episcopal de Vic i el frontal procedent de Malpàs, també a la Ribagorça.[21] Aquestes dues peces, tot i el mal estat de conservació que presenten, ens indiquen algunes característiques relacionables amb el taller. Això ens ha fet pensar en la hipòtesi que en aquesta zona podria haver existit un centre productor que es prolongués en el temps.[22] Podríem suposar que un taller amb una tal demanda continuaria la producció amb unes obres que mantindrien l'estructura organitzada a partir de l'estuc, les



Frontal de Sant Martí de Gia
Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 3902
© Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas

figures retallades sobre un fons amb decoracions en relleu i una composició centrada per la figura del sant o de la santa acompanyada dels episodis laterals, amb un estil més avançat i de cronologia més tardana.

Tenint en compte això, sembla viable la proposta feta per diversos estudiosos sobre la possibilitat de l'existència d'un centre productor ubicat a Roda d'Isàvena. La relació es podria justificar per la proximitat entre Roda i els nuclis d'on procedeixen les peces i la influència que podria haver tingut a la zona, per la pròpia importància de l'església de Sant Vicenç, que va ser la seu del bisbat fins la conquesta de Lleida el 1149.[23] Cal no oblidar, però, la possible influència d'un altre centre important com és la catedral de la Seu d'Urgell, ja que com hem avançat creiem que es poden establir certes relacions estilístiques entre les obres del taller i les pintures murals de la Seu d'Urgell, en concret amb el Sant Sopar conservat al Museu Episcopal de Vic. El Sant Sopar aquí posat en paral·lel es trobava al registre inferior de la segona absidiola del costat sud de la catedral, mentre que la part superior era ocupada

per escenes de la vida de santa Caterina.[24] Creiem que es poden establir certs paral·lels, sobretot entre els rostres del Crist de la Santa Cena de la Seu d'Urgell i la figura del sant Martí de Gia;[25] de la mateixa manera que també podem trobar semblances amb la figura central del sant Pere de Boí i un ressò llunyà entre el Crist de la Seu d'Urgell i el sant Vicenç de Tresserra o la Verge de Rigatell. Però tot i que trobem aquestes similituds entre la figura central de la Seu d'Urgell i les figures centrals dels frontals, els punts comuns ja no són tan clars quan ens referim a la resta de figures que formen l'apostolat de la composició del Sant Sopar: alguns d'aquests personatges s'acosten més a les figures de les pintures dedicades a santa Caterina procedents de la part superior de la mateixa absidiola.

S'ha apuntat que el taller que va produir aquestes peces podria haver estat ubicat, almenys durant un temps, a l'ombra d'un de més important que en podria haver determinat les formes: el que va executar les pintures murals de la Seu d'Urgell.[26] No sabem quin tipus de dependència hi podia haver hagut, perquè per una banda, tot i la solidesa que creiem que té la relació, només podem establir paral·lels clars entre una de les figures de la Seu i algunes de les dels frontals. A més, cal tenir en compte que en els frontals d'altar no hi trobem un únic tipus de personatge, sinó que, tal com podem deduir si observem les figures dels episodis laterals, comptem amb tipologies diverses. Com ja hem apuntat més amunt, creiem que la diversitat de representacions no es pot explicar sense comptar amb la presència d'artífexs diferents dins d'un mateix taller.

Per tant, considerem que el paral·lel establert amb la Seu d'Urgell s'ha d'interpretar no tant des del punt de vista d'un centre productor, sinó com un centre important que irradia la seva influència en un ampli territori. El paper jugat a la zona per la catedral d'Urgell s'entén si tenim en compte les relacions que hi ha hagut al llarg del temps entre els dos bisbats: la dependència del bisbat de Roda envers la Seu d'Urgell en els primers temps i la indeterminació dels límits territorials que va provocar conflictes que no van ser resolts fins al 1140. És en aquest moment quan es fixen els límits diocesans i són atribuïdes a la Seu d'Urgell una sèrie d'esglésies ribagorçanes. Així, la catedral d'Urgell va conservar a la Ribagorça les parròquies de les valls de Castanesa i de l'arxiprestat d'Areny fins al 1956 i les esglésies de la vall de Boí fins als nostres dies.[27]

Finalment, ens cal afegir que la iconografia d'aquests frontals d'altar està dedicada a devocions molt presents i esteses a la Ribagorça. En primer lloc trobaríem dos frontals dedicats a la Verge, el culte de la qual, si se'n sumen totes les advocacions, s'ha indicat que constituiria el més abundant a la zona.[28] A continuació, com a culte destacat ens cal referir-nos a la devoció a sant Pere, que és representat en el frontal de Boí; una altra advocació molt estesa a la zona i només superada per la de sant Pere és la de sant Martí, al qual també és consagrada una de les peces, el frontal procedent de Gia. Trobem també una peça dedicada

a sant Vicenç —el frontal de Tresserra—, un sant que compta amb un culte important en terres ribagorçanes, i al qual va ser consagrada la catedral de Roda d'Isàvena. Finalment, el frontal procedent de l'església de Sant Climent de Taüll és dedicat a sant Climent, el qual gaudeix d'un nombre notable d'advocacions a la Ribagorça.

Per concloure, considerem que el taller de la Ribagorça estaria format pels frontals d'altar de Gia, de Cardet, de Rigatell, de Boí, de Tresserra, de Taüll, del Sant Sepulcre de Taüll i per una creu de procedència desconeguda conservada al MNAC. Entenem aquest taller com un centre de producció local proper als nuclis on s'han localitzat les peces i sota l'àrea d'influència de les pintures de la catedral de Santa Maria de la Seu d'Urgell. Amb tot, si jutgem per la quantitat d'obres conservades i l'exclusivitat de la zona on s'han trobat, creiem que es devia tractar d'un taller local amb una gran demanda i que, per tant, devia comptar amb una producció molt elevada.

Es tracta d'unes peces de data força tardana, que situaríem entre la segona meitat del segle XIII i el principi del segle XIV, que contenen elements pròpiament romànics i alguns trets que ja ens indiquen l'arribada del gòtic lineal.

Notes

1 La historiografia que s'ha referit al tema és molt àmplia. Per a un estat de la qüestió detallat vegeu el treball de recerca: M. BERTRAN ARMADANS (2006), «Aproximació a l'estudi de l'anomenat taller de la Ribagorça: el frontal d'altar de Sant Martí de Gia», Bellaterra, UAB. Treball de recerca dirigit per la Dra. Marisa Melero, en concret les pàgines 6-20. D'entre els autors que s'hi han referit, vegeu per exemple: W.W.S. COOK (1929), «Early Spanish Paintings in the Plandiura Collection», *The Art Bulletin*, XI, núm. 2, p. 9-32; Ch. R. POST (1930-1966 [1970-1976]), *A History of Spanish Painting*, Nova York, Kraus Reprint, en concret vegeu el volum I *Pre-romanesque style. The Romanesque style,* p. 268-275, i el volum II *The Franco-gothic style. The Italo-gothic and International styles*, p. 30-34. Vegeu també G. BORRÁS GUALIS i M. GARCÍA GUATAS (1978), *La pintura románica en Aragón*, Saragossa, Libros Pórtico, p. 349-354; W.W.S. COOK i J. GUDIOL I RICART (1980), *Ars Hispaniae*, vol. VI, *Pintura e imaginería románica*, ed. rev., Madrid, Plus Ultra, p. 157-160 i 161-169; N. de DALMASES i A. JOSÉ I PITARCH (1985), *Història de l'art català*, vol. 2, *L'època del Císter*, Barcelona, Edicions 62, p. 208-209; les diverses fitxes que ha dedicat a aquestes peces la *Catalunya Romànica* (1984-1988), en diferents volums, Barcelona, Enciclopèdia Catalana; o M. Melero, *La pintura sobre tabla del Gótico Lineal* (2005), Bellaterra, UAB, p. 40-42.

2 El frontal de Sant Martí de Gia procedeix de Gia a la Ribagorça (Osca) i es troba exposat al MNAC (núm. inv. 3902), on va ingressar l'any 1932; el frontal de Santa Maria de Cardet procedeix del poble del mateix nom de la Vall de Boí i es troba exposat al MNAC (núm. inv. 3903); el frontal de Santa Maria de Rigatell prové de l'ermita de Rigatell, prop de Betesa a la Ribagorça (Osca), va ingressar al MNAC l'any 1950 on es troba exposat (núm. inv. 35701); el frontal de Sant Pere de Boí és originari d'una capella actualment en ruïnes situada entre Boí i Erill-la-Vall (a la Vall de Boí, Alta Ribagorça, Lleida) i es troba exposat al MNAC amb el núm. inv. 3912; el frontal de Sant Climent de Taüll procedeix d'aquesta església de la Vall de Boí (Alta Ribagorça, Lleida) i es troba al MNAC (núm. inv. 3908). Al Museu de Lleida Diocesà i Comarcal es troba el frontal de Sant Vicenç de Tresserra (núm. inv. 34), procedent de l'església parroquial de Tresserra a la Ribagorça, Osca. El frontal dit del Sant Sepulcre es trobava també a l'església de Sant Climent de Taüll i actualment és conservat al Museu Episcopal de Vic (núm. inv. 9707), on va ingressar l'any 1934. La creu de procedència desconeguda es conserva al MNAC (núm. inv. 17625) i tradicionalment s'ha relacionat amb l'àmbit de la Ribagorça; tot i no tractar-se

d'un frontal d'altar, creiem que tant el tipus físic del Crist com la decoració en estuc poden ser posats en paral·lel amb les altres peces del taller. Creiem que també podrien establir-se certs paral·lels entre aquestes peces i el frontal de Sant Martí de Palau de Rialb que es creu procedent de Santa Maria de Palau de Rialb (a la Noguera, Lleida), segons les informacions de W.W.S COOK (1954), «Franco-gothic Stucco Altar Frontals in Catalonia», *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, New Jersey, Princeton University Press, p. 107-117, i que actualment es troba al Museo das Peregrinacións de Santiago de Compostel·la (núm. inv. 622) on va ingressar l'any 1975. Malgrat que tant la tècnica com l'estructura que presenta la seva composició ens acosten al mateix taller, tenim reserves a l'hora d'incloure-l'hi. El frontal de Palau de Rialb s'organitza de la mateixa manera que el de Sant Climent de Taüll: mostra els episodis en dos registres superposats i, a més, presenta el fons del frontal ornat amb estuc. Però, si bé les característiques generals el relacionen amb el taller, el tipus de figures, les representacions iconogràfiques i la policromia obren interrogants i dificulten saber quin és el grau real de les intervencions i reintegracions que ha sofert aquesta peça al llarg del temps. Cal afegir que la procedència geogràfica és confusa i, aparentment, és l'únic del grup que s'allunyaria de la zona de la Ribagorça.

3 Per realitzar les comparacions entre les peces del taller tindrem en compte els frontals d'altar i deixarem de banda la creu, de procedència desconeguda, la qual relacionem clarament amb la resta de peces, tant pel tipus físic del Crist com per la decoració en estuc. La pròpia tipologia d'aquesta peça no ens permet establir una comparativa tan detallada com entre els frontals que presenten estructura, composició i representacions similars.

4 A la fitxa de restauració del frontal de Gia de l'any 1993 que vam poder consultar al MNAC s'esmenta que no s'han trobat restes de metall en aquesta peça i es proposa que potser l'efecte d'aquest era imitat per mitjà de pigments i vernissos.

5 Del primer cas citem els frontals de Taüll, de Cardet, del Sant Sepulcre de Taüll, de Boí i de Gia. Pel que fa al reticulat romboïdal trobem els casos de Rigatell i de Tresserra. Diversos autors s'han referit al tipus de fons que empren aquestes obres com una de les característiques o la característica principal que les uneix. Entre ells, ja W. W. S. COOK va indicar que les obres d'aquest taller es caracteritzaven per les figures retallades sobre un fons amb relleu d'estuc (W. W. S. COOK [1960], *La pintura románica sobre tabla en Cataluña*, Madrid, CSIC, p. 25).

6 Vegeu per exemple J. AINAUD DE LASARTE (1989), *La pintura catalana. La fascinació del Romànic*, Barcelona, Carroggio, p. 107-113, o bé, N. DE DALMASES i A. JOSÉ I PITARCH, *Op. cit.*, p. 208-209, on segueixen la mateixa seqüència temporal que J. Ainaud.

7 Vegeu E. CARBONELL, M. PAGÈS, J. CAMPS, T. MAROT (1997), *Guia. Art Romànic*, Barcelona, MNAC, p. 162-163; aquests motius s'han vist com una marca distintiva del taller, però els autors indiquen també la possibilitat que els frontals que contenen la flor de lliri podrien ser més tardans.

8 Pel que fa a les palmetes, trobem aquests motius a la franja de separació dels episodis laterals en el cas de Cardet, Sant Sepulcre, Rigatell i Gia; en aquest darrer cas la decoració en estuc ha caigut i només resta una línia que ressegueix la incisió: sovint aquestes línies són fruit de reintegracions que s'han fet en alguna restauració. Tot i que no s'ha conservat, en el cas del frontal de Tresserra s'ha descrit que a la franja horitzontal hi havia àligues dins de medallons i estilitzacions vegetals; vegeu J. GUDIOL I CUNILL (1929), *La pintura mig-eval catalana*, vol. II, *Els primitius. La pintura sobre fusta*, Barcelona, S. Babra, p. 247. Als frontals de Boí, Taüll i Palau de Rialb no hi ha decoració estucada sinó que actualment s'hi observa una franja pintada, potser per motiu de les restauracions.

9 És el cas per exemple del frontal de Sant Martí conservat a la Walters Art Gallery de Baltimore, o d'una biga que formava part dels elements d'un cimbori procedent de Tost (Alt Urgell).

10 Trobem aquesta ornamentació, per exemple, al baldaquí de Toses (al Ripollès), als frontals de Ginestarre i Esterri de Cardós (al Pallars Sobirà), entre d'altres peces.

11 Exceptuant el cas del frontal del Sant Sepulcre, en què es tracta d'un arc de mig punt, la resta de figures són aixoplugades per arcs trilobats que contenen o contenien decoració a les petxines. En el cas del frontal de Cardet, la figura central és envoltada per una màndorla amb el tetramorf i no per un arc. Un tipus de composició diferent seria la que presenta el frontal de Taüll, amb dos registres superposats on es desenvolupen les escenes.

12 En el cas de les figures de Gia i Boí les similituds són encara més grans, ja que les dues figures van abillades com a bisbes i duen la mateixa indumentària: la mitra, l'alba, la casulla, la dalmàtica, i sostenen el bàcul amb la mà esquerra.

13 L'accentuació de la narrativitat és un element més que pot permetre retardar la datació d'aquest conjunt d'obres. En aquest sentit, la mateixa disposició de les escenes del frontal de Taüll ha fet que fos vist per alguns autors com una de les obres més tardanes del taller, juntament amb el frontal de Sant Pere de Boí. Vegeu, per exemple, Ch. R. POST (1930 [1970]), *A History of Spanish Painting*, vol. II, p. 30-34.

14 Pel que fa a la datació de les obres del taller, citem per exemple les aportacions de W.W.S. COOK, *Op. cit.*, p. 9-32, que situa el taller des de la meitat del segle XIII fins a l'inici del segle XIV; Ch. R. POST, *A History of Spanish Painting*, vol. I, *Op. cit.*, p. 267-277, i vol. II, *Op. cit.*, p. 30-34, també allarga la datació fins al principi del segle XIV. J. Gudiol i Ricart situa els frontals de Taüll i Boí a l'entorn de 1300, vegeu d'aquest autor, *La pintura gòtica a Catalunya* I. Monografies d'art hispànic, Barcelona, ADAC, 1938, p. 5-8, i *Historia de la pintura gótica en Cataluña*, Barcelona, Ed. selectas, 1943, p. 19-22, respectivament. W.W.S. COOK i J. GUDIOL I RICART, *Ars Hispaniae*, vol. VI, *Op. cit.*, edició de 1950, p. 244, donen una data avançada del segle XIII (en l'edició de 1980, p. 157-160, indiquen que és taller actiu al llarg del segle XIII); J. AINAUD DE LASARTE i André HELD (1963), *La pittura romanica*, S.I., Club degli editori, p. 32, conceben un grup de pintors que van treballar fins a la meitat del segle XIII i probablement més tard. J. M. AZCÁRATE (1974), *El protogótico Hispánico*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, p. 79-85, considera que es tracta d'obres de la segona meitat del segle XIII. N. DE DALMASES i A. JOSÉ I PITARCH, *Op. cit*., p. 208-209, creuen que l'activitat del taller devia continuar tota la segona meitat del XIII i arribar fins al segle XIV. X. BARRAL (1998), *Art de Catalunya. Ars Cataloniae*, vol. 8, *Pintura antiga i medieval*, Barcelona, L'isard, p. 132, indica que Gia, Betesa, Boí i Taüll presenten dates molt avançades del XIII. M. PAGÈS (1992), *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 189-190, situa el taller a la segona meitat del segle XIII. Per a E. CARBONELL *et al*., *Op. cit.*, p. 162-163, el conjunt d'obres se situa a la segona meitat del XIII. Pel mateix opten les diverses fitxes consagrades a aquests frontals a la *Catalunya Romànica* en els volums I, XVI i XXII. J. YARZA (2001), *De Limoges a Silos*, Madrid, Sociedad estatal para la acción cultural exterior, p. 193-195, data el frontal de Taüll del segon quart del segle XIII; M. MELERO, *Op. cit*., p. 40 i 41, situa la datació d'aquestes pintures al final del segle XIII - principi del segle XIV.

15 Vegeu M. MELERO, *Op. cit.*, p. 40-41.

16 El mateix passaria amb l'escultura de la zona que sovint és relacionada amb tallers retardataris influïts per centres principals com són la Seu Vella de Lleida o la Catedral de la Seu d'Urgell; vegeu F. FITÉ LLEVOT (2004), «L'art romànic a la Franja: un espai comú entre Aragó i Catalunya», *Relacions històriques entre Aragó i Catalunya. Visions interdisciplinars*, Lleida, Ed. Universitat de Lleida, p. 117-141.

17 Vegeu G. BORRÁS GUALIS i M. GARCÍA GUATAS, *Op. cit.*, p. 352-353, on parlen de la figura del pintor i de l'estucador. No hi ha unanimitat en la historiografia: alguns estudiosos consideren que es podria tractar d'un mateix artífex per a tot el grup de frontals, mentre que d'altres creuen que es tractaria d'autors diversos. En aquesta línia, vegeu per exemple M. PAGÈS, *Op. cit.*, p. 189-190; l'autora considera que el mestre del taller podria haver treballat amb ajudants, això explicaria les diferències existents entre les obres.

18 Y. CARBONELL-LAMOTHE (1974), «Les devant d'autel peints de Catalogne. Bilan et problèmes», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuixà*, 5, p. 71-87, proposa com a possible nucli la ciutat de Balaguer; aquesta proposta, però, no ha tingut continuïtat.

19 Una de les primeres vegades en què trobem aquesta nomenclatura és en J. FOLCH I TORRES (1932), «La peinture sur panneaux», *La Catalogne à l'époque romane, conférences faites à la Sorbonne en 1930*, París, Librairie Ernest Leroux, p. 139.

20 E. CARBONELL *et al*., *Op. cit.*, p. 162-163, indiquen que el gran nombre de frontals que s'ha conservat podria ser degut a la gran demanda.

21 El frontal del sant anònim es troba al Museu Episcopal de Vic (núm. inv. 9708) i segons W.W.S. Cook procedeix d'Escané, a la Ribagorça; vegeu W.W.S. COOK (ed. M. Meiss) (1961), «Spanish franco-gothic stucco altar-frontals», *De artibus opuscula XL: essays in honor of Edwin Panofsky*, Nova York, University Press, p. 62. El frontal de Malpàs havia format part de la col·lecció Soler i March.

22 J. AINAUD (1973), *Arte románico. Guia, Museu d'Art de Catalunya*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, p. 194-199, ja indica que les nombroses peces conservades poden mostrar la continuïtat d'un centre pictòric a la zona.

23 Diversos autors han expressat la possibilitat que el centre productor pogués ser ubicat a Roda d'Isàvena, entre ells J. AINAUD DE LASARTE (1965), *Arte románico catalán. Pintura sobre tabla*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 8-9, que considera que el centre podria haver estat situat a Roda o bé a Lleida o, més recentment, M. IGLESIAS (2001), *Historia del condado de la Ribagorza*, Osca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Diputación de Huesca, 2001, p. 204-206.

24 Es tracta del fragment de la disputa i l'arrest de santa Caterina, incorporat recentment al fons del MNAC, i de l'episodi del martiri, conservat en una col·lecció particular. Vegeu la fitxa de J. Barrachina a *Catalunya Romànica*, vol. XXVI, *Tortosa i les Terres de l'Ebre, la Llitera i el Baix Cinca, obra no arquitectònica, dispersa i restaurada*, 1997, p. 396-398. Per al fragment de la Santa Cena, vegeu les fitxes que li són dedicades en els volums VI i XXII de *Catalunya Romànica* per R. Rosell. Per al conjunt de les pintures murals de la Seu d'Urgell vegeu A. ORRIOLS (1998), «Hagiographie et art roman en Catalogne», *Cahiers de Saint-Michel de Cuixà*, XXIX, p. 130-131, i P. BESERAN (2005), «Els cicles murals de la Catedral de la Seu d'Urgell», *L'art gòtic a Catalunya. Pintura* I, *dels inicis a l'italianisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 46-49.

25 Vegeu M. MELERO, *Op. cit.*, p. 40-42. L'autora considera que les influències formals del taller anirien, en casos com el frontal de Rigatell, des d'un estil tardoromànic semblant al que mostren els frontals d'Avià i de Lluçà, fins a Gia, Taüll, Boí o el fragment de taula dedicat a sant Cristòfor i procedent de Boí, que ja es mostren influïts per un estil més avançat, en aquest cas els personatges de la Santa Cena de la Seu d'Urgell. La comparació és sobretot establerta entre el rostre del Crist del Sant Sopar i la figura central de sant Martí del frontal de Gia. Fins i tot considera que les pintures dedicades a sant Ermengol, de cronologia posterior i procedents també de la Seu d'Urgell, recorden certs trets del taller. La producció d'aquest taller se situaria doncs entre els frontals d'altar romànics i les obres del gòtic lineal anglofrancès.

26 Vegeu M. MELERO, *Op. cit.*, p. 40-42.

27 Vegeu C. BARAUT, *Catalunya Romànica*, vol. VI, *Alt Urgell, Andorra*, p. 44, i J. BOIX (1998), *De Roda a Lleida. La fi d'un somni heroic*, Vielha, Institut d'Estudis del Baix Cinca, p. 38.

28 Aquestes dades sobre la devoció han estat estretes de l'article de J. BOIX (2000), «Advocacions i preferències devocionals de la Ribagorça», *Hágios. La iconografia dels sants ribagorçans* (catàleg), Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, p. 13-17.