

EL BALDAQUÍ DE RIBES I LES SEVES INSCRIPCIONS: ORIGEN I NOVES PROPOSTES D'INTERPRETACIÓ

JESÚS ALTURO

TÀNIA ALAIX

Seminari de Paleografia, Codicologia i Diplomàtica
Universitat Autònoma de Barcelona

The Ribes Baldachin and its inscriptions: origin and new interpretations

El *Baldaqú de Ribes* fou produït a Ripoll potser per a la pròpia església a mitjan segle XII, tal com hom pot deduir per la total i exacta identificació de les inscripcions que envolten la màndorla; aquestes i la del fris, de la qual hom ofereix també una restitució textual, permeten, així mateix, la interpretació iconogràfica i iconològica del cobricel.

Paraules clau: *Baldaqú de Ribes*, Ripoll, inscripcions, segle XII, romànic, pintura sobre fusta.

The Ribes Baldachin was produced in Ripoll maybe in order to protect and highlight the altar of the Church of Santa Maria of Ripoll around the middle of the twelfth century, as can be deduced from the full and exact identification of the inscriptions around the mandorla, and those of the frieze, which are also restored and whose meaning allows an iconographic and iconological interpretation of the canopy.

Keywords: Ribes Baldachin, Ripoll, inscriptions, XII century, romanesque art, painted altar-canopies.

D'ençà del seu ingrés al Museu Episcopal de Vic el 1905, l'anomenat *Baldaqú de Ribes*¹ ha suscitat un viu interès entre els historiadors de l'art. La seva bellesa colpidora no ha deixat indiferent cap dels estudiosos que s'hi han atansat i, ja el 1926, G. Richert observà que «cada línea produce su efecto de elevada belleza, y toda la obra respira un sentimiento de hermosura externa, que no es frecuente ver en Cataluña, sin que por ello le falte la alta expresión interna».² No debades, ha estat considerat unànimement com una obra mestra del romànic.

Tanmateix encara restem en la ignorància de quina procedència segura té, quin origen podem assignar-li amb probabilitat raonable, quina datació és possible d'atribuir-li amb exactitud, i, fins i tot, quin és el text vertader i el significat precís dels seus filacteris i, en fi, quin és el seu valor iconològic.

1. Anomenat, indirectament, amb tal procedència per Mn. J. Gudiol a: GUDIOL I CUNILL, Josep. *El Museu arqueològic-artístic episcopal de Vich en 1917: memòria del conservador d'aquest Museu Mossèn Josep Gudiol i Cunill*. Vich: Tipografia Balmesiana, 1918, p. 10. Sense saber la data exacta del seu ingrés al MEV, hom pot deduir que el baldaqú hi degué entrar el 1905 per la memòria manuscrita d'aquell any feta pel mateix Mn. J. Gudiol i conservada a l'arxiu del Museu.

2. RICHERT, Gertrudis. *La pintura medieval en España: pinturas murales y tablas catalanas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1926, p. 30.

El primer a parlar-ne fou, pel que a nosaltres ens consta, W. W. S. Cook, qui, el 1923, presentà una erudita relació de motius i detalls paral·lels amb altres obres d'art, paral·lelismes que el dugueren a posar en relació la sanefa del baldaquí i el pòrtic de Santa Maria de Ripoll. Deia el cèlebre historiador de l'art: «*the identical motif noted in our panel, with the same trefoil filling, occupies a prominent place on the facade of the monastery of Santa Maria at Ripoll (on the inner order of the archivolt, continued down the inner order of the door jamb and along the border of the attic)*».³

Tanmateix aquesta constatació no el dugué a cap conclusió determinant sobre el seu origen, car no passà d'afirmar que «*in fact, our panel presents a curious combination of these two important currents of early mediaeval art, the old Latin style of southern Europe, as shown by the facial type of the Saviour, and the emotional style first appearing in the Utrecht Psalter of the ninth century and employed in the fluttering draperies of the attendant angels*». Més taxatiu, però, es mostrà pel que fa a la datació que li atribuï: «*we must therefore place this altar-canopy in the second quarter or middle of the twelfth century*».⁴

En qualsevol cas, el cèlebre professor nord-americà serà molt seguit pels historiadors futurs, que, en essència, també acceptaran la lectura per ell donada de les inscripcions.

Repassem, però, les diverses opinions sobre les distintes problemàtiques apuntades.

Procedència

Pel que fa a la procedència d'aquesta peça, només disposem del testimoni primer de Mn. Josep Gudiol i Cunill. L'il·lustre conservador del Museu Episcopal de Vic, que l'anomena també *Cimbori dels vuit àngels*, el 1929, va explicar que procedia de la parròquia de Ribes, «on fou trobat anys enrere, fora de lloc i serrat per donar-li la disposició d'un pal·li».⁵ Però aquesta procedència ha estat posada en dubte recentment per Mn. M. S. Gros i Pujol,⁶ el qual considera que les atribucions que se li han donat —Ribes de Freser i Vall de Ribes— no tenen cap fonament sòlid.⁷ Mn. Gros basa els seus dubtes en el fet que el venedor del baldaquí a Mn. Gudiol solia enganyar els seus clients pel que fa a la procedència de les peces que els venia. És clar que, tot i que així fos de consuetud, no tenim per què pensar que

3. COOK, Walter W. S. «The earliest painted panels of Catalonia [I]» [en línia]. *The Art Bulletin*. College Art Association. Vol. 5, núm. 4 (juny, 1923), «The altar-canopy at Vich», p. 97. <<http://www.jstor.org/stable/3046441>> [Consulta: 16 març 2014].

4. *Ibidem*, p. 100-101.

5. GUDIOL I CUNILL, Josep. «Els primitius, segona part: la pintura sobre fusta». A: *La pintura medieval catalana*. Barcelona: S. Babra, impr., 1929, vol. 2, p. 369.

6. GROS I PUJOL, Miquel S. *Museu Episcopal de Vic: romànic*. Sabadell: AUSA, DL 2001, p. 62. (Museum; 1)

7. El motiu que el duu a dubtar d'aquesta procedència, segons ens conta molt amablement el mateix Dr. Gros, és que l'antiquari que va vendre la peça a Mn. Gudiol l'hauria enganyat. A aquest mateix parer se sumarà Trullén el 2003. TRULLÉN, Josep M. [dir.]. *Museu Episcopal de Vic: guia de les col·leccions*. Vic: Museu Episcopal de Vic, 2003, p. 98.



Baldaquí dit de Ribes amb la biga i la cresteria de Tost, any 1947. Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas. Núm. de clíxé: Z-7770.

aquesta actitud enganyosa la practiqué sempre i sense excepció; però sí sembla convenient, en qualsevol cas, no considerar segur el que pot no ser-ho. D'altra banda, tot donant per bona la procedència de Ribes, si el baldaquí fou serrat per adequar les seves mides a una nova funció com a antependi de l'altar de l'església,⁸ aquest detall sol ja semblaria indicar que l'església de Ribes no seria la primera destinació del baldaquí: per què serrar-lo i donar-li un destí menor en la mateixa església, quan, pel que ha quedat, hem de creure que estava en bon estat? Per tant, una primera conclusió a què hom pot arribar és que, independentment de si Ribes és la procedència immediata o no del baldaquí, aquest no es produí per a la seva església i, per tant, ignorem quin temple pogué ésser el primer destinatari d'aquesta bella obra, sense que considerem impossible de trobar resultats positius al respecte si ens aplicàvem amb paciència a la consulta de la documentació arxivística pertinent, a la qual cosa ara com ara no ens és llegut de dedicar els nostres esforços.

8. Sobre la major propietat lèxica de parlar d'antependi per referir-nos a l'ornament que, de forma genèrica, envoltava l'altar, abans que de frontal o pal·li, que denoten categories semàntiques diverses i més precises, vegeu: ALAIX, T. *Els antependis dels segles x-xiii a Catalunya: una aproximació metodològica*. Barcelona, 2013. [Treball final del Màster en Cultures medievals.] I també: *Els antependis dels segles x-xiii a Catalunya: una qüestió terminològica* (en curs de publicació).

Origen

Però, si la procedència del nostre cobricel és, més que dubtosa, ignorada, també n'és fosc l'origen. Ja hem vist com Cook el posà, d'alguna manera, en relació amb Ripoll i E. Carbonell, acceptant aquest possible vincle, pensarà més decididament en aquest origen.⁹ I, de fet, entre Ripoll i la Seu d'Urgell situaran principalment els estudiosos la localització del taller o dels artesans que li donaren origen. Si repassem les diverses teories exposades fins avui, constatem que ja Gudiol, el 1929, el relaciona estilísticament amb l'antependi d'Esquius¹⁰ i les pintures murals de Sant Pere de la Seu d'Urgell.¹¹ Post, el 1930, fa el mateix.¹² Cook i Gudiol i Ricart, el 1950, pensen en el taller de Ripoll, tot remarcant la relació amb l'anomenat mestre de la Seu d'Urgell.¹³ J. Folch i Torres, el 1956, afirma que el seu estil revela contactes amb l'art autòcton anterior i el ripollès.¹⁴ O. Demus, el 1968, l'emmarca dins el cercle del mestre de la Seu d'Urgell.¹⁵ J. Sureda, el 1981, opina com Gudiol i Ricart el 1974 i el fa fruit del taller de Ripoll, tot assenyalant també contactes amb la Seu d'Urgell, i fins i tot el relaciona amb la miniatura del ms. 1 de Perpinyà.¹⁶ E. Carbonell, l'any 1986, accepta una relació existent, però feble, amb la Seu d'Urgell, i considera molt més clara la seva relació amb Esquius.¹⁷ Mn. M. S. Gros, el 1991, l'atribueix al taller de la Seu d'Urgell tot vinculant-lo amb les pintures de Sant Climent de Taüll.¹⁸ M. Castiñeiras, més recentment, el 2008, s'inclina també pel taller de Ripoll, per bé que ho fa per motius diferents, que vénen de la seva convicció errònia que el ms. 19 de la BN de Madrid va ser

9. CARBONELL, Eduard. *L'ornamentació en la pintura romànica catalana*. Barcelona: Artstudi, 1981, p. 71. (Col·lecció de materials; 2) Amb tot, al seu estudi «Le Baldaquin de Ribes et l'iconographie de l'autel roman». A: *Autour de l'autel roman catalan*. Paris: Indigo & côte-femmes, 2008, p. 100, fora d'afirmar que els vincles amb Sant Pere de la Seu d'Urgell són més febles, més prudent, es limita a dir que veu més clara la relació amb l'antependi d'Esquius.

10. Ni que sigui dit de passada diguem, ja que sembla que la inscripció de l'antependi d'Esquius no ha estat mai del tot ben interpretada (vegeu, per exemple: *El esplendor del romànic: obras maestras del Museo Nacional d'Art de Catalunya: Madrid 10 febrero/15 mayo 2011*. Dir. científica Jordi Camps y Gemma Ylla Català; catalogación y documentación Joan Duran-Porta. Madrid: Fundación Mapfre, 2011, p. 144-145, o, més recentment encara, CASTIÑEIRAS, M. «Artiste-clericus ou artiste-laïque? Apprentissage et curriculum vitae du peintre en Catalogne et en Toscane». *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*. Vol. XLIII (2012), p. 27-28), creiem que el text + HIC DEVS ALFA ET OMEGA CLEMENS MISERATOR ADESTO / + AC PIETATE TVA MISERORVM VINCLA RELAXA AMEN, s'ha d'entendre *Deus, alfa et omega, clemens miserator <que> adesto; ac pietate tua miserorum uincla relaxa. Amen*, el que interpretem: «Déu, principi i fi, vine aquí clement i misericordiós, i amb la teva pietat afluixa les cadenes dels dissortats. Amén».

11. GUDIOL I CUNILL, «Els primitius, segona part: la pintura sobre fusta», *op. cit.*, p. 372.

12. POST, Chandler Rathfon. *A History of spanish painting*. Cambridge: Harvard University Press, 1930, vol. I, p. 294-295. (Harvard-Radcliffe fine art series)

13. COOK, Walter W. S.; GUDIOL RICART, José. *Pintura e imaginaria románicas*. 2a ed. actualizada. Madrid: Plus Ultra, DL 1980, p. 129-133. (Ars Hispaniae; 6)

14. FOLCH I TORRES, Joaquim. *La pintura romànica sobre fusta*. Barcelona: Alpha, cop. 1956, p. 167-168. (Monumenta Cataloniae; 9)

15. DEMUS, Otto. *Le peinture murale romane*. Paris: Flammarion, 1970, p. 76-77.

16. SUREDA, Joan. *La pintura romànica en Cataluña*. Madrid: Alianza, 1981, p. 301-302. (Alianza Forma; 17)

17. CARBONELL, Eduard. «Fragment de baldaquí de Ribes». A: VIGUÉ, Jordi (dir.). *Catalunya romànica*. Vol. XXII: «Museu Episcopal de Vic; Museu Diocesà i Comarcal de Solsona». Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 1986, p. 183-185.

18. GROS I PUJOL, *Museu Episcopal de Vic: romànic, op. cit.*, p. 62.

produït a Ripoll,¹⁹ opinió en què es referma encara en un darrer treball publicat el 2012, on acompanya el seu suggeriment d'altres arguments de feble autoritat.²⁰ Però deixant ara de banda aquestes argumentacions gens terminants, el cert és que disposem, a partir d'avui, d'una prova que demostra, fefaentment, al nostre parer, aquest origen. I de manera concloent, gosaríem dir, el que també ens mou a preguntar-nos si el baldaquí no va ser fabricat per a l'església de la pròpia abadia benedictina.

Datació

Respecte a la datació, sempre s'ha situat, molt encertadament, dins el segle XII, però hi ha hagut disparitat de criteri a l'hora de precisar més dins aquesta centúria. Així, Cook, el 1923, com hem dit, el data del segon quart del segle XII o de mitjans d'aquesta centúria.²¹ J. Gudiol, el 1929, s'inclina per la primera meitat del s. XII;²² el mateix faran J. Folch i Torres, el 1956,²³ i E. Carbonell, el 1986.²⁴ Ch. R. Post, el 1930, el retardarà a mitjan segle;²⁵ i J. Sureda, el 1981, proposarà la segona meitat de la centúria.²⁶ Mn. M. S. Gros, més precís, el 1991, el situa entre els anys 1120 i 1140.²⁷ Ens reservem, de moment, la nostra opinió, que no sortirà tampoc del segle XII.

Iconologia

Pel que fa a la seva interpretació iconogràfica, E. Carbonell i Esteller fa un resum clar i substancial del que s'ha dit, tot considerant que «estem davant una iconografia apocalíptica, de Judici Final, pròpia d'una volta absidal»²⁸ en la qual és digne de destacar «en la figura de la *Maiestas Domini* la inscripció al llibre,

19. CASTIÑEIRAS, M. «Baldaquí de Ribes». A: CASTIÑEIRAS, M.; CAMPS, Jordi. *El Romànic i la Mediterrània: Catalunya, Toulouse i Pisa, 1120-1180*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, p. 378. [Catàleg de l'exposició celebrada al Museu Nacional d'Art de Catalunya del 29 de febrer al 18 de maig de 2008] CASTIÑEIRAS, M. «La pintura sobre taula». A: *El romànic: a les col·leccions del MNAC*. Barcelona: MNAC, Abertis, Lunweg, 2008, p. 108.

20. CASTIÑEIRAS, «Artiste-clericus ou artiste-laïque?», *op. cit.*, p. 28, on torna a insinuar encertadament l'origen ripollès del baldaquí, per bé que ho torna a fer a partir de pressupòsits o bé incorrectes o bé inconsistents: el ms. 19 de Madrid no és ni ripollès, ni tan sols català, i l'esmerç de la pell de porc per a la unió de les fustes no necessàriament s'ha de relacionar amb les enquadernacions, ni la pell porcina emprada amb aquesta finalitat és d'ús exclusivament monàstic. Més encertat està, però, quan s'atansa a les notes marginals del ms. 74 de Ripoll, tot i que no acaba de trobar-hi la solució final.

21. COOK, «The earliest painted panels of Catalonia [I]», *op. cit.*, p. 101.

22. GUDIOL I CUNILL, «Els primitius, segona part: la pintura sobre fusta», *op. cit.*, p. 372.

23. FOLCH I TORRES, *La pintura romànica sobre fusta, op. cit.*, p. 167-168.

24. CARBONELL, «Fragment de baldaquí de Ribes», *op. cit.*, p. 183-185.

25. POST, *A History of spanish painting, op. cit.*, p. 294-295.

26. SUREDA, *La pintura romànica en Cataluña, op. cit.*, p. 301-302.

27. GROS I PUJOL, *Museu Episcopal de Vic: romànic, op. cit.*, p. 62.

28. CARBONELL, «Fragment de baldaquí de Ribes», *op. cit.*, p. 183-185. CARBONELL, Eduard. «Fragment del baldaquí de Ribes de Fresser». A: *Thesaurus: estudis*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1986, p. 41. I més recentment també a: CARBONELL, «Le Baldaquin de Ribes et l'iconographie de l'autel roman», *op. cit.*, p. 92.

gens freqüent en les representacions del mateix tipus».²⁹ En opinió de Carbonell, que els mots *pax* i *leo* vagin junts no sobta perquè *pax* apareix sovint en les miniatures del Beatus i *leo*, quan té un sentit positiu, s'associa sovint amb Crist. «Així pot significar el símbol de la resurrecció de Crist, i el tema del lleó de Judà segons la profecia de Jacob en el Gènesi (49, 8-10) i Crist com a pertanyent a la casa de David (Luc. 1, 32; Apoc. 5, 5)». Si bé tot seguit afegeix, molt encertadament, que «caldrà potser identificar les inscripcions de la màndorla i del fris intermedi per relacionar-les».³⁰ I aquesta, en efecte, és la qüestió essencial per arribar a una interpretació adequada.

Inscripcions

Passem, doncs, ara a tractar la problemàtica de la lectura de les diverses inscripcions conservades, unes inscripcions que, pel seu caràcter precisament fragmentari, mai no han estat correctament interpretades. Vegem-les ara una a una.

Al voltant de la màndorla que rodeja el Pantocràtor, al costat dret, s'hi llegeix actualment:

[...] QVISQVIS SVPER ASTRA LEVATVR.

I, a la banda de la dreta, hi veiem:

AD ME SPEM VITE DVCE ME [...].

De bell antuvi cal dir que es tracta de dos hemistiquis independents corresponents a dos versos distints, perquè alguns estudiosos sembla que els unifiquen com si es tractés d'un sol vers.³¹ Del primer manca, en efecte, la part inicial i del segon, la part final. D'un i altre hom ha donat alguna interpretació, però, com dèiem, el caràcter fragmentari del text n'ha fet deduir interpretacions no del tot exactes, més intuïtives que no pas d'acord amb la normativa gramatical (ni tan sols considerant aquesta «normativa» amb les particularitats irregulars pròpies dels temps de l'alta edat mitjana). I és que, sovint, per donar algun sentit a aquests fragments textuais s'ha forçat la gramàtica, fins al punt de considerar el substantiu en ablatiu *duce* un imperatiu verbal.

I, en realitat, cal destacar de primer que aquests hemistiquis són part d'un parell de versos, amb rima leonina,³² que ja es troben incorporats —i aquest detall

29. CARBONELL, «Fragment del baldaquí de Ribes de Fresser», *op. cit.*, p. 41.

30. *Ibidem*.

31. Així, per exemple, CARBONELL, «Le Baldaquin de Ribes et l'iconographie de l'autel roman», *op. cit.*, p. 92.

32. Especialment de moda, al nostre país, al llarg del segle XII, amb algunes mostres ja des de la centúria anterior. Vegeu al respecte TRENCHS, Josep. «La rima leonina y las suscripciones documentales catalanas (siglos XI-XIII)». A: *Miscel·lània Sanchis Guarner*. Barcelona: Abadia de Montserrat / Universitat de València, 1992, p. 327-350, i ALTURO, Jesús. *Per a un corpus de versos lleonins en la Catalunya altmedieval* (en curs de publicació).



Inscripció marginal del foli 154r del Ms. 74 de Ripoll, ACA.

és essencial— al marge superior del fol. 154r de l'actual manuscrit 74 de Ripoll, versos que ja foren editats l'any 1923 per Ll. Nicolau d'Olwer.³³ Diu el primer d'aquests versos complets:

Per me mundatur quisquis super astra leuatur.

I el segon, un vers en excés al-literant, fa:

Ad me, spem uite, duce me, mea membra, uenite.

Així doncs, ara sí, podem reconstruir el text complet de la màndorla amb tota seguretat i capir-ne el seu significat exacte. Devien dir, doncs, els filacteris:

<PER ME MVNDATVR> QVISQVIS SVPER ASTRA LEVATVR.
AD ME SPEM VITE DVCE ME <MEA MEMBRA VENITE>.

Uns versos que podem entendre de la següent manera:

«Per mi és purificat tot el qui per damunt dels astres és elevat».
«Guiats per mi, membres meus, veniu a mi, esperança de vida».

I, certament, aquesta coincidència, més tenint en compte que tant la còpia inclosa al còdex ripollès com el filacteri són coetanis, fa pensar que o bé els versos del manuscrit foren el model per a la inscripció del baldaquí o bé aquesta fou recollida en el còdex. I, en aquest cas, creiem que és més raonable de pensar que qui pintà els filacteris del baldaquí copià els versos del manuscrit, cosa que, naturalment, pot ajudar també, de retop, a precisar una mica més la data de confecció del baldaquí. Si considerem que els versos inclosos en el manuscrit 74, que és un còdex copiat just l'any mil,³⁴ són uns afegits que podem situar, al nostre albir, dins

33. NICOLAU D'OLWER, Lluís. «L'escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII». *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*. MCMXV-XX (any 1923), p. 3-84.

34. ALTURO, Jesús. *Història del llibre manuscrit a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2003, p. 86, nota 178. (Textos i Documents; 23)

la primera meitat del segle XII, hom pot deduir una data de producció del baldaquí a mitjans d'aquesta centúria.

Sembla evident, doncs, en una primera conclusió, l'origen ripollès del baldaquí i que, en aquesta ocasió, es pot parlar, amb certa seguretat, d'un taller ripollès, entenent per aquest concepte que al monestir pirinenc hi devia haver, a l'època, algun o alguns monjos capaços no sols d'il·lustrar manuscrits, sinó també de pintar antependis, baldaquins i altres peces artístiques de la mena amb la mateixa destresa.

Però, prosseguint amb els textos, recordem que encara hi ha un altre vers que queda estroncat; aquest es troba al fris. D'ell, actualment, hom pot llegir: [...]ML a la banda de la dreta de la màndorla, tot continuant a l'esquerra amb aquest escrit: VX ET FORMA DIERVM.

Ni cal dir que tots els historiadors anteriors ja havien vist, en aquest cas, que el text conservat havia de dir: *lux et forma dierum*.

Aquesta part textual ha estat traduïda com «*Light and beauty of the days*» —Llum i bellesa dels dies— per Cook³⁵ o, amb més exactitud, «Llum i origen dels dies» per Gros.³⁶

Que nosaltres sapiguem, però, la M precedent no ha suscitat cap comentari ni intenció de completar-la amb el text que necessàriament l'havia de precedir, si exceptuem W. W. S. Cook, que proposa dubitativament un improbable (ERV?) M,³⁷ sens dubte per voler-lo fer rimar amb totes les vocals i consonants finals del mot DIERVM.

Per completar aquest hemistiqui no n'hem sabut identificar la font directa, però, atès que, tal com hom veu, el recopilador va recollir uns textos de ritme dactílic i rima lleonina, potser ens sigui llegut d'assajar una reconstrucció de la part que falta amb uns mots que tinguin aquest mateix ritme i permetin aquesta rima interna, com en els casos suara refets. La nostra proposta és aquesta:

<*Dominus et rex regu*>m.

D'aquesta manera tindríem un hexàmetre complet amb rima lleonina en un vers sencer que diria:

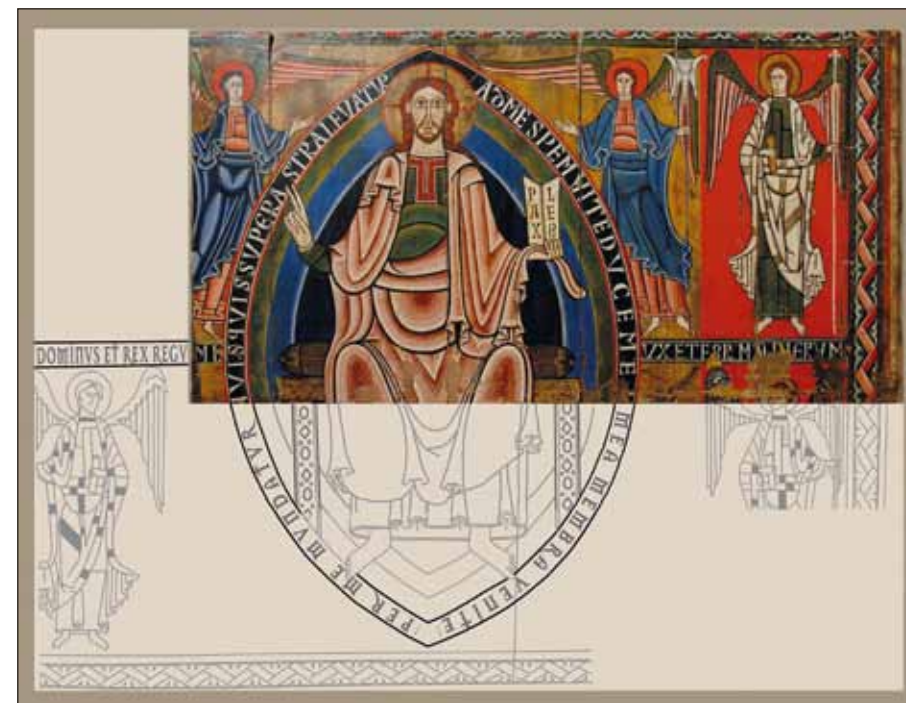
<DOMINVS ET REX REGV>M LVX ET FORMA DIERVM.

Això és: *Dominus et rex regum, lux et forma dierum*, que, al peu de la lletra, significaria: «Senyor i rei dels reis, llum i motlle dels dies».

35. COOK, «The earliest painted panels of Catalonia [I]», *op. cit.*, p. 96.

36. GROS I PUJOL, *Museu Episcopal de Vic: romànic, op. cit.*, p. 62.

37. COOK, «The earliest painted panels of Catalonia [I]», *op. cit.*, p. 96.



Reconstrucció de les inscripcions del Baldaquí dit de Ribes.

Una altra conjectura en què també havíem pensat és en l'expressió «*Caput et dux regum*», «Cap i guia dels reis», però aquesta, també possible, s'adiu preferentment amb els atributs d'un emperador; a Crist, li escau més la primera reconstrucció, per la qual optem com a preferible.

D'altra banda, aquesta interpretació, que presenta Crist com a senyor dels més poderosos, com a omnipotent, sembla reforçar (o reforçar-se amb) la presència de LEO, una lectura discutida,³⁸ com una manera variant de referir-se també al poder summe de Déu, com de seguida veurem. Recordem, en efecte, que, segons sant Isidor de Sevilla (*Etym.* XII, 2, 3), «*Leo autem Graece, Latine rex interpretatur, eo quod princeps sit omnium bestiarum*».

I és que tant aquest vers com els anteriors es refereixen a qualitats de Déu i, per tant, l'entendem en el sentit expressat.

A més, en el text que envolta la màndorla és Crist qui parla; en el text lateral són els fidels qui l'invoquen amb alguns dels seus atributs, tot remarcant el poder

38. L'eruditíssim Mn. M. S. Gros, per exemple, sempre ha preferit de veure en LEO un error per a LEX. Vegeu GROS I PUJOL, *Museu Episcopal de Vic: romànic, op. cit.*, p. 62. Ja hem vist, però, que E. Carbonell dóna també arguments a favor de LEO.

de qui no sols domina els dominadors del món, els reis, sinó que és ell també qui ha donat origen al món, creador de la llum i faedor dels dies. D'aquí que, textualment, tampoc no faci nosa, com hem dit, la veu LEO que acompanya la de PAX en el llibre obert que Crist ensenya, tot sostenint-lo en la seva mà esquerra. Novament Crist se'ns mostra aquí en dos dels seus atributs: el poder diví, simbolitzat pel lleó, i la bondat de Déu, concretada en la pau.

Perquè, si bé és cert que el lleó té alguna vegada connotacions negatives, com, per exemple, a Is. 65, 25, no deixa de representar valors positius, com el d'una qualitat accidental de Déu, d'acord novament amb sant Isidor de Sevilla. Diu el gran bisbe hispalense: «*Iam uero differentiae uel significationes nominum eorum quae in Dei Filio distinguntur plurimae sunt, sed ex his quaedam sunt naturalia ad diuinitatis eius excellentiam pertinentia, quaedam uero accidentia. Naturalia sunt: Deus, Filius Dei, Verbum, Principium, Dexter, Brachium, Virtus et Sapientia, Imago, Splendor siue Figura, Mediator. Accidentia sunt ista: Agnus, Sacerdos, Petra siue Lapis, Homo, Leo, Vitulus, Aquila et his similia*» (Diff., VII, 1-7).

I encara sant Agustí ens diu que «*Deus pax est, Christus pax est*». En efecte, en el sermó en què comenta el salm 124, preguntarà: «*Quid possidebimus? quae est haereditas? quae patria nostra? quid uocatur? Pax*». I prossegueix: «*Per hanc uos salutamus, hanc uobis annuntiamus, hanc suscipiunt montes, et colles iustitiam (Psal. LXXI, 3). Ipsa est Christus: Ipse enim est pax nostra, qui fecit utraque unum, et medium parietem maceriae soluit (Ephes. II, 14). Quia filii sumus, haereditatem habebimus. Et quid uocabitur ipsa haereditas, nisi pax?*». I encara insisteix: «*Ergo Israel qui uidens Deum est, uidens pacem est: et ipse Israel est et Ierusalem; quia populus ille Dei, ipsa est ciuitas Dei. Si ergo uidens pacem, hoc est uidens Deum; merito et Deus ipse est pax*». ³⁹

De més a més, el gran bisbe d'Hipona lliga els conceptes de «*fortitudo*» i de «*pax*», quan, en comentar en un altre sermó el salm 27, diu: «*Dominus fortitudo plebis suae: ... non enim per se fortem se putauit, quia Dominus fortitudo plebis suae in huius uitae difficultatibus cum diabolo dimicantis. Et protector salutarium Christi sui est. Ut eam saluam factam per Christum suum post fortitudinem bellicam immortalitate pacis ad ultimum protegat*». ⁴⁰ Déu dóna força per al combat amb el diable i és la protecció final de la immortalitat i de la pau, que, com hem vist, no sols és el premi del cel, l'herència dels fills de Déu, sinó Déu mateix. En definitiva, hom representa Crist Salvador. ⁴¹

39. AGUSTÍ, SANT, BISBE D'HIPONA. *Les Commentaires des Psaumes = Enarrationes in Psalmos*. M. DULAËY (dir.) avec I BOCHET ... [et al.]. Paris: Institut d'Études Augustiniennes, 2009. (Bibliothèque Augustinienne. Oeuvres de saint Augustin; 8e série)

40. *Ibidem*.

41. Un Crist, que, a més, com acabem de veure, en paraules de sant Pau, «és la nostra pau» i «va anunciar la pau»: «*Ipse enim est pax nostra, qui fecit utraque unum, et medium parietem maceriae soluens, inimicitias in carne sua: legem mandatorum decretis euacuans, ut duos condat in semetipso in unum nouum hominem, faciens pacem, et reconciliet ambos in uno corpore, Deo per crucem, interficiens inimicitias in semetipso. Et ueniens euangelizauit pacem uobis, qui longe fuistis, et pacem iis, qui prope. Quoniam per ipsum habemus accessum ambo in uno Spiritu ad Patrem*» (Ef 2: 14-18).

No cal, doncs, pensar que LEO sigui un error per LEX, per bé que REX, LEX, LUX i PAX sigui una tirallonga de monosíl·labs que sovint els autors de les inscripcions medievals fan aparèixer junts en un joc verbal. ⁴² A més, paleogràficament, l'O lobulada, manifestament present en altres mots del mateix baldaquí, la trobem, sense anar més lluny, en la grafia d'un LOBETVS que signà un diploma de Vic del 24 de març de 1064, ⁴³ sense necessitat de recórrer a altres exemples que es podrien adduir fàcilment. ⁴⁴

Conclusions

Del que fins aquí hem exposat sembla poder-se deduir el següent: la procedència immediata del baldaquí, no sense dubtes, podria ser l'església de Ribes, però no la mediata, que ha de ser aquella església per a la qual un o diversos artistes del monestir de Ripoll van fabricar-lo possiblement a mitjan segle XII, qui sap si per a l'església del propi cenobi, perquè ja no sembla possible de dubtar d'un origen ripollès de la peça, de la biblioteca del monestir del qual sortiren els textos dels filacteris, ara exactament interpretats i que reproduïen el que podríem qualificar com un breu diàleg entre Crist, que ensenya el camí a seguir, i els fidels, que l'invocuen en alguns dels seus atributs, els quals el presenten com a creador del món i senyor de reis i poderosos, en qui el poble fidel pot trobar força en les seves tribulacions i en el seu camí envers la pau del paradís que comporta la visió de Déu.

42. FAVREAU, Robert. «Rex, lex, lux, pax: jeux de mots et jeux de lettres dans les inscriptions médiévales». *Bibliothèque de l'École des chartes*. T. 61 (2003), p. 625-635.

43. Vic, Arxiu Catedral, cal. 6, núm. 328. Editat per ORDEIG, Ramon. *Diplomatari de la Catedral de Vic*. Vic: Patronat d'Estudis Osonencs / Publicacions de l'Arxiu i Biblioteca Episcopals, 2005. Fasc. III, segle XI, p. 564-565, doc. 1260.

44. Tal com fa, per exemple, CARBONELL, «Le Baldaquin de Ribes et l'iconographie de l'autel roman», *op. cit.*, p. 91-92.

