

A L'ENTORN DE LA CREU. NOUS PLANTEJAMENTS EN LA IMATGERIA ROMÀNICA DE LA VAL D'ARAN

CARLA DEL VALLE LAFUENTE

Universitat Autònoma de Barcelona

valle.carladel@gmail.com

La Val d'Aran conserva un conjunt d'obres d'imatgeria d'un valor artístic indiscutible dins l'àmbit romànic pirinenc. Si bé la seva rellevància ha estat tinguda en consideració per part de la historiografia de l'art, cal notar que els estudis les han abordat com a peces satèl·lit dins de grups més amplis, com el provinent de la Vall de Boí. En aquest article, es proposa una nova lectura, abordant les obres des de la pròpia Val d'Aran, amb la intenció de poder obrir o posar l'enunciat a noves vies de recerca.

L'estudi del romànic aranès es veu dificultat, principalment, per la manca de fonts documentals de l'època que es refereixin a les esglésies i, per tant, a les obres que s'hi custodiaven. En conseqüència, caldrà fixar-se en obres forànies, però veïnes, per a establir cronologies aproximades. Per bé que el referent més immediat en termes geogràfics correspondria a la zona que limita amb la França actual, cal notar un altre impediment: la pèrdua de totes les obres coetànies que la Revolució Francesa va comportar.

129

La Val d'Aran a l'època romànica. Relacions territorials

Afortunadament, disposem de suficients testimonis històrics que expliquen les relacions geopolítiques d'aquest poble, on no s'arribà a imposar el règim senyorial. La vall fou disputada pels comtes del Pallars, la Ribagorça i Comenge durant els segles IX i X; com també per la corona d'Aragó, a partir de l'XI, que aconseguí establir la sobirania de manera relativament sòlida, cap a finals del segle XII. Altrament, la monarquia francesa manifestà el seu interès per aquesta terra des del segle XIII i fins a principis del segle XIX, mitjançant nombroses invasions o intents d'ocupació.¹ Malgrat tot, els aranesos van saber jugar bé les seves cartes i negociar els seus drets i privilegis.² En termes eclesiàstics, la Val d'Aran va pertànyer al bisbat de Comenge, des del moment de la seva cristianització fins l'any 1804³, independentment de l'ombra de poder sota la qual es trobés.

¹ Per a ampliar contingut, vegeu J. LLADONOSA, *Invasions i intents d'integració de la Vall d'Aran a França*, Barcelona, 1967.

² A tall d'exemple, trobaríem pactes com el "tractat d'emparança" establert cap a 1175 per Alfons II el Cast, qui oferí protecció a canvi de ser reconegut com a legítim sobirà i de rebre anualment el *galin reiau*, una mesura determinada de blat, per part de cada casa.

³ Quan la Revolució Francesa posà fi a aquest bisbat i la Val passà a formar part del bisbat d'Urgell, al qual pertany actualment.

A l'època romànica, pràcticament tots els pobles actuals ja existien, així com les seves respectives esglésies. Algunes d'aquestes construccions no son alienes als corrents estilístics propis del sector nord occidental català, que abastaria la Ribagorça, la Noguera i el Pallars Jussà i Sobirà. Les influències a la vall es fan notar, no només a nivell arquitectònic (com en els cas dels absis de Sant Climent de Taüll i Santa Maria de Mijaran); sinó també a la pintura mural, on són evidents els paral·lelismes estilístics entre Santa Eulària d'Unha amb el *mestre del Judici Final*, o bé entre Santa Maria de Cap d'Aran amb el *cercle del mestre de Pedret*.

L'anomenat taller d'Erill

Les connexions estilístiques amb el sector nord occidental també es feren notar en l'àmbit de la imatgeria, fenomen associat a l'existència d'un taller consolidat, que treballaria sota els mateixos canons i tindria certa continuïtat en el temps.

La major part de les talles conservades es localitzaren l'any 1907 a la Vall de Boí, arran de l'expedició científica de l'Institut d'Estudis Catalans, l'anomenada *Missió arqueològico-jurídica a la ratlla d'Aragó*⁴. A partir d'ençà, aquest grup va esdevenir motiu d'estudi i aviat van atribuir les seves connexions estilístiques a un taller, que situaren a la Vall de Boí,⁵ bé a Taüll o a Boí. A partir dels anys 70, Rafael Bastardes establí les bases per a l'estudi d'aquest cercle, que ell anomenà *taller d'Erill*⁶, on també inclogué obres provinents d'Aran (les talles de Mijaran i Salardú).

130

A partir de les obres conservades, es despren que el taller va ser tan prolífic en quantitat com en varietat de tipologies. Les imatges pertanyen a conjunts escultòrics, ja sigui de davallaments⁷, com de la visita de les Maries al sepulcre.⁸ De la mateixa manera, també trobem representat el *Christus patiens*, molt present al sector nord occidental català⁹; a més de talles de petit format aplicades a frontals d'altar¹⁰ o de tipologia desconeguda.¹¹

Les talles que s'han considerat part d'aquest cercle de producció es caracteritzen per presentar un acurat treball de volums, ben palès als rostres, de tendència ovalada, i on ulls lleugerament ametllats sobresurten sota cel·les marcadament arquejades i tallades en facetes obliqües. Des de l'espai

4 S. ALCOLEA I BLANCH *et al.*, *La missió arqueològica del 1907 als Pirineus*, Barcelona, Fundació "La Caixa", 2008 (catàleg d'exposició).

5 J. GUDIOL I CUNILL, *El Museu Arqueològic-Artístic Episcopal de Vich en 1911. Memòria*, Vic, 1912; A. K. PORTER, *La escultura romànica en España*, Barcelona, 1928, p. 27-30; A. K. PORTER, "The Tahull Virgin", Notes. Fogg Art Museum, 1931, II, p. 246-272; W.W.S. COOK; J. GUDIOL I RICART, *Pintura e imagerie romànica*, a *Ars Hispaniae* (Historia Universal del Arte Hispánico), vol. VI, Madrid, 1950, p. 317-318, 322-333.

6 Es tracta de la següent obra: R. BASTARDES, "La representació del Sant Crist al Taller d'Erill", *Memòries de la secció històrico-arqueològica*, XXX, Institut d'Estudis Catalans (1977).

7 Davallaments d'Erill la Vall (MNAC 3917 i 3918; MEV 4229), de Santa Maria de Taüll (3915), de Durro (MNAC 15895 i Crist desaparegut) i de Mijaran.

8 Les Maries de la *Visitatio Sepulchri* van estar trobades a Sta. Maria de Taüll, actualment conservades al Fogg Art Museum of Art, Cambridge (inv. 1925.11) i al Musée National du Moyen Âge –Thermes et Hôtel de Cluny (inv. Cl. 23673).

9 Crist de Salardú; els cristos desapareguts (però dels quals tenim testimonis fotogràfics) de Mur, Llimiana i Montmagastre; així com dues talles d'origen desconegut, provinents de la col·lecció Plandiura (MNAC 3926 i 3928).

10 Dos frontals de l'Alta Ribagorça, de Bibils, (MNAC 3931, 35718, 49690-49695, més una desapareguda) i de Sant Hilari de Buira (*in situ*).

11 Imatge de Sant Joan Evangelista acompanyat de l'àliga, origen desconegut, conservada al Vinseum. Museu de les Cultures del Vi de Catalunya, Vilafranca del Penedès (inv. 3357).

interocular partirà el nas, de vegades contornejat per arrugues. Les cames, quan són visibles, venen delimitades per una secció triangular i, sota els genolls, es representen dos sècs paral·lels. Si ens atenim a les representacions de Crist, s'intenta transmetre plàsticament la sensació de pesantor, a través de solucions com un coll robust, que s'enfonsa dins el sot que limiten les clavícules; o bé de la deformació de l'avantbraç. El cabell, un dels trets més representatius, es distribueix a partir d'una clenxa al mig i cau sobre les espatlles, mitjançant tres trenes en forma de ziga-zaga per banda. Probablement sigui a l'estèrnum on es situï el principal tret, emfatitzat com si constituís el segell del taller (fig. 1). Es representa de manera força esquemàtica, mitjançant quatre curtes incisions horitzontals i paral·leles, sota les quals figura l'apèndix o apòfisi xifoide, marcadament arrodonit.¹² Un altre recurs, també físicament impossible, consistí en la *pectoralització* del deltoide, és a dir, poder acoblar el braç al pectoral, a través de la supressió del deltoide, formant un sol múscul en tensió.¹³



Fig. 1. Imatge del Crist de Salardú, Sant Andreu de Salardú (Naut Aran, Val d'Aran). Detall per il·lustrar els trets de l'anomenat taller d'Erill. Autor: Carla del Valle

Si bé els exemplars conservats aporten molta informació sobre qüestions d'estil, encara queden molts interrogants oberts entorn a la datació i ubicació del taller. Alguns autors¹⁴ el situen entre 1123 i anterior al segon quart del segle XII, considerant la similitut entre les lligadures de les imatges de Maria, dels Davallaments i de la *Visitatio Sepulchri*, amb les de la representada a l'absis de Sant Climent de Taüll (1123). De totes maneres, cal tenir present que

trobem un tocat gairebé idèntic ja al segle XI, a la representació de la Reina de Sabà de la Bíblia de Rodes (París, BNF, ms. Lat. 6, f. 129v).¹⁵ L'altra postura les data entre la segona meitat del segle XII i les primeres dècades del XIII¹⁶; argumentant que la primera datació comportaria la manca d'antecedents en escultura romànica de fusta a Catalunya. A més, la datació tardana ve reforçada

12 Realment, aquesta part de l'os és punxeguda, de fet, l'arrel *xiphos* significa espasa, en grec.

13 Podríem considerar que Rafael Bastardes fou el primer i el qui millor va enumerar tot aquest seguit de característiques, al seu estudi de referència R. BASTARDES, "La representació del Sant Crist al Taller d'Erill", *Memòries de la secció històrico-arqueològica*, XXX, Institut d'Estudis Catalans (1977).

14 A. K. PORTER, op. cit. 1928, p. 14; J. PUIG I CADAFAŁCH (1921-1926), p. 208; J. AINAUD DE LASARTE, "Davallament d'Erill la Vall" a *Millenium. Història i Art de l'església catalana*, Barcelona, 1989, p. 158-159 (catàleg d'exposició).

15 J. CAMPS, J. DURAN-PORTA, "Maria de Taüll", a *Convidats d'honor, Exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2009, p. 109 (catàleg d'exposició).

16 J. GUDIOL I CUNILL, op. cit.; F. DURAN I CANYAMERES, "Una nota sobre els davallaments romànics catalans", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Junta de Museus, II, 14 (1932), p. 193-200.

pels qui veuen en els Davallaments de la creu una possible reacció contra l'heretgia càtara, que comença a irrompre a la zona pirinenca a partir de finals del segle XII.¹⁷

Sense indicis sobre la ubicació del taller o el focus principal de creació, el que sí que podem afirmar és que l'àrea es trobaria ben connectada amb Roda d'Isàvena¹⁸, Toulouse i Comminges, centres artístics i de poder que irradiaren la seva influència vers la zona nord occidental de Catalunya.¹⁹ Malgrat no coneguem l'origen, la seva repercussió es fa notar en obres més tardanes, com en el cas del Crist de Perves (MDL 1486)²⁰, de l'Alta Ribagorça. Datat al segle XIII i tipològicament gòtic, conserva i interpreta a la perfecció tots els trets del taller d'Erill.

Les tipologies a l'entorn de la creu

Les talles romàniques conservades que provenen de la Val d'Aran responen a una varietat de tipologies de crucifixos que cobririen, pràcticament, gairebé totes les que trobem arreu del territori català, a excepció de les Majestats. En aquest sentit, el territori concentraria les modalitats del davallament, el crist sofrent (*Christus patiens*), els calvaris i les anomenades majestats nues; tipologies que, dins l'àmbit català, és freqüent trobar-les a la part nord occidental dels Pirineus. D'altra banda, tampoc són exclusives d'aquesta part del territori, sinó que s'inscriuen dins la tradició medieval europea més àmplia.

El Davallament

132

L'escena s'inclou implícitament als quatre Evangelis²¹, concretament al moment en què Josep d'Arimatea despenjà el cos de Crist per a donar-li sepultura: el retirà de la Creu, l'embolicà en lli i el diposità a una tomba que ell mateix havia excavat. La presència de Nicodem s'esmenta a l'Evangelí de Joan, especificant que va ajudar a treure el cos amb l'ajuda d'unes tenalles. Els altres testimonis del davallament foren la Marededéu i Sant Joan Evangelista; així com el bon i mal lladres, Dimes i Gestes respectivament, que quedaren documentats als Evangelis apòcrifs.²²

El caràcter breu d'aquest episodi va permetre obrir varies vies d'interpretació i, en conseqüència, proporcionar força llibertat a l'hora de configurar un esquema iconogràfic. El primer model, d'origen siri, es componia de només tres personatges (Crist, Nicodem i Josep d'Arimatea)²³; mentre que, a

17 M. DELCOR, "L'iconographie des descentes de croix, en Catalogne, à l'époque romane. Description, origines et signification", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 22 (1991), p. 179-202; J. BRACONS, "Els davallaments romànics a Catalunya i l'heretgia albigea. Propostes d'interpretació i aproximació a la seva datació" a *Miscel·lània homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. 1, Barcelona, 1998, p. 197-205.

18 Fins el 1140 la vall de Boí depèn del bisbat de Roda, un important focus de creació artística, on també s'hi desenvolupà un taller d'escultura.

19 J. CAMPS, X. DECTOT, "Els Davallaments de la Creu de la Vall de Boí i la seva influència. Problemes d'estil i cronologia" a J. CAMPS, X. DECTOT, *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, MNAC-Musée National du Moyen Âge, 2004-2005, p. 71 (catàleg d'exposició).

20 "Crist crucificat de Perves", a X. COMPANYY (dir.), *Exposició Pulchra, Centenari de la creació del Museu 1893-1993*, Museu Diocesà de Lleida, 1993, p. 61 (catàleg d'exposició).

21 Mateu 27, 57-59; Marc 15, 42-46; Lluc 23, 50-53; Joan 19, 38-40.

22 *Actes de Pilat* o *Evangelí de Nicodem* 9, 5; *Declaració de Josep d'Arimatea* 1, 1-3.

23 La representació més antiga que ens ha arribat correspon a les *Homilies de Gregori de Nazianz* (BNP, Grec 510, f. 30v), escrit per Basiléios I (867-886). A Catalunya, el primer exemple conservat amb tres personatges es troba al *Liber*

partir dels segles X i XI i coincidint amb la seva arribada a occident, en participarien, com a mínim, quatre. La difusió d'aquesta tipologia en diferents suports va propiciar que al segle XII ja es trobés a Catalunya²⁴, fins i tot, materialitzat en monumentals conjunts d'estatuària en fusta. El màxim referent en aquest suport, on es conserven tots els personatges, correspon al davallament d'Erill la Vall (MEV 4229; MNAC 3917 i 3918).²⁵ D'altra banda, han arribat fins a nosaltres altres Cristos de davallaments, adscrits al taller d'Urgell; com el del Isabella Stewart Gardner Museum (inv. S13e2), de Boston.

El Crist del Davallament de Mijaran

El Crist del davallament de Mijaran (fig. 2) és considerat un dels vestigis de davallament monumental més imponents en imatgeria romànica. Ha estat datat cap a la segona meitat del XII i, en algun cas, inicis del XIII.²⁶ Prové de l'església de Santa Maria de Mijaran (s. XII), utilitzada com a polvorí durant la guerra civil espanyola i ensorrada l'any 1938 a causa d'una explosió. Actualment s'exposa a una de les capelles laterals de l'església parroquial de Sant Miquèu de Vielha i el seu estat de conservació és bo. De fet, presenta la policromia original, gràcies a que l'any 1961 l'obra es netejà i s'hi eliminà el repintat.²⁷

Malgrat només se'n conservi una part – des del cap fins al final del costellam, sense els braços –, la seva pertinença a un davallament es coneix gràcies a la presència de la mà de Josep d'Arimatea, esculpida directament al flanc esquerre de Crist²⁸, així com per la posició de caiguda del cos cap a la dreta. La peça assoleix els 65 cm d'alçada i 40 cm d'amplada. Si hi apliquem el cànon de proporcions del Crist del Davallament d'Erill (que té una alçada de 147 cm, dels quals 50 corresponen al mig cos), obtindríem una alçada total, aproximadament, de 191 cm, sense tenir en compte els peus; pel que podria haver arribat a superar



Fig. 2. Crist del Davallament de Mijaran, conservat a Sant Miquèu de Vielha (Vielha e Mijaran, Val d'Aran). Autor: MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà

Paralipomenon, foli v1, c. 1066, Biblioteca Episcopal de Vic (manuscrit 60).

24 Trobem exemples de davallaments catalans sobre pedra, com el capitell de la pilastra NE del claustre de la catedral de Tarragona, s. XIII.

25 J. CAMPS, J.M. TRULLÉN, "2. El Davallament d'Erill la Vall" a J. CAMPS, X. DECTOT, *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, MNAC-Musée National du Moyen Âge, 2004-2005, p. 82-85 (catàleg d'exposició).

26 X. DECTOT, "1. Crist de Mijaran" a J. CAMPS, X. DECTOT, *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, MNAC-Musée National du Moyen Âge, 2004-2005, p. 80-81 (catàleg d'exposició).

27 Intervenció realitzada pels serveis tècnics del Museu d'Art de Catalunya, amb motiu l'Exposició de "El Arte Románico", Barcelona i Santiago de Compostela, 1961.

28 Tret propi del sector nord occidental català, segons B. SCHÄLICHE, *Die Ikonographie der monumentalen Kreuzabnahme gruppen des Mittelalters in Spanien*, Berlin, 1975. p. 85.

els 2 metres. Aleshores, es tractaria del Crist conservat més gran que hauria donat el cercle, probablement equiparable al desaparegut Crist del davallament de Durro, la Maria del qual es conserva mesura 1,89 m.

L'obra denota una gran domini en l'execució de les formes. Malgrat el moment dramàtic posterior a la crucifixió, s'ha assolit la traducció plàstica de l'expressió de serenitat *post mortem*; que no queda exempta d'una certa tensió muscular, visible als tendons del coll, probablement fruit de la inclinació del cos. Mereixedor de ser considerat obra mestra del taller anomenat d'Erill, al Crist de Mijaran s'hi han interpretat i reflectit els trets principals d'aquest cercle; especialment pel que fa al tractament del rostre (ulls ametllats i les celles arquejades), del cabell i l'estèrnum, on l'apòfisi xifoide no resulta tan exageradament arrodonida com en altres casos. El bigoti tendeix a la horitzontalitat i sobrepassa la barba; minuciosament executada, la qual s'acaba rinxolant, per a formar tres cargols per banda, sota un mentó totalment pelat. Aquesta sofisticació i evolució de les formes el desmarquen de les pròpies del taller, indicatiu de que es trobés en la seva fase més madura.

El Crist de Mijaran guarda una estreta relació estilística amb les dues talles de Maria procedents de Taüll, que haurien participat en l'escena de la *Visitatio Sepulchri*.²⁹ Els paral·lelismes traspasarien qüestions d'estil, doncs tots dos conjunts estarien vinculats amb les representacions del teatre litúrgic i del culte al Sant Sepulcre.³⁰ Els cicles de la Passió proliferaren a començaments del segle XII amb la reforma del Papa Gregori VII, que situà la setmana Pasqual al cor de l'any litúrgic i, d'altra banda, portà a l'expansió de les representacions del cicle de la Passió. De fet, dins el *triduum pascal* de la litúrgia llatina a època romànica, s'inclouen pràctiques triomfals al voltant de la creu, per a venerar-la, especialment durant el divendres sant, on es duu a terme el cant de la Passió.³¹

El Crist de Mijaran (o el Davallament, en general) degué esdevenir un prototip d'imatge; doncs algunes obres forànies inclouen trets propis d'aquest, no definitoris del taller. S'ha arribat a considerar que el *mestre* del Crist de Formiguera (Capcir, s. XII), única figura de davallament localitzada a la Catalunya Nord i reminiscències del taller d'Urgell, conegués el Crist de Mijaran i altres obres anàlogues.³² Fora del context català i aranès, es trobaria el Crist del davallament de San Pedro de Siresa (Alt Aragó), de 208 cm alçada³³. Datat al segon terç del segle XIII, encara presenta l'esquema dels quatre claus, a més d'analogies amb Mijaran, com el rostre, les clavícules marcades, o bé la representació de l'estèrnum.³⁴

29 Fogg Art Museum of Art, Cambridge (inv. 1925.11) i Musée National du Moyen Âge – Thermes et Hôtel de Cluny (inv. Cl. 23673).

30 J. CAMPS, "L'escultura en fusta" a M. CASTIÑEIRAS, J. CAMPS, *El Romànic a les col·leccions del MNAC*, Barcelona, 2008, p. 158; J. CAMPS, op. cit. 2011, p. 94.

31 A. RAUWEL, "La litúrgia pasqual a l'època romànica" a J. CAMPS, X. DECTOT, *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, MNAC-Musée National du Moyen Âge, 2004-2005, p. 56 (catàleg d'exposició).

32 P. PONSICH, "Les crucifix romans du Roussillon, de Cerdagne et de Capcir. Dernières découvertes", *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 22 (1991), p. 176.

33 C. LACARRA DUCAY, "El Cristo de San Pedro de Siresa (aproximación a su estudio)", *Homenaje a don Antonio Durán Gudiol*, Osca, 1995, p. 483-497.

34 M. Pasquine Subes fou una de les primeres en posar de manifest aquest vincle, malgrat ella els considerava fets per un mateix mestre. A més, considera que Roda d'Isàvena funcionaria com a nexa geogràfic i eclesiàstic. M. P. SUBES, "Le Christ de Mijaran et ses liens avec la sculpture romane d'Erill la Vall et de Ripoll", *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, IV (2010), p. 7-30.

Finalment, caldria considerar la repercussió de la tipologia a època gòtica, a la Val d'Aran; doncs tenim indicis d'un Crist a Arties, fotografiat al 1921³⁵, on la inclinació del tors i dels braços posa de manifest que es tractaria d'una imatge de davallament.³⁶

Encara avui en dia, el Crist de Mijaran esdevé una obra molt impactant, malgrat només es conservi una part del que podria haver estat un dels conjunts escultòrics més monumentals de la zona. La desaparició de la resta d'imatges del davallament no ens ha de sorprendre, si ens atenim a que aquesta tipologia caigué en desús dins el context litúrgic. En molts casos, les imatges que no corresponien a Crist acabaren reconvertides en material de reblert, destinat a l'elaboració del mobiliari d'església; com en el cas de la figura de Nicodem del Davallament de Durro, recentment descoberta en un retaule.³⁷ Les imatges de Crist tingueren major fortuna, doncs s'han pogut conservar, tot reconvertits en cristos sofrents, tipologia coetània però amb més continuïtat al llarg dels segles.

El Crist Sofrent

L'altra tipologia que predomina al sector nord occidental correspon al crist sofrent (o *Christus pathiens*) que, de la mateixa manera que els davallaments, troba la seva eclosió en l'àmbit de la imatgeria, cap a ben entrat el segle XII. La representació del crist sofrent en obres de diversos suports, especialment de petit format –miniatures, iveris o peces d'orfebreria–, va contribuir a la difusió d'aquest model. El Crist de Gero (c. 960), ubicat sobre la tomba de l'arquebisbe Gero, a la Catedral de Colònia, va esdevenir un dels grans models de referència a nivell europeu.³⁸

Ara bé, fou realment al segle XI quan es començaren a produir crucifixos per a ser destinats a l'altar i, a partir del segle XII, quan a Catalunya es desenvoluparen els dos grans models de Crucifix sobre fusta.³⁹ El Crist triomfant –o Majestat– i el sofrent es desenvoluparen paral·lelament, doncs no disposem d'indicis concloents per a marcar una prioritat cronològica.⁴⁰ El cert és que complementen la dualitat que es dona a la naturalesa de Crist; mentre la Majestat palesa el caràcter totpoderós i immortal del sobirà diví, el sofrent reflecteix la vessant més humana, que implica una mort amb dolor, necessària en el seu sacrifici per a redimir la Humanitat del Pecat.

Obeint a aquesta darrera faceta, la representació del *Christus patiens* es caracteritzarà per uns trets facials que denotin dolor, així com per una posició que transmeti el pes del cos mort i penjat, amb els braços semi flexionats que tendeixin a la diagonal i el cap inclinat, caigut. Pel que fa la indumentària, vesteixen curtes túniques lligades a la cintura, que cauen fins a l'alçada del genoll, sense acabar-los del cobrir. D'aquesta manera, la resta del cos queda nu, desproveït de túnica; el que en ocasions s'aprofità com un llenç en blanc per a incidir en el concepte del sofrent i recrear-se en la idea del dolor; a través, per exemple, de la representació de les venes, ferides o sang.

35 Arxiu Albert Bastardes, sèrie Roig, R-5314, 04/08/1921.

36 J. BRACONS, op. cit., p. 200, fig. 3.

37 A. SIERRA, "Una nova figura del Davallament de Durro: Nicodem", *Materia 3, Mirades, miratges* (2003), p. 125-131.

38 G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art, Volume 2, The Passion of Jesus Christ*, Londres, 1972, p. 141, fig. 455.

39 Altres estudis de referència no citats sobre crucifixos serien P. THOBY, *Le crucifix des origines au Concile de Trente. Étude iconographique*, Nantes 1959; M. TRENS I RIBAS, *Les Majestats catalanes*, Barcelona, 1966.

40 J. CAMPS, op. cit. 2008, p. 145.



Fig. 3. Timpà de Sant Pèir d'Escunhau (Vielha e Mijaran, Val d'Aran). Detall del crucifix. Autor: Carla del Valle

A l'entorn d'Urgell també es troben exemples de Crist sofrent; com ara el Crist de 1147 (MNAC 15950), any que figurava al pergami del reconditori i factor que facilita la datació d'obres similars.

Pel que fa la Val d'Aran, aquestes representacions es troben present en suport petri. Així doncs, un crucifix presideix el timpà de la portada romànica de Sant Pèir d'Escunhau (fig. 3); quelcom que esdevé una particularitat, si bé no coneixem paral·lelismes a les valls veïnes.⁴¹

El Crist de Cap d'Aran

El Crist sofrent de Cap d'Aran (fig. 4) esdevé la talla que més recentment ha estat adscrita al grup d'imatgeria romànica aranesa. L'obra, conservada al MNAC (inv. 3934) i llegat de la col·lecció Plandiura, era considerada d'origen desconegut, català, fins l'any 2006. Aleshores, gràcies a l'estudi a fons d'una imatge d'arxiu de 1917⁴², on apareixia el crucifix sobre la barana del cor de Cap d'Aran, es va poder concloure que es tractava de la mateixa.⁴³

Estilísticament, la imatge constitueix un exemple d'obra inscrita en el mateix cercle que el Crist de Salardú i el de Mijaran, però sense correspondre a l'òrbita de l'anomenat taller d'Erill. Aquesta excepcionalitat es podria explicar per constituir una derivació, probablement més tardana, d'aquests

41 A la Val, trobem més exemples de crucifixos esculpits en pedra a Sant Miquèu de Vielha (al lateral de la portada); i del segle XIII, Sant Martin de Gausac (a l'atri gòtic) i a Sant Andrèu de Salardú (a un permòdol de l'absidiola sud).

42 Arxiu Salvany, 386-05, Biblioteca de Catalunya.

43 La identificació fou producte de la col·laboració entre Elisa Ros (Àrea de Patrimoni del Conselh Generau d'Aran) i Jordi Camps (Conservador en Cap de l'Àrea de Medieval al MNAC).

models.⁴⁴ Segons aquesta premissa, caldria establir una datació força avançada dins el segle XII o, fins i tot, a inicis del segle XIII.

El Crist de Salardú

El Crist de Salardú (fig. 1) és considerat una de les obres mestres de la imatgeria romànica catalana. A més de ser paradigma de la seva tipologia i del taller d'Erill, esdevé la peça més venerada de tot l'Aran. Prové de l'església de Sant Andreu de Salardú, on encara avui dia es conserva, rere l'altar major. De la mateixa manera que les obres de l'esmentat taller, la cronologia és només aproximada, establerta a partir de la segona meitat del segle XII o començaments del XIII. L'obra està composta pel Crist (68 x 62,2 cm) i la seva corresponent creu (261,5 x 101,5 cm), tots dos d'època romànica. La recuperació de la policromia original és fruit de la restauració portada a terme entre els anys 1996 i 1997, a càrrec del Servei de Restauració de Béns Mobles de Catalunya.⁴⁵

Seguint les característiques pròpies del Crist sofrent, el de Salardú vesteix *perizoni*, presenta el cap lleugerament enfonsat, a més d'incidir en els detalls anatòmics, com ara els nervis i músculs, per tal d'assolir transmetre la tensió del crucificat.

En l'estudi d'aquest crucifix cal anar més enllà de qüestions purament estètiques, per a parar atenció a la devoció que encara desperta, alimentada, en part, per la seva història i les històries que han forjat el seu caràcter mític.

Explica la tradició que el Crist va arribar miraculosament a Salardú, remuntant les aigües de la Garona. Poc després, un peregrí o àngel –en funció de la versió del mite– es presentà a la població i, tot tancant-se a la torre del campanar, es dedicà a esculpir i ornamentar la creu que li mancava a la imatge i, un cop acabada la seva obra, va desaparèixer.

Es parla de que a l'any 1610 un franciscà originari d'Aran, el frare Pedro Urban, va donar un bocí de la Vera Creu al santuari, de manera que fou afegit a la creu de Salardú.⁴⁶ Malgrat tot, alguns turiferaris posteriors van defensar que la relíquia havia estat realment introduïda per l'àngel o pelegrí.



Fig. 4. Crist de Cap d'Aran, provinent de l'església de Santa Maria de Cap d'Aran, conservat al MNAC (inv. 3934). Autor: MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà

44 J. CAMPS, "El Crist de Cap d'Aran. Una talla romànica identificada al MNAC", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 9 (2008), p. 141.

45 J. M. XARRIÉ, A.M. CLAVEROL, "El Crist Majestat de Salardú", *Memòria d'activitats del centre de restauració de béns mobles de Catalunya, 1997-2002*, Barcelona, 2004, p. 180-181.

46 El frare Pedro Urban, natural de Vielha, hauria obtingut la relíquia mitjançant el franciscà Luís Carrafa. El segon l'hauria



Fig. 5. Crist de Salardú, Sant Andreu de Salardú (Naut Aran, Val d'Aran). Detall d'Adam sortint del sepulcre a la potença inferior. Autor: Carla del Valle

D'entre els prodigis del Crist de Salardú, destaquen miraculoses guaricions de la pesta, així com els episodis llegendaris que el crucifix va protagonitzar durant les batalles contra els invasors del poble. El més conegut i remot es remunta a l'any 1386, quan el comte Hug del Pallars va arribar a la vall per a prendre'n possessió, després de que el rei d'Aragó li hagués concedit el senyotatge directe. Quan el comte arribà, es trobà amb la dura resistència dels aranesos a Salardú, els quals suportaren heroicament un setge que portà a la retirada de les tropes. A més de contribuir a la defensa del poble, el Sant Crist va sagnar miraculosament sang i aigua.

La creu és de tipus processional, concebuda per a ser contemplada per les dues bandes, a les quals encara conserva la policromia al tremp. Al revers, es segueix un programa iconogràfic freqüent com a al·lusió a la Salvació de Crist, present a moltes altres creus processionals catalanes: amb l'*Agnus Dei* al medalló central i el Tetramorf, representat a través d'un evangelista a cada potença.⁴⁷

Pel que fa l'anvers de la creu, el Crist és acompanyat per les representacions d'un àngel, a la part superior; Adam sortint del sepulcre, al peu (fig. 5); així com la Mare de Déu i Sant Joan Evangelista, a les potences dreta i esquerra, respectivament. Aquest esquema gaudí de molta difusió arreu del territori europeu a l'època medieval, especialment en obres de petit format i en suports molt diversos; des de miniatures a iveris, obres d'orfebreria, *encolpia* o cobertes d'evangelis. Aquestes composicions reben el nom de crucifixos, sense tenir en compte la resta de personatges que participen en l'escena. Ara bé, la composició rebrà el nom de *calvari* quan es tracti de crucifixos on els personatges que acompanyen a Crist siguin figures tallades, de dimensions inferiors a l'anterior i acoblades a la creu. La diferenciació de denominació, en funció de la tècnica i suport, obliga a plantejar-nos per què s'anomena calvari només en aquest cas i no en tots els altres.⁴⁸

extret de la relíquia original que posseïa Margarida d'Àustria, la qual disposava d'una butlla que l'acreditava com a autèntica.

47 A nivell local, aquesta iconografia es troba als reversos de la Creu de Bagergue (MNAC 3937) i del crucifix gòtic d'Escunhau (Musèu dera Val d'Aran, 508/509).

48 Jordi Camps ja es qüestionà la definició i classificació del concepte de *calvari*, vegeu J. CAMPS, "Imágenes para la devoción: crucifijos, descendimientos y vírgenes en la Cataluña románica. Tipologías y talleres" a P. L. HUERTA (coord.), *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, 2011, p. 90-92.

El Calvari

Pel que fa la iconografia del calvari –o del Crucifix acompanyat dels esmentats personatges–, es remunta a l'inici de l'episodi de la crucifixió, moment que segueix al camí al Calvari, on Maria i Sant Joan foren testimonis de la mort de Crist. La presència d'Adam, a la potència inferior i als peus de Crist (literalment i metafòrica)⁴⁹, s'explica a partir de la relació antitètica entre aquests dos: Adam –primer home, creat per Déu i desencadenant del Pecat Original– i Crist –el fill de Déu, que mor per a redimir l'estirp humana del Pecat original–.⁵⁰ D'altra banda, cal tenir presents les fonts bíbliques que consideren el Gòlgota, no només el lloc on es troba enterrat Adam, sinó també el turó on Crist va ser crucificat. De fet, Gòlgota significa *crani* en arameu, una llengua parlada al nord de Síria, país d'on també prové la llegenda de la *Cova dels Tresors* (s. IV-VI?)⁵¹, la primera font que va inspirar la representació d'Adam en forma de calavera i als peus de la Creu.⁵²

En algunes ocasions, la forma de la creu sembla al·ludir a l'Arbre de la Vida, a través de la *vegetalització* dels pals, treballats a base de brots i flors. Entès l'arbre com a bressol del Pecat original, s'emmarcaria dins el programa iconogràfic que gira entorn a la Redempció. Aquest nexa esdevé encara més evident si tenim en compte la creença de que la Creu del Gòlgota va ser feta amb fusta del Paradís.⁵³ El simbolisme de la creu com a arbre de la vida era, fins i tot, present a la litúrgia pasqual, doncs se'n feia al·lusió tant al prefaci, com als himnes de la Santa Creu⁵⁴.



Fig. 6. Calvari dit de Tragó de Noguera, procedència desconeguda (Val d'Aran?), conservat al MNAC (inv. 15887). Autor: MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà

El calvari *dit* de Tragó de Noguera

El calvari dit de Tragó de Noguera (MNAC 15887) (fig. 6), datat ja entrat el segle XIII, esdevé una de les obres més representatives d'aquesta tipologia. La part central de la composició és ocupada pel Crist, de quatre claus, coronat i vestit amb *perizonium*. Flanquejant-lo, a les potences dreta i esquerra, s'acoblaren les talles de la Mare de Déu i Sant Joan Evangelista, de menor format i identificats mitjançant les corresponents inscripcions. A la base, hi ha vestigis de policromia d'Adam sortint de la tomba i, a la part superior, dues perforacions són indicatiu de la passada

49 A partir d'època gòtica, la iconografia al peu del Crucifix, a les creus processonals catalanes, també s'entendrà com la Resurrecció de Llàtzer; escena que esdevé la prefiguració de la resurrecció de Crist i reforça el caràcter eucarístic (coincident amb l'arribada del Corpus Christi a Catalunya). J. DURAN-PORTA, "Adam o Llàtzer? Notes iconogràfiques al voltant de les creus processonals catalanes", *Randa*, 62 (2009), p. 41-58.

50 Dita concepció es trobava molt vigent a època romànica. A la Teoria de la Redempció de Sant Anselm de Canterbury (c. 1033-1109), es considerava que l'Honor de Déu, ferit a causa del Pecat, és restituit a través de la mort de Crist. G. SCHILLER, op. cit., p. 130.

51 G. SCHILLER, op. cit., p. 131.

52 Un dels exemples més primerencs d'aquesta iconografia a Catalunya es troba al *Beatus de la Catedral de Girona* (975), on apareix Adam als peus de la Creu, representat com si estigués momificat.

53 G. SCHILLER, op. cit., p. 133.

54 G. SCHILLER, op. cit., p. 133-134.



Fig. 7. Pal de creu, similar a la del Calvari MNAC 15887, de Santa Maria de Cap d'Aran. Autor: Carla del Valle

existència de dos claus, que podrien haver sostingut les talles aplicades d'un sol i una lluna, símbols propis dels calvaris. Pel que fa al revers de la creu, la figura de l'*Agnus Dei* és visible al medalló central.

Malgrat la denominació que ha rebut, l'origen d'aquesta obra és problemàtic.⁵⁵ Per sort, disposem d'un indici inèdit, mai abans publicat i de gran ajuda per tal de poder establir una procedència aproximada. A l'església de Santa Maria de Cap d'Aran es conserva el pal d'una creu, de la qual ha desaparegut el travesser, que presenta exactament la mateixa forma que la del Calvari del MNAC (fig. 7). El primer en detectar aquesta coincidència fou Joan Ainau de Lasarte, qui fotografà el fragment l'any 1981 a Cap d'Aran, descobert a la cripta de l'església, i aleshores l'associà al Calvari. L'any 2012, vaig poder corroborar que la peça encara es conservava *in situ* i que el paral·lelisme amb l'obra del MNAC és més que evident, tant per les formes com per les mides, no idèntiques, però sí molt properes⁵⁶. A partir d'aquesta coincidència, seria precipitat concloure que el Calvari dit de Tragó de Noguera provingués d'aquesta mateixa església; ara bé, és molt probable que la creu del calvari i el fragment de Cap d'Aran hagin estat executades pel mateix artífex o centre de producció.

Aquesta hipòtesi prendria més pes si atenim a qüestions d'estil, doncs les figures del Calvari –sobretot, el Crist– estarien força en consonància amb les obres influenciades

pels Crucifixos de Salardú o Mijaran, però sense una associació directa amb les del taller d'Erill, fet que s'explica per la seva datació més avançada. Ara bé, trets com el pentinat i el treball de volums del rostre, amb ulls ametllats i d'arestes molt marcades, l'aproximarien especialment al Crist de Cap d'Aran.

Majestats nues

La tipologia de la Majestat nua tancaria el capítol entorn a la varietat de crucifixos romànics d'origen aranès. Aquesta denominació s'aplica a les imatges situades, conceptualment i figurativa, entre les Majestats i els Cristos sofrents; de manera que pren aspectes d'ambdues, complementaris a la naturalesa de Crist. En consonància amb el Crist triomfant, expressa el seu caràcter noble, bé sigui per la posició dels braços, estesos al llarg del travesser, pel fet d'anar coronat, o bé per trobar-se despert. D'altra banda, es manté la vessant humana del *Christus pathiens*, vestint perizoma i, en funció del cas,

⁵⁵ Fou Rafael Bastardes qui el suposà procedent de Tragó de Noguera. Vegeu R. BASTARDES, *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*, Col·lecció Art romànic núm. 13, Barcelona, 1978, p. 32.

⁵⁶ La creu del Calvari del MNAC 15887 fa 148 x 81 cm; mentre que el pal de Cap d'Aran, 158 cm.

amb el cap lleugerament caigut, els braços semiflexionats o amb restes de policromia que representarien les ferides. Aquesta doble concepció estaria en relació amb la idea del denominat *Christus crucifixus vigilantes*, al qual corresponen nombrosos exemplars italians, com el de Sant Leonardo di Siponto⁵⁷.

A la Val d'Aran es conserven dues talles classificades com a Majestats nues, provinents de les esglésies veïnes de Sant Tomàs de Casarilh (Musèu dera Val d'Aran, 515) i Sant Pèir d'Escunhau (Musèu dera Val d'Aran, 508/509). Tradicionalment considerades obres més avançades, la darrera respon a esquemes més propers al gòtic, de manera que no esdevindrà motiu de l'estudi que ens ocupa.

La Majestat de Casarilh

El Crist o Majestat de Casarilh (fig. 8) és una obra feta a l'entorn del 1200⁵⁸, de la qual només es conserva el crucificat (103 x 103 x 15cm), clavat a una creu de metacrilat a través de quatre claus. A l'estudi que elaborà Immaculada Lorés⁵⁹, es posa de manifest el seu paral·lelisme amb el Crist de Cubells (MNAC 122672); alhora que es proposa que la imatge no ha de ser associada a cap esquema concret de crucifix. Simplement, la seva intenció és la de representar la seva doble naturalesa, humana i divina, expressada a base dels atributs i la composició de la peça. Aquesta dualitat es troba en consonància amb el context, doncs cap el 1200 es produí una proliferació d'imatges amb trets més naturalistes, en detriment de les formes rígides i frontals pròpies de les Majestats.

El fet de trobar-se dins l'àrea d'influència del Taller d'Erill ha contribuït a que es mantinguin detalls propis del cercle, com ara la representació de l'apòfisi xifoide, les trenes en ziga-zaga o els plecs de la ròtula. Malgrat tot, els esquemes aplicats, especialment a la indumentària, són propis de formules més avançades, que tindran ressò a nivell local, com al Crist d'Escunhau (fig. 9).

Conclusions i nous plantejaments

El taller dins la Val d'Aran

Les talles romàniques provinents de la Val d'Aran esdevenen un conjunt d'una qualitat indiscutible; fet condicionat, en part, per trobar-se dins o a l'àrea d'influència d'un taller consolidat, la ubicació del qual esdevé motiu de debat. Per una banda, s'hauria d'ubicar a la Vall de Boí, si ens basem



Fig. 8. Majestat de Casarilh, Sant Tomàs de Casarilh (Vielha e Mijaran, Val d'Aran). Conservada al Musèu dera Val d'Aran (inv. 515). Autor: Carles Aymerich (CRBMC)

57 J. CAMPS, op. cit. 2011, p. 90.

58 La datació quedaria reforçada pel fet que la fusta de pollancre s'utilitzà a Catalunya a partir del segle XIII.

59 I. LORÉS et al., "La sculpture romane catalane sur bois: étude et restauration du Christ de Casarilh et de la Majesté de Beget", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLIII (2012), p. 99-109.

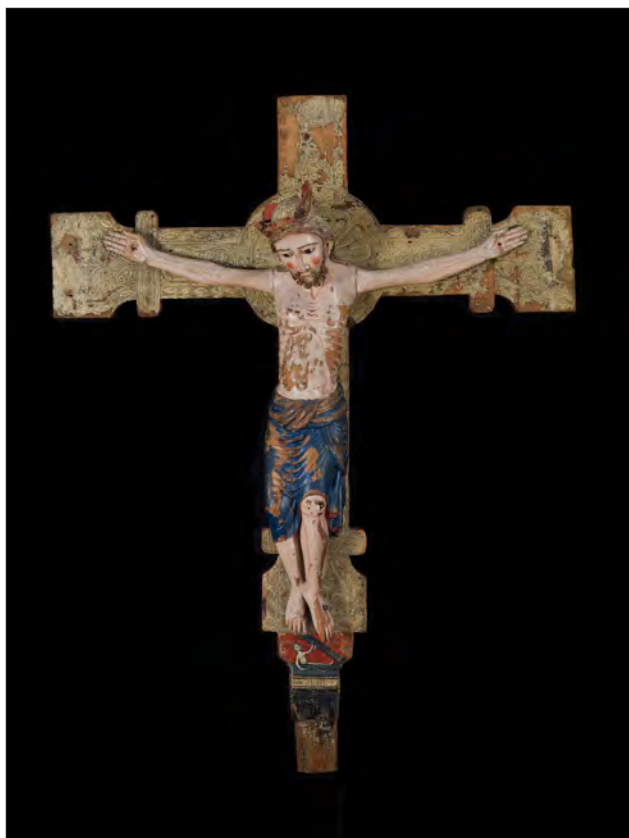


Fig. 9. Crist d'Escunhau, Sant Pèir d'Escunhau (Vielha e Mijaran, Val d'Aran). Conservat a Musèu dera Val d'Aran (inv. 508/509). Autor: Carles Aymerich (CRBMC)

142

en la concentració d'òbres i la proximitat estilística entre elles. Altrament, val a dir que a l'Aran es trobaria la seva màxima expressió de les formes, pel que el cercle podria ser rebatejat com a *Taller de Mijaran*. Malgrat tot, cal tenir molt present la desaparició de les obres a l'actual territori francès, que podrien ser determinants per a replantejar l'origen o evolució d'aquest grup. Indiscutiblement, entre aquestes zones es donaria un intercanvi de models, així com itinerància d'artífexs.

Sigui com sigui, el cert és que la denominació del taller esdevé una qüestió més pràctica que no pas real, doncs no disposem d'indícis concrets, més enllà de les pròpies talles conservades. Basant-nos en aquestes, el que sí que podríem establir seria una escala de familiarització de talles araneses, respecte els trets del taller; per tal d'entendre fins a quin punt la Val d'Aran es va fer ressò d'aquest estil, si va actuar com a bressol o bé satèl·lit del taller.

Per una banda, el Crist de Salardú denota una interpretació total dels trets del taller, fins al punt de ser-ne un dels paradigmes. Pel que fa el Crist de Mijaran, no només n'esdevé màxima expressió, sinó que planteja una evolució cap a formes més naturalistes, de manera que podria haver estat executada a la fase més madura. Les darreres conseqüències del taller, mes enllà d'aquesta obra, quedaren reflectides al Crist de Casarilh, que ja no es pot considerar producte d'aquest, només una reminiscència, pel fet de ser més tardana.

D'altra banda, en aquesta zona es dona l'existència de talles que no entren a l'òrbita de l'anomenat taller d'Erill, ni es feren ressò dels seus trets principals, ara bé, es troben influenciades per les imatges de Mijaran i Salardú. Es tracta dels Cristos de Cap d'Aran i les imatges del Calvari dit de Tragó de Noguera, les dues darreres obres adscrites al grup d'imatgeria romànica aranesa.

Si tenim present la datació més avançada de les obres que reben aquest influx, es podria concloure que la producció a nivell local va continuar, independentment al taller i el seu focus d'influència. Probablement, els Crucifixos de Salardú i Mijaran foren les imatges locals que serviren com a model d'inspiració i permeteren la continuïtat dels seus trets, gràcies a la seva rellevància qualitativa i devocional.

Evolució de les obres. Relativitat de tipologies

En el cas de les tipologies, també esdevé necessària la revisió en qüestions terminològiques. Aquest criteri classificatori esdevé una qüestió relativa, atès que les denominacions s'aniran adaptant en funció dels usos i context. Un dels exemples més clars el trobem al Crist de Salardú, doncs tradicio-

nalment era conegut com a *Majestat de Salardú*, per dur una corona postissa fins l'any 1936.⁶⁰ Resulta similar el cas del Crist de Mijaran, que arribà a ser batejat com a *Crist de les tres mans*⁶¹ o *Ecce Homo*⁶², indicatiu de que denotaria el desconeixement del concepte del davallament en determinats moments de la seva història.

En ocasions, aquest reaprofitament d'obres ha estat imprescindible per a la seva salvaguarda, doncs en comptes de crear-ne des noves, han pogut ser reconvertides en el que aleshores es considerava més adient, en termes litúrgics. L'exemple més clar de reaprofitament a la Val, probablement, sigui el del Crist de Mijaran. El fet de que la peça hagi arribat fins a nosaltres en aquest estat esdevé un misteri. Pel que sembla, el cos ha estat tallat expressament, paral·lelament als malucs, tot respectant el costellam. Tanmateix, es va buidar l'espai intercostal uns pocs centímetres en profunditat, creant així un forat, que s'ha atribuït al reconditori, destinat a custodiar unes possibles relíquies.⁶³ Si aquesta hipòtesi fos certa, ens trobaríem amb un Crist de Davallament reconvertit en reliquiari.

Un altre dels dubtes que es desprèn entorn l'obra correspon a per què les fonts de referència que descrigueren les esglésies de la Val d'Aran, des de finals del segle XIX i començaments del XX, passaren per alt l'existència d'aquesta talla. Segons Elisa Ros, es podria atribuir al fet d'haver-se camuflat entre retaules barrocs i confondre's com a part d'aquests.⁶⁴

Les restauracions esdevenen el millor recurs quan es tracta d'indagar en l'evolució de les obres. A la darrera restauració del Crist de Casarilh⁶⁵, entre els anys 2007 i 2008, s'eliminà la policromia del segle XIX i es recuperà la subjacent del XIV, malgrat no ser la original. La intervenció va permetre obtenir informació inèdita, com que, originalment, la imatge tenia els ulls tancats. Aquest fet entraria en contradicció amb la classificació de *majestat nua*, proposada per Bastardes, doncs al·ludiria a un Crist mort; en consonància amb la posició del cos i la presència de ferides. Tanmateix, al segle XIV es repintà, per tal d'accentuar la sang que brota de les ferides, manifestant la vessant humana de Crist, d'acord amb l'estètica d'aquella època.

Obra dispersa encara per identificar

Resultats de restauració tan determinants, o bé la identificació de talles com el Crist de Cap d'Aran o del Calvari, representen troballes esperançadores i que ens encoratgen a seguir estudiant obres d'origen desconegut, que podrien provenir d'Aran. Les fonts representen un bon indicatiu per cercar la localització d'aquestes peces, que moltes vegades són conservades sense saber-ne la procedència. Ara bé, aquestes han de ser tingudes en consideració per part dels coneixedors de les obres desaparegudes, així com pels qui les conserven sense saber la procedència. La col·laboració entre agents de

60 Com a mostra de que l'any 1929 encara duia corona, vegeu P. PUJOL i CASADEMONT (dir.), *Àlbum meravella. Llibre de bel·leses naturals i artístiques de Catalunya*, Centre Excursionista Barcelonès, vol. II, 1929, p. 34.

61 J. AINAUD DE LASARTE, "La sculpture polychrome catalane", *L'Oeil* 4 (1955), p. 34.

62 Ho recull E. ROS, *Estudi documentau sus eth patrimòni des glèises dera Val d'Aran*, vol. II, Vielha, 2005, p. 36 (inèdit).

63 M. P. SUBES, op. cit. 2010, p. 13.

64 Ídem 62.

65 M. J. GARCIA, "La restauració del Crist de Casarilh", *Rescat. Butlletí del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya*, 17 (Octubre, 2009), p. 6-7.

diferents institucions, la recerca en àmbits multidisciplinaris, o bé els avenços científics, afavoreixen a la necessària posada al dia dels estudis tradicionals en matèria de romànic aranès⁶⁶.

Culte i tradició

Les imatges de la Val d'Aran no són només obres dignes d'un museu, sinó que constitueixen senyals d'identitat de la terra aranesa. Tant és així que tot el Davallament de Mijaran ha estat recreat, a escala real i amb la tècnica que es devia haver fet a època romànica, inclosos els personatges que, suposadament, deurien haver acompanyat el Crist en el moment de la seva concepció. El Crist de Salardú encara avui esdevé imatge de culte, doncs el dia de la Santa Creu, el 3 de maig, es treu en processó, per a ser beneït, juntament amb els altres crucifixos del Naut Aran. En aquesta cerimònia, també participa la reproducció de la Creu de Bagergue (MNAC 3937) que, beneïda, es conserva a la mateixa església (fig. 10).⁶⁷

Aquestes són mostres de la devoció del poble aranès per les seves imatges que, independentment de ser conservades *in situ* o a altres col·leccions, són part de la seva història.



Fig. 10. Reproducció de la Creu de Bagergue, sobre l'altar de l'església de Sant Feliu de Bagergue (Naut Aran, Val d'Aran).
Autor: Carla del Valle

66 Vegeu, a tall d'exemple, els tres toms de J. SARRATE I FORGA, *El arte románico en el Baix-Aran* (1977); *El arte románico en el Mig-Aran* (1975); *El arte románico en el Cap d'Aran* (1977); CATALUNYA ROMÀNICA, vol. XIII, *El Solsonès, La Vall d'Aran*, Barcelona, 1984-1998 (27 vols).

67 Per saber més sobre l'obra original, M. CASTIÑEIRAS, "La cruz pintada de Bagergue: Cristo, serpiente, cordero y león" a L. CARLETTI, C. GIOMETTI, (eds.), *Progettare le arti. Studi in onore di Clara Baracchini*, Pisa, 2013, p. 21-30.