

Sant Climent de Taüll: noves pintures, nova lectura

Montserrat Pagès i Paretas
(Museu Nacional d'Art de Catalunya)

Les pintures de l'església de Sant Climent de Taüll, d'una qualitat excepcional, són un *capolavoro* de l'art romànic i el seu Crist en majestat (fig. 1), a més, una de les icones de l'art català. El seu autor, el mestre de Taüll, hi fa gala d'un talent artístic i d'un geni pictòric extraordinaris, tot sintetitzant-hi influències i tradicions plàstiques diverses, tant del món occidental, de Roma i del Llenguadoc, com de l'oriental, que abocava el seu llegat bizantí en onades successives, tant a través de la pròpia Roma, com de la Llombardia.



Fig. 1. Detall del Crist en majestat de Sant Climent de Taüll (© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2007. Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà)

S'atribueixen al 1123, que és la data de consagració que hi ha pintada en una de les columnes, que, per diverses raons que s'exposaran, són un document excepcional, no només perquè aporten una datació per a les pintures, sinó també per la informació històrica que, com veurem, se'n desprèn.

Foren descobertes el 1907 en la *Missió* a la ratlla d'Aragó, la primera expedició científica de l'Institut d'Estudis Catalans, fundat aquest mateix any, que dirigia Josep Puig i Cadafalch. Mossèn Josep Gudiol, conservador del Museu Episcopal de Vic, un dels expedicionaris, vint anys després en relata encara emocionat:

Qui ordena aquestes ratlles recordarà sempre amb goig la diada del 9 de setembre de 1907 en què [...], darrera els alts pinacles d'un retaule gòtic del XVI pogué formar-se idea del que era la meravellosa decoració de l'absis del presbiteri (Gudiol, 1927: 161)

A part de la notícia a l'*Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (1907), fou al tercer fascicle de *Les pintures murals catalanes*, obra de Josep Pijoan, publicat per l'Institut, que es donaren a conèixer internacionalment (1911). També hi ajudà l'article d'aquest autor, «Re-discovered school of Romanesque frescoes» a *The Burlington Magazine* (1911). Tot això suscità un enorme interès i alhora la cobejança de col·leccionistes i del comerç internacional d'obres d'art. El perill es féu evident l'estiu del 1919 amb notícia de la venda de les pintures de Mur (que el 1921 foren adquirides pel Fine Arts Museum, de Boston). La contrarèplica contundent de la Junta de Museus de Barcelona, en una actuació exemplar (1919-1923), fou adquirir per al museu de Barcelona tots els altres conjunts de frescos romànics que es coneixien, entre els quals el de Sant Climent de Taüll, que des del 1924 s'exposen al museu de Barcelona, actual MNAC.

Els frescos de Taüll aviat foren coneguts arreu. A part dels molts estudiosos que s'hi dedicaren, com mossèn Josep Gudiol i Cunill, a la seva obra pionera *Els Primitus* (1927), i Chandler R. Post i Charles L. Kuhn de la Universitat de Harvard, i Gertrud Richert, de la de Munic (tots tres el 1930), el 1937, en plena guerra civil, s'exposaren a París mentre hi havia l'exposició internacional, primer al Jeu de Paume i després a Maissons Lafitte. Tot això suscità un enorme interès pels frescos romànics catalans i pels de Taüll en particular. Altres

estudiosos il·lustres dels frescos romànics catalans, entre els quals els de Taüll, són Walter S. Cook i Josep Gudiol i Ricart, Marcel Durliat i Joan Ainaud de Lasarte. Tots ells hi feren aportacions notables, per no parlar dels més joves, que començaren a publicar a primers dels anys vuitanta, ni de l'obra *Catalunya romànica*, que marca també una fita. Però tot i aquesta extensa bibliografia, sobre les pintures de Sant Climent de Taüll encara hi ha moltes incògnites.

La descoberta de nous frescos *in situ* en les diverses campanyes de restauració que hi ha menat la Generalitat de Catalunya a partir del 2001 ha de permetre, a més, una relectura de tot el que sabíem, de tot el que es coneixia sobre Taüll. Convé, doncs, tornar a projectar-hi una mirada de conjunt, sobretot ara que el conjunt pictòric es troba *repartit* en tres indrets distints: la part principal exposada al MNAC; un fragment major a la reserva del museu (i un altre amb vestigis pictòrics), i els murals nous conservats *in situ*. La reproducció virtual de les pintures de l'església, a punt d'inaugurar al moment de redactar aquest escrit (octubre de 2013), ha de permetre'n i facilitar-ne la comprensió. En aquesta presentació intentarem fer una lectura actual de les imatges i donar algunes claus per a la interpretació del programa decoratiu.

L'absis de Taüll (fig. 2) és presidit per la figura imponent del Crist en majestat o *Maiestas Domini*, extraordinari, que es presenta com a déu totpoderós, o pantocràtor, en una de les imatges més impressionants —i també de les més divulgades— de l'art romànic català. Hi apareix envoltat pel Tetramorf, àngels i serafins, en una síntesi de sentit escatològic pregon, a manera d'homília visual, de gran originalitat iconogràfica i gran riquesa plàstica i cromàtica. Representa la Segona Parusia, és a dir el retorn triomfal de Crist a la fi dels temps per redimir la humanitat i jutjar els vius i els morts, tal com és anunciat al llibre de l'Apocalipsi i és prefigurat en altres fonts bíbliques. A sota, al semicilindre, ocupant també els arcs triomfals, es dreça, dempeus i solemne, el col·legi d'apòstols amb Maria. Totes aquestes figures, de la manera i en l'àmbit i lloc en què es presenten, sota sengles arcs pintats separats per columnes i capitells, configuren una mena d'Església militant, de Jerusalem celestial. Dels dos arcs triomfals de l'absis també en provenen imatges i escenes notables, com la mà de Déu o *Dextera Domini* i l'Anyell de Déu, el pobre Llätzer (tot això



Fig. 2. Decoració de l'absis de Sant Climent de Taüll amb els seus arcs triomfals
(© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2007. Fotògrafs:
Calveras/Mérida/Sagristà)

al MNAC), el Fratricidi (*in situ*) i altres que també tractarem. Com les paraules en una homilia, tot aquest conjunt d'imatges confegien el discurs pictòric, el programa iconogràfic. Es conserva també la inscripció susdita de consagració i, així mateix, les pintures de l'absidiol de l'Evangeli (MNAC) i les del capcer o frontis del damunt (*in situ*). Tot això, ara, ho anirem examinant, quines imatges hi ha, on són i com són, i quin és el seu significat en el programa global.

L'aparició del Crist de la Segona Parusia a Taüll no és anunciada ni per àngels, ni per profetes. Hi és proclamada, amb llargs corns o olifants, per uns emissaris *reials*, els *missi Dominici* o enviats del Senyor. Figura, la d'aquests emissaris, que fins ara no havia estat identificada encara i de la qual, en posició com la que ostenten a Taüll, de moment no coneixem cap altre exemple. Tanmateix, és clara i diàfana. En el món merovingi i en el carolingi, i especialment en temps de Carlemany, els *missi Dominici* eren els funcionaris reials enviats per visitar les províncies del reialme, sovint en parelles de dos. Per analogia, la denominació vol dir enviat especial d'una autoritat. A Sant Climent els *missi Dominici* són els enviats del Senyor per proclamar el seu retorn triomfal. Eren situats als carcanyols o espais triangulars del frontis a banda i banda de l'obertura de l'absis, en un lloc ben visible des de la nau de l'església. Un d'ells es conserva al MNAC, a la sala de romànic, i l'altre ha estat trobat en les darreres intervencions a l'església (fig. 3). Amb vestimenta de soldats, però festiva, porten casc amb protecció nasal, gonella curta amb cosset de dos colors, meitat groc, meitat vermell (les mànigues, de boca acampanada, també són una de cada color), i arnès d'aparença metàl·lica a les cames. En posat mig acrobàtic, una cama doblegada i repenjada sobre l'arc, amb una sola mà sostenen el llarg instrument de vent, el qual, del mateix color que el casc, és d'aspecte molt pesant, com si també fos de metall. I tenen l'altra mà a la cintura. La seva missió és anunciar el que està a punt de succeir i que es presenta a la conca absidal: la vinguda del Senyor en majestat i amb tota la seva glòria a la fi dels temps. Les fonts d'aquesta visió pictòrica que anuncia el que ha de succeir són el llibre de l'Apocalipsi (Ap 4) i altres llibres bíblics (Ez 1 i 10; Is 6 i 66,1-2; Ac 7,49).



Fig. 3. Detall d'un dels *missi Domini* conservat *in situ* a Sant Climent de Taüll (© Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Foto: Carles AYMERICH)

El Crist en majestat, la *Maiestas Domini* que presideix tot el programa absidal de Taüll, és situat al centre de la volta, al lloc on conflueix la mirada dels fidels, sobre mateix de l'altar on se celebrava el sacrifici de l'eucaristia. S'hi mostra amb tota la seva puixança i tota la seva glòria. La intensitat de la seva mirada, d'una força extraordinària, la més contundent de la plàstica romànica, transmet amb gran eficàcia la idea d'un déu totpoderós, pantocràtor i jutge suprem, més en consonància amb el Déu terrible i venjador de l'Antic Testament que amb el Crist de l'esperança del Nou Testament. Perquè és la síntesi de les diverses fonts bíbliques el que el mestre de Taüll ha assolit de representar amb tanta eficàcia. El seu nimbe crucífer se sobreposa a la màndorla dins la qual és representat i a banda i banda pengen l'alfa i l'omega, és a dir el principi i la fi. Assegut sobre l'arc del cel, té la terra com a escambell dels seus peus. Beneeix amb la dreta i a l'altra mà, com un esclat de llum, té obert el llibre de la vida, on es pot llegir *EGO SVM LVX MVNDI*, una citació de l'evangeli de Joan (Jo 8,12). Els plecs de la seva túnica, d'efectes platejats i tornassolats, i del seu mantell, d'un blau intens, tots dos amb la vora ornamentada amb

simulació de pedreria, evoquen, pel moviment, el d'algunes figures de la plàstica romànica tolosana i de la Borgonya. En canvi, el *pathos* de l'expressió, que convoca el fidel de manera tan rotunda, és clarament d'influència bizantina. La *Maiestas Domini* de Taüll és, en suma, una síntesi excepcional de diverses tradicions i concepcions artístiques, obra mestra del seu temps.

Al seu voltant s'hi despleguen els símbols dels evangelistes o Tetramorf, amb una riquesa i originalitat inusitats. Cadascun dels símbols és personificat o acompanyat per un àngel. L'home de Mateu es presenta en forma d'àngel a la dreta de Déu (a l'esquerra de l'espectador). Un altre àngel, també monumental, figura a l'altre costat de la màndorla i amb les mans velades, és a dir amb gran reverència i respecte, porta l'àguila, símbol de Joan, amb la inscripció al costat, *S(ANCTVS) IOANES*. Els altres dos símbols, el lleó de Marc, *S(ANCTVS) MARCHVS E(VAN)G(ELISTA)*, i el toro de Lluc, *S(ANCTVS) LVCHA E(VAN)G(ELISTA)*, tots dos alats i amb el llibre del seu evangeli, es troben a la part inferior, presentats a Déu per uns àngels i tots quatre, àngels i símbols, apareixen dins de senyals circulars, a manera de rodes o finestres celestials, que, per l'efecte altern del color, com les dues cares d'una cinta, donen sensació de moviment. Marcel Durliat, en aquesta iconografia tan particular, hi veia l'evocació de la carrossa de Iahvé.

Tota aquesta cort que envolta el Crist en majestat és completada, encara, per les figures d'un serafí i d'un querubí, representats als extrems de la volta absidal, a tocar de l'arc triomfal. Els serafins i els querubins són els àngels que, segons la jerarquia celestial de Dionís l'Aeropagita, estan més pròxims a Déu. L'Escriptura, però, només ens indica com eren en el cas dels serafins, que són descrits a la visió d'Isaïes (Is 6,2). Sabent que eren idèntics als querubins que hi havia sobre l'arca (Ex 25,18), l'art romànic representa aquests d'igual manera, és a dir amb tres parells d'ales, un dels quals per tapar-se el rostre i un altre per tapar-se el sexe, amb les ales plenes d'ulls, i un tercer per volar. I si sabem quin és quin és per les inscripcions. A Taüll, el serafí, *SERAPHI(M)*, és a l'esquerra de Crist, com és habitual, i el querubí, *S(ANCTVS) C(HERVBIM)*, a la dreta. Tots aquests éssers que figuren a l'entorn del Senyor estan representats sobre un fons de bandes de colors.

Sota d'aquesta magna teofania es representen els apòstols amb Maria, en un registre figuratiu que s'estén també pels arcs triomfals, és a dir per tot el volt del presbiteri, tot a l'entorn de l'altar. Es representen tots ells sota arcades sostingudes per columnes de fust hel·licoïdal de marbres de colors i capitells mig vegetals mig geomètrics, molt singulars.

Al centre d'aquest registre, a banda i banda de la finestra axial, és a dir en un lloc privilegiat, hi ha Maria, *S(ANCTA) MARIA*, i Joan, *S(ANCTVS) IOANES*, situats simbòlicament en la mateixa posició que si estiguessin al peu de la creu, la qual cosa atorga un major sentit eucarístic a la decoració pictòrica. A l'Evangelista se li ha destinat un espai més ampli que als altres apòstols i això és així perquè, ben ostensiblement, mostra el llibre que il·lustra la visió teofànica, el de



Fig. 4. La Mare de Déu amb la plàtera de significació eucarística de Sant Climent de Taüll (© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2007. Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà)

l'Apocalipsi o de la Revelació, que tradicionalment se li atribueix. Maria, en una imatge de gran bellesa plàstica (fig. 4), i molt agosarada, on es conjuguen diversos tons de blanc (el de la toca o *maforion* i el del nimbe), presenta, amb la mà velada en senyal de respecte i reverència, una plàtera d'on surten uns rajos rojos, com de llum. En una iconografia característica de la pintura romànica catalana, Maria hi encarna la figura de l'Església, amb el calze de la Salvació.

A una banda i altra d'ells dos, de Maria i de Joan, hi figuraven els altres apòstols. Tots amb el llibre a la mà, es reconeixen pels noms escrits a la franja negra vorejada de vermell que separa aquesta ciutat celestial de la teofania de la volta. Dels conservats, a l'esquerra, hi ha Tomàs, *(TO)MAS*, i Bartomeu, *S(ANCTVS) BARTOLOMEE*, que és el que està al costat de la Verge, mentre que a la dreta de Joan hi ha Jaume, *S(ANCTVS) IACHOBE*, i vestigis d'un altre, segurament Felip, *S(ANCTVS) F(ELIPVS)*. *In situ* hi ha restes d'altres figures d'apòstols, la més ben conservada, tot i que molt més esborrada que les pintures del MNAC, és la de Pere, que és el primer del costat de l'Evangeli, tocant a la nau, és a dir representat ran mateix d'aquesta, sobre el mur de l'arc triomfal. Hi figura tonsurat i vestit de celebrant, amb rica casulla ornamentada, i amb la mà dreta subjectava les claus, de les quals resten escassos vestigis, molt difícils de veure. Tant la seva iconografia com les restes de la inscripció superior, *(P)E(T)RVS*, faciliten la seva identificació. El fet que aparegui representat en aquest lloc és molt singular, perquè sol aparèixer al centre axial de l'absis. D'altra banda, amb aquesta col·locació la primacia de Pere es demostra també perquè és el primer representat en el sentit de la lectura, és a dir si es fa d'esquerra a dreta. La seva posició, a més, permet deduir que a l'altre costat, enfront seu, hi devia haver Pau, és a dir que els apòstols dels jueus i dels gentils emmarcarien al presbiteri aquest registre figuratiu, aquesta mena d'Església militant que assisteix a la manifestació de Déu. D'altra banda, aquesta tenia continuïtat, sembla, fins i tot més enllà del presbiteri, a les pilastres dels arcs de separació de les naus, si més no a les més pròximes al santuari, on, en la cara que es veu des de la nau, és a dir també en un lloc de privilegi, hi ha figuracions de sants prelats: Climent el titular de l'església, al costat de l'Evangeli (que així, doncs, figura al costat de Pere, el primer pontífex), i un altre sant també

amb vestimenta de celebrant al de l'Epístola, que ens preguntem si pot ser sant Corneli, de qui al moment de consagrar l'església, el 1123, es dipositaren relíquies a l'altar.

La decoració pictòrica del presbiteri conté, a més, sengles símbols teofànics a les claus dels dos arcs triomfals, la mà de Déu i l'Anyell de Déu apocalíptic. A la del més pròxim a la conca absidal, és a dir més pròxim del Crist en majestat, s'hi representa la mà de Déu, la *Dextera Domini* (fig. 5), que emergeix sola, com un símbol, de dins el clipeus voltat de cercles de color (amb la línia negra que el tanca interiorment perlejada) i del blanc de l'interior del medalló, només amb la bocamàniga de la túnica que, d'alguna manera, la tanca, l'acaba. Prima, amb els dits llargs i l'ombrejat ben marcat, fa el gest de benedicció cap al costat de l'Evangelí, amb un aire naturalista que, amb tot, no ho és del tot (la manera de doblegar els dits) però aquesta

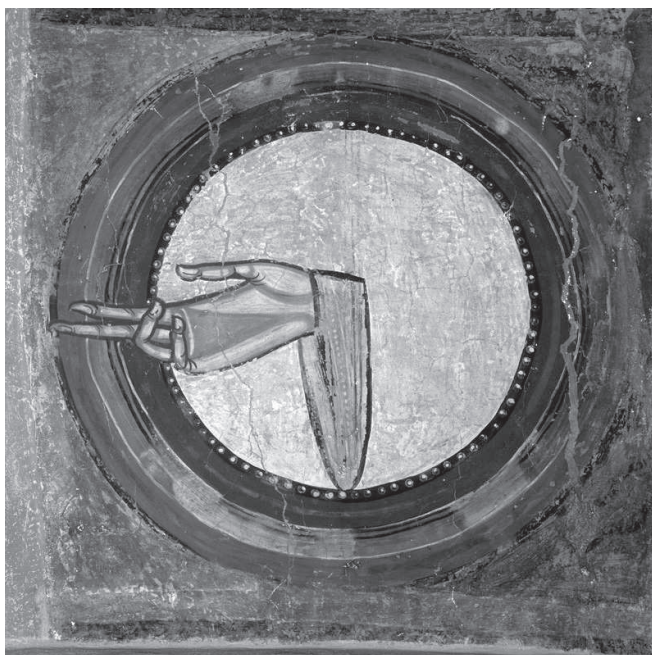


Fig. 5. La mà de Déu o *Dextera Domini* de Sant Climent de Taüll (© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2007. Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà)

distorsió ajuda a fer més real i més simbòlic el gest, de gran bellesa. Adreça la seva benedicció cap al lloc situat a la dreta de la *Maiestas* (és a dir a l'esquerra de qui contempla la visió).

Ací hi havia Abel presentant a Déu l'ofrena del xai, del qual resten vestigis molt malmesos *in situ*, que tot i això en permeten la identificació. La figura de l'altre costat, de la qual només resta la part inferior *in situ*, no pot ser Caín (que aniria vestit amb faldilla curta) perquè duu túnica talar, la qual cosa indicaria que, segurament, deu ser Melquisedec. Com a San Vitale de Ravenna, hi hauria representades les ofrenes dels dos testaments.

Són molt interessants les imatges que hi havia sota aquestes ofrenes, en aquest mateix arc vora la conca absidal. A l'esquerra de Crist (a la dreta de qui el mira), *in situ*, es conserva una impactant representació del Fratricidi (fig. 6), en què un Caín ros, amb rostre de malvat i força en el gest, plasmat amb gran eficàcia, subjecta pels cabells el seu indefens germà i està a punt d'occir-lo amb la dextral,



Fig. 6. El malvat Caín a l'escena del Fratricidi, conservada *in situ* (© Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Foto: Carles AYMERICH)

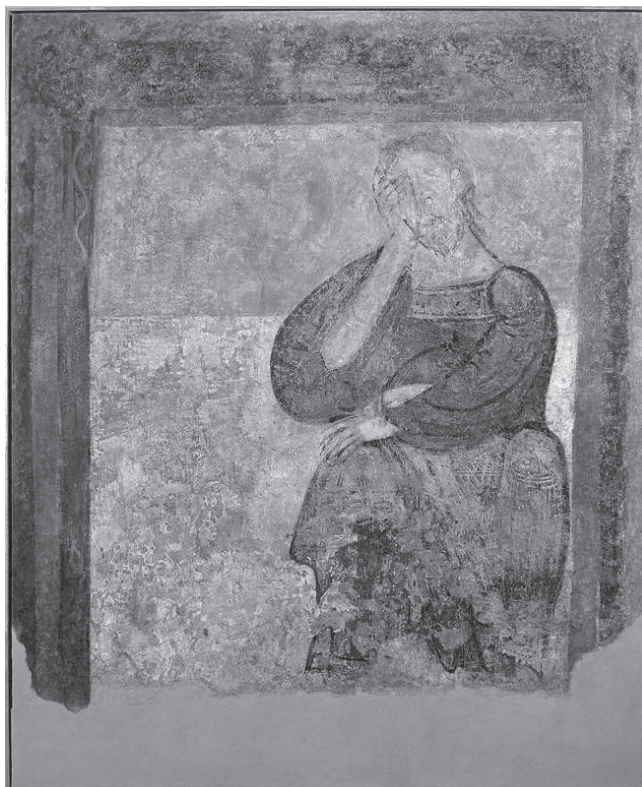


Fig. 7. El personatge afegit de Sant Climent de Taüll: Efraïm? (© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2007. Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà)

el tall ran de la galta d'aquest i el nom del qual, *ABEL*, està escrit al costat.

A l'altre costat, al de l'Evangeli, és a dir el que correspon a la dreta de Crist, enfront del Fratricidi, hi havia representat un home sol, abillat a la manera d'un patriarca, amb túnica talar i mantell ornamentals. Assegut d'esquena a la Revelació, amb una mà s'aguanta el cap i té l'expressió afligida (fig. 7). En altres contextos una figura semblant pot representar el dubte de Josep, si està inclòs a l'escena del Naixement, o la paciència de Job, si com a la Bíblia de Rodes figura entre altres escenes de la seva història i vora el text evangèlic que s'hi refereix. Però a Taüll està sol, aïllat, i, el més significatiu, està girat

d'esquena a la Revelació. En la pintura romànica catalana coneixem dues altres representacions similars, la de Ginestarre (on està a l'esquerra de Crist però també girat d'esquena a aquest) i la de Baltarga (on figura igual que a Taüll). En aquest cas l'home apesarat, que com hem dit va vestit com un patriarca, ço que també el diferencia de Josep i de Job, és representat dins un luxós edifici, sota una volta amb capitell, és a dir en un palau. I, a més, al seu costat hi ha restes d'una inscripció, [...]RAIM, la qual sembla que permetria d'identificar el personatge amb Efraïm, un dels fills de Jacob, que els profetes citen com a sinònim d'Israel: «El dia del càstig, Efraïm serà devastat» (Os 5,9); «Efraïm no habitarà a la terra del Senyor» (Os 9,3); «Efraïm ha rebut molts cops, les seves arrels s'han assecat i no podrà donar més fruit» (Os 9,16); «els d'Efraïm han irritat amargament el seu Senyor i ell els farà responsables de la sang vessada, els tornarà les ofenses que han comès» (Os 12,14); o «els trauré de la meua presència, com en vaig treure els vostres germans, els descendents d'Efraïm» (Jr 7,15). La presència d'aquest personatge aquí, enfront del Fratricidi i d'esquena a la Revelació, cobra també un sentit escatològic.

L'Anyell de Déu apocalíptic, representat dins un clipeus o medalló (fig. 8), ocupa la clau de l'altre arc triomfal, el més pròxim a la nau. Símbol de Crist mort i ressuscitat, l'Anyell es representa amb el nimbe crucífer i els set ulls de què parla el llibre de l'Apocalipsi (Ap 5,6). Està girat cap al costat de l'Evangeli, amb el llibre subjectat entre les potes del davant. En una imatge de força i bellesa singulars, el pintor, amb gran domini de la distorsió expressiva de les formes, ens presenta un animal vigorós i no pas estàtic, ans captat en ple moviment. Aquesta impressió s'obté tant per la torsió exagerada del cos, com en la desproporció d'aquest respecte del cap, més petit del que correspondria a una bèstia de tanta envergadura, i per la posició de les potes, que devien depassar llargament el clipeus. Té els ulls a banda i banda del fi musell, superposats, i les orelles ben dretes. El cos de l'Anyell, d'un blanc intens de calç, és perfilat encara amb una línia blanca, damunt la qual hi ha un dibuix esquemàtic en ocre dels pèls de la bèstia. El mateix color, en dos tons, s'empra també per dibuixar les costelles i els músculs de les cuixes i del pit.

El clipeus de l'Anyell era portat per uns àngels. Dels de la dreta del Senyor (la nostra esquerra), resta *in situ* força erosionada la



Fig. 8. L'Anyell de Déu de l'Apocalipsi de Sant Climent de Taüll (© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2007. Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà)

part superior, amb les testes i els braços dels àngels. La part inferior d'aquests es conserva al MNAC. Tot i que la pintura i el color estan força esborrats, encara s'hi pot observar força bé l'estil, d'un naturalisme d'arrel antiga de gran qualitat, que no s'observa, per exemple, en les altres pintures absidals. Cal que ens preguntem si aquest naturalisme (que es pot reconèixer subjacent i més estilitzat en els plegats de la vestimenta del Crist) no s'hauria perdut amb els acabats finals de la pintura o que és que en realitat es tracta de l'obra d'un altre artista, d'una altra mà, que hauria col·laborat en aquesta decoració absidal. Dels àngels portadors de la part esquerra de l'arc en resta molt menys, un bocí de la vestimenta, que en l'estat en què ens ha arribat, amb unes formes d'escaires rectes, confon bastant. Basti, però, comparar la forma d'aquest acabat de la part inferior de la túnica amb les dels àngels de Mateu o de Joan.



Fig. 9. El pobre Llätzer de Sant Climent de Taüll (© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2007. Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà)

En aquest mateix arc triomfal, el més pròxim a la nau, al registre de sota el dels àngels que porten l'Anyell, al costat, doncs, de la representació del Fratricidi i de la personificació d'Israel situades en l'altre arc, hi havia dues escenes de la paràbola del pobre Llätzer: la del banquet del ric Epuló (Lc 16,19-21), i la del pobre Llätzer, tot nafrat, que defora la casa del ric espera l'almoina d'aquest (fig. 9). La figura d'aquest personatge *LA(ZARVS)*, defora una porta ferrada, és a dir defora la porta d'Epuló, amb un gos que li llepa les ferides, es conserva al MNAC, instal·lada al lloc que li correspon, el que ocupava en origen a l'església. I *in situ* hi ha representada la taula de ric, d'una mida desaforada perquè, justament, el que s'havia de mostrar era la desmesura del banquet del ric. És molt interessant, d'altra banda, que l'escena del pobre Llätzer s'hi hagi representat seguint les mateixes pautes iconogràfiques, els mateixos models, que

a l'evangeliari d'Echternach o *Codex aureus Epternacensis*, obra mestra de la miniatura otònica, de vers el 1030. D'altra banda i en relació amb el significat del programa pictòric és molt interessant que s'hi representin només aquestes dues primeres escenes de la paràbola i que no hi figurin les finals, que fan referència a la mort del ric, amb uns dimonis que s'emporten la seva ànima a l'infern, i a la del pobre, a qui els àngels porten al si d'Abraham, és a dir al Paradís, escenes que sí que es representen en la il·lustració de manuscrits i en escultura monumental (portals i capitells). Però a Taüll, més que el desplegament de tota la paràbola, el que interessa mostrar és el significat escatològic inherent a aquesta, el que implica i el que comporta, no endebades el que es representa a la volta absidal és la Segona Parusia i no el Judici Final.

La decoració de l'absidiol del costat de l'Evangeli ja no té res a veure amb la que hem descrit. S'hi representen tot un seguit d'àngels d'aspecte molt matusser, a anys llum de l'art del mestre de Taüll i obra, per tant, d'un altre pintor, d'ofici molt menor. En canvi, les dues feres del frontis o capcer d'aquest absidiol, conservades *in situ*, són mostra d'un art de molta qualitat. És difícil d'explicar com pot ser que pintors de talent i formació tan distints, de categoria tan diferent, col·laboressin en aquesta obra. Perquè, a més qualitat, més preu, i això serà molt evident quan, en època gòtica, els contractes amb els pintors es posen per escrit. Per tant, és més lògic pensar que l'obra del mestre de Taüll quedà inconclusa i que, passats els problemes que ho motivaren, hom hi esmerçà menys diners. Si més no això explicaria aquesta diferència de qualitat tan enorme. Pel que fa a les dues feres d'aquest frontis o capcer, semblen dos cànids salvatges (d'un d'ells només es conserva el cap) o un ca i un llop, que corren a abeurar-se d'una deu, simulada per uns traços o aigües traçades ran mateix de l'angle de la nau. Imatge de llarga tradició, és la del cristià que s'abeura de les fonts de salvació.

Ens ha pervingut també la inscripció de la primera columna del costat de l'Evangeli (MNAC), la més propera als absis, on consta que el bisbe Ramon de Barbastre el dia 10 de desembre del 1123 acudí a consagrar l'església i que a l'altar hi posà relíquies de sant Corneli, bisbe i màrtir. Les lletres, blanques o negres segons la ratlla, són

bellament traçades sobre el color roig del fons, en majúscula capital romana i amb alguna uncial:¹

*ANNO AB INCARNACIONE
D(OMI)NI M° C° XX° III°, IIII° ID(VS) DE(CEM)BR(IS),
VENIT RAIMUND(VS) EP(ISCOPV)S BARBASTRE-
N(S)IS ET C(ON)SECRAVIT HA(N)C ECCL(ES)IA(M) IN HONORE
S(AN)C(T)I CLEMENTIS M(A)R(TIRIS) ET PON(E)NS RELIQUIAS
IN ALTARE S(ANC)TI CORNELII EP(ISCOP)I ET M(A)R(TIRIS)*

És molt valuosa per a la datació de les pintures. Però és interessant, a més, en tant que doble proclama reivindicativa, que situa molt bé el moment històric.

El bisbe consagrat, Ramon o Ramon Guillem (1104-26), era nascut a Durban, a l'Arieja, fill d'un dels llinatges més influents a la regió. Educat a Saint-Antonin de Frédoles, el 1100 esdevingué prior de Sant Serni de Tolosa de Llenguadoc. A proposta del rei Pere I d'Aragó, fou elegit bisbe de Roda i consagrat a la seu de Barbastre (1104) per l'arquebisbe i legat papal Bernat de Toledo i pels bisbes Pere de Pamplona i Esteve d'Osca (que serà el seu gran enemic). El nou rei Alfons I d'Aragó, el *Bataller*, hi donà també el beneplàcit. L'activitat pastoral de Ramon fou intensa, evidenciada en la consagració de moltes esglésies, entre d'altres les d'Aler, Fornillos, Viu de Llevata, Merli, Alaó, l'oratori de Sant Agustí a la catedral de Roda i les esglésies de Sant Climent i Santa Maria de Taüll, consagrades respectivament el 10 i l'11 de desembre del 1123. El bisbe recaptà del papa Pasqual II un privilegi per a la seva seu, on es formula per primer cop la teoria que amb la invasió sarraïna el bisbe de Lleida havia fugit a Roda. Aquest fet, i potser la seva manca de tacte, tot i

1. Agraïxo l'ajuda de D. José Antonio Fernández Flórez, catedràtic emèrit de la Universitat de Burgos, en la correcció d'aquesta transcripció i també la de Jesús Alturo, de la Universitat Autònoma de Barcelona. La inscripció sofrí una agressió quan tenia les teles de l'arrencament posades perquè s'assequessin. L'incident fou explicat a Joaquim Folch i Torres per Joan Vidal i Ventosa, el fotògraf enviat pel museu, en unes cartes conservades a l'arxiu del MNAC. La inscripció, gràcies a les transcripcions i fotografies anteriors, va poder ser reconstruïda pel restaurador Arturo Cividini, un dels italians que al costat de Franco Steffanoni participaren en l'arrencament i traspàs dels frescos.

gaudir del suport de Roma, l'enemistà amb els nobles de la frontera i amb els prelats veïns. Ot d'Urgell recuperà Lavaix i el bisbe Esteve d'Osca, amb la complicitat del rei Alfons I, amb qui Ramon també s'havia enemistat, el foragità de Barbastre (1116), tot i que ell mai no hi renuncià. El 1119 Ramon es reconcilià amb el rei aragonès i a partir del 1121 participà en les campanyes militars d'aquest, com en la incursió a l'Andalus del 1125, de retorn de la qual morí, el 21 de juny del 1126.

La consagració de les esglésies de Taüll, del 1123, se situa, doncs, entre aquestes dues dates, en un moment en què ha retornat de l'exili al Llenguadoc i al Coserans (on el 1117, amb el bisbe titular d'aquesta diòcesi, oficià la consagració de la catedral de Saint-Lizier) i d'Itàlia, quan torna a gaudir de l'amistat del monarca. I tot i que no retornà a Barbastre, Ramon, en la consagració de Taüll, proclama plenament que és el bisbe d'aquesta seu. Però, és més, en fer-ho, vindica també que la vall de Boí hi pertany. En origen, després de la restauració carolíngia, la vall era de la diòcesi d'Urgell, però al segle X s'integrà al nou bisbat de Roda d'Isàvena o de Ribagorça, creat aleshores.



Fig. 10. L'església de Sant Climent de Taüll (foto M. Pagès)

La possessió de la vall fou un motiu de litigi constant entre els dos bisbats. Entre el 1098 i el 1101, a més, Ot d'Urgell aconseguí de recuperar-la. És també aleshores, en temps de l'episcopat de Ponç (1097-1104), antecessor de Ramon, que els bisbes de Roda s'intitulen de Barbastre, abans fins i tot de la conquesta de la ciutat als sarraïns. D'ací probablement l'interès del bisbe Ramon a fer constar en lloc visible que ell, bisbe de Barbastre, havia consagrat l'església, vindicació de la seva possessió que es repetirà l'endemà en la consagració de la de Santa Maria de Taüll.

És probable, també, que Ramon fos un dels comitents, dels mecenes que sufragaren la reconstrucció de l'església i la seva decoració pictòrica. L'edifici havia estat destruït molt poc abans i reconstruït i redecorat tot seguit (fig. 10). A més de la part inferior dels murs, d'un aparellat ben diferent (que es pot reconèixer molt bé a la part exterior de la capçalera i al mur meridional), són testimoni d'aquesta altra església les restes conservades de la seva decoració, especialment les finestres del seu absis, a un nivell més baix que l'actual, que foren tapiades i restaren al darrere de la decoració pictòrica del 1123. Una d'elles, arrencada el 1960, es conserva al MNAC i les altres dues han aparegut amb les obres de restauració d'enguany (2013).

Ens preguntem si la destrucció d'aquest edifici anterior s'ha de posar en relació amb el litigi susdit, és a dir amb la recuperació de l'església per a la diòcesi d'Urgell (1098-1101) o bé, potser més probablement, amb les guerres que hi havia entre els comtats de Pallars Sobirà i de Pallars Jussà per la possessió de la vall. En la divisió de l'antic comtat de Pallars el 1010, aquesta pervingué al comtat de Pallars Sobirà, quan el seu accés natural, pel port de Rus, era pel Pallars Jussà. Els comtes d'un i altre territori guerrejaren per aquesta i altres terres fins que el 1100, després de la mort del comte Ramon de Pallars Jussà (1098), el bisbe Ot d'Urgell, segurament per evitar venjances i represàlies, féu jurar la pau i treva de Déu al nou comte, el seu nebot Pere Ramon, i als seus homes, document interessant no només històricament sinó també des del punt de vista lingüístic, escrit en català, segurament perquè ningú pogués adduir que no l'entenia, és a dir que no sabia el que jurava. És evident que els Erill, els senyors de la vall de Boí, devien veure's involucrats en aquestes guerres, vassalls com eren dels comtes de Pallars Jussà.

Tanmateix, homes de frontera, entre els comtats susdits i el regne d'Aragó, els Erill eren també i sobretot vassalls de l'Església de Roda i, a primers del segle XII, també del rei d'Aragó. Ajudaren aquest, Alfons *el Bataller*, a reconquerir Barbastre (1101), Tudela, Daroca i Saragossa (1118) i Calataiud (1120). Una part de les riqueses que en devien obtenir, com a paga o com a botí, les devien invertir en la construcció i decoració de les esglésies de Taüll (Ainaud, 1973: 106-108), amb el beneplàcit i ajuda del bisbe Ramon.

En un altre lloc ens hem plantejat quina podia haver estat la raó de la fundació de l'església de Sant Climent de Taüll. Al lloc ja hi havia dues altres esglésies, la de Sant Martí (destruïda i desapareguda molt aviat) i la de Santa Maria, la parroquial, erigida i decorada també aleshores. I hem intentat explicar-nos el perquè de la seva construcció (Pagès, 2005: 151-152). L'església hauria pogut ser erigida, començada a construir i a decorar, pels Erill per poder-hi disposar el seu panteó. Aquest era un fet corrent a l'Europa feudal de l'època. Reis, comtes i senyors construïren arreu monestirs i abadies per acollir el panteó del seu llinatge, tot dotant-los de rendes, terres i béns, perquè hi pogués viure la comunitat, monàstica o canonical, que hauria de resar per les ànimes dels fundadors i protectors difunts.

Tanmateix, el 1140 una sentència arbitral de Roma posava fi al llarg litigi dels bisbats d'Urgell i de Roda per la vall de Boí i per l'abadia de Lavaix, un dels altres llocs en conflicte. Per aquesta sentència, la vall de Boí passava al bisbat d'Urgell i Lavaix a Roda. A partir d'aquest moment, els Erill, que com hem dit eren vassalls de l'Església de Roda, devien perdre tot l'interès en aquest suposat projecte de fundació. En tot cas, és documentat que en la segona meitat del segle XII es faran enterrar a Lavaix. Aquesta hipòtesi explicaria també per què a partir d'un cert moment els fundadors invertiren molt menys en la decoració de les esglésies de Taüll, fet que a Sant Climent és molt més significatiu que a Santa Maria, si més no a partir del que els frescos conservats ens permeten deduir, perquè el canvi afectà la decoració de l'absis lateral, que fou confiada a un pintor secundari, el qual, a més, ni disposava de la bona tècnica i ofici del mestre de Taüll (que segueix estretament els tractats cultes de l'època), ni d'algun dels pigments que aquest emprava, com el cinabri per aconseguir fer vermells de més qualitat, que s'obtenia per importació i, és clar, és molt més car.

En suma, la decoració de l'església de Sant Climent de Taüll, fita de l'art romànic català i europeu, és també un document que ens informa de la història dels homes que la construïren i del moment especialment conflictiu i difícil que visqueren, disputats entre estats i bisbats, i tanmateix ric, com aquesta mateixa disputa per la seva possessió acredita.

Pel que fa al programa iconogràfic de l'absis, la Segona Parusia representa l'acompliment de la divina esperança, de la promesa de redempció, d'ací el sentit escatològic implícit i explícit que conté, tan ben plasmat en cadascuna de les imatges que el componen i en la lectura global del conjunt. Aquest missatge de redempció, a més, era especialment necessari en un context bèl·lic com el que hem descrit.

Bibliografia sumària

- AINAUD, J. *Art romànic. Guia*. Barcelona, 1973, p. 99-108.
- AINAUD, J. *La Pintura Catalana. La fascinació del Romànic*. Ginebra-Barcelona, 1989, p. 59-66.
- AINAUD, J. «Sant Climent de Taüll». *Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona, 1994, p. 323-327 [*Catalunya Romànica*, I].
- ANTHONY, E. W. *Romanesque frescoes*, Princeton, 1951, p. 163-164.
- CARBONELL, E. *L'ornamentació en la pintura romànica catalana*. Barcelona, 1981, temes 14, 27, 49, 89, 90, 112, 125, 134, 158, 163, 166, 196, 213, 221.
- COOK, W. W. S.; GUDIOL RICART, J. *Pintura e imageria románicas*. Madrid, 1950, p. 32, 43, 107 fig. 11-17 [*Ars Hispaniae*, VI].
- COOK, W. W. S.; GUDIOL RICART, J. *Pintura e imageria románicas*. Madrid, 1980, p. 36-39, 42-43 [*Ars Hispaniae*, VI]. [2a edició revisada].
- DALMASES, N. de, JOSÉ PITARCH, A. *Els inicis i l'art romànic. Segles IX-XII*. Barcelona, 1986, p. 89, 132, 159, 180-181, 185, 274-277, 280-282 [*Història de l'art català*, I].
- DURLIAT, M. «L'iconographie d'abside en Catalogne à la fin du XI^e et dans la première moitié du XII^e siècle». *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*. Prades-Codalet, 1974, 5, p. 103-108, fig. 2.
- FOLCH I TORRES, J. *L'Art Català*. Barcelona, 1957, I, p. 230-232, 235.

- GUDIOL I CUNILL, J. *Els primitius. Primera part. Els pintors i la pintura mural*. Barcelona, 1927, p. 161-190.
- KUHN, Ch. L. *Romanesque mural painting of Catalonia*. Cambridge, 1930, p. 19-21.
- MARQUÈS, M. «Restauració de les pintures murals de Sant Climent de Taüll». *Romànic de muntanya: materials, tècniques i colors*. Barcelona, 2010, p. 135-149.
- Memòria succinta de la tasca acomplerta per la Junta de Museus de Barcelona en el Trieni MCMXIX-MCMXXII*. Barcelona, 1922, p. 19.
- PAGÈS, M. «Sobre la identificació d'una figura aïllada de l'absis de Sant Climent de Taüll». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona, 2000, 4, p. 105-112.
- PAGÈS, M. «Noves pintures a Sant Climent de Taüll». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona, 2001, 5, p. 193-196.
- PAGÈS, M. «Histoire et art dans le Val de Boí: réflexions sur la construction et le décor de ses églises romanes». *Catalogne romane. Sculptures du Val de Boí*. París, Barcelona, 2004, p. 12-21.
- PAGÈS, M. *Sobre pintura romànica catalana*. Barcelona, 2005, p. 159-182.
- PAGÈS, M. *Sobre pintura romànica catalana, noves aportacions*. Barcelona, 2009, p. 23, 25, 27, 38, 39, 42, 44, 45, 49, 50, 62-69, 82-85, 87-88.
- PIJOAN, J. «S. Climent de Tahull. Sta. Maria de Tahull. Sta. Maria de Bohí. Sta. Maria d'Àneu. S. Pere del Burgal». *Les pintures murals catalanes*. Barcelona, 1911, III, p. 27-30.
- PIJOAN, J.; GUDIOL RICART, J. *Les pintures murals romàniques de Catalunya*, p. 105, 122-124, 136-138, fig. 7-26, Barcelona, 1948 [*Monumenta Cataloniæ*, IV].
- POST, Ch. R. *A History of Spanish Painting*. Cambridge, 1930, I, p. 83, 90-99.
- RICHERT, G. «Les fresques de Tahull». *Gazette des Beaux Arts*, abril-maig 1930, VI, p. 65-79.
- SUREDA, J. *La pintura romànica a Catalunya*. Madrid, 1981, p. 223-225, 239-240, 286-288, 327.
- WUNDERWALD, A. *Die katalanische Wandmalerei in der Diözese Urgell 11.-12. Jahrhundert*. Korb, 2010, p. 161-203.