

L'ESGLÉSIA I ELS MURALS ROMÀNICS DE SANT PAU DE FONTCLARA

per Montserrat PAGÈS I PARETAS

*Al doctor Miquel dels Sants Gros en el seu norantè aniversari,
en agraïment per la seva ajuda i amistat.
Que per molts anys més en puguem gaudir i aprendre.*

RESUM

Estudi de la malmesa decoració romànica de l'absis de Sant Pau de Fontclara, on la segona parusia es desplegava amb tota la seva esplendor, amb el tetramorf i els ancians de l'Apocalipsi entorn de la *Maiestas Domini*. L'Església de Crist és representada pel col·legi apostòlic, presidit per Pere i Pau, les efigies dels quals també figuren a banda i banda del semicilindre, flanquejant dues escenes de la vida de sant Pau, la conversió i el baptisme. A les finestres hi ha la història d'Adam i Eva i la de Caïn i Abel, i una invocació de la Trinitat. El monestir sorgí al segle IX en el marc d'una intriga política de gran envergadura. La importància d'aquesta funció explicaria el gran absis de l'església romànica, que més tard, devers el 1200, fou decorat amb aquestes pintures.

Paraules clau: Pintura mural romànica catalana, iconografia, estil, absis, segona parusia, tetramorf, ancians de l'Apocalipsi, Trinitat, pecat original, ofrenes, fratricidi, conversió, baptisme de sant Pau.

THE ROMANESQUE CHURCH AND MURALS OF SANT PAU DE FONTCLARA

ABSTRACT

This is a study of the damaged Romanesque decoration of the apse of Sant Pau de Fontclara, where the Second Coming or *Parousia* was depicted in all its splendor, including the Tetramorph and the Elders of the Apocalypse surrounding Christ in Majesty, the *Maiestas Domini*. The Church of Christ is represented by the apostolic college, presided over by Peter and Paul, whose images also flank two scenes from the life of Saint Paul: his conversion and baptism, on each side of the semi-circular wall of the apse. The windows present the story of Adam and Eve, that of Cain and Abel, and an invocation of the Trinity. The monastery arose in the 9th century within the framework of a wide-ranging political intrigue. The importance of this church is the reason behind its very large apse, which was subsequently decorated, around the year 1200, with the Romanesque mural paintings discussed here.

Keywords: Romanesque mural painting, iconography, style, apse, Second Coming, *Parousia*, Tetramorph, Elders of the Apocalypse, Trinity, original sin, offerings, fratricide, conversion and baptism of Saint Paul.

HISTÒRIA DE L'ESGLÉSIA

El monestir de Sant Pau de Fontclara,¹ dins el comtat de Girona i prop del límit amb el d'Empúries, fou erigit abans del 889 per l'abat Saborell, un poderós magnat que, amb els comtes Sunyer d'Empúries i Ramon de Pallars i el bisbe Esclua d'Urgell, anà a veure el nou rei dels francs, el robertià Odó,²

1. Agraïxo molt a l'amic Joan Badia i Homs, expert estudiós dels monuments medievals de l'Empordà, que el 2006 m'hagués fet descobrir Fontclara, m'hi hagués acompanyat i m'hi hagués mostrat, també, a més de l'església i les pintures, les impostes carolíngies que s'hi conserven, i que m'hagués ajudat així mateix en el seu estudi. I agraïxo a l'amic Pere Rovira, a més de la seva ajuda, les fotografies de la restauració que el Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya hi ha efectuat.
2. Ramon d'ABADAL I DE VINYALS, *Catalunya carolíngia*, vol. III, *Els comtats de Pallars i Ribagorça*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1955, p. 170-174, i, del mateix autor, *Els primers comtes catalans*, Barcelona, Teide, 1958, p. 155-168.

en una maniobra política que acabà fracassant i, amb ella, el projecte d'erigir una gran abadia a Fontclara, com Saborell volia, segons es desprèn del precepte reial que Odó li atorgà.

El 889, quan l'abat Saborell comparegué a Orleans a veure el rei Odó, el monestir de Fontclara era *noviter ab illo et vicinis ejus aedificatum*. D'aquest primer edifici es conserven dues impostes preromàniques, reutilitzades com a material constructiu en l'absis de l'església romànica.³

El cas és que, abans del 3 de novembre del 908,⁴ Fontclara pervingué a l'abadia de Santa Maria de la Grassa. En tenim constància per un precepte de Carles el Simple per a l'abadia occitana, on Fontclara figura així: «In pago Gerundense, Fonte Clara cum ecclesia sancti Pauli». La Grassa hi tindrà també «ipsos fiscos quod in precepto Odonno regi resonant et Wifredus comes ipsos fiscos consensit».⁵

Vers el 1160 Fontclara pertanyia a Sant Benet de Castres,⁶ que el 1196 ven a Santa Maria d'Amer la parròquia de Sant Pau de Fontclara.

L'ESGLÉSIA ROMÀNICA

L'església romànica, tal com ens ha pervingut, és un edifici d'una sola nau, capçada a llevant per un absis semicircular de gran envergadura, la qual cosa és apreciable sobretot exteriorment, perquè a l'interior els volums estan força modificats i fa la impressió, errònia, que és un edifici amb un ampli transsepte, quan en realitat es tracta de capelles afegides a cada costat de la nau el 1627, segons la inscripció de la sud-occidental. Tot

3. Una d'elles, bé que molt més senzilla, recorda el fris de les cares laterals de l'anomenada *Priesterstein*, del Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Mainz, de la primera meitat del segle IX, probablement de l'abadia benedictina de Sant Albà de Magúncia. Vegeu 799 *Kunst und Kultur der Karolingerzeit*, vol. 2, Paderborn, Philipp von Zabern, 1999, cat. VII.12, p. 444-445.
4. Georges TESSIER i Robert Henri BAUTIER, *Recueil des actes d'eudes Roi de France (888-898)*, París, Imp. Nationale, 1967B p. 31.
5. Ramon d'ABADAL I DE VINYALS, *Els primers comtes catalans*, p. 16, p. 166 i nota 46 de la p. 171. El precepte de la Grassa fou publicat per Philippe M. de LAUER, *Recueil des Actes de Charles III le Simple*, París, Imp. Nationale, 1949 núm. 60.
6. Joan BADIA, *Catalunya romànica*, vol. VIII, *L'Empordà I*, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1989, p. 234; David TORRA FERRER, «Una "querimonia" en defensa de Sant Pau de Fontclara», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* (Girona), vol. XLIX (2008), p. 561-566.

i que siguin posteriors a l'obra romànica, el fet que al costat meridional, per la banda interior, s'obri un arc de mig punt, invisible exteriorment, com si donés entrada a un absis, fa que ens preguntem si pot ser que hi hagués el projecte de construir una capçalera amb tres absis però no s'hagués portat a terme.

L'absis de l'església, tant per la seva planta semicircular com per l'aparell de petits cairons trencats a cops de maceta, és ben característic de l'arquitectura del segle XI, i també les finestres, de bell i simple adovellat i sense les llosetes d'extradossament, la qual cosa remet a un moment més antic dins d'aquest tipus d'arquitectura, encara sense arcuacions llombardes. A l'interior, l'absis s'obria a la nau per mitjà de dos arcs de plegament o triomfals; el més pròxim a la nau avui és tapiat per l'arc apuntat, que, a manera de toral, en reforça la volta.

La volta de la nau, de canó una mica apuntada, quasi de la mateixa alçada que l'absis, és també fruit d'una reforma del segle XIII, perquè la volta de la nau se sobreposa i tapa part de les pintures de l'arc triomfal, així com la decoració del capcer o la paret de sobre l'absis.

De l'edifici del segle XI es conserva, també, una porta de mig punt, la qual, respecte del nivell actual de sòl, sembla una mica elevada. S'obre al darrer tram de la nau per la banda de migdia, que la restauració recent ha alliberat del mur que el tapiava. La tipologia d'aquesta porta és la mateixa que la de les finestres, un adovellat simple, sense arquets d'extradossament. S'evidencia, també, que el nivell del sòl a l'època, al segle XI, havia de ser més alt que l'actual. La porta de la façana de ponent, que probablement en substitueix una de més antiga, és barroca, del 1639, segons la data de la llinda, amb un frontó triangular al damunt, trencat barroerament per encastar-hi al mig un relleu amb la figura de sant Pau, amb el llibre i l'espasa, que podria ser del segle anterior i, evidentment, reaprofitat ací. Tres boles coronen els vèrtexs d'aquest frontó, força matusserament, la qual cosa contrasta amb la regularitat i bellesa de la llinda i la data que hi ha inscrita, de gran qualitat.

LES PINTURES ROMÀNIQUES

L'absis de l'església conserva bona part de la decoració romànica,⁷ restaurada i consolidada pel Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya (CRBMC) (2005-2007), que l'ha alliberat dels retocs d'una intervenció anterior que en falsejaven la imatge i li ha retornat l'esclat dels colors, el groc i el turquesa.

Però en la major part, hi manca el modelat de les figures, a més dels acabats, la qual cosa dona una falsa imatge dels murals, els quals, pel que es pot deduir, en origen havien de tenir un aspecte força més ric i treballat. Hi ha algunes figures l'estat alterat de les quals ve d'antic, la qual cosa en dificulta notablement l'estudi estilístic.

El Crist en majestat voltat pel tetramorf ocupa només la part superior de la volta, amb l'apostolat just al dessota; ja al semicilindre, entre les finestres, es representen dos episodis de la vida de sant Pau, i, als extrems, hi ha la seva figura i la de sant Pere, mentre que a l'intradós de les finestres hi ha escenes del Gènesi, des del pecat original al crim de Caïn. A l'intradós de l'arc triomfal resten vestigis dels ancians de l'Apocalipsi, de dos en dos a cada costat al llarg de sis registres, vint-i-quatre en total. A l'extradós hi ha decoració geomètrica, i a l'intradós de l'arc pròxim a la nau hi havia figures de sants superposades, vistes frontalment, tot molt malmès i esborrat.

L'ESTAT I LA RESTAURACIÓ DE LES PINTURES

Les pintures no es descobriren fins al 1960, quan un incendi obligà a retirar el retaule del segle XVII que les ocultava.⁸ Ja estaven força malmeses, per les capes freàtiques emergents i un entorn de maresmes en època medieval.⁹ La restauració s'encarregà al pintor empordanès Joan Sutrà i Viñas (Figueres, 1898-1981), format com a restaurador en centres europeus

7. De les pintures hi ha molt poca bibliografia, i el text més extens és el de Joan VIVANCOS a *Catalunya romànica*, vol. VIII, *L'Empordà I*, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1989, p. 234-239.

8. Pere ROVIRA I PONS, «Restaurar para conservar: la restauración y nueva presentación de las pinturas de Sant Pau de Fontclara», *Restauro*, núm. 2 (octubre 2008), p. 24-34.

9. Pere ROVIRA I PONS, «Restaurar para conservar...», p. 26 i nota 1 p. 34.

de prestigi i que restaurà també altres obres de la diòcesi de Girona,¹⁰ el qual, no sabem si per decisió pròpia o per les directrius emanades de l'encàrrec, «acabà» les pintures, és a dir, feu la silueta dels ancians que s'havien esborrat i la de l'àngel de Mateu, dibuixà — inventada, és clar — la cara del Crist i, al medalló de sobre, plasmà un Anyell de Déu apocalíptic, amb set ulls, com el de Sant Climent de Taüll, però amb una banderola. Aquesta imatge, que apareix en les fotografies anteriors a la restauració actual, és totalment inventada. Sutrà pintà, també, les mans del Crist, que tampoc s'havien conservat. I hi feu altres «acabats», que la restauració actual, inaugurada l'octubre del 2007, ha llevat, perquè desvirtuaven la lectura de l'obra original.

Aquesta restauració, que ha tornat l'esclat al color de les pintures i les ha deslliurades de falsos afegits, té l'origen el 2004, quan l'Ajuntament de Palau-Sator i el bisbat de Girona sol·licitaren la intervenció de la Generalitat de Catalunya i del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, que la dugué a terme sota la direcció de Pere Rovira i amb una subvenció del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació atorgada el 2006.

La restauració, molt delicada i feta a partir de tot tipus d'analítiques per discernir l'original dels repintats successius — tasca summament difícil, però portada a terme amb una gran capacitat i rigor —, ha consistit, en síntesi, en la retirada dels falsos afegits del 1960 i en l'estabilització dels originals, per garantir-ne l'adherència al mur i la conservació. També, atesa la tècnica diferent que els restauradors Luz Pocostales i Pere Rovira, en un projecte previ a la restauració actual, hi descobriren,¹¹ fresc a la volta i tremp al semicilindre, en la restauració també s'han tractat diferentment les dues superfícies, i així com a la zona de la volta s'han emprat morters rosats, al semicilindre s'han utilitzat els blancs gastats, per fer evident aquesta doble tècnica d'origen.

Ara, els colors, després d'aquesta restauració, sobretot el blau turquesa i el groc, es mostren amb força esclat. I no obstant que l'estat de conser-

10. Pere ROVIRA I PONS, «Restaurar para conservar...», p. 27 i nota 2 p. 34. Sobre Sutrà, vegeu Josep Francesc RÀFOLS, *Diccionario de artistas de Catalunya, Valencia y Baleares*, vol. 4, Barcelona, Edicions Catalanes, 1980, p. 1234; *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, vol. 15 (1981), p. 425-429.

11. El projecte previ fou realitzat per Pere Rovira, Luz Pocostales i Mònica Sales (desembre del 2005), i la restauració, per Oriol Mora i Ramon Pijuan.

vació en què les pintures ens han pervingut no sigui òptim, és possible, tanmateix, no només una anàlisi iconogràfica, ans una aproximació més gran a l'estil.

Una de les aportacions de la restauració actual és el descobriment que s'hi emprà una doble tècnica, fet que es menciona i cartografia en el projecte previ de restauració esmentat de Luz Pocostales i Pere Rovira.¹² Les pintures de la volta absidal, just a sobre de les de sobre les finestres, es pintaren amb la tècnica del fresc, és a dir, aplicant els pigments sobre un morter de calç fresc, mentre que de sobre les finestres en avall, la tècnica pictòrica emprada és una barreja de tremps sobre un morter de guix.

Tanmateix, la diferència cronològica entre unes pintures i les altres, que formen part d'un mateix programa iconogràfic, no pot ser tan gran, tant perquè l'estil d'unes pintures i les altres és el mateix, com perquè els models iconogràfics són els de l'època i la construcció de la pintura és idèntica en ambdós casos, la qual cosa es pot comprovar si es compara el sistema amb què foren pintades les testes de l'arquet de les finestres, les que suposadament són retrats de la divinitat, amb el rostre de la *Maiestas Domini*. No es tracta de repintats, ans tot al contrari, en un i altre cas, del dibuix preparatori, idèntic ací i allà. Per tant, són pintures plasmades per un mateix taller muralista, independentment de la tècnica emprada, perquè el canvi de tècnica, en tot cas, ha d'obeir a altres imperatius, qüestió sobre la qual tornarem a insistir més avall.

Les dues escenes de la vida de sant Pau, així com les del cicle de les ofrenes, de l'intradós de les finestres, presenten uns trets estilístics i unes particularitats molt característics de l'art del 1200. I, d'altra banda, la manera en què és plasmat el Crist en majestat i els apòstols del registre inferior és la mateixa.

12. Els autors del susdit estudi atribueixen aquesta diferència a èpoques diferents, i parlen de pintures romàniques i pintures del segle xv, però, com exposarem, les pintures al fresc i al tremp són d'un mateix estil i obeeixen a un sol programa iconogràfic.

EL PROGRAMA ICONOGRÀFIC

La Maiestas Domini envoltada pel Tetramorf

A la volta hi ha la *Maiestas Domini* o Crist en majestat, figura de gran entitat que emergeix de dins una màndorla la forma de la qual, així com la disposició dels colors en corones circulars, en fa ressaltar l'esclat. Correspon a la visió del llibre de l'Apocalipsi (Ap 4,1-11) referida a la segona parusia o segona vinguda de Crist, en què es revela triomfant, amb tota la seva glòria, a la fi dels temps. Amb nimbe crucífer i el rostre molt mal-mès (les línies del dibuix preparatori per centrar-ne l'eix fan que sembli una caricatura),¹³ està assegut en un arc i té els peus sobre un escambell, damunt l'arc de la màndorla.¹⁴ Duu una túnica blava, amb vores grogues al coll i a les mànigues i un mantell que devia ser roig, que li cau sobre l'espatlla dreta. Un nimbe crucífer groc, que devia ser o semblar daurat, li envoltava el cap, i entre aquest i la cara, d'un roig descolorit, vestigis del cabell. A l'esquerra, amb la mà alçada, sostenia enlaire, tot mostrant-lo, un llibre obert,¹⁵ i amb la dreta, que tampoc s'ha conservat, devia beneir.

El Tetramorf

Defora la màndorla, sobre un fons de bandes de color que, de baix a dalt, és ocre, blau, blanc i groc, s'hi disposen els símbols del Tetramorf, alats i nimbats i amb el llibre del seu evangeli, a excepció de l'àliga de

13. La doble ratlla de dalt a baix, no ben bé en vertical, devia formar part del dibuix preliminar i servir per centrar les faccions, com en altres casos en què s'ha conservat, amb el dibuix tanmateix més nítid i complet, com en la *Maiestas Domini* del frontal de Planés o en les *Maiestas Mariae* de València d'Àneu i del segon arrencament de Santa Maria de Taüll. Si la pintura conservés l'acabat final, el dibuix preparatori no es veuria.
14. Segons Isaïes: «Això diu el Senyor: "El cel és el meu tron, i la terra, l'escambell dels meus peus"» (Is 66,1-2). Altres fonts bíbliques que inspiren la teofania són Ez 1,4-28 i Ac 7,49-50.
15. És, juntament amb l'esclat del color, especialment del blau, una de les coses que ha posat en relleu la restauració actual. En fotografies anteriors, com la que apareix en el volum VIII de *Catalunya romànica* (Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1989, p. 235), es veu l'aspecte que li havia atorgat la «restauració» anterior, en què hom s'havia inventat una mà esquerra dieposada cap avall, com el llibre.

Joan, que duu un filacteri o rotlle desplegat. El lleó de Marc, el llibre del qual quasi ha desaparegut, i el toro de Lluc són representats de cos sencer i en moviment (en el cas de Lluc, obtingut d'una manera molt remarcable), com si sorgissin de la *Maiestas* però amb el cap girat enrere, per mirar-la. Sobre el signe de Marc es veu l'àguila de Joan, amb el cos en posició central, el cap de perfil i les ales desplegades i el filacteri amb la inscripció esborrada. De l'àngel de Mateu en resta un vestigi sobre el toro de Lluc. Les ales del lleó de Marc eren plenes d'ulls, i probablement també ho eren les del toro de Lluc, però amb la pintura força més prima això no es veu, ni tampoc en els altres dos símbols. De les inscripcions, entre l'àliga de Joan i el cap del lleó de Marc sembla que hi posi «OBRA IOH(AN)ES», que deu ser una mala lectura d'«ASTRA IOH(AN)ES», poc, però suficient per reconèixer-hi el vestigi d'un dels versos del *Carmen Paschale* de Sedulius: «MORE VOLANS AQVILAE VERBO P(E)TIT ASTRA IOHANNES». I si aquest vers hi figurava, també hi devien ser els altres, per la qual cosa, si aquesta interpretació és correcta, a Fontclara, com a Santa Maria de Mur, Sant Martí del Fenollar i Sant Salvador de Casesnoves, al costat de cadascun dels símbols dels evangelistes, devia haver-hi el vers corresponent del mencionat poema:

HOC MATEVS AGENS HOMINE(M) GENERALITER IMPLET
 MARCVS VT ALTA FREMIT VOX PER DESERTA LEONIS
 MORE VOLANS AQVILAE VERBO P(E)TIT ASTRA IOHANNES
 IVRA SACERDOTII LVCAS TENET HO(NO)RE IUVENCI

El col·legi apostòlic

Sota mateix de la teofania però encara a la volta, hi ha el col·legi dels apòstols, amb Pere i Pau en posició central, asseguts sobre un fons de bandes de color, blau turquesa, ocre, marró rogenc i ocre, com si la banda marronosa del fons fos el banc o setial de tots ells. El color dels nimbes, sobreposats a la banda blau turquesa del fons, és alternativament ocre i vermell. Els colors de les vestidures, túnica i mantell, ocre, blau i vermell o marró tirant a rogenc, i blanc; el pintor aconsegueix, però, molta varietat, en la seva combinació i alternança. El dibuix preparatori és mangra.

En la túnica de Pere es conserven algunes de les línies i puntejat de llum que donaven relleu i qualitat a les vestidures.

Pere i Pau, pilars de l'Església, especialment de l'Església romana, estan representats al centre, sota mateix de la *Maiestas Domini*, el primer amb les claus a la mà, que mostra ostentósament, i el segon amb la dreta alçada amb el palmell i un llibre a l'altra mà, recolzada sobre la cama. La fesomia de Pau, amb marcada calvície i llarga barba bruna, és molt característica. Pere, amb cabell i barba blancs, en una mà té alçades les claus i a l'altra hi té un llibre, que recolza sobre el genoll, talment com Pau. Un i altre tenen el rostre de tres quarts, com si parlessin, fet que repeteixen algunes de les parelles d'apòstols de cada costat. En no haver-se conservat les inscripcions que hi devia haver i no portar cap altre atribut distintiu, no sabem qui és qui, excepte Joan, imberbe, vora de Pere.

Conversió i baptisme de sant Pau

Després de Jesús, Pau és la figura més important de la història del cristianisme, el seu veritable fundador com a religió universal, separada del judaisme antic i esdevinguda ecumènica i universal. Nascut a Tars, capital de Cilícia, Pau, Saule abans de la conversió, era un jueu de la diàspora, però de cultura grega i naturalitzat com a ciutadà romà. En el llibre dels Fets, hi apareix primer com a perseguidor de l'Església, quan es parla de la dispersió dels apòstols per Samaria i Galilea, arrossegant homes i dones a la presó (Ac 8,3); per això, i pel que representa la seva figura en la difusió del cristianisme, la seva conversió serà narrada amb gran detall. El llibre dels Fets dels Apòstols, que explica l'expansió de l'evangeli des de Jerusalem fins a Roma, aleshores capital del món conegut, és la font que narra, també, la conversió de Saule (Ac 9,1-9). Quan encara respirava amenaces i mort contra els cristians, tot perseguint-los, es dirigia a Damasc, i «de sobte l'envoltà una llum fulgurant que venia del cel. Va caure encegat a terra i sentí una veu que li deia: "Saule, Saule, per què em persegueixes?". I, a la pregunta de qui era, la veu li respongué: "Jo soc Jesús, el qui tu persegueixes. Aixeca't, entra a la ciutat, i allà et diran el que has de fer". Els homes que l'acompanyaven s'havien aturat, muts d'espant; sentien la veu, però no veien ningú».

Això és, justament, el que es representa a Fontclara: la conversió de Saule, el futur sant Pau, camí de Damasc. El sant està estès a terra, la figura molt esborrada, tant el cos com el rostre, amb la calvície i la barba característics. Darrere seu hi ha tres soldats, el primer dels quals, que sembla sorprès, ha de ser el mateix Saule, en el moment de rebre la llum encegador. A la dreta, la mà de Déu beneeix Pau.

El fet que no s'hi hagi representat el cavall respon tant a una gran fidelitat a la font bíblica com a la tradició dels primers temps del cristianisme i a la tradició iconogràfica bizantina. La tradició occidental, a partir del segle XIV, el reproduïx caigut del cavall. Es diu que prové de la representació del vici de l'orgull a la *Psicomàquia* de Prudenci i que la caiguda, tant si es representa en el moment de caure, o ja caigut i estès a terra, significa molt nítidament la caiguda de les vanitats, de la falsa veritat, de la mentida. Una de les primeres representacions del sant caigut del cavall es troba al baix relleu del pòrtic dels Cantors (Singertor) de la catedral de Sant Esteve de Viena.

La caiguda del sant sense el cavall té moltes fonts iconogràfiques antigues, com la miniatura del *Cosma Indicopleuste* de la Biblioteca Vaticana, del segle VI;¹⁶ o com la Bíblia de Sant Pau Extramurs, de l'escola de Reims, de vers el 870, i els murals que decoraven la paret nord d'aquesta basílica romana, del temps de Lleó el Magne (440-461), destruïda per un incendi el 1823, però coneguts per unes aquarel·les. El model més precís per al nostre cas és, però, el de la Bíblia de Vivien o Primera Bíblia de Carles el Calb, de l'escriptori de Tours, de vers el 846.¹⁷ El sant hi apareix vestit de legionari, acompanyat de diversos soldats armats amb llances, entre els quals Saule, dret, cegat per la llum que li arriba de la mà de Déu, i al davant està a terra, com a Fontclara, també amb els soldats al darrere, com en un segon pla, el primer dels quals ha de ser ell mateix Saule, com a la miniatura, enecat mirant cap amunt. Un altre model pròxim, més proper cronològicament, és el dels mosaics de la capella palatina de Palerm, a Monreale, de finals del segle XII, de forta càrrega bizantina.

16. Biblioteca Apostòlica Vaticana, ms. gr. 699, f. 83v.

17. Biblioteca Nacional de França (BnF), ms. mat. 1, f. 486v.

L'altre episodi de la vida de Pau a Fontclara és el bateig de Pau per Ananies. Segons el text bíblic (Ac 9,11-19), el Senyor ordenà a Ananies que li imposés les mans perquè Pau recuperés la vista i fos omplert de l'Esperit Sant, ja que Pau és l'instrument que Déu ha escollit per donar testimoni del seu nom davant les nacions paganes i els seus reis i davant els israelites. En fer-ho, Pau recobrà la vista i es va fer batejar.

A Fontclara, l'episodi es representa dins un arc o baldaquí, sobre el qual Ananies vessa aigua damunt del cap de Pau, aquest agenollat sobre la pica de batejar, amb les mans en actitud de pregària, però tot està molt esborrat. La mà de Déu, sota de l'arc, de forma una mica estranya, beneeix el sant. Al darrere, defora l'edicle hi ha tres personatges que contempen l'escena, un dels quals té el cos tapat per un gran escut vermell. Són els testimonis muts de l'acte, que tant en la Bíblia de Carles el Calb o de Vivien com en la de Sant Pau Extramurs es representa a la ciutat de Damasc i sota un arquet o baldaquí. El model més clar, però, és el de la capella palatina de Palerm, per bé que Pau hi figuri dins la font baptismal i a Fontclara estigui agenollat. A més, l'oficiant a Palerm li imposa les mans.

Pere i Pau a banda i banda de l'hemicicle

Si a la portalada de Ripoll les efígies de sant Pere i sant Pau flanquegen l'entrada al temple, a Fontclara es troben al semicilindre, a banda i banda de les dues escenes centrals, a l'embocadura de l'absis. Pau s'identifica molt bé, i això permet de suposar que l'altre, tan malmès, era Pere.

Pau es troba a l'esquerra de l'espectador, és a dir, a la dreta de la *Maies-tas*. Tot i que habitualment se'l representa amb l'espasa, l'arma del seu martiri, ací apareix amb una llança i un escut, com un soldat. De la figura, molt malmesa i alterada, en resten algunes línies del dibuix, que en gran part sembla posterior a l'obra romànica original, sobre un fons blanc; el color quasi està del tot esborrat.

La iconografia de l'apòstol dels gentils en la pintura romànica catalana segueix uns cànons establerts d'antic. A Efes, a la denominada gruta de Sant Pau (per una inscripció que hi posa «Pau ajuda el teu servent»), trobem el referent més clar, extraordinàriament pròxim als murals d'Orcau

i d'Argolell, per exemple, en unes pintures murals de vers el segle v.¹⁸ És clar que ha de derivar de models més antics, però tant a Efes com a Catalunya, per camins diversos i en segles diferents, els prototipus s'encaminaren cap a solucions molt pròximes. A Fontclara, tot i que recognoscible, ens ha pervingut força més esborrat i malmès.

Pecat original i expulsió del paradís. Ofrenes de Caín i Abel, fratricidi i condemna

L'Antic Testament era representat a l'intradós de les finestres, sota el col·legi d'apòstols, a la base del Nou Testament: el pecat original i l'expulsió del paradís, a la primera; a la central, les ofrenes, i a la de la dreta el fratricidi i la condemna de Caín. A la clau de l'arc de cadascuna hi ha un bust nibat dins d'un medalló; tot i que a primer cop d'ull semblin caps d'àngel, el que sembla que siguin les ales és el color ocre del fons del medalló, a banda i banda del nimbe. No sabem si en origen es diferenciaven entre si, però actualment són testes idèntiques, la qual cosa, unida al nombre de tres, sembla una invocació a la Trinitat.

El pecat original s'identifica clarament a la primera finestra, on, al vessant nord, just al marge, hi ha un arbre amb la serp enroscada que diposita la poma a la mà d'Eva. Aquesta es presenta nua i amb els pits penjant, una mà alçada agafant la poma i l'altra tapant-se el sexe amb una fulla, amb la qual cosa es fa evident que l'escena representa tant el moment de pecar, com el posterior, en descobrir-se nua després d'haver pecat. D'Adam, a l'altre costat de la finestra i més mal conservat, se n'endevinen els braços també en gest de tapar-se el sexe. La testa de la clau de la finestra seria el rostre de Déu, que els descobreix després d'haver pecat.

A la finestra central hi havia les ofrenes de Caín i Abel. El fet que al vessant septentrional de la finestra s'hagi conservat una mitja figura de

18. Renate PILLINGER, «Neu entdeckte antike Malereien in Ephesus. Eine Darstellung des Apostels Paulus», *Welt und Umwelt der Bibel*, 15/1 (2000); Renate PILLINGER, «Paolo e Tecla ad Efeso. Nuovo scoperte nella grotta (chiesa rupestre) sul Bülbüldag», a Luigi. PADOVESE (ed.), *Atti del VIII Simposio di Efeso su S. Giovanni Apostolo*, Roma, Istituto Franciscano di Spiritualità i Pontificio Ateneo Antoniano, 2001, p. 213-237; Renate PILLINGER, «Die Paulus-Grotte», a Norbert.ZIMMERMANN i Sabine.LADSTÄTTER (ed.), *Wandmalerei in Ephesos von hellenistischer bis in byzantinische Zeit*, Viena, Phoibos, 2010, p. 174-181 i 217.

cintura en avall, amb vestit curt i mitges vermelles, mig girada cap a la part central de la finestra, ens permet d'inferir que el tema és aquest, la qual cosa és corroborada per la figura de l'altre vessant de la finestra: un jove imberbe, amb faldilla curta i mitges vermelles, amb una capa curta nuada sobre el pit i amb les mans atansant la seva ofrena a Déu.

A l'intradós de la finestra meridional hi havia el crim de Caïn, el primer fratricidi, ben identificat al vessant nord de l'intradós, amb un personatge que amb la mà esquerra subjecta pel cabell un altre personatge, també amb vestit curt, que és a terra i alça la mà, indefens, en la mateixa posició que a Sant Climent de Taüll, però amb l'ordre de l'escena invertit: a Fontclara, Caïn és a la dreta i Abel a l'esquerra. Alhora, Caïn aixeca la mà dreta amb un gran objecte que en aquest cas sembla un bastó o una mandíbula d'ase; no és clar quina d'aquestes dues armes homicides fa servir, totes dues emprades en la tradició occidental i en la bizantina. El que sí és clar és que no es tracta de cap dextral, com a Taüll, ni tampoc de cap garrot, per la manera en què agafa l'arma. Seria, doncs, una mandíbula d'ase, com a la sala capitular de Sixena. El bassal de sang de sota Abel és la sang dels màrtirs que clama venjança, com a la Bíblia de Rodes. A l'altre vessant de la finestra apareix una figura amb un bastó girada cap a la dreta, com si es tombés d'esquena a la imatge de la clau. Seria la condemna de l'homicida.

Les testes de les finestres representen la imatge de Déu, que vetlla o vigila les accions del seu poble i, quan cal, les castiga. Serien, doncs, retrats de la divinitat, com apareixen, per exemple, en unes pintures que, tot i que molt allunyades cronològicament, com les de Santa Maria de Castelseprio, d'època carolíngia, corresponen a la mateixa tradició iconogràfica d'influència bizantina que, per vies diverses i al llarg dels segles, ha nodrit la pintura romànica occidental. El fet que siguin tres, a més, com a Castelseprio, és una referència a la Trinitat.

Els ancians de l'Apocalipsi

Entorn de l'absis, dins mateix d'aquest però a manera d'arc triomfal, s'hi representaven els vint-i-quatre ancians que, segons el llibre de l'Apocalipsi (Ap 4-5), en la visió preparatòria de la litúrgia celestial, hi ha entorn del tron del Senyor, el qual, sempre que els vivents el glorifiquen,

els ancians es prostren a adorar-lo. Simbolitzen els vint-i-quatre llibres de l'Antic Testament, per oposició als quatre evangelis, i també els dotze profetes i els dotze apòstols, és a dir, l'antiga llei, per oposició a la nova. La manifestació conjunta del tetramorf i dels ancians confereix a la teofania un caire més pregon i universal del reconeixement de Crist com a Senyor de l'Univers.¹⁹

Els ancians es troben al voltant del Senyor, agenollats de dos en dos en registres superposats, a l'intradós de l'arc triomfal. Tot i que no s'hagin conservat tots, d'acord amb els existents, l'espai que ocupen i la resta, és ben clar que hi devien ser els vint-i-quatre. Segons la font bíblica, van vestits de blanc, però també de blau i, segons Ap 5,8 i la descripció de sant Jeroni en el prefaci de *Pluris fuisse*,²⁰ tenen copes i cítares a les mans. A més, porten corones daurades i nimbes entorn del cap.

Un dels exemples més antics del tema de l'adoració dels ancians de l'Apocalipsi és el del mosaic que hi havia a l'arc triomfal de Sant Pau Extramurs, del temps del papa Lleó el Magne (440-461), sufragat per Gal·la Plàcidia i el seu fill, l'emperador Valentinià III,²¹ on apareixien drets i amb la testa nua,²² oferint sengles corones, a banda i banda del bust de Crist, el qual, amb una creu a l'espatlla, sorgia d'una aurèola entre dos àngels, amb els símbols del tetramorf a dalt i les figures de Pere i Pau a sota, les quals coses, salvant totes les distàncies, trobem també a Fontclara. La decoració de

19. Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean: Sens et développements de ses visions synthétiques*, París, Picard, 1996, p. 78-96.
20. Citat per Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean...* p. 73: «viginti quattuor seniores qui tenentes cytharas et phyalas adorant agnum dei».
21. Aquest mosaic, del qual es conserven només dos petits fragments, ja que es perdé en l'incendi de 1823, és documentat per una aquarel·la de vers el 1635 (vegeu-la a *799 Kunst und Kultur der Karolingerzeit*, vol. 2, p. 622 i el text corresponent de la fitxa del catàleg, p. 621-623). Vegeu, a més, Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean...*, p. 72 i s., i Maria ANDALORO, *Atlante: Percorsi visivi*, a Maria ANDALORO i Serena ROMANO, *La pittura medievale a Roma 312-1431*, vol. 1, Viterbo, Università della Tuscia i Milà, Jaca Book, 2006, p. 97-124.
22. Tot i que Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean...*, p. 72-73, basant-se en un text de Ciampini del segle XVII que acompanyava un gravat, diu que a Sant Pau Extramurs els ancians que hi havia sobre sant Pau tenien la testa nua, però els de sobre sant Pere la duïen velada, ni el gravat ni les aquarel·les existents no deixen percebre aquesta diferència, si més no en les reproduccions que hem pogut examinar. Christe els assimila, com en la imatge senatorial del basament de la columna d'Arcadi, a les dues fileres de senadors que reten homenatge als dos emperadors victoriosos. A Sant Pau Extramurs representarien l'Església dels jueus (Pere) i la dels gentils (Pau).

Sant Pau Extramurs inspirà la de l'arc absidal de l'antic triclini d'onze nínxols del Laterà, del temps de Lleó III, anomenat més tard *sala dels concilis*,²³ on els ancians, també drets i amb testa nua, llargs cabells i barba blancs, es representaven oferint les seves corones a l'Altíssim, en senyal d'adoració, d'homenatge; en aquell cas, Pere i Pau es trobaven vora el Crist de la conca absidal i els deu absis laterals estaven pintats amb escenes relatives a la predicació dels altres deu deixebles. L'adoració dels ancians, en contextos d'aquest tipus, s'hauria d'entendre com a imatge de l'Església celestial, que introdueix el programa de l'obra missionera de l'Església de pelegrinatge, la dels apòstols, per estendre la Paraula entre els jueus i els gentils.²⁴

Un altre prototip havia de ser el de la façana exterior de Sant Pere de Roma, construïda també sota el pontificat de Lleó el Magne, que es coneix per un dibuix del segle XI que representa l'enterrament del papa Gregori I, el 604. A dalt de tot del capcer hi havia l'Anyell amb nimbe crucífer, i a sota els símbols dels evangelistes i els ancians, en aquest cas amb corones flordelisades al cap, en grups de quatre. S'ha discutit si com a Sant Pau Extramurs, en lloc de prestar homenatge a l'Anyell, el prestarien al bust de Crist que hi hauria.²⁵ Com en la majoria d'obres d'aquest període, els ancians es representen amb la testa nua.

En època carolíngia, si més no com ho deixa entendre la reconstrucció de la iconografia de la cúpula de la capella de Carlemany al seu palau d'Aquisgrà, els ancians continuaren representant-se així, amb la testa nua i dempeus, ací tot just aixecats dels seus setials, aclamant el Senyor,²⁶ i no sabem si això també era així a l'*Aulae sidereae* o capella de Santa Maria de Compiègne, bastida per Carles el Calb, que la imitava.²⁷ Però en aquesta època i context, si per una banda es busca la inspiració de l'antic art cristià, per l'altra es comença a innovar i hi ha una gran creativitat iconogràfica. A l'evangeliari de Saint-Médard de Soissons (BnF, ms. lat. 8850, f. 1v), de l'escola de la cort de Carlemany, els ancians es representen amb la testa

23. Vegeu-ne una reproducció a Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean...*, p.218.

24. Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean...*, p.74.

25. «Krontrovers ist auch, ob des Lamm Gottes oder (wie im ebenfalls unter Leo I. Geschaffenen Triumphbogenmosaik von St. Paul vor den Mauern, ein Brustbild Christi ursprünglich das Ziel der Huldigung war» (U. NILGEN, «IX.3 Fassadenmosaik von Alt-Sankt Pere in Rom», a 799 *Kunst und Kultur der Karolingerzeit*, vol. 2, p. 611-613; vegeu la reproducció del dibuix del manuscrit, que es conserva a l'Eton College Library (ms. 122, f. 122r), a la p. 612). Vegeu, també, ANDALORO, *Atlante: Percorsi visivi* p. 31.

26. Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean...*, p.85 i fig. 33 de la p. 120.

27. Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean...*, p.77 i nota 21.

nua, però sense barba i amb el cabell curt, fosc i nibat,²⁸ com a les miniatures dels beats, en què els ancians es presenten amb testa nua i coronats, com el Beatus de San Miguel de Escalada o Beatus Morgan, del 926, quan ilustra Ap 4,1-6.²⁹ En canvi, en el còdex auri de Saint-Emmeram de Ratisbona (Múnic, Staatsbibliothek, Clm. 14000, f. 6r), de l'escola de la cort de Carles el Calb, apareixen de nou representats com a ancians venerables, amb la testa nua i a la manera romana, oferint les seves corones en aquest cas a l'Anyell que té un nimbe crucífer i un calze al costat.³⁰

En l'art monumental dels segles XI-XIII,³¹ especialment el del nord dels Alps, els ancians es representen generalment amb corones i cítares, asseguts i coronats.³² Els trobem així a Sant Martí de Fenollar,³³ a Sant Tomàs de Fluvià,³⁴ a Sant Policarp de Rasès, a l'església de Saint-Martin a Thevet-Saint-Julien, a Moissac, a Autun, a Anzy-le-Duc, al portal reial de Sant Denís i al porxo i la rosassa sud de Chartres. A Sant Quirze de Pedret,³⁵ tenen les corones suspeses sobre els caps, a la manera antiga, com a l'absis de la cripta de la catedral d'Anagni.³⁶ A Ripoll apareixen drets, coronats i amb cítares i copes a les mans, i també a la llinda del portal reial de Chartres i al transsepte de Castel Sant'Elia.³⁷ Els de Santa Maria de Barberà, perduts en l'incendi de l'església el 1936, s'agenollaven, amb copes i cítares, el cabell i la barba molt llargs, a la manera antiga, i amb corones.³⁸

28. Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean...*, fig. 24 de la p. 217.

29. John WILLIAMS, *The Illustrated Beatus: A corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse*, vol. 2, Londres, Harvey Miller, 1994-2003, ilh. 41, corresponent al f. 83.

30. Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean...*, fig. 23 de la p. 216.

31. Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean...*, p. 135, que hi afegeix «au nord des Alpes».

32. Segons Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean...*, p. 78, els ancians asseguts i coronats no apareixen en l'art monumental abans del segle XI. I, pel que fa a les cítares i les copes, és en aquesta data que s'imposen en la pintura i l'escultura monumentals.

33. Pierre PONSICH, 1996, p. 147-153.

34. Josep CALZADA I OLIVERAS, *Sant Tomàs de Fluvià*, Girona, Diputació de Girona, 1983, p. 73-75.

35. Betty W. AL-HAMDANI, «Los frescos del ábside principal de San Quirce de Pedret», *Anuario de Estudios Medievales* (Barcelona) (1972-1973), p. 405-461, volia que sobre el tron hi hagués també l'Anyell de l'Apocalipsi, però no en resta cap vestigi, i Yves Christe creu que, seguint el model d'alguns exemples de la Roma paleocristiana, hi havia simplement el tron buit, com a imatge de la presència del Senyor, només amb el llibre de la revelació.

36. Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean...*, fig. 18 de la p. 214.

37. Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean...*, p. 75-76 i 215.

38. Josep GUDIOL I CUNILL, *Els primitius*, vol. I, Barcelona, Llibreria Canuda, 1927, p. 443. Vegeu també Lily ARAD, *Santa Maria de Barberà del Vallès: Fe i poder darrere de les imatges sacres*, Barberà del Vallès, Tabelaia, 2011, p. 147-152.

L'origen de la iconografia de representar els ancians agenollats no es pot precisar amb exactitud, però apareixen així al beat romànic de la Staatsbibliothek de Berlín (Theol. lat. 561, f. 38r), del segle XII, d'una escola de la Itàlia central; a les llunetes de la porta de Saint-Michel d'Aiguilhe a Le Puy-en-Velay, del segle XII,³⁹ i a San Giovanni a Porta Latina, a Roma, de la fi del segle XII.⁴⁰ A la Bíblia de Sant Pere de Rodes (f. 105v), la meitat dels ancians, sense res a les mans, es representen asseguts vora el Crist en majestat, amb corones flordelisades que semblen inspirar-se en les de l'antiga façana de Sant Pere de Roma,⁴¹ i l'altra meitat estan agenollats o agenollant-se, devora l'Anyell, amb la testa nua i copes i cítares a les mans, com si estiguessin captats en el moment de caure prostrats, la qual cosa, tot i que no aparegui en els exemples coneguts de la Roma paleocristiana, il·lustra perfectament el text apocalíptic sobre la visió preparatòria de la litúrgia celestial (Ap 4,10), i també el moment en què l'Anyell pren el llibre de la revelació tancat amb set segells (Ap 5,8), cosa que fa presuposar una tradició iconogràfica, també en aquest sentit, dels ancians agenollats o agenollant-se, que reapareix més tard en altres obres, com a l'Apocalipsi de la Bodleian Library d'Oxford, del segle XIV.

El nimbe entorn del cap dels ancians de Fontclara és més rar, però també té precedents il·lustres. Apareixen nimbats, per exemple, a l'evangelari de Saint-Médard de Soissons, ja citat, de finals del segle VIII o principis del IX,⁴² i a l'Apocalipsi de Trèveris,⁴³ la qual cosa fa sospitar un o més d'un prototipus antic, probablement de la Roma paleocristiana.

La imatge que hi havia al clipeus o medalló de la clau de l'arc dels ancians de Fontclara no s'ha conservat. La restauració dels anys seixanta hi havia pintat un Anyell apocalíptic, amb set ulls, inspirat vagament en el de Sant Climent de Taüll. No tenim cap garantia de com era l'original. Si es referia estrictament a Ap 5,8, a la clau hi hauria d'haver l'Anyell de Déu amb el llibre, amb un nimbe crucífer, amb la creu o sense, mirant cap a un costat o cap a l'altre; tanmateix, també hi hauria pogut haver el tron amb

39. Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean...*, p. 135, 139 i fig. 117 de la p. 252.

40. Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean...*, p. 76 i fig. 22 de la p. 216; G. MATTHIAE, *Pittura romana del medioevo*, t. 1, Roma, Fratelli Palombi, 1987, p. 94-105 i 280-283, fig. 92 i 97.

41. Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean...*, p. 75, diu, però, que les corones flordelisades dels ancians d'aquesta Bíblia de Ripoll li semblen una «adjonction médiévale».

42. Vegeu-ne una imatge a Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean...*, p. 217.

43. Vegeu-ne una imatge a Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean...*, p. 247.

l'Anyell al setial o al subpedani, com a l'arc triomfal de Santa Prassede, a Roma, d'època carolíngia, i fins i tot amb el llibre de la revelació, com a les pintures romàniques de Pedret, que s'inspiren en una antiga tradició de la Roma paleocristiana,⁴⁴ o tal volta un altre símbol o anagrama cristològic, perquè en realitat, si el que s'illustra és Ap 4,10, els ancians adoren el Senyor, que presideix la conca absidal.

Sobre el programa iconogràfic

Les pintures, sumàriament descrites, configuren un sol programa iconogràfic, molt homogeni, presidit per una teofania. El context apocalíptic remet a la segona parusia o retorn de Crist ressuscitat a la fi dels temps, amb el tetramorf al seu entorn, adorat pels ancians de l'Apocalipsi. Triomfa sobre la mort i sobre el pecat, figurat aquest a l'intradós de les finestres, amb les escenes de l'Antic Testament. És també una exaltació de l'Església celestial com a model escatològic permanent de la comunitat eclesial i una celebració de la missió dels apòstols i de l'evangelització dels gentils, a través de la història edificant de la conversió i el baptisme de sant Pau. De la universalitat del missatge, en parlen els símbols dels evangelistes, la presència dels ancians, la dels apòstols i les escenes escollides de la vida de sant Pau. Tot canta i proclama el missatge salvador de Crist i de la seva Església.

En aquest context epifànic i teològic tan ampli de la manifestació de Déu, és ben estrany, però, que no hi aparegui Maria, la Mare de Déu, que gairebé sempre és present en aquests cicles pictòrics absidals, generalment amb notable protagonisme, i a la Catalunya romànica sovint figurada amb el calze a la mà, com a membre de l'Església. Potser es trobava en algun altre lloc que no s'ha conservat, com a Sant Martí del Fenollar o a Sant Víctor de Dòrria, amb una o dues copes a les mans, sempre en tant que figura de l'Església? A la cara frontal de l'arc triomfal es conserven restes de pintura, amagada per l'arc apuntat de la nau que s'hi afegí. Tot i que no sembli un lloc escaient, també cal tenir en compte que en aquest

44. Betty W. Al-HAMDANI, «Los frescos del ábside principal...», p. 405-461, volia que sobre el tron hi hagués també l'Anyell de l'Apocalipsi, però no en resta cap vestigi; tanmateix, Yves CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean...*, p. 66-71 i 143-144, ho posa en dubte i assenyala els models de la Roma paleocristiana en què hi ha simplement el tron buit, només amb el llibre de la revelació, com a imatge de la presència del Senyor.

arc hi ha, molt i molt esborrades, restes de figures de profetes, entre els quals probablement el rei David.

Un estil i dues tècniques: fresc a la volta i tremp al semicilindre

Tot i l'estat de conservació — havent-se esborrat o perdut amb el temps, no solament els acabats, ans part essencial de les pintures —, l'estil encara es pot determinar prou i, tant les pintures de la volta, al fresc, com les del semicilindre, barreja de tremps, reflecteixen el que s'anomena art o estil de l'entorn del 1200. La manera de traçar les figures, els ovals arrodonits dels rostres i la rotunditat dels genolls de les figures assegudes, per exemple, són molt característics d'aquest estil, que valora la volumetria dels cossos, que és el que més s'ha perdut. Però hi remet també la gesticulació, notable especialment en les escenes de la vida de sant Pau, la llibertat de moviment, la *souplesse* d'algunes de les figures. Altres característiques inconfusibles de l'estil són el traçat dels nassos prominents, especialment en la història de sant Pau i en la de Caïn i Abel, i els plecs de la vestimenta molt ben treballats, esculpits, diríem, com els de la indumentària de Crist.

Si hi ha una diferència entre les pintures de la volta, amb la teofania i l'apostolat, i les del semicilindre, amb la història de sant Pau i la de Caïn i Abel de les finestres, és que aquelles han conservat molt millor el color, més intens, que es troba molt més perdut en aquestes. A més, les pintures del semicilindre estan més erosionades, i alguna de les figures, com la del sant Pau del marge, molt més retocada i alterada per mans posteriors. Tot i que l'estaticisme de les pintures de la volta podria fer pensar que són més antigues, obeeix al caràcter més solemne i dogmàtic de la imatge, mentre que les escenes de la vida de sant Pau són més narratives, més vives.

Com hem dit, l'estil de les pintures remet clarament a l'art de l'entorn del 1200. La forma de la màndorla, d'altra banda, rodona i no pas ametllada, és molt característica, també, de l'art d'aquest període. La trobem, per exemple, al Saltiri Auri o Saltiri Anglocatalà de París, obra de l'escriptori de Canterbury, del 1180-1190,⁴⁵ i en alguns baldaquins catalans de

45. Nigel MORGAN, Rosa ALCOY i Klaus REINHARDT, *Salterio Anglo Catalán*, Barcelona, M. Moleiro, 2006.

principis del segle XIII, com el de Tost, de vers el 1220,⁴⁶ i Tavèrnoles, de data semblant. Però, és més, la particular manera de presentar el fons de la màndorla amb dos colors disposats en una àmplia banda concèntrica rosada i un cor o nucli d'una tonalitat refulgent, un blau tirant a turquesa de tonalitat intensa, recorda el que hi havia al fons de les escenes dels arcs de la sala capitular de Sixena,⁴⁷ obra probablement del 1196. Aquesta manera de disposar els colors del fons, amb una banda en color tot al volt de la superfície pictòrica sigui quina sigui la seva forma, que contrasta amb la del nucli de la representació, molt característica d'aquest moment pictòric, la trobem en algunes de les imatges de la Creació del Saltiri Anglocatalà, suara esmentat, i, així mateix, en les pintures de l'aula gòtica del monestir romà dels Santi Quattro Coronati, de 1235-1246,⁴⁸ extraordinària obra hereva també d'aquesta tradició.

Elements per a una datació

El fet que la teofania de Fontclara ocupi, no pas tota la volta absidal, ans només la part superior per encabir-hi a sota el col·legi apostòlic, per comparació amb conjunts pictòrics més antics, dels segles XI i XII, com els de Sant Pere de la Seu d'Urgell o Sant Climent de Taüll, podria ser un signe de l'època més tardana, en què no hauria estat necessari un Crist tan monumental, i n'hi hauria hagut prou amb la presència prop seu d'altres elements i temes iconogràfics que configuressin un discurs més complex. Altres trets estilístics, compositius, iconogràfics i formals ja esmentats ens porten també a aquesta data. L'estil susdit impregna totes les imatges pictòriques de Fontclara, tant les de la teofania i la seva cort, és a dir, les de la *Maiestas Domini*, el tetramorf i el col·legi apostòlic, menys immòbil del que és habitual en iconografia romànica, com les de la història de Pau, de la qual ja hem parlat. Es retroba fins i tot, bé que potser és la part que tot

46. M. CASTIÑEIRAS, «El baldaquí de Tost: una obra mestra de la pintura sobre taula», a *El cel pintat. El baldaquí de Tost*, Vic, Museu Episcopal de Vic, 2008, p. 44.

47. Segons es desprèn dels relats anteriors a l'incendi de 1936 i de les aquarel·les dels alumnes de Lluís Domènech i Montaner (MNAC/GDG 203587-203603).

48. Andreina DRAGHI, *Gli Affreschi dell' Aula gotica nel Monastero dei Santi Quattro Coronati: Una storia ritrovata*, introducció de Francesco Gandolfo, contribucions de Claudio Novello [et al.], Milà, Skira, 2006.

i que més malmesa semblaria o podria semblar més antiga, en els ancians que adoren.

D'altra banda, pel que fa a la iconografia, el que hem pogut apreciar que podria incidir en la qüestió de la datació, com els models immediats, que procedeixen de la tradició bizantina – especialment en els casos del bateig de Pau per Ananies, plasmat de manera similar en els mosaics de Palerm, o el crim de Caïn, perpetrat amb una mandíbula d'ase com a Sixenna –, incideix i corrobora aquesta datació.

Una qüestió que afecta la cronologia i que s'ha de tenir en compte és la presència d'un arc apuntat que se sobreposa a l'embocadura de l'absis romànic del segle XI i cega, en part, la decoració d'aquest. La paradoxa és que la decoració pictòrica i l'arc apuntat semblarien correspondre a un mateix moment constructiu o molt pròxim. Aleshores, com es pot explicar que l'arc cegi les pintures, si són de la mateixa època? No podria ser aquesta la causa del canvi de tècnica, el fet que l'obra, per raons que desconeixem, s'hagués interromput i plantejat de nou amb més modèstia? A un absis d'aquest tipus, tan monumental, li correspondria una nau semblant, més alta, per tant, que l'actual. Pot ser que aquest projecte ambiciós hagués quedat a mitges tot just quan havien acabat de pintar la meitat superior de l'absis? Si fos així, reprendre l'obra amb caires més modestes, amb la nau que tenim, tal com ens ha pervingut, excepte les capelles posteriors, hauria implicat uns anys, una pausa o solució de continuïtat entre ambdues parts o fases pictòriques, encara que fos breu. Les raons que obligaren al canvi no les coneixem: hauria pogut ser una minva de les rendes de l'església o de les destinades a sufragar l'obra, per abaratir-ne costos o per simplificar-la, no ho sabem. Però, sigui com sigui, sembla que ens movem a l'entorn dels anys 1210-1220 i que, per bé que hi hagi dues tècniques, hi ha un sol programa i, conseqüentment, no hi pot haver gaire diferència entre la confecció d'una part i de l'altra.



Imatge 1.

Exterior de l'absis romànic monumental de l'església de Sant Pau de Fontclara. Fotografia de Montserrat Pagès (2006).



Imatge 2.

Decoració pictòrica romànica de l'absis de Sant Pau de Fontclara. © Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya.



Imatge 3.

La Maiestas Domini amb el tetramorf i el col·legi d'apòstols. © Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya.



Imatge 4.

Vora l'àliga de Joan, restes de la inscripció «OBRA IOH(AN)ES», per «ASTRA IOH(AN)ES». © Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya.



Imatge 5.

Conversió i baptisme de sant Pau. © Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya.



Imatge 6.

Sant Pau i, a la finestra, el pecat original. © Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya.



Imatge 7.

Les ofrenes, a la finestra axial de l'església de Fontclara. © Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya.



Imatge 8.

El fratricidi, a la finestra meridional de l'absis de Fontclara. © Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya.



Imatge 9.

Pintures de l'absis de Fontclara, amb
els ancians de l'Apocalipsi a l'arc triomfal.

© Centre de Restauració de Béns Mobles
de Catalunya.