

Els apòstols miren al cel

A propòsit de l'edició de les filacteries del frontal de Martinet

Josep M. Calatayud Pla

Abstract. *Apostles looking at the sky. Referring to the edition of the phylacteries of the Martinet altar frontal*

This is the first time the inscriptions from the Martinet altar frontal are printed, identifying their textual origin (Acts of the Apostles I, 9-11) and including the names of all the characters represented. We can note the close relationship between the images of the altar frontal and the Biblical passage (Acts of the Apostles I, 9-11), from which the painter got his inspiration to paint it.

Les inscripcions en la pintura sempre han estat tractades com una part secundària pels estudiosos de la història de l'art, i únicament se'ls ha donat importància quan han permès aclarir o desxifrar el conjunt pictòric representat, quan han servit per identificar personatges i escenes o han facilitat observacions respecte a l'autor o la datació. Però, realment, mai no s'ha aprofundit en la funció i l'objectiu que tenien aquests textos dins de la pintura, amb quina intenció eren realitzades, a quin públic anaven dirigides i d'on procedien; és a dir, quina era la importància que exercien en l'organització del missatge vehiculat pel registre pictòric¹.

Aquest estudi sorgeix a partir de l'anàlisi d'un frontal d'altar procedent del poble de Martinet, situat a la zona oriental de la diòcesi d'Urgell, on residia el centre de tallers circulants de les pintures de Sorpe, Estaon, Esterrí de Cardós, Esterrí d'Àneu i del frontal en qüestió, anomenat Martinet. Actualment es conserva al Worcester Art Museum a Massachussets, on fou traslladat cap a l'any 1934. Aquest frontal està datat en la primera meitat del segle XII, però cal tenir present que avui són ben poques i discutibles les bases sobre les quals s'estructura cronològicament i estilísticament la pintura del romànic català. L'inici de la pintura sobre taula se situa al final del primer quart del segle XII, tenint en compte que els tallers de la pintura sobre taula sorgiren després que la pintura mural hagués assolit ja un gran desenvolupament.

1. GIMENO BLAY, F.M.: « [...] e féu vot de ell scriure lo seu nom en les portes de la ciutat ». Mensajes en catalán en las filacterias de la pintura bajomedieval». Comunicació presentada al congrés: *Visibile parlare. Le scritte esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*. Cassino-Montecassino, Università degli Studi di Cassino, 1992.

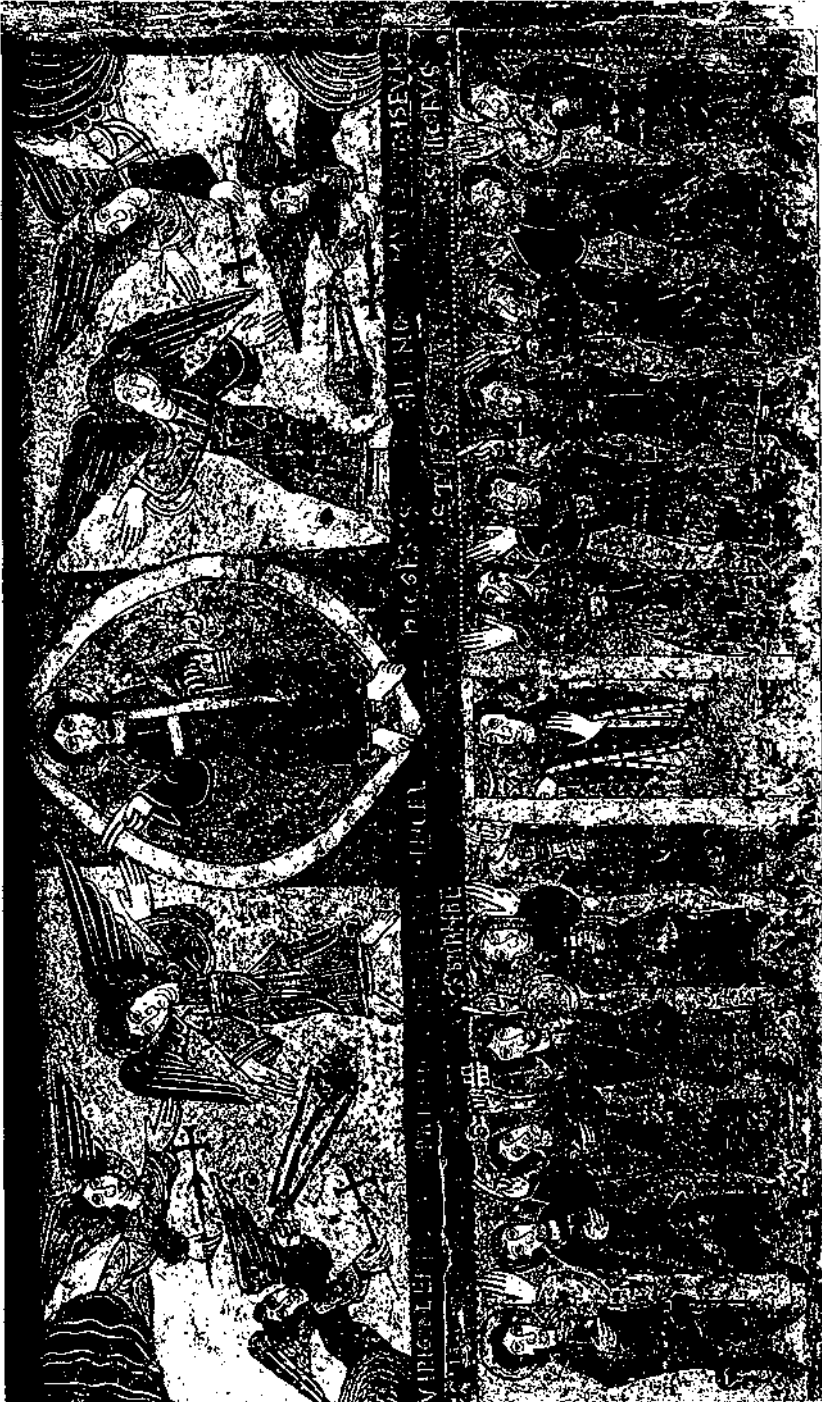


Figura 1. Frontal de l'altar de Martinet.

En realitat no es poden aventurar dates, ja que no coneixem amb exactitud la datació de cap frontal, exceptuant el de Sant Martí de la col·lecció Walters, datat l'any 1250. A més a més, la poca variabilitat dels caràcters de la lletra de les inscripcions en aquesta època (segle XII), no ens dona gaire llum sobre la qüestió.

En la major part dels testimonis que tenim de la pintura romànica, tant mural com sobre taula, és constant la incursió d'inscripcions dins de les il·lustracions pictòriques i són escasses les representacions que no van acompanyades de llegendes. Així, trobem des de frontals on únicament apareix el nom identificatiu de la figura representada, cas del frontal de Sant Quirze de Durro, o en altres com són els de Puigbò o Sant Llorenç Dosmunts, on el text és paral·lel a les imatges representades.

El frontal de Martinet està delimitat per un gran marc amb decoració geomètrica, que cenyeix la superfície pictòrica del frontal, la qual està estructurada en dues bandes horitzontals. Aquesta tipologia que no és gaire freqüent als frontals del romànic català, on el model predominant és l'espai rectangular compost de cinc seccions, el central a manera de carrer i els laterals que formen quatre compartiments en dos registres superposats a cada costat del central².

És una peça de perímetre rectangular, d'uns 95 cm d'alçària per 145 cm de llargària, on la franja de la inscripció té una mida de 6,2 cm i on les lletres més grans tenen una alçària de 2,5 cm i les més menudes d'1,87 cm.

A la part superior central apareix la imatge de Crist envoltat per una màndorla, amb les inscripcions de les lletres gregues A, a la dreta i O a l'esquerra; a sota d'aquesta hi ha una o llatina. A la mà esquerra Crist sosté un llibre amb la inscripció XPS, *Christus*. La màndorla de Crist està flanquejada per dos àngels i als seus extrems respectius hi ha dos àngels més que ixen dels núvols: els uns porten una creu i els altres una creu i un encenser a la part més inferior.

Aquesta escena, que guarda la simetria característica de l'art romànic, representa en els àngels el sentit cristià dels misteris del Senyor com a éssers purament espirituals o sobrehumans, mediadors entre el cel i la terra, entre Déu i els homes. Els dos àngels més pròxims a la màndorla representen Serafim i Querubim, els quals reben la seva glòria directament de Déu i la derramen sobre la segona jerarquia —executora de la voluntat divina—, mitjançant la qual el cel entra en contacte amb l'home; la descripció d'aquesta escena és a Èxode XXV, 18-19: «I faràs dos querubins d'or: els faràs d'or batut, i els posaràs als dos extrems del propiciatori. Fes un querubí al cap d'ençà i un altre querubí al cap d'enllà: fes els querubins als dos caps del propiciatori»³. Els àngels porten un encenser amb el qual ofereixen les súpliques dels creients a Déu, a la vegada que simbolitza per mig del fum que desprèn el desig de rebuig enfront de les influències nefastes; a l'altra mà porten una llança finalitzada amb una creu, instrument que fa referència als atributs de la pas-

2. SUREDA, J.: *La pintura romànica catalana*. Madrid, Alianza Ed., 1981, p. 45 i 46.

3. Fragment extret de la Bíblia de la Fundació Bíblica Catalana. Barcelona, Ed. Alpha, 1968. Pel que fa a les traduccions dels fragments, han estat presos de la Bíblia de la Fundació Bíblica Catalana. Barcelona, Ed. Alpha, 1968. Com en aquest cas, en la resta de citacions dels passatges bíblics respectius utilitzarem la mateixa edició.

sió, la llança amb la qual va ser travessat el costat de Crist i la creu on va ser crucificat. Els àngels que ixen dels núvols manifesten el lloc de residència i a la vegada demostren que la llum del sol no arriba als homes sinó a través dels núvols que d'ells se separen i comuniquen així la verdadera llum divina als humans. I, finalment, els peus nus simbolitzen que s'han despullat de tota afecció per poder realitzar còmodament la missió encomanada⁴.

En la banda inferior apareixen els dotze apòstols dirigint la mirada i assenyalant amb la mà la part superior on està situat Crist. El centre està presidit per Maria inscrita dins d'un rectangle, la qual sosté un calze amb la seva mà dreta, tema que podem trobar a Sant Climent de Taüll, Sant Romà de les Bons, Anyòs, Ginesterre de Cardós i Santa Coloma d'Andorra. Aquesta imatge de Maria amb la copa o el calze és un tipus iconogràfic que procedeix de la imatge de la Babilònia apocalíptica i té la seua font literària més propera en el Salm 116 (114-115), 13, on podem llegir: «Aixecaré el calze de la salvació i invocaré el nom de Iavhé», i en el qual Maria és considerada per l'arcàngel Gabriel com a «vas d'elecció» i «calze del món»⁵.

Entre les dues bandes hi ha un franja que separa els dos nivells o parts frontals, i on es troben les inscripcions que s'han transcrit amb els números 2-5.

Aquest frontal té una estructura de dos fragments ben diferenciats: el superior que correspon al món celestial i l'inferior al terrenal, és una composició d'escena que ens recorda el tipus d'estructuració i organització que majoritàriament adopten les decoracions absidals dels temples romànics. El marc frontal està recobert amb un tema de línies ondulades, uns dels més habituals dins del repertori dels pintors romànics.

Aquest frontal ha estat associat al taller de la Seu d'Urgell pel criteri d'utilitzar en els vestits uns fons sense gradacions de color i una simple línia com a element delimitador de les formes dels plecs denotant un art, pel seu aire popular, alliberat del hieratisme italo-bizantí i extremament expressiu. El frontal de Martinet té unes certes similituds amb les pintures murals de Ginesterre de Cardós, encara que les relacions només s'evidencien en el tractament de les cares, ja que els vestits de l'absis de Cardós han estat resolts amb un gran predomini del traç cal·ligràfic, allunyat del linealisme de Martinet.

Tots aquests trets de relacions entre les diverses pintures del romànic ens fa pensar en el recolzament de l'artista del romànic en un model anterior ja estipulat, procedent de llibres o cartons i, per tant, pot provocar de vegades l'atribució de diverses obres a un mateix autor i on l'única relació, generalment, serà el fet de fer servir uns mateixos models per a les representacions pictòriques.

Aquest frontal és un bon exemple del que acabe de dir, l'escena superior del frontal de Martinet representa l'assumpció de Crist al cel i té el seu precedent més immediat en la mateixa escena representada al manuscrit sirí dels Evangelis de

4. MORALES MARTÍN, J.L.: *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid, Ed. Taurus, 1984, p. 43 i 44.
5. SEBASTIAN LÓPEZ, S.: *Mensaje del Arte Medieval*. Salamanca, 1984, p. 54, i SUREDA, J.: *La pintura romànica catalana*. Madrid, 1981, p. 81 i 82.

Ràbula, il·luminat en l'any 586 en el convent de Zayba a Síria, Mesopotàmia. Actualment el manuscrit es conserva en la Biblioteca Laurenciana de Florència⁶. A l'igual que podem veure aquesta mateixa escena representada al timpà de la portada occidental de l'església parroquial de Montceaux-l'Etoile, datada cap a l'any 1130⁷.

LES INSCRIPCIONS

- 1 A(Ch)R(ISTV)S π / O
- 2 VIRI · GA[LI]LEI ◊ q[v]iD A[D] ◊ MI ◊ RAMINI ◊
ASPICIENTES · IN CEL(VM)
- 3 hIC GESUS ◊ qVEM ◊ M A[D]MO ◊ DVM VIDIST ◊ IS EVM
- 4 :S(ANCTVS) MATIAS: S(ANCTVS) BÀRTOLOMÈ(VS):
S(ANCTVS) PETRUS: S(ANCTVS) BARNÀBE: S(ANCTVS)
ANDREAS: S(ANCTA) MARIA: S(ANCTVS) PAVLVS:
S(ANCTVS) TOMÀS: S(ANCTVS) MÀTEVS: S(ANCTVS) LVCAS:
S(ANCTVS) IACOBVS:
- 5 S(ANCTVS) IOH[ANNE]S S(ANCTVS) FILIPVS

Les inscripcions de les línies 2 i 3, per tal de fer-les més intel·ligibles, quedarien així:

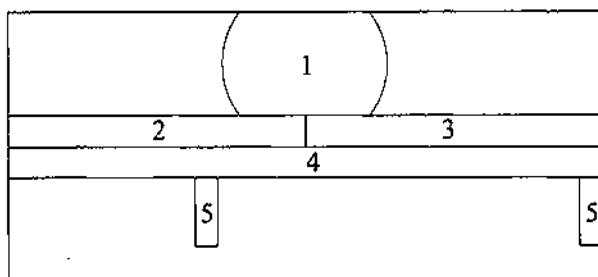
«VIRI GA[LI]LEI Q[V]ID A[D]MIRAMINI ASCIPIENTES IN CEL(VM).
HIC GESVS QVEMA[D]MODVM VIDISTIS EVM»⁸.

Aquestes inscripcions del frontal coincideixen quasi completament amb el pasatge dels Fets dels Apòstols I, 11, on s'hi diu: «Viri Galilei, quid [statis] aspicientes in Celum? Hic Iesus, [qui assumptus est a vobis in caelum, sic veniet] quemadmodum vidistis eum [euntem in caelum]»⁹.

COMENTARI

La transcripció dels textos que apareixen al frontal de Martinet s'ha fet seguint l'ordre de l'esquema que s'hi adjunta; s'han respectat les majúscules i minúscules que hi consten i, pel que fa a l'edició del text, s'han utilitzat els signes i les abreviatures següents:

6. Una reproducció d'aquest manuscrit és a: ANGULO INÍGUEZ, D.: «Historia del Arte». Tomo I, Madrid. Ed. Anaya, 1984, p. 297, lám. 543.
7. DULIART, M.: *El Arte Románico*. Madrid, Ed. Akal, 1992, p. 297, lám.185.
8. «Homes de Galilea, per què vos admireu contemplant el cel? Ací està Jesús tal i com el vaureu». Fundació Bíblica Catalana. Barcelona. Ed. Alpha, 1968.
9. «Homes de Galilea, per què us esteu mirant al cel? Aquest Jesús que se us ha estat emportat cap al cel, vindrà així, d'igual manera com heu vist que se n'anava cel amunt». Fundació Bíblica Catalana. Barcelona. Ed. Alpha, 1968.



- () : desenvolupa les lletres omeses en la inscripció per haver utilitzat el signe corresponent d'abreviació o lletres sobreposades.
 / : canvi de línia.
 [] : restitució de lletres inexistentes en la inscripció.
 . . . : representen els signes d'interpunció originals de la inscripció.
 ~ : nexes entre lletres.

Línia 1: les inscripcions apareixen dins de la màndoria de Crist, on la lletra grega omega adopta un traç similar a la lletra alfa i baix de l'omega hi ha una *o* llatina. L'explicació d'aquesta *o* llatina pot estar en el fet de voler deixar clar que es tracta d'una *O*, és a dir, de l'omega grega, ja que la seva representació pot donar lloc a confusions.

Línies 2 i 3: les inscripcions estan situades en la primera línia de la franja horitzontal, que separa les dues escenes; en la línia 2 es confon la *C* per la *E* en la paraula «*ASPIENTES*» i en la línia 3 la paraula «*QUEMADMODUM*» apareix inscrita com «*QUEM.MAMO.DUM*» i separada en tres parts pels signes d'interpunció, formats per quatre punts en forma de trèvol.

Línia 4: les inscripcions es troben en la línia inferior de la franja horitzontal, on se situen els deu noms dels apòstols i el de Maria, tots separats per tres punts.

Línia 5: les inscripcions corresponen als noms dels dos apòstols, les quals estan desenvolupades verticalment al costat de les figures que representen.

L'escena representada coincideix amb el passatge dels Fets dels Apòstols I, 9-11: « Havent dit tals paraules, el veieren enlairar-se, i un núvol el sostragué a les mirades d'ells. Mentre estaven mirant al cel com Ell se n'anava, vet ací que se'ls presentaren dos homes en blanques vestidures, els quals digueren: Homes de Galilea, per què us esteu mirant al cel? Aquest Jesús que se us ha estat emportat cap al cel, vindrà així, d'igual manera com heu vist que se n'anava cel amunt.»

Però al frontal, les frases inscrites ens presenten un resum o versió reduïda del passatge, cosa lògica si pensem en el poc espai de què es disposa, però en veure la col·locació dels signes que indiquen finalització de paraula (situats en llocs que no corresponen, ja que separa lletres d'una mateixa paraula i a vegades d'una paraula en forma tres), ens indica que la seva execució estava lluny de l'escola de formació

o de l'*scriptorium* i la persona encarregada d'executar-lo no sabia escriure i amb tota seguretat no entenia el llatí que escrivia, com ho palesen tant la col·locació dels signes de finalització de paraula, com les confusions de les lletres abans esmentades.

Totes aquestes particularitats ens parlen d'un model no oficial o d'un model no dominant, és a dir, que es tracta d'una obra que està lluny dels grans corrents estilístics internacionals i més ancorat en els trets propis, especialment en la tradició mossàrab. Per tant, la persona encarregada de dirigir o executar l'obra únicament tindria la idea central del passatge de la Vulgata i, a més a més, no disposaria de cap exemplar en el moment de la realització. Açò, juntament amb les característiques d'una pintura allunyada de l'estil italo-bizantí, ens verifica la seva pertinença al model, que Sureda denomina popular, format a partir del model dominant representat pels corrents internacionals i impulsat pels centres de creació cultural.

Per tant, aquest frontal que representa amb imatges un fet dels apòstols extret d'un passatge de la Bíblia, no podem dir que tingués com a única funció la de decorar l'espai sagrat dins de l'església, sinó que la raó d'aquest element pictòric respon a la idea de la transformació d'un text en pintura, amb la intenció de divulgar-lo i de donar-lo a conèixer a un públic més majoritari.

Però aquest frontal no podria ser entès directament pel públic al qual estava destinat, sinó que necessitava una figura intermediària, el predicador, que amb la seva veu s'encarregaria d'explicar i fer entendre l'escena allí representada, ajudant-se en les inscripcions per poder reconstruir l'episodi bíblic¹⁰.

Tot açò ens demostra el paper que desenvolupaven les inscripcions i la finalitat que tenien en ser exposades juntament amb la pintura, és a dir: «[...] que està inspirada en una finalidad didáctico-pedagógica, que servía para transmitir por parte de la iglesia los valores y formas de comportamiento que le eran propicias»¹¹.

Per aquest motiu, totes les pintures romàniques o la major part d'elles van sempre acompanyades d'inscripcions, i el sentit complet de la pintura romànica està en la unió dels dos elements: la imatge i la inscripció. Finalment i per concloure, podem dir que la pintura romànica utilitzava sempre esquemes i idees premeditades per tal d'acomplir uns propòsits, i arriba a convertir-la en una espècie d'escriptura plàstica.

10. Ja cap a l'any 600, Gregori Magne afirmava que les imatges estaven destinades, sobretot, a la gent senzilla i devien ser per a ella el mateix que l'escriptura per als que llegien. També al *Libri Carolini*, IV, 16 (P. L. 98, c. 1219) parla sobre les imatges que s'han d'adorar i les que cal rebutjar, com és el cas de Santa Maria i Venus que davant la confusió per les seues similituds, únicament podrien ser identificades per les inscripcions que les acompanyen. Cfr. TATARKIEWICZ, W.: *Historia de la Estética*, vol. II. Estética Medieval, Mouton, La Haya-París, 1974, p. 105 i 111.

11. GIMENO BLAY, F.G.: «De Scripturis in Picturis». *Fragments*, 17, 18 i 19. Madrid. Març, 1991, p. 180.