

LAS PINTURAS DE SAN MIGUEL DE TERRASSA: IMAGEN, MÚSICA Y LITURGIA

Carles Sánchez Márquez

Universitat Autònoma de Barcelona

La iglesia de San Miguel de Terrassa es el monumento más singular de la antigua sede episcopal de Égara, uno de los principales conjuntos religiosos de la Hispania visigoda. Su osada arquitectura de reminiscencia oriental ofrecía una singular visión de la belleza introducida tras la creación del obispado de Égara, a mediados del siglo v.¹ Igualmente conmovedora es la decoración de las pinturas de su ábside, que los últimos estudios sitúan en el siglo vi. Dentro de los muros del edificio se creó una rica experiencia multisensorial a través de la integración de arquitectura, imagen, música y liturgia, elementos que son analizados de forma integral en este texto.

Los últimos estudios arqueológicos realizados en el marco del Plan Director de las Iglesias de San Pedro de Terrassa (1995-2010) han permitido situar el inicio de la construcción de este complejo en el momento de la designación del antiguo municipio romano de Égara como sede episcopal (*c.* 450-465). En este momento, durante el obispado de Ireneus, se inició la construcción de un conjunto cristiano que se vería culminado cien años más tarde, a mediados del siglo vi. El nuevo proyecto concebía la edificación de un complejo organizado en tres terrazas (García Llinares, Moro y Tuset, 2009). En la primera, se construyó la residencia episcopal, así como una capilla particular dedicada a los santos Justo y Pastor. En la segunda terraza se edificó la catedral de Santa María, con dos ámbitos diferenciados: el baptisterio, situado a sus pies, y la propia basílica de tres naves. Al norte de la catedral se alzó la iglesia funeraria de San Miguel. Finalmente, en la tercera terraza, se construyó la iglesia parroquial de San Pedro.

En la actualidad, de los tres edificios que conformaban la sede de Égara, San Miguel es el único que ha conservado su estructura original. Se trata de una capilla cementerrial apta para el entierro y la liturgia de los difuntos al estilo de

¹ Sobre la creación del obispado de Égara véase: Mundó, 1992, pp. 41-49; Martí Bonet, 1992 y 2004, pp. 77-107.

los *martyria* bizantinos, lugares escogidos por los primeros cristianos para ser enterrados cerca de los mártires. Presenta una planta centralizada, cuadrada en el exterior y de cruz griega inscrita en el interior. En el centro, ocho columnas de mármol, gres y granito, con sus respectivos capiteles —ambos elementos reutilizados de edificaciones de época romana— sostienen una airosa cúpula iluminada por cuatro ventanas. Presenta un ábside sobrealtado, de planta semicircular ultrapasada en el interior y heptagonal en el exterior, bajo el cual se halla la cripta trilobulada dedicada a san Celedonio, mártir de Calahorra. El edificio contaba, además, con un corredor exterior que circundaba las fachadas norte, sur y oeste, con una puerta en cada uno de los lados. Las sepulturas localizadas en el interior de este corredor confirman la función funeraria del templo y de este espacio perimetral (García Llinares, Moro y Tuset 2015).

A pesar de la singularidad arquitectónica del edificio, el elemento que ha despertado un mayor interés historiográfico son las pinturas al fresco que decoran la cuenca absidal, cuya existencia es conocida desde finales del siglo XIX.² En este momento se hallaban ocultas bajo una película de cal que cubría todo el ábside, presidido a su vez por el retablo gótico de los santos Abdó y Senén. Tras la restauración llevada a cabo durante los años 1927 y 1928 en el marco de los trabajos arqueológicos de San Miguel dirigidos por Josep Puig i Cadafalch, el ciclo pictórico llamó la atención de los historiadores de la época, que llevaron a cabo un primer análisis del conjunto (Soler i Palet, 1928; Kuhn, 1930, pp. 9-11). Después de estas primeras aproximaciones, Josep Puig i Cadafalch publicó una contribución fundamental bajo el título *Les pintures del segle VI de la catedral de Égara, Terrassa*, en la que el historiador catalán expuso una hipótesis cronológica que defendió a lo largo de su carrera (Puig i Cadafalch, 1927-1931; 1931; 1932a; 1932b). Aunque hoy en día muchas de las ideas propuestas por el historiador catalán han sido puestas en duda y consideradas obsoletas, no cabe duda de que la contribución de Puig i Cadafalch a la historiografía de su tiempo fue fundamental, ya que cambió para siempre la percepción que tenemos de las pinturas de Terrassa.

Es importante subrayar, además, que el estudio de Puig y Cadafalch dio lugar a un arduo debate historiográfico sobre la cronología de las pinturas, que ha perdurado hasta nuestros días. Por un lado, una parte de la historiografía ha propuesto una cronología carolingia para el ciclo pictórico (Pijoan, 1948, p. 43, Ainaud, 1976; Guardia, 1992; Mancho, 2012 y 2019); por el otro, aquellos que

² El 25 de diciembre del año 1892 la revista semanal *Ègara* publicó una noticia titulada «Movimiento científico y artístico en Terrassa» en la cual se hacía eco de la presencia de restos pictóricos en el ábside de la iglesia. *Revista semanal Ègara*, año I, núm. 5. Terrassa, 25 de diciembre de 1892.

las sitúan en la Antigüedad tardía (s. vi). En este sentido, como veremos, las intervenciones llevadas a cabo en los últimos años en el marco del Plan Director por parte de arqueólogos (García Llinares, Moro y Tuset, 2009), restauradores (ARCOR, 2002; Ranesi, Domedel y Armengol, 2004), epigrafistas (López y Gorostidi, 2015) e historiadores del arte (Ferran, 2009 y 2015; Sánchez, 2019) han aportado nuevos datos que conducen hacia una datación más alta, del siglo vi. A ello cabe añadir el nuevo escenario que proponemos en este texto, que vincula las características visuales de las pinturas con la liturgia de época visigoda.

I. LA TEOFANÍA COMO PRESENCIA

El ábside de San Miguel de Terrassa acoge una teofanía sinóptica que fusiona en un solo tema dos fuentes textuales: la ascensión de Cristo y la visión de Ezequiel. Aunque la fuente primaria y jerárquica de las pinturas es la ascensión de Cristo (Marcos XVI, 19; Lucas XXIV, 50-51; Hechos I, 9-12),³ encontramos elementos de la visión de Ezequiel, concretamente las cuatro ruedas del carro y el trono (Ez. I, 4-28; X, 1-22).

Diversos indicios me llevan a pensar que los comitentes de Terrassa conocieron un modelo Oriental que pudo inspirar las pinturas, concretamente las teofanías predominantes en el arte sirio-palestino y copto de los siglos VI-VII. Por un lado, algunos elementos iconográficos como los cuatro ángeles que sostienen la mandorla, en la que Cristo asciende al cielo como un «basileus celeste», nos remiten a las ascensiones sirio-palestinas, cuyo mejor ejemplo es el Evangelíario de Rabula del siglo VI (Florence, Laur., Plut. I. 56, c.13v). Del mismo modo, la *imago clipeata* de Cristo llevada al cielo por cuatro ángeles aparece también en algunas *ampullae* procedentes de Tierra Santa, datadas en los siglos VI-VII, como las conservadas en el Museo del Duomo de Monza,⁴ que acogen la representación de la ascensión.

Sin embargo, el modelo más próximo a la escena de Terrassa hay que buscarlo en las teofanías coptas del siglo VI, como las de Qubbet al-Hawa o las halladas en el monasterio de San Apolo de Bawit (capillas XVII; XLII, y ábsides de las salas 6

³ Sobre la iconografía de la ascensión remito a los estudios de Dewald, 1915; Van der Meer, 1938, pp. 185-188, 196-198 y Belting-Ihm, 1960, pp. 95-112, entre otros.

⁴ Sobre las *ampullae* de Tierra Santa conservadas en Monza y Bobbio véase Grabar, 1958.

y 20 en el Museo Copto de El Cairo).⁵ Sin duda, uno de los ejemplos más similares lo encontramos en el ábside de la sala 6 del Museo Copto de El Cairo, en la que se repiten elementos iconográficos como el Cristo entronizado, las imágenes *clipeatas* del Sol y la Luna, y el colegio apostólico con inscripciones que identifican a cada uno de los personajes.

Creo que tanto las teofanías coptas como la que encontramos en San Miguel pueden ser consideradas ejemplos de un mismo tipo de imágenes estereotipadas, aunque con algunas variantes, que surgieron antes de finales del siglo IV en el marco de las querellas trinitarias como el arrianismo, una herejía que negaba la naturaleza divina de Cristo. Es importante recordar que aunque la doctrina de Arrio fue condenada en el concilio de Nicea (325), en Occidente gozó de una gran popularidad entre los pueblos germánicos, como los visigodos, que profesaban el culto arriano y tuvieron que lidiar con el catolicismo de los pueblos que dominaban. La península ibérica no se mantuvo al margen de los conflictos heréticos nacidos en el Oriente bizantino, aunque llegaron más tarde, en los siglos V y VI (Vives, 1963; Thompson, 1971 [2014]).

A mi juicio, la elección de la imagen de la teofanía-ascensión debe ser interpretada como una afirmación por parte de la Iglesia Católica ante la herejía arriana que negaba la doble naturaleza de Cristo. A favor de esta hipótesis, debemos subrayar la importancia del *titulus* Emmanuel en el nimbo de Cristo de las pinturas de Terrassa. Aunque el término aparece por primera vez en la profecía de Isaías sobre el Mesías (Is, VII, 14) es Mateo quien revela el significado del nombre (Mt, I, 23): «La virgen quedará encinta, y tendrá un hijo al que pondrán por nombre Emmanuel (que significa: Dios con nosotros).» Se trata, por lo tanto, de un *titulus* aplicado a Cristo, que fue utilizado para proclamar su doble naturaleza como hijo de una mujer Virgen y de Dios. La importancia del nombre *Emmanuel* como proclamación de las dos naturalezas de Cristo explica que este término fuera muy utilizado en este momento por la exégesis cristiana para combatir las herejías (arianismo, monofisiismo, nestorianismo) debatidas en los grandes concilios ecuménicos orientales: Nicea (325), Éfeso (431), Calcedonia (453) y Constantinopla (381-553). De ahí la presencia de la inscripción *Emmanuel* no solo en grandes ciclos figurativos como Terrassa, sino también en iconos y en las *ampullae* de Tierra Santa, como las conservadas en Monza y Bobbio (Grabar, 1958), fechadas en el siglo VI, donde aparece la inscripción EMMANOYHA (*Emmanuel*). Por todo ello, debemos pensar que en el caso de Terrassa, el episodio

⁵ Entre los últimos estudios publicados sobre la decoración pictórica de Bawit véase: Iacobini, 2000.

histórico de la ascensión es un pretexto para explicar, a través de una «teofanía», las verdades teológicas sobre la realidad de la encarnación y la divinidad de Cristo.

Al hilo de esta idea, me interesa resaltar la importancia de la presencia de dos cortinajes en las pinturas de Terrassa. Contrariamente a lo que se ha sugerido, creo que estos cortinajes pintados no cumplen una función decorativa, sino que se trata de la evocación de un acto cultural de contemplación que tenía lugar en el interior de la iglesia. Es decir, los cortinajes probablemente evocaban un velo «real» que cubría el presbiterio de la iglesia y mantenía ocultas las pinturas de San Miguel, que solo eran reveladas antes los fieles en determinadas ocasiones. Este artificio cultural, heredado de las religiones místicas, fue utilizado por la iconografía cristiana para mostrar la invisibilidad y subrayar la presencia divina (Grabar, 1945). Sabemos, por ejemplo, que la iglesia de Blanchernas, en Constantinopla, custodiaba una Virgen Orante tras un cortinaje que solo podía ser contemplada una vez por semana. Del mismo modo, los cortinajes son también un elemento característico de las teofanías coptas de la ascensión, como podemos ver en el dintel de El-Moallaka (*c.* 734) o en las pinturas de Bawit, del siglo vi (Sacopoulo, 1957; Grabar, 1970; Mac Coull, 1986).

De todo ello se deduce que la finalidad de la representación de la teofanía de San Miguel consiste no solo en la conmemoración de un episodio histórico concreto como la ascensión, sino en el hecho de situar el fiel ante la manifestación de la divinidad: el espectador se convierte en testimonio ocular de la teofanía. En consecuencia, los cortinajes deben ser explicados como la referencia a la «revelación» de un misterio: Cristo manifiesta su carácter sobrenatural.

Estoy absolutamente convencido de que las pinturas estaban ocultas tras unos cortinajes y tan solo eran reveladas en determinados actos cultuales. En relación a esta idea, la arqueología ha demostrado la existencia de canceles cerrando la embocadura del ábside en diversas iglesias de la Hispania visigoda (Schlunk, 1971; Bang Torviso, 1997). Sobre estos canceles, que restringían el acceso al altar, se colocaba una cortina que adornaba el arco de ingreso y ocultaba la visión del ábside. De hecho, en muchas iglesias de época visigoda aún puede observarse en el suelo, bajo el arco de acceso a lo que llamaríamos «crucero», las marcas marcando el lugar que ocuparon dichos canceles.⁶ Aunque se trata de un ejemplo tardío, me parece muy sugerente una ilustración del Beato de Girona (Archivo de la Catedral de Gerona, MS. 7.), del año 975, que reproduce la iglesia de Filadelfia en dos

⁶ Véase, entre otros ejemplos, los casos de San Pedro de la Mata (Casalgordo, Sonseca, Toledo) o de Santa María de Melque (San Martín de Montalbán, Toledo).

niveles con cortinajes que cuelgan por encima de cada altar, una imagen similar al aspecto que debía tener San Miquel de Terrassa.

2. CANTANDO A CRISTO EMMANUEL

Uno de los elementos más fascinantes de las pinturas San Miguel es, sin lugar a dudas, la gestualidad de los apóstoles (Fig. 1). Estos aparecen en posición de genuflexión, con una mano sobre el codo y la otra en la boca. Sobre la interpretación de esta inusitada representación, André Grabar (1945, p. 126) sugirió que la genuflexión de Terrassa tenía su origen en un ritual egipcio de plegaria. En cuanto a la mano en la boca, se trataría de un gesto que acompaña la plegaria o la lectura de los salmos, y a la vez un signo de protección contra los demonios que pueden entrar por la boca.



Fig. 1. Sant Miquel de Terrassa, pinturas murales. Detalle de los apóstoles.

Partiendo de la hipótesis sugerida por Grabar, creo que, en efecto, la imagen de Terrassa es una codificación visual de una forma de canto o repertorio específico, con origen en las liturgias orientales. A favor de esta hipótesis contamos

con una reveladora imagen de las pinturas de la capilla 28 de Bawit (Fig. 2), actualmente desaparecidas, y que hoy conocemos gracias a una acuarela realizada por Clédat en el año 1904 (Clédat, 1904-1906). En ella vemos a tres personajes identificados como cantores de salmos ($\Psi\Lambda\Lambda\Theta\kappa$) que presentan la misma gestualidad de Terrassa: una mano en la boca (¿a modo de sordina?) y la otra en el codo (que hace resonar el sonido en el cráneo). En este sentido, la innegable similitud de los apóstoles de Terrassa con los «cantores de salmos» de Bawit nos permite confirmar definitivamente que en Terrassa los apóstoles están cantando ante la revelación de la teofanía del ábside.



Fig. 2. Monasterio de Bawit, Egipto. Capilla 28. Aquarela. Clédat 1904.

Sobre el origen de este gesto, me inclino a pensar que se trata de un sincrétismo que tiene su origen en el Egipto faraónico y, concretamente, en el Dios de la música Ihy, que habitualmente se representa arrodillado y con un dedo en el labio (Maniche, 1991). En el Antiguo Egipto los cantores aparecen generalmente representados con una mano cubriendo el pabellón auricular y, por extensión, en la liturgia copta los cantores hacían lo mismo (Kuhn, 2014, pp. 67-77). También, aparecen mostrando distintos signos con las manos, que hacen referencia a la «quironomía» o signos que plasman algunas características del canto en los primeros siglos de la Era Cristiana. En pinturas murales y relieves del Antiguo

Egipto podemos ver los mismos gestos en cantores como el famoso Iti o el cantante que aparece en la tumba de Nenchefka, ambos en el Museo Egipcio de El Cairo.

En mi opinión la gestualidad de los apóstoles de San Miguel podría ser una evocación plástica de algunos cánticos practicados en la liturgia mozárabe, que tenían lugar en el interior del edificio. ¿De qué cánticos puede tratarse? Desgraciadamente, los usos litúrgicos de San Miguel han sido poco definidos debido a la endémica ausencia de documentación. No en vano, las excavaciones arqueológicas han permitido corroborar que se trata de un edificio destinado al culto funerario, como lugar de entierro y de plegaria por los difuntos. A este respecto, Miquel dels Sants Gros sugirió que en el conjunto episcopal de Égara debió existir un sistema estacional entre Santa María (catedral) y San Pedro (parroquia), en el que eventualmente también debía quedar incluida la iglesia de San Miguel, como en la celebración del día 2 de noviembre, dedicado a los difuntos (Gros, 1992a, pp. 77-84). En este sentido, si bien es cierto que San Pedro era la parroquia que velaba por la vida religiosa de los fieles y que, por lo tanto, concentraba toda la actividad litúrgico-pastoral, no parece descabellado pensar que ocasionalmente San Miguel acogiera la celebración de determinados ritos, sobre todo aquellos vinculados con la función funeraria del edificio.

No obstante, determinar los ritos que tenían lugar en el interior de San Miguel es todavía hoy una labor sobre la que conviene seguir trabajando. Con todo, a partir de las evidencias de las que disponemos, no me parece descabellado pensar en una fuente litúrgica para las pinturas de Terrassa. A mi entender, estas podrían ser una codificación visual de determinados ritos-cánticos de la liturgia mozárabe que tenían lugar en el interior del templo, ya sea la recitación de los salmos, himnos en los que se subrayaba el carácter divino del «Cristo Emmanuel», o bien el Trisagio.

Merece la pena poner la atención sobre este último, como posible fuente para las pinturas. El Trisagio es un cántico surgido en la Cristiandad oriental, consistente en una triple aclamación de la santidad de Dios. Documentado por primera vez en el Concilio de Calcedonia (451), a menudo fue utilizado como instrumento para combatir las herejías que ponían en duda la doble naturaleza de Cristo, como el arrianismo, y fue introducido en la liturgia hispano-mozárabe por influencia de las liturgias orientales (Pinell, 1998, pp. 152-153; Martín-Delgado, 2018, pp. 64-65).⁷

⁷ Personalidades como Juan de Bíclaro, san Leandro, san Martín de Dumio o Félix de Mérida vivieron una larga temporada en Bizancio, conociendo de primera mano la liturgia bizantina que posteriormente importaron a la Península a través de determinadas costumbres litúrgicas. Esto

A favor del posible origen litúrgico de la teofanía de San Miguel, Van der Meer (1938, pp. 266-271) propuso también una matriz litúrgica para las teofanías de las capillas XVII y XXVI de Bawit, con las que Terrassa presenta reveladores puntos de contacto. La representación del *Trisagio* en el libro de Cristo de las pinturas de Bawit, llevó al historiador a pensar que las teofanías coptas serían la evocación plástica de la introducción del Trisagio cantado en la liturgia. Un paradigma extrapolable al caso de la Teofanía egarense.

La reverberación del sonido en la arquitectura aurea de San Miguel, la teofanía revelada tras los cortinajes, y la luz reflejada en el mármol de las columnas y capiteles, debía provocar una particular experiencia estética en el espectador. Una «performance litúrgica» en la que interactuaban lo real, lo percibido y lo imaginado.⁸

3. LA CRONOLOGÍA DEL SIGLO VI

El nuevo contexto artístico propuesto para las pinturas convierte a este conjunto en un paradigma de la recepción de repertorios y motivos del Oriente mediterráneo en la península ibérica (Sánchez, 2019). En este sentido, creo que la asimilación de los repertorios orientales en las pinturas de Terrassa no puede ser atribuida a una única vía de recepción. En primer lugar, debemos valorar hasta qué punto la asimilación de las liturgias orientales en la liturgia mozárabe o hispano-visigoda pudo influir en la selección de determinados temas iconográficos. En relación a esta idea, D.S. Bäumer fue uno de los primeros autores en encontrar en los ritos mozárabes una fuerte influencia de las liturgias orientales bizantinas, que atribuyó al contacto de los godos con los griegos (Bäumer 1895 [1905], p. 243). Aunque en su conjunto la visigoda es una liturgia de Occidente, importada de Roma (Ferotin, 1904, p. 12), diversos autores han señalado los puntos de contacto con las liturgias orientales (Pinell, 1998; Asensio, 2005; Gros, 1992a).

En segundo lugar, debemos plantear una segunda vía paralela para este contexto de transferencia: el conocimiento directo de estos temas a través de los viajes

explicaría la presencia del *trisagio* en la liturgia hispana, la Misa Secreta *more orientali*, el saludo paulino previo a la anáfora, el *padrenuestro* cantado, y el canto de comunión *Gustate et videte* (Martín Delgado, 2018).

⁸ Bissara Pentcheva ha hecho hincapié en la naturaleza performativa del arte bizantino a partir del caso de Santa Sofía de Constantinopla. Allí, el oro, el mármol y la monofonía del canto producía un efecto psicológico en el espectador que es recordado en las *ekphrasis* bizantinas y los textos litúrgicos. Veáse: Pentcheva, 2011, pp. 51-59 y 2017.

a los lugares santos del Oriente bizantino. Por lo que respecta a esta hipótesis, creo que la sede metropolitana de Tarragona, de la cual la sede episcopal de Égara formaba parte, pudo jugar un papel determinante tanto en la recepción de clérigos procedentes del Mediterráneo oriental, como en el viaje a Oriente de los clérigos de las sedes episcopales de la tarraconense, como Terrassa. Resulta muy sugerente a este respecto la carta del papa Hormisda (514-523) dirigida al arzobispo de Tarragona, Joan, del año 517, en la que habla de los clérigos griegos que concurrían a la provincia tarraconense.⁹ No podemos olvidar que durante el gobierno del emperador Justiniano I (527-565) se produjo un contexto favorable en el Mediterráneo para la circulación y la transferencia. En el marco de la *Renovatio imperi* de Justiniano, el imperio bizantino se expandió hasta Occidente, con la recuperación del norte de África a los vándalos (533-534), Sicilia, Cerdeña y Dalmacia (534), Rávena (540) e Italia (555). Desde el año 552 y hasta el 625, el imperio bizantino mantuvo una fuerte presencia en el sur y el levante de la península ibérica, región que se integró al Imperio como provincia con el nombre de *Spania*. Sin embargo, la creación de la provincia bizantina de *Spania* no parece haber sido la vía de la recepción artística de Bizancio en el Occidente mediterráneo.

En cualquier caso, el marco histórico-artístico y litúrgico planteado en este artículo, junto con los nuevos datos arqueológicos, técnicos y epigráficos sobre el conjunto de Égara obtenidos en el marco del Plan Director (1995-2010), parecen confirmar la cronología del siglo vi. No obstante, no podemos olvidar que actualmente el debate en torno a las pinturas sigue polarizado entre los que defienden la cronología del siglo vi por un lado, y una datación carolingia, del siglo ix (Guardia, 1992; Mancho, 2012 y 2018), por el otro. Los valedores de esta última hipótesis cronológica atribuyen la decoración pictórica de Terrassa a la labor del obispo barcelonés Frodoí, en un intento de recuperar el prestigio de la sede episcopal de Égara (Mancho, 2012).

Como hemos visto en el inicio del artículo, las excavaciones arqueológicas en la sede de Égara realizadas en el marco del Plan Director han permitido fijar la secuencia cronológica definitiva del conjunto, cuyo inicio se sitúa a mediados del siglo v, con la edificación de la catedral de Santa María. Según los datos arqueológicos, el proyecto acabó en pleno siglo vi, con la construcción de un nuevo ábside en la catedral de Santa María (el actual), que coincidiría con la edificación de las iglesias de San Miguel y San Pedro. En este momento los ábsides de Santa

⁹ Hormisdas, *Ep. 24, ad Ioannem Tarraconensem*, PL 63,422 i 84,819-820. Sobre la presencia de clérigos orientales en la provincia tarraconense véase: Amengual, 2013; Gomà, 1907, pp. 689-693 y Del Amo, 2001, p. 275.

María y San Miguel serían decorados con las pinturas murales al fresco que han pervivido hasta la actualidad.

Al dictamen arqueológico hay que añadir los datos aportados en los últimos años por restauradores y epigrafistas, que también apuntan a la contemporaneidad entre las pinturas y su marco arquitectónico. Por un lado, según la diagnosis de materiales de la iglesia de San Miguel realizados por los restauradores, no existe ningún revestimiento entre el *arriccio* y la piedra, de modo que el *arriccio* penetra en las juntas de las piedras que conforman el muro del ábside. Ello les llevó a plantear que, muy probablemente, la pintura es contemporánea a la construcción de la cúpula (ARCOR, 2002). Por otro lado, en el marco de los trabajos de conservación de las pinturas de la iglesia de San Miguel efectuados en los años 2001-2002 aparecieron unas inscripciones de carácter didascálico, que Diana Gorostidi y Jordi López determinaron como formas propias de la epigrafía paleocristiana de época visigoda, y por tanto parecen confirmar la cronología del siglo VI.

En conclusión, la mirada holística que hemos llevado a cabo sitúa a las pinturas en un nuevo contexto histórico-artístico: el del Mediterráneo en el marco de la *renovatio imperi* de Justiniano (s. VI). Al hilo de esta idea, los datos técnicos obtenidos en las intervenciones arqueológicas y sobre todo los trabajos de restauración llevados a cabo en Terrassa parecen confirmar esta nueva datación para las pinturas: un eslabón perdido en la recepción de la pintura de Oriente mediterráneo.

BIBLIOGRAFÍA

- Ainaud de Lasarte, J., 1976: *Los templos visigótico-románicos de Tarrasa*, Madrid.
- Amengual i Batlle, J., 2013: «Tarragona, Cartagena, Elx i Toledo. Metropolitans i vicaris papals en el segle VI», *Revista Catalana de Teología*, 38/2, pp. 547-590.
- ARCOR, 2002: *Sant Miquel de Terrassa. Documentació de la restauració d'octubre 2001 a març 2002 i noves aportacions a la documentació de l'obra*, Arcor. Taller. Estudi. Conservació i Restauració de Pintura, Terrassa.
- Bango Torviso, I. G., 1997: «La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico», en De la Iglesia, J. I. (ed.), *VII Semana de Estudios Medievales (Nájera, 29 de julio al 2 de agosto de 1996)*, pp. 61-120.
- Bäumer, S., 1895: *Geschichte des Brevier* [edición francesa, París: 1905].
- Belting-Ihm, C., 1960: *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Wiesbaden, pp. 95-112.

- Clédat, J., 1904-1906: *Le monastère et la nécropole de Baouît*, tome I, fascicules 1-2, El Cairo.
- Del Amo Guinovart, M. D., 2001: «Obispos y eclesiásticos de Tarraco desde inicios del cristianismo a la invasión sarracena del 711 d.C.», *Butlletí Arqueològic*, 23, pp. 259-280.
- Dewald, E., 1915: «The Iconography of the Ascension», *American Journal of Archaeology*, 19, pp. 277-319.
- Ferotin, M. (ed.), 1904: *Le Liber Ordinum en usage dans l'Église wisigothique et mozárabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle*, París.
- Ferran, D., 2009: «*Ecclesiae egarenses*. Les esglésies de Sant Pere de Terrassa». Barcelona.
- _____, 2015: «Les pintures murals de l'absis de Sant Miquel. Anàlisi iconogràfica», *Terme*, 30, pp. 118-125.
- Garcia Llinares, G., Moro, A., y Tuset, F., 2009: *La Seu Episcopal d'Ègara. Arqueología d'un conjunt cristian del segle IV al segle IX*, Tarragona.
- Garcia Llinares, G., Moro, A., y Tuset, F., 2015: «L'edifici funerari de Sant Miquel», *Terme*, 30, pp. 75-100.
- Grabar, A., 1945: «Une fresque visigothique et l'iconographie du silence», *Cahiers Arqueologiques*, I, pp. 124-128.
- _____, 1958: *Ampoules de Terre sainte (Monza-Bobbio)*, París.
- _____, 1970: «Deux portails sculptés paléochrétiens en Egypte et d'Asie Mineure, et les portails romans», *Cahiers Archéologiques*, XX, pp. 15-28.
- Gros, M., 1992a: «La funcionalitat litúrgica de les esglésies d'Ègara», en *Actes del I Simposi Internacional sobre les esglésies de Sant Pere de Terrassa (20-22 de novembre de 1991)*, Terrassa, pp. 77-84.
- _____, 1992b: «Les Wisigoths et les liturgies occidentales», en J. Fontaine (ed.), *L'Europe héritière de l'Espagne wisigothique – Rencontres de la Casa de Velázquez*, Madrid, pp. 125-135.
- Guardia, M., 1992: «La pintura mural pre-románica de les esglésies de Sant Pere de Terrassa. Noves propostes d'estudi», en *Actes del I Simposi Internacional sobre les Esglésies de Sant Pere de Terrassa (20-22 de novembre de 1991)*, Terrassa, pp. 153-160.
- Iacobini, A., 2000: *Visione dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bawit*, Roma.
- Kuhn, Ch., 1930: *Romanesque mural painting of Catalonia*, Cambridge.
- Kuhn, M., 2014: «Coptic music culture. Tradition, structure, and variation», en Gabra, G. (ed.), *Coptic Civilization. Two thousand years of Christianity in Egypt*, El Cairo-Nueva York, pp. 67-78.

- López Vilar, J. y Gorostidi, D., 2015: «Les inscripcions visigodes de l'absis de Sant Miquel, *Terme*, 30, pp. 101-109.
- MacCoull, L. S. B., 1986: «Redating the Inscription of El-Moallaqa», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 64, pp. 230-234.
- Mancho, C., 2012: *La peinture murale de haut Moyen Âge en Catalogne (IX-X siècle)*. Turnhout.
- , 2018: «La decorazione delle chiese di Sant Pere de Terrassa, esempio dell'uso politico di monumenti tardo-antichi nell'altomedioevo», *Hortus Artium Medievalium*, 24, pp. 152-161.
- Maniche, L., 1991: *Music and Musicians in Ancient Egypt*, London.
- Martí i Bonet, J. M., 1992: «Els origens del Bisbat d'Ègara», en *Actes del I Simposi Internacional sobre les Esglésies de Sant Pere de Terrassa (20-22 de novembre de 1991)*, Terrassa, pp. 61-71.
- , 2004: *Barcelona i Ègara-Terrassa. Història primerenca fins l'alta edat mitjana de les dues esglésies diocesanes*, Barcelona.
- Martín-Delgado, J. M., 2018: *El canto litúrgico en la reforma del rito mozárabe de Cisneros: tradición, pervivencia y restauración*, Tesis doctoral presentada en la Universidad de Castilla-la Mancha, Cuenca.
- Migne, J.P. (ed.), 1844-1855: *Patrologia Latina*, París, 217 vols.
- Mundó i Marçet, A. 1992: «El bisbat d'Ègara de l'època tardo-romana a la carolingia», en *Actes del I Simposi Internacional sobre les Esglésies de Sant Pere de Terrassa (20-22 de novembre de 1991)*, Terrassa, pp. 41-49.
- Pentcheva, B. V., 2011: «Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics», *Gesta*, 50/2, pp. 51-69.
- , 2017: *Hagia Sophia: Sound, Space, and Spirit in Byzantium*, Pennsylvania.
- Pijoan, J., Gudiol, J., 1948: «Les pintures murals romàniques de Catalunya», en *Monumenta Catalonia*, vol. IV, Barcelona.
- Pinell, J., 1998: *Liturgia Hispánica*, Barcelona.
- Puig i Cadafalch, J., 1927-1931: «Les pintures del segle vi de la catedral d'Egara (Terrassa)», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VIII, pp. 141-149.
- , 1931: «Les peintures du VI^e siècle de la cathédrale d'Egara», en *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres*, 75-2, pp. 154-162.
- , 1932a: «Les pintures del segle vi^e de la catedral d'Egara (Terrassa) a Catalunya», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, II-II, pp. 97-105.
- , 1932b: «Les pintures del segle vi^e de la catedral d'Egara (Terrassa) a Catalunya», *Arxiu del Centre Excursionista de Terrassa*, XIV-80, pp. 86-91.
- , 1948: *Noves descobertes a la catedral d'Ègara*, Barcelona.

- Ranesi, R., Domedel, L., Armengol, C., 2004: *Projecte de Restauració de les Pintures Murals de Santa Maria de Terrassa*, Terrassa.
- Sacopoulo, M., 1957: «Le linteau copte dit d'Al-Moallaka», *Cahiers Archeologiques*, 9, pp. 99-115.
- Sánchez, C., 2019: «Singing to Emmanuel: The Wall Paintings of Sant Miquel in Terrassa and the 6th Century Artistic Reception of Byzantium in the Western Mediterranean», *Arts*, 8, 128 <<https://www.mdpi.com/2076-0752/8/4/128>>
- Schlunk, H., 1971: «La iglesia de San Giao, cerca de Nazaré. Contribución al estudio de la influencia de la liturgia de las iglesias prerrománicas de la península Ibérica», en *Actas do II Congreso Nacional de Arqueología. II*, Coimbra, pp. 509-528.
- Soler i Palet, J., 1928: *Egara-Terrassa*, Terrassa.
- Soler, J., 2015: «Sant Vicenç d'Ègara. Una antiga advocació de Sant Miquel?», *Terme* 30, pp. 125-138.
- Thompson, E. A., 1971: *Los godos en España*, Madrid [edición del 2014].
- Van der Meer, F., 1938: *Maiestas Domini: Theophanies de l'Apocalypse dans L'Art Chrétien. Etude sur les Origines d'une iconographie spéciale du Christ*, París-Roma.
- Vives, J., 1963: *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, Madrid.