

EL POBRE LLÀTZER I EL SI D'ABRAHAM EN L'ART MONUMENTAL DE LA CATALUNYA ROMÀNICA

per MONTSERRAT PAGÈS I PARETAS

Homo quidam erat dives, qui induebatur purpura et bysso, et epulabatur cotidie splendide. Et erat quidam mendicus, nomine Lazarus, qui iacebat ad ianuam eius, ulceribus plenus, cupiens saturari de micis quae cadebant de mensa divitis, et nemo illi dabat: sed et canes veniebant, et lingebant ulcera eius. Factum est autem ut moreretur mendicus, et portaretur ab angelis in sinum Abrahae. Mortuus est autem et dives, et sepultus est in inferno. Elevans oculos suos, cum esset in tormentis, videbat Abraham a longe, et Lazarum in sinu eius: et ipse clamans dixit: Pater Abraham, miserere mei...

(Lc 16,19-24)

Hi havia un home ric que portava vestits de porpra i de lli finíssim i banquetejava cada dia esplèndidament. Un pobre, que es deia Llàtzer, jeia al seu portal cobert de nafres, desitjant de saciar-se del que queia de la taula del ric; fins els gossos venien a llepar-li les nafres. El pobre, doncs, va morir, i fou portat pels àngels al si d'Abraham; va morir també el ric, i el van sepultar. A la regió dels morts, enmig dels turments, va alçar els ulls i va veure Abraham des de lluny, i Llàtzer al seu si. Llavors va cridar: «Pare Abraham, tingueu compassió de mi...»

(Lc 16,19-24)¹

El sentit de la paràbola, clarament escatòlogic, es refereix a l'ús inadequat de la riquesa i a la manca de caritat, i la seva conseqüència en el més enllà, on el destí final del ric i del pobre, en correspondència amb llurs accions i conducta a la Terra, són del tot oposats. La imatge que

1. Traducció catalana de la Bíblia de Montserrat, molt més literal que la Bíblia catalana interconfessional.

se'n desprèn més netament és la del si d'Abraham com a casa dels justos, que la teologia cristiana assimila amb freqüència al llimbs dels pares (*limbus patrum*), en l'espera de la redempció abans d'entrar al paradís.² Així, el si d'Abraham és descrit per sant Agustí com a paradís dels justos i dels benaurats, on seran rebuts després d'aquesta vida, «Sinus Abrahæ requies beatorum pauperum, quorum est regnum caelorum, quo post hanc vitam recipiuntur».³ Gregori el Gran, d'altra banda, fa un comentari, reprès per Beda el Venerable, en què assimila el si d'Abraham a l'anunci evangèlic del banquet escatològic.⁴

El si d'Abraham serà esmentat pels pares de l'Església i reproduït en inscripcions cristianes; tindrà un desenvolupament extraordinari en la pregària i en la litúrgia, especialment en la litúrgia funerària. Alguns exemples que es poden adduir són el del Sacramentari gelasià, que diu «Suscipi jubeas animam famuli tui N, per manus sanctorum angelorum deducendam in sinum amici tui patriarchæ Abrahæ [...] Domine, servum tuum N. In æternum habitaculum, et sinibus patriarcharum collocare digneris [...] in sinum transferatur Abrahæ», i el del *Missale Gothicum*, «Et quiescentium animas in sinu Abrahæ collocare dignetur [...] ut tartareo horrore segregatos in sinu Abrahæ conlocatos...». En d'altres textos litúrgics antics s'esmenten els tres profetes, com al *Sacramentarium Vetus*, on es llegeix «Collocare dignare animam famuli tui N. in sinibus Abrahæ, Isaac et Jacob», o en la *Litúrgia copta* de sant Ciril d'Alexandria, «Digneu acordar-los el repòs al si dels nostres pares Abraham, Isaac i Jacob». I en l'antífona usual del ritu romà, es diu «Chorus angelorum te suscipiat, et cum Lazaro quondam paupere æternam habeas requiem».⁵

No és estrany, doncs, que a una imatge citada tan sovint en la litúrgia li correspongui una formulació plàstica i que aquesta sigui molt freqüent en la iconografia cristiana dels segles XI al XIII. En l'art monumental d'època romànica, abans que la representació del judici final assolís el seu ple desenvolupament, aquesta serà la imatge preferent emprada per representar el paradís, tant en escultura com en pintura.⁶

El patriarca es representa normalment amb llarga barba blanca, com un ancià venerable, en posició asseguda i amb les petites ànimes dels benaurats, generalment nues i imberbes, acollides al seu si, dins els plecs

2. ABADIA DE MAREDSOUS, *Diccionario enciclopédico de la Biblia*, Barcelona, Herde, 1993, p. 1420..

3. Jérôme BASCHET, *Le sein du père: Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, París, 2000, p. 102-103.

4. J. BASCHET, *Le sein du père*, cap. III i IV, p. 99-168.

5. F. CABROL i H. LECLERCO, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. xv-1, col. 1145-1146. Vegeu també *Reallexikon für Antike und Christentum*, I, Stuttgart, 1950, col. 27-28.

6. J. BASCHET, *Le sein du père*, p. 112: «la Parabole est volontiers choisie pour figurer les lieux de l'au-delà, en un temps où le Jugement dernier ne connaît pas encore son plein développement».

de la seva túnica, del seu mantell o d'un llenç, que subjecta amb les mans esteses; uns altres cops, sovint quan les ànimes van vestides, reposen senzillament a la seva falda. També generalment no és una sola ànima la que acull, bé que aquest cas també es dona i no necessàriament en exemples tardans, puix que el trobem, per exemple, al pòrtic de Moissac i en un dels capitells de la nau de Vézelay. Però cal dir que normalment les ànimes són tres o més de tres, i en alguns casos, com a la Bíblia de Pamplona o als frescos del judici final de Pomposa, on apareixen els tres patriarques, són molts, una multitud.

Jérôme Baschet, en el seu estudi de caràcter iconogràfic sobre el tema del si d'Abraham a l'Occident medieval, molt ampli sense ser exhaustiu, inventaria un total de tres-centes disset obres d'art on apareix representat, vuitanta-sis de les quals en la il·lustració de la paràbola, sovint com a il·luminació de manuscrits, bé que també és present en pintura i escultura monumental. En vuitanta-tres altres casos, el si d'Abraham apareix com a imatge integrada en la representació del judici final. En cent quaranta altres casos, el si del patriarca apareix en altres diversos contextos, que l'autor malauradament no pot analitzar. Els exemples més antics que inventaria són el saltiri de Bury Saint Edmunds, de la Biblioteca Vaticana,⁷ de vers el 1040, i la lluneta interna de la porta de San Pietro al Monte a Civitate, del primer quart del segle XII.⁸ A més, Baschet inclou vuit casos incerts i una altra llista que denomina *Hors corpus*. Per tot plegat, es dedueix que el tema del si d'Abraham, tot i l'obra de Baschet, que obre camí, ofereix encara moltes possibilitats d'anàlisi i de recerca. Tant perquè hi ha exemples que ell desconeix, com els de pintura mural que s'estudiaran aquí, com pel que l'anàlisi aprofundida de qualsevol d'aquests exemples pot aportar al coneixement de la iconografia i de la creació artística en època medieval.

L'autor inclou en el seu inventari els tres exemples coneguts d'escultura monumental catalana en què s'il·lustra la paràbola, que són la façana de Ripoll i els claustres de Sant Cugat del Vallès i de la catedral de Girona, però, desconeix els dos exemples del si d'Abraham conservats en pintura mural, el de Sant Joan de Boí, en un context de judici final, i el de Sant Romà d'Aineto, que en la seva classificació entraria en l'ampli camp o calaix de sastre denominat «Autres contextes». En aquest article estudiarem aquests exemples catalans i n'hi inclourem dos més, també de pintura mural romànica, en què el si d'Abraham no hi era inclòs, en un dels casos, o probablement hi era i no ens ha pervingut, en el segon, en canvi, en provenen unes altres imatges de la paràbola del pobre Llàtzer. Són els casos de Sant Climent de Taüll i de Sant Pere de Sorpe. El seu estudi no solament pot contribuir a conèixer millor aquest tema iconogràfic i el seu funcionament en època romànica, ans pot ajudar a en-

7. Biblioteca Vaticana, Reg. Lat. 12, f. 72.

8. J. BASCHET, *Le sein du père*, annexos, p. 394-405.

tendre, a copsar alguns dels mecanismes de creació, de configuració dels programes decoratius de les esglésies, en què l'iconògraf o erudit que els informa manlleva imatges i al·legories de fonts diverses i les integra en un tot coherent i significatiu, sovint amb la possibilitat de diversos nivells de lectura o d'interpretació.

En la il·luminació de manuscrits, la paràbola de Lluc apareix en evangeliaris i saltiris, així com en d'altres llibres litúrgics i devocionals, missals, per exemple però no únicament, en relació amb l'ofici de difunts,⁹ homiliaris, llibres d'hores, etc. Els exemples més antics, del segle ix i bizantins, són l'homiliari de Gregori Naziacè de la Biblioteca Nacional de França¹⁰ i el de la Biblioteca Ambrosiana de Milà,¹¹ tots dos grecs, fet significatiu. Els primers exemples occidentals són de finals del segle x, fortament influïts per l'art bizantí. Són dos evangeliaris otònians conservats al tresor de la catedral d'Aquisgrà, el de Liuthard (f. 364v), de vers 990-996, i el d'Otó III (f. 164v), de l'escola de Reichenau, de vers el 990-1002.¹²

En aquest mitjà artístic de la il·luminació de manuscrits, la paràbola pot aparèixer representada només per mitjà de les dues imatges finals, amb l'ànima de Llätzer acollida al si d'Abraham i la del ric cremant a l'infern. O bé, el que és menys freqüent, transcrita amb diverses imatges i tots els seus elements. És el que s'esdevé, per exemple, al *Codex aureus Epternacensis* o d'Echternach, evangeliari otonià de vers el 1030,¹³ on apareix en tres registres horitzontals que ocupen tota una pàgina (fig. 1). A dalt trobem el banquet del ric i, al costat, defora la casa, Llätzer vora la porta tot esperant rebre'n les engrunes, amb el cos tot nafrat i uns gossos que li llepen les ferides, com trobarem a Sant Climent de Taüll. Al registre central es presenta la mort de Llätzer, captada en el moment en què uns àngels s'enduen la seva ànima i, al costat, quan ja reposa al si del patriarca Abraham, assegut aquest en un globus i tot envoltat d'altres ànimes de benaurats, al jardí del paradís. Al darrer registre hi ha la mort del ric, copsada al moment en què uns dimonis s'emporten la seva ànima, això explicat en dos moments successius, i, al costat, el ric a l'infern, envoltat de flames i d'altres condemnats i d'éssers monstruosos i un gran dimoni fosc. Ací, Epulò implora vanament a Abraham (el paradís del qual és situat just a sobre) que tingui pietat d'ell.

En l'art monumental d'època romànica, la il·lustració de la paràbola de Llätzer, amb el si d'Abraham, apareix, entre d'altres llocs, a la colum-

9. Ugo WOLF, *Die Parabel vom reichen Prasser und armen Lazarus in der mittelalterlichen Buchmalerei*, Múnic, 1989. J. BASCHET, *Le sein du père*, p. 112, cap. III, n. 32 i, especialment, els annexos.

10. Biblioteca Nacional de París, ms. gr. 510, de vers el 886 (J. BASCHET, *Le sein du père*, il. 19, p. 110).

11. Biblioteca Ambrosiana de Milà, E.49-50 inf. (A. GRABAR, *Miniatures du Grégoire de Nazianze*, I (1943), p. XXXV (2). J. BASCHET, *Le sein du père*, p. 394-405.

12. Princeton Index of Christian Art.

13. Nuremberg, Mus. Nat., ms. 156142, f. 78.

na de bronze de la catedral de Hildesheim, de 1020-1040;¹⁴ al mur septentrional de Sant'Angelo in Formis, exemple emblemàtic de la influència de la pintura bizantina a Occident de la fi del segle XI; al claustre de Moissac, de principi del segle XII, i al pòrtic d'aquesta església, del 1120-1135 (fig.2); al cor de Saint-Martin de Vicq, de cap al 1130; en un capitell de la nau de Vézelay, de vers 1125-1140; en un capitell del portal nord Saint-Lazare d'Autun, de cap a 1130-1140; al fris de la façana de la catedral de Licoln, de 1141-1148; a la portalada de Santa Maria de Ripoll, que s'hauria de datar a partir de 1149 i abans de 1162;¹⁵ al paviment de la catedral d'Otranto, del 1166; al claustre de la catedral de Monreale, de vers 1176-1189, als claustres de Sant Cugat del Vallès, de molt a la fi del segle XII, excepte la galeria meridional que s'ha datat en els primers decennis del segle XIII,¹⁶ i de la catedral de Girona, que fins ara es creia anterior, però que podria haver estat posterior o, si més no, simultani a la darrera etapa del claustre de Sant Cugat,¹⁷ i al vitrall de la nau de Sainte-Radegonde de Poitiers, de la segona meitat del segle XIII, entre molts altres llocs i mitjans artístics.

D'altra banda, el si d'Abraham pot aparèixer sol, sense els altres elements de la paràbola, integrat amb altres imatges en la representació del judici final, com al revers de la façana de San Michele d'Oleggio, de la fi del segle XI; als mosaics de la paret occidental de Torcello, de c. 1100, on hi ha també la porta del paradís, amb la Verge i el bon lladre; al timpà de Conques, de vers 1125-1130, integrat al centre de la Jerusalem celestial; a la volta del transsepte de Saint-Pierre de Montgauch, de c. 1130;¹⁸ a les arquivoltes del portal de Saint-Denis, de 1140; a la façana de ponent de la catedral de Laon, de vers el 1160; a la paret occidental de San

14. Els exemples que citem, si no s'indica el contrari, són extrets de l'inventari de Baschet, *Le sein du père*, p. 394-405. I, igualment, pel que fa a la datació d'aquestes obres, si no es diu res en contra, és la que ell transcriu.

15. Sobre la datació de la façana de Ripoll, vegeu més endavant.

16. La datació del claustre de Sant Cugat es basa sobretot en la deixa testamentària de Guillem de Claramunt, del 1190, que donà mil sous «ad opus ipsius claustris quod facere ibi promisi» (J. RIUS SERRA, *Cartulario de Sant Cugat del Vallès*, vol. III, 1945, doc. 1182) i, a més, en el fet que Arnau Cadell, l'escultor que s'esculpí tallant un capitell, amb una inscripció que ho acredita, apareix com a testimoni en documents del monestir del 1206 i 1207. D'altra banda, el 1217 hi ha documentada una donació de Saurina de Claramunt per a la il·luminació de la galeria meridional, que aleshores ja estaria acabada i que és posterior a les altres (veg. I. LORÉS, «L'escultura del claustre i de l'església», a *Catalunya romànica*, vol. XVII, 1991, p. 169-182).

17. El testament de l'escultor Arnau Cadell, datat a Girona el 1221, descobert recentment per l'arxiver diocesà, Josep M. Marquès Planagumà, permet d'obrir aquesta altra possibilitat.

18. F. LAMOTTE, *L'art roman en Couserans*, Mémoire de maîtrise, Universitat de Tolosa-Le Mirail, 1976, p. 75-83 (*non vidimus*), citada per GARLAND, *op. cit.*, t. III, p. 253-255. F. LAMOTTE, «Présentation de l'art roman du Couserans», *Couserans et montagne ariégeoise, Actes du XXXe congrès d'études régionales de la Fédération des Sociétés Académiques et savantes Languedoc-Pyrénées-Gascogne*, Saint-Girons, 1976, p. 17-24. J. OTTAWAY, «Quelques observations sur les peintures murales de la région du nord-est des Pyrénées aux XIème et XIIème s.», *Revue d'Auvergne*, CVI, 1992, p. 37-54.

Martino de Carugo, del darrer quart del segle XII; al portal de Saint-Trophime d'Arles, de la fi del segle XII, i al nàrtex de l'abacial de Payerne, de vers el 1200,¹⁹ entre d'altres llocs. Al segle XIII, amb el gran desplegament de la iconografia del judici final, el si d'Abraham assoleix també el seu apogeu. Aleshores apareix als portals de les grans esglésies i catedrals gòtiques de Chartres, París, Amiens, Bamberg, Reims, Bourges, Saint-Omer; i, a més, als mosaics del baptisteri de Florència, i a molts altres llocs.

IL·LUSTRACIÓ DE LA PARÀBOLA

A la portalada de Santa Maria de Ripoll

En l'art monumental de la Catalunya romànica, la paràbola del pobre Llätzer apareix representada quasi amb totes les seves imatges en un lloc tan emblemàtic com la façana de l'abadia de Santa Maria de Ripoll, si bé en un lloc marginal, al recolze lateral dret, aparentment deslligada del gran desplegament iconogràfic de la cara frontal. En aquesta hi ha una gran teofania, amb la *Maiestas Domini* flanquejada per àngels i pel tetramorf i adorada pels ancians de l'Apocalipsi i per sants i profetes, a més d'escenes de la història d'Israel, del llibre dels Reis a l'esquerra i de l'Èxode a la dreta, a més de l'Anyell de Déu i la història de sant Pere i sant Pau, amb les seves efígies flanquejant el portal, i també a les arquivoltes la història de Jonàs i altres escenes veterotestamentàries i un menologi. En la història d'Israel alliberada de l'esclavitud, Eduard Junyent proposà de veure-hi un reflex de les gestes reconqueridores dels comtes de Barcelona, particularment de Ramon Berenguer III i Ramon Berenguer IV, en temps del qual es data la construcció de la portalada, que se situaria entre l'acabament de la reconquesta de la Catalunya Nova (1149) i la mort del comte (1162).²⁰

19. Sylvie COSTA PAILLET, *Matthieu versus Jean: le facie ad faciem monumental des peintures du narthex de Payerne*, Universitat de Ginebra, memòria de llicenciatura en història de l'art medieval sota la direcció d'Yves Christe.

20. Sobre la datació de la portalada, J. PUIG I CADAFAELCH, A. DE FALGUERA i J. GODAY, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, vol. III, t. 2, 1918, p. 815-848, la situaven entre el 1150 i 1175; E. JUNYENT, *El monestir romànic de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona, 1975, p. 57-58, la situa en temps de Ramon Berenguer IV, «qui sap si arran de les definitives conquestes de Lleida i Tortosa en 1149 que motivarien el pla iconogràfic de les grans composicions frontals». Efectivament, abans s'havia referit al fet que en la història d'Israel, alliberada de l'esclavitud, «pogué intentar-se fixar el reflex de la reconquesta empresa pel comte de Barcelona Ramon Berenguer III, acabada a les fronteres del Cinca pel seu fill Ramon Berenguer IV, com una incorporació al regne messiànic, una vegada superats els seus enemics en la lluita contra els sarraïns». I ho relaciona amb l'escola històrica de Ripoll que, en el «moment àlgid en què compila les *Gesta Comitum* i que glorifica ambdós comtes, a l'uníson de l'escola poètica en rebre llurs despulles mortals, i les gestes dels pròcers que tanquen el període comtal de Catalunya, obert tres segles abans per Guifré, el fundador del monestir» i, afegim, del lli-

Als recolzes laterals, tant al dret com a l'esquerre, a la part superior de sobre la línia d'impostes, hi ha la continuació dels temes de la cara frontal, tant els ancians de l'Apocalipsi, com els sants i profetes, o les escenes de la història d'Israel, per exemple, la història de l'èxode que culmina amb el pas del mar Roig al lateral, en clara continuació del relat bíblic, o el trasllat de l'arca de l'aliança. Però al dessota de la línia d'impostes aquesta continuïtat es trenca i a l'esquerra hi ha unes tiges entrelaçades que encerclen animals, sense cap relació amb David i els seus músics, ni amb la segona visió de Daniel, de la cara frontal. Mentre que a la dreta, en la cara frontal hi ha, a dalt, el Senyor, que lliura la llei als pròcers d'Israel, que es diu que són pròcers o donants, i la primera visió de Daniel. És just a aquesta alçada que, girada la columna del marge, a la dreta, es desplega la paràbola del pobre Llätzer, com a tema independent (fig. 3).

La paràbola es presenta en quatre medallons, que es llegeixen de baix a dalt. A l'inferior dels quals hi ha el pobre Llätzer defora la porta del ric, amb un gos que li llepa les nafres; a sobre mateix el banquet d'Epu-ló, presentat amb una taula parada amb estovalles i viandes i uns personatges al darrere; el tercer és la mort de Llätzer, amb un àngel que s'emporta la seva ànima, i, finalment, el medalló de dalt conté el si d'Abraham, on es veu el profeta amb ànimes de benaurats al seu si, la central de les quals deu ser la del pobre Llätzer. S'ha omès, doncs, la part de la paràbola que tracta de la mort del ric i el seu càstig a l'infern, probablement perquè, com les altres imatges i escenes historiades de la portalada, s'inscriu en un ampli programa de caràcter salvífic i teofànic en què la temàtica bíblica actua com a espill de les gestes dels sobirans de la casa de Barcelona en la lluita contra l'islam.²¹ En aquest context d'e-

natge del casal de Barcelona que ara torna a enterrar-se a Ripoll. Per a Junyent, l'erecció monumental de la portalada, fent-se ressò de la teologia bíblica, perpetua «l'esperit d'un poble en l'arc triomfal de la reconquesta». X. BARRAL la situava a la segona meitat del segle XII, no anterior al 1159 (Vegeu sobretot, d'aquest autor «La sculpture à Ripoll au XIIe siècle», *Bulletin Monumental*, 131-iv, 1973, p. 311-359, i «Le portail de Ripoll, Etat des questions», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 4, 1973, p. 139-161, i també, «L'escultura monumental», a *Catalunya romànica*, x, Barcelona, 1987, p. 232-241; J. YARZA, «Portalada de Santa Maria de Ripoll», a *Catalunya romànica*, x, Barcelona, 1987, p. 241-252, segueix Junyent; M. MELERO, «La propagande politico-religieuse du programme iconographique de la façade de Sainte-Marie de Ripoll», *Cahiers de Vivilisation Médiévale*, 46, 2003, p. 135-157, la situa entre 1158 i 1162 per al començament, i el 1172 o poc després per a l'acabament, i M. CASTIÑEIRAS la porta vers el 1140, «Un passaggio alpassato: il portale di Ripoll», a *Medioevo: il tempo degli antichi*, Parma, 2006, p. 365-381.

21. Darrerament M. Castiñeiras, en l'article citat a la nota anterior, pretén que en la portalada apareguin representats el comte Bernat Tallaferro de Besalú i el seu fill el comte Guillem. Si hom considera que la portalada és bastí al moment en què els comtes de Barcelona decidiren fer-se enterrar novament a Ripoll, la seva hipòtesi, per molt que els comtes sobirans haguessin incorporat als seus dominis el comtat de Besalú el 1111, sembla molt improbable. En canvi, l'eclesiàstic sí que podria ser l'abat i el bisbe Oliba, més encara si el llibre que sosté porta escrita la paraula PAX, perquè Oliba fou l'impulsor de la pau i treva de Déu. D'altra banda, la proposta de M. Melero, citada també a la nota anterior, que defensa que la portalada fos part de la propaganda des-

xaltació, la fi escatològica que interessa ressaltar és la de la Redempció.

Als claustres de Sant Cugat del Vallès i de la catedral de Girona

La paràbola apareix en sengles capitells dels claustres del monestir de Sant Cugat i de la catedral de Girona, amb les mateixes escenes i un mateix patró iconogràfic i compositiu, que sembla inspirat, en part, en el del pòrtic de Moissac. En ambdós casos s'omet la representació de l'infern però no el càstig d'Epuló, que apareix representat al moment de la seva mort, en què uns dimonis s'enduen la seva ànima. És molt interessant, d'altra banda, que en tots dos casos el si d'Abraham es trobi a la banda del jardí del claustre.

Al claustre de Sant Cugat, de molt a finals del segle XII, potser entre 1190 i 1207, la paràbola es representa al segon dels capitells de la galeria occidental, vora el pilar de l'angle nord-occidental, en la banda interior del claustre (fig. 4), al primer dels capitells exempts d'aquest costat. Per la seva factura s'atribueix al primer dels tallers que hi treballaren, que es deia que havia treballat primer al claustre de la catedral de Girona, relació que una descoberta documental farà, si més no, replantejar, i que anteriorment ho havia fet a la Daurada de Tolosa de Llenguadoc.²² El de Sant Cugat és l'únic capítell historiat de la seva galeria, per la qual cosa sembla que es trobi fora de lloc. Això no obstant, la raó del seu emplaçament s'ha explicat en el sentit que la seva situació vora la porta antiga d'accés al claustre seria assimilable a la d'entrada a moltes esglésies.²³ La paràbola es desenvolupa a les quatre cares del capítell. En la que dó-

plegada per l'abadia ripollesa per obtenir la independència de Marsella, no té gaire sentit. La portalada, com el *Cronicon Rivipullense* i l'escola històrica de Ripoll (veg. M. COLL I ALENTORN, «La historiografia de Catalunya en el període primitiu», *Estudis Romànics*, núm. II (1951-1952), p. 139-196, i, del mateix autor, *Historiografia*, Barcelona, 1941, p. 40-41), així com la voluntat dels comtes de Barcelona de fer-se enterrar novament a Ripoll, al panteó on hi havia enterrat el fundador del llinatge del casal de Barcelona, el comte Guifré el Pelós, han d'obeir a una alta voluntat de sobirania política i d'exaltació del llinatge. La subjecció o no a una altra casa monàstica depenia del papat i, en definitiva, de la influència que els abats, bisbes i governants tinguessin respecte del pontífex del moment i dels seus legats. Per a aquesta qüestió vegeu, P. КЕН, *El papat i el principat de Catalunya fins a la unió amb Aragó*, Barcelona, 1931, i, del mateix autor, la fonamental *Papsturkunden in Spanien, Vorarbeiten zur Hispania Pontificia*, vol. I: *Katalonien*, Berlín, 1926, p. 120-125.

22. Segons Imma Lorés, el taller està emparentat amb el tercer taller de la Daurada. Imma LORÉS, *L'escultura dels claustres de la catedral de Girona i del monestir de Sant Cugat del Vallès. Formació, desenvolupament i difusió*, tesi doctoral presentada a la Universitat de Barcelona el 1991 (*non vidimus*). De la mateixa autora, text a *Catalunya romànica*, vol. XVIII, p. 169-179. Sobre la datació vegeu també notes 16 i 17 i, a més, J. Baltrusaitis, *les chapiteaux de Sant Cugat del Vallès*, París 1931, esp. p. 103-142.
23. I. LORÉS, *Catalunya romànica*..., que esmenta els casos del pòrtic de Moissac, de Sant Serni de Tolosa de Llenguadoc o de San Vicente de Ávila. És evident, a partir dels exemples citats més amunt i, sobretot, de les taules de Baschet, es podrien citar molts altres exemples.

na a l'interior de la galeria, com al claustre de la catedral de Girona, hi ha el banquet del ric, on aquest i la seva dona compareixen davant una taula parada amb tovalles i viandes (fig. 5). Tots dos —ell de mida una mica més gran, d'aspecte més robust i amb barba— estan girats cap a la dreta, per on se'ls acosta un criat amb una nova plata de viandes; l'escena aquí està invertida respecte de la de Girona, on el criat es representa a l'esquerra.

El treball escultòric, més detallat a Girona, al monestir vallesà és més estilitzat, més sintètic de línia i de concepte, traçat amb més llibertat i economia de mitjans (vegeu el plegat de les tovalles i de les vestimentes i la simplificació de detalls, com ara que a Sant Cugat les tovalles tapin les cames dels comensals, que es veuen a Girona). El domèstic (a qui li falta el cap) ocupa justament l'espai de sota la torreta de l'angle, com a Girona, però a la dreta i no a l'esquerra, i té la cama dreta avançada i doblegada, com si estigués agenollat, mentre que l'altra cama la té a l'altra cara del capitell, solució molt eficaç que denota el moviment i alhora la reverència (fig. 6). A Sant Cugat, la casa del ric no es confon, com a Girona, amb la torreta d'angle de la qual, a l'altra cara del capitell, surt un dels àngels del Senyor per endur-se l'ànima de Llätzer. En aquest sentit, que Sant Cugat fos anterior a Girona no seria solament versemblant, ans més coherent, perquè des del punt de vista teològic i dogmàtic les dues arquitectures, la casa del ric i la casa celestial, no es confonen, cosa que sí que passa a Girona, com veurem.

La narració, com al claustre de la catedral gironina, continua a la cara de la dreta del capitell, on es representen simultàniament dos moments diferents. Així es veu la porta de la casa del ric en forma de torre emmerletada i dos gossos que en surten i llepen les nafres al pobre Llätzer que, defora, espera rebre almoïna (fig. 6). I, a la part superior del capitell, es veuen els àngels del Senyor que surten de les torretes d'angle i s'emporten l'ànima de Llätzer al cel. De l'ànima de Llätzer (les figures estan trencades i malmeses), resta ben visible una de les cames, nua, que surt, com si s'enlairés, de sobre mateix del cos de Llätzer, representat aquest en posició de difunt, amb les mans plegades sobre seu.

A la cara de llevant del capitell, la que dona a l'interior del jardí del claustre, hi ha representat el si d'Abraham (fig. 7). Aquest és representat barbat i en la posició asseguda habitual, amb l'ànima de Llätzer a la seva falda, les mans del patriarca sobre els genolls i la roba i acollint així el benaurat. Aquest, amb la mà, assenyala el costat, sens dubte el que s'esdevé a l'altra cara del capitell, on hi ha la mort del ric i els dimonis que s'emporten la seva ànima (fig. 8). Una torreta d'angle (trencada) i una columna (de la qual falta també la part superior) separaven el si d'Abraham o paradís d'aquesta altra escena de la cara nord del capitell, on veiem el ric disposat en diagonal, ja difunt, com indiquen les seves mans creuades sobre el ventre. La dona rere seu (també li falta el cap) sembla que s'estiri els cabells o les vestidures, en un gest de dolor. I de sobre

Epuló, cap avall, cau la seva ànima nua, de la que es veuen les cames amb els peus enlaire, que s'emporten uns dimonis que hi havia, sembla que dos, dels quals es conserven les potes amb els dits com de gallinàcies i en forma de garfis.

Al claustre de la catedral de Girona la paràbola s'inclou a la galeria meridional, la més antiga i més interessant per la seva rica iconografia sobre l'Antic i el Nou Testament.²⁴ El capitell on apareix és el primer després del pilar de l'angle sud-oriental (fig. 9), pilar que conté un cicle dels tres patriarques, Abraham, Isaac i Jacob, amb la història d'Isaac a la cara meridional del pilar, que inclou el seu sacrifici, també dit *sacrifici d'Abraham*. En la cara occidental del pilar, la que és paral·lela al capitell que ens ocupa, es representa l'episodi en què el patriarca Abraham renta els peus dels tres àngels, escena situada just enfront de la cara del capitell en què apareix la mort de Llätzer (fig. 10), amb els àngels del Senyor que s'enduen la seva ànima al cel i les següents contenen les imatges de Llätzer al si d'Abraham (fig. 11) i la mort d'Epuló (fig. 12).²⁵ Al capitell del costat es representa la mort o dormició de la Verge i el següent fou substituït per un de gòtic, mentre que els que continuen contenen l'entrada a Jerusalem i el lavatori. Darrera el capitell de la paràbola, al de l'interior del pati del claustre, hi ha només un atlant amb tiges i al del costat d'aquest l'anunciació, el naixement i l'epifania i als tres capitells restants escenes de lluita entre homes i animals o animals afrontats.

EL SI D'ABRAHAM COM A EVOCACIÓ DEL PARADÍS

A Sant Joan de Boí

A les pintures de l'església de Sant Joan de Boí, datades vers el 1100, el si d'Abraham s'hi mostrava, en clara al·lusió al paradís, contraposat a l'infern, a la façana interior occidental,²⁶ on haurien format part d'una representació sumària del judici final anterior al desenvolupament ple del tema (fig. 13).

A l'esquerra d'una torre, element de separació, apareix el si àmpliament obert d'Abraham, amb la mà d'aquest a la dreta, tot agafant el

24. Sobre el claustre de la catedral de Girona, vegeu el text d'Imma Lorés a *Catalunya romànica*, vol. v, 1991, p. 119-131, esp. plànol de p. 119 i relació dels temes a la p. 122.

25. És el núm. 19 de la numeració de Lorés, p. 122 de l'obra citada en la nota anterior.

26. Aquestes imatges del paradís i de l'infern, així com les altres pintures de l'església, arrencades i traspassades a tela, es troben al MNAC, instal·lades la major part en una arquitectura que reproduïx l'original (1995) a partir de l'estudi i la proposta de qui signa aquestes ratlles. Sobre aquesta base es féu la còpia de les pintures que hi ha *in situ*, amb noves aportacions de la restauradora Clara Payàs. El mural amb el paradís i l'infern, però, no fou reproduït enlloc. Vegeu sobre aquestes pintures M. PAGÈS, «A l'entorn del programa iconogràfic de Sant Joan de Boí, assaig d'interpretació», a *Sobre pintura romànica catalana*, Barcelona, 2005, p. 183-199.

llenç que té encabides almenys les ànimes de cinc personatges, amb el vestit de color altern, dels quals només els tres de més a la dreta estan sencers. Són joves imberbes de posat seriós que miren cap a la seva esquerra, com amatents a algun esdeveniment o a la presència d'algú, sense cap mena d'ansietat però amb una actitud més d'espera tranquil·la que no pas de joia. No es conserva ni el cap, ni el cos del patriarca, per la qual cosa a primer cop d'ull dona la falsa impressió que el que hi ha representat és una barca. Però la mà, la falda que els acull i el posat dels benaurats fan indiscutible que es tracta d'una plasmació del si d'Abraham. D'altra banda, d'acord amb les ratlles de plec de la seva faldilla, sota la бага de la falda, sembla que el patriarca estaria assegut. I per les mides de la peça i les de la paret d'on prové sembla que no hi havia cap més patriarca, que ell tot sol hauria representat el paradís.

No sabem si la distància actual que hi ha entre el paradís i l'infern és l'original o no, probablement no l'és. Però, no havent-hi vestigis ni, almenys que es coneguïn, fotografies anteriors a l'arrencament que mostrin les pintures al seu lloc, no tenim cap element per esbrinar-ho.

El paradís i l'infern de Boí devien pertànyer al judici final que es representava en aquesta paret, del qual hauria format part també el drac o la bèstia apocalíptica, de set caps i deu banyes, situat al sector de la nau meridional.²⁷ Les altres imatges que hi devia haver no ens han pervinut.

Segons la nostra interpretació, a Boí el si d'Abraham té una significació temporal, ja que al registre superior dels murs de l'església es representa una particular ciutat de Déu o Jerusalem celestial, amb figures de sants, entre els quals els apòstols, flanquejats per torres, representats sols o de dos en dos, amb una escena de joglaria inclosa, i seria un càntic o una celebració a la glòria del Senyor, dins de la ciutat de Déu. Aquesta interpretació, que he exposat en un altre lloc, se sobreposa físicament i simbòlica al món creat, poblat d'éssers molt diversos entre els quals l'home pecador. Si la ciutat de Déu es trobava plasmada a la part superior dels murs de l'església, al judici final de la paret occidental el si d'Abraham, contraposat a l'infern, tindria la significació de destí temporal de les ànimes dels benaurats abans del judici i en espera del paradís, com una mena de porta del cel, de la manera que la trobem representada, per exemple, a Torcello, on apareix justament al costat del si d'Abraham. Des d'aquest punt de vista, a Torcello una i altra imatge tenen la mateixa significació, que poden acceptar també per a Boí.

27. Al MNAC el drac es muntà una mica més amunt del que correspondria, com es pot comprovar per les fotografies de l'època de l'arrencament del fresc.

A Sant Romà d'Aineto

A les pintures de l'absis de Sant Romà d'Aineto, de la segona meitat del segle XII, el tema del si d'Abraham, clar i incontestable, és situat a l'intradós de l'arc triomfal, al costat de l'epístola (fig. 14). Sobre un fons vermell, es veuen dos petits caps situats de costat, quasi a tocar un de l'altre, en posició frontal, imberbes i amb el cabell tallat sota les orelles, coses que, juntament amb el color dels cabells, els confereix un aspecte juvenívol. Una mica més amunt hi ha les restes de la cara i de la barba blanca d'un personatge en posició frontal, que justament du el vestit vermell que és el fons, el si, sobre el qual es disposen aquells rostres. La mà del personatge, que devia sostenir el llenç, es troba a la dreta. És la mateixa formulació iconogràfica del patriarca que es troba a Sant Joan de Boí i arreu, la imatge prototípica del patriarca.

El si d'Abraham és situat al segon registre del cantó dret de l'arc triomfal. Al registre de sobre hi ha, a banda i banda, sengles àngels, més ben conservat el septentrional, que sostenen un *clipeus* amb l'anyell de Déu, situat a la clau de l'arc. A l'extradós d'aquest hi ha, més malmesos encara, dos altres àngels que presenten un altre *clipeus* on sembla que hi havia un crismó amb l'alfa i l'òmega.

Per bé que el tema d'Aineto fou identificat de seguida per Miquel Àngel Alarcia,²⁸ col·laborador de Joan Ainaud, els autors posteriors, Joan Sureda²⁹ o Juan Vivancos no en fan esment. Aquest darrer autor, fins i tot, arriba a proposar una altra identificació. Basant-se en la semblança dels rostres juveníols dels benaurats del si d'Abraham d'Aineto amb els que a Pedret representen les ànimes dels màrtirs sota l'altar (MDCS),³⁰ proposa que es tracti d'aquest tema, de l'obertura del cinquè segell de llibre de la Revelació (Ap 6,9-11). No ens hem d'enganyar, però, el tema del si d'Abraham a Aineto és clar i inequívoc, i la semblança dels rostres dels benaurats amb els dels màrtirs preparats per al banquet eucarístic de Pedret és deguda, sobretot, a part de les concomitàncies estilístiques, al fet que les ànimes dels benaurats, màrtirs o no, sigui quin sigui el context en què apareixen, es representen sempre amb un aspecte jove i beatífic, juvenívol, fervorós i atent. Vivancos no interpretà bé els altres elements que resten de l'escena, perquè el que hi ha sobre els caps dels benaurats no és cap ocell «que aixeca el vol»,³¹ com ell cregué, ans clara i inequívoca, la barba blanca del patriarca.

28. M. A. ALARCIA, «Absis d'Aineto», a *Barcelona restaura*, Barcelona, 1980, p. 23-26, n° 5. Alarcia era aleshores conservador del Museu d'Art de Catalunya, per tant havia tingut ocasió de seguir de prop el procés de restauració, que comenta, i de conèixer a fons les pintures.

29. J. SUREDA, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, 1981, p. 314. J. SUREDA, «Pintura mural romànica. Recientes descubrimientos en Cataluña», *Goya*, 183 (1984), p. 134-135.

30. J. VIVANCOS, «Fragment 1 de decoració mural d'Aineto», *Catalunya romànica*, vol. XXIII, 1988, p. 227-229, i, del mateix autor, al vol. xv, de la mateixa obra, 1993, p. 263-264.

31. J. VIVANCOS, «Fragment 1...», p. 228.

Examinarem ara el context i les altres imatges de l'absis d'Aineto. A la volta hi havia la *maiestas Domini*, o Senyor en majestat, dins d'una màndorla. La figura és avui molt incompleta, malmesa i alterada, especialment el rostre. Si es prescindeix d'aquest, es pot apreciar que l'obra original tenia més qualitat. Sembla que duia nimbe crucífer i té la mà esquerra en posició semblant a l'esquerra del Crist de Taüll, és a dir, que devia sostenir el llibre en la mateixa posició que aquest, recolzant-lo sobre el genoll, però el d'Aineto no s'ha conservat. També la posició del seu mantell i el color d'aquest, d'un blau turquesa, menys intens però, recorden el de Taüll. En canvi, el Crist d'Aineto porta una mena de faixa a la cintura, molt ampla. No sabem amb seguretat quines figures hi havia al seu entorn, per bé que a partir d'un petit fragment, conservat a la reserva del MNAC, que al seu dia no va ser integrat a les pintures de l'absis, es pot inferir que hi havia un àngel que s'adreçaria al Senyor.

A l'arc triomfal, enfront del si d'Abraham, resta només la part superior del cap nibat de blau d'un personatge amb el cabell blanc, pentinat amb clenxa al mig, és a dir, d'un ancià venerable, en posició central. Segurament seria un altre patriarca, amb les ànimes de benaurats al seu si. És mera hipòtesi, però és versemblant. A Saint-Pierre de Montgauch són tres els patriarques que hi ha representats, Abraham, Isaac i Jacob. A Aineto, per qüestions d'adaptació o encaix amb l'estructura arquitectònica del suport, n'hi devia haver dos, els quals, flanquejant la manifestació del Crist en majestat, o messies eixit del tron de David, de la volta absidal, incidien un altre cop en la concepció trinitària que impregna tot el programa iconogràfic.

ALTRES IMATGES DE LA PARÀBOLA

El banquet d'Epuló i el pobre Llätzer a Sant Climent de Taüll

Com hem dit, la presència del pobre Llätzer en un dels arcs absidals de Sant Climent de Taüll és coneguda de fa anys (fig. 15),³² mentre que fa poc que s'ha descobert, *in situ*, davant seu, el banquet del ric Epuló (fig. 16). És curiós i interessant que no s'hi desenvolupi la segona part de la paràbola, la que fa referència explícita a l'escatologia, al destí en el més enllà, per bé que la inclusió de les dues imatges citades hi al·ludeix implícitament. Tanmateix, pel que es desprèn del programa de les

32. Per a la bibliografia de les pintures de Sant Climent, vegeu J. SUREDA, 1981, p. 344-345; la més recent en el textos d'Eduard Carbonell i Lluïsa Carabassa a *La Ribagorça*, p. 243-252. Vegeu també M. PAGÈS, *Sobre pintura*, p. 147-182. D'altra banda, Anke Wunderwald li ha dedicat una part de la seva tesi doctoral llegida el 2004 a la Universitat Tècnica de Berlín (*non vidimus*). Vegeu a més, pel que fa a la il·lustració, Eduard CARBONELL i Joan SUREDA, *Tresors medievals del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona i Madrid, 1997, p. 13-66.

altres imatges, l'èmfasi es posa més aviat en els exemples de conductes negatives o positives, en diversos aspectes de l'activitat humana, en relació amb el proïsme i amb el reconeixement de Déu. Les pintures es daten devers el 1123 en relació amb la inscripció de consagració pintada sobre una columna,

ANNO AB INCARNACIONE

D(OMI)NI M°C°XX°III°III°ID(VS) DE(CEM)BR(IS)

VENIT RAIMUND(VS) EP(IS)C(OPVS) BARBASTRE

N(S)IS ET C(ON)SECRAVIT HA(N)C ECCL(ES)IA(M) IN HONORE

(SAN)C(T)I CLEMENTIS [M(A)R(TIRIS)] ET [PON(E)NS RELIQUIAS

I(N) [ALTARE SANC]TI CORN(ELI)³³

A la volta de l'absis es desplega una gran teofania basada en diverses fonts bíbliques (Ap 1,7-8; Ez 1,1-25),³⁴ que és centrada per la figura imponent del Crist en majestat o *maiestas Domini*, dins de la màndorla, assegut sobre l'arc del cel entre l'alfa i l'omega, beneint amb la dreta i amb el llibre de la vida a l'esquerra, on hi ha una cita de Joan, EGO SVM LUX MVNDI (Jn 1,5). Al seu entorn hi ha el tetramorf (S IOANES, S MARCHVS EG, S LVCHA EG), amb dos dels símbols, el lleó de Marc i el toro de Lluc, dins d'uns cercles o rodes, presentats per uns àngels. Als extrems es drecen un serafi (SERAPHI), a l'esquerra, i un querubí (S C.), a la dreta.³⁵

A l'hemicicle i sota arcades, en una mena de Jerusalem celestial, es representa el col·legi d'apòstols amb Maria. Les figures conservades al MNAC són, segons les inscripcions, (T)OMAS, S BARTOLOMEE, S MARIA, S IOANES, S IACHOBE, S FE..., és a dir, Tomàs, Bartomeu, Maria, Joan l'evangelista i Felip. Aquest registre, que s'estenia també per les al-

33. Per causa d'una agressió soferta quan tenia posades les teles de l'arrencament, la inscripció es conserva incompleta. Tanmateix, havia estat transcrita per Jaume Pasqual al segle XVIII i la transcriví de nou Mn. Josep Gudiol i Cunill en les seves notes inèdites de la missió de l'Institut d'Estudis Catalans del 1907.

34. M. DURLIAT, «L'iconographie d'abside en Catalogne», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 5 (1974), p. 99-116. M. DELCOR, «Quelques aspects de l'iconographie de l'ange, dans l'art roman de Catalogne. Les sources écrites et leur interprétation», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13 (1982), p. 167.

35. La inscripció que es veu actualment vora l'àngel hexapètic de la dreta no és original, com es pot comprovar en les fotografies de les pintures anteriors al muntatge de l'absis. En aquestes, es veu que les ales de l'àngel de dalt (el de l'àguila de Joan) i les d'aquest àngel hexapètic tocaven les franges que marquen el límit extern de la conca absidal. Actualment (el muntatge de l'absis és del 1924 i el dels arcs triomfals del 1973), entre aquests àngels i la vora hi ha una franja de pintura afegida, amb la inscripció, que evidentment tampoc és original, de SER. Ens preguntem qui la féu fer (Joaquim Folch i Torres o Franco Stefanoni) i per què en temps de la direcció de Joan Ainaud (1948-1985), que ben segur que sabia que no era autèntica, quan muntà les pintures dels arcs triomfals, ell no la féu treure. No solament no ho féu, sinó que, a més, en un llibre publicat el darrer any de la seva vida apareix reproduïda una fotografia dels anys setanta en què es veu clarament aquesta inscripció falsa (J. AINAUD DE LASARTE, *Catalogne romane, Sainte-Marie-de-la-Pierre-qui-vire*, 1994).

tres parets del presbiteri, a la part nord de l'arc més pròxim a la nau, tenia la figura de Pere (P) E(T)RVS), conservada en part *in situ*.³⁶

A la clau dels arcs triomfals hi ha, al més pròxim a la volta absidal, la mà del Pare o *dextera Domini* i l'anyell apocalíptic, que duia el llibre de la Revelació, en l'arc que s'obre a la nau. La mà del Pare beneïa la figura oferent d'Abel, de la qual hi ha vestigis *in situ*. Davant seu, també a l'església, es conserva la part inferior d'una figura vestida amb túnica talar i calçada, per la qual cosa no pot tractar-se de Caïm, i cal inferir que, com a Sant Vital de Ravenna, hi hauria les ofrenes d'Abel i de Melquisedec, evocació, per tant, dels dos Testaments.³⁷ A sota hi ha el fratricidi d'Abel, del mateix estil poderós de les altres pintures.³⁸ De davant mateix, de la cara nord de l'arc, prové una figura aïllada del MNAC mai reintegrada al seu context perquè fins ara es desconeixia aquest seu emplaçament. És un home vestit amb túnica ornada de pedreria, assegut en actitud afligida, d'esquena a la teofania. El mateix personatge, amb la mateixa actitud apesurada i sempre girat d'esquena a la visió de la divinitat, es troba en dues altres esglésies catalanes de la diòcesi d'Urgell, Ginestarré (MNAC) i Baltarga (Museu Diocesà d'Urgell), en aquest darrer cas amb restes d'una inscripció (..RAIM), la qual permet de suggerir que es tracti d'Efraïm,³⁹ personatge bíblic que els profetes identifiquen amb Israel.⁴⁰ En aquest context, seria la personificació del poble d'Israel que, amb la seva actitud de negar-se a admetre la revelació, es condemna. I, ahora, la del cabdill o magnat que es condemna per la mateixa raó.

A la mateixa alçada d'aquestes imatges, de l'arc immediat és d'on provenen les dues imatges de la paràbola del pobre Llätzer, que eren situades una davant de l'altra i que avui tenim separades, perquè, com hem dit, el banquet del ric es conserva, parcialment malmès, *in situ*, i el pobre Llätzer s'exposa al MNAC. El banquet del ric a Taüll mostra una tau-la molt ostentosa (fig. 16), parada amb riques tovalles, amb grans pans i

36. A la cara frontal del primer dels arcs del costat nord o de l'evangeli, hi ha la figura de sant Climent, S CLEMENTIS, i al sud o de l'epístola, un altre sant prelat, que podria ser Corneli, de qui es posaren relíquies a l'altar, però no hi ha cap garantia que ho fos.

37. Tot i que en queden només vestigis, és clar que no pot ser Caïm perquè va vestit no com un pagès, que duria fandilla curta, ans amb túnica talar. Com a Maderuelo i, probablement, com a Santa Maria de Taüll, seria potser Melquisedec. M. PAGÈS, *Sobre pintura...*

38. Per la novetat que representen i perquè el fet és desconegut de la bibliografia internacional, dedicarem més atenció a les pintures descobertes o identificades recentment. Veg. Montserrat PAGÈS, «Noves pintures a Sant Climent de Taüll», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5 (2002), p. 193-196; ampliat a *Sobre pintura*, p. 175-182.

39. M. PAGÈS, «Sobre la identificació d'una figura aïllada de l'absis de Sant Climent de Taüll», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4 (2000), p. 105-112; reproduït a *Sobre pintura*, p. 175-182.

40. «Ephraim in desolatione erit in die correptionis in tribubus Israhel ostendi» (Os 5,9), i, entre d'altres citacions: «ad iracundiam me provocavit Ephraim in amaritudinibus suis et sanguis eius super eum veniet et obprobrium eius restituet ei Dominus» (Os 12,14). Vegeu d'altres citacions i l'argumentació que defensa la hipòtesi a Pagès, obra citada a la nota anterior.

objectes, tot exageradament gran, desproporció que sobta l'espectador i que està en relació directa amb el que es vol representar: la desmesura i l'excés de la taula del ric, per la qual cosa, tot i l'estat amb què ens ha arribat, no hi ha cap dubte a l'hora d'identificar l'escena amb el banquet d'Epuló. Darrere la taula, a la dreta, s'hi destrien, bé que amb una mica de dificultat, dos personatges, un dels quals podria ser una dona. Més a l'esquerra, n'hi podria haver hagut un o dos més. Pel que fa al pobre Llätzer (fig. 15), com si estigués mig reclinat, se sosté amb un bastó o una crosse, defora de la porta ferrada del ric, a la dreta d'aquesta, com al codi auri d'Echternach (fig. 1), en actitud clara d'espera, amb tot el cos nafrat i un gos que ve en direcció de la casa del ric que li llepa les ferides. Hi ha restes de la inscripció que identificava la figura, LA(Z)A(RVS).

El banquet del ric a Sant Pere de Sorpe

El darrer exemple que examinarem és el de les pintures de l'església de Sant Pere de Sorpe, de vers el 1140-1150.⁴¹ Al MNAC es conserva la major part de la seva decoració romànica, però el Museu Diocesà d'Urgell posseeix l'escena incompleta del banquet del ric amb el pobre Llätzer que n'espera les engrunes, que prové de la decoració del timpà o arcosoli del que sembla que era una capella edificada al primer pis del campanar, sobre la nau lateral.⁴² El timpà o arcosoli s'obre a la paret nord de la dita capella i la paret de davant conté vestigis de pintura que ens indiquen que anava pintada. És molt probable, a més, que aquesta capella s'obris a llevant per un absis, que hauria estat construït sobre l'absis meridional, com ho indiquen els arcs tapiats que es veuen a la paret de llevant del campanar, però cap dels dos s'ha conservat, sembla que devien enderrocar-se amb els terratrèmols del segle xv.

La part conservada de la imatge correspon a la seva dreta. Es veu una taula parada amb tovalles i menges i una noia, identificada per la inscripció com a PVELLA, amb un bol a la mà, és a dir, en ple àpat. A la se-

41. J. SUREDA, *La pintura romànica a Catalunya*, p. 319-320. C. MANCHO, «La Anunciación de San Pere de Sorpe, un ejemplo matizado de continuidad», a *Actas del X Congreso del CEHA: Los clasicismos en el arte español*, Departament d'Història de l'Art, UNED, Madrid, 1994, p. 59-66; C. MANCHO, *Les pintures de Sant Pere de Sorpe*, 1996 (tesi de llicenciatura inèdita, Universitat de Barcelona). C. MANCHO, «Les peintures de Sant Pere de Sorpe: prémices d'un ensemble presque ignoré», *Revue des Comminges et des Pyrénées Centrales*, Saint-Gaudens, Société des Études du Comminges, 2000, t. CXVI, p. 545-572. I, darrerament, L. ARAD i M. PAGÈS, «Sobre les pintures de Sant Pere de Sorpe, noves interpretacions», *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, vol. XIV (2006), p. 21-60.

42. Actualment s'hi accedeix des del cor elevat, per una porta rectangular moderna, l'obertura de la qual a la paret de pedra va ser la que va malmetre la part esquerra de la imatge i, així mateix, la decoració de la paret que hi ha sobre l'arqueria meridional de la nau.

va dreta hi havia un altre personatge que era més alt i més gran, com es pot deduir del poc que en resta, especialment els vestigis de la part superior del cap. Aquesta figura que es trobava al centre de la lluneta o timpà és probable que fos el ric Epuló, que hauria ocupat el lloc central del banquet. És curiós que sota la taula es vegin les faldilles d'un i un altre. A un nivell inferior, de la qual cosa es dedueix que probablement estava assegut o mig ajagut al terra, amb la mà aixecada envers la taula, hi ha Llätzer, amb una inscripció al costat, LAZARVS, la qual cosa és definitiva en la identificació de l'episodi amb el banquet del ric Epuló i Llätzer que n'espera vanament la caritat (fig. 17).

No posseïm altres imatges d'aquesta capella de la nau lateral, tot i que els vestigis de pigments als murs revelen que tot era pintat. No sembla gaire probable que, com a Sant Climent de Taüll, davant del banquet hi hagués el pobre Llätzer amb el gos que li llepava les ferides, perquè el pobre ja apareix representat ací, devora el banquet. És tot el que es pot inferir, de les altres imatges de sentit escatològic que hi devia haver no en sabem res, perquè res ens n'ha pervingut.

A MANERA DE CLOENDA

Una lliçó o un ensenyament permeten d'extreure aquests exemples i és que, així com en escultura monumental, almenys en els casos que hem examinat, la paràbola se sol representar sencera, en pintura monumental és més habitual que s'escullin algunes de les imatges que en formen part i que aquestes s'insereixen en la nova sintaxi del discurs que, en cada lloc, a partir de la unió de temes diversos, es confegeix d'acord amb el que es vol expressar, talment com si es tractés de la redacció d'una homilia construïda a partir de conjuminar fragments de diverses fonts i de donar sentit al discurs. En qüestions d'iconografia, la pintura mural a la Catalunya romànica es mostra molt creativa, amb temes originals que són propis d'aquest art a Catalunya, com la Verge amb el calze, tema no examinat aquí; el de la personificació del poble d'Israel, que hem tractat en altre lloc i ací només de passada, i d'altres. També, a partir d'integrar en nous programes imatges que pertanyen al repertori comú de l'Europa romànica, de l'Església de Roma, i si s'escau també del món bizantí, com el del si d'Abraham i els altres episodis de la paràbola del pobre Llätzer que hem examinat, d'integrar totes aquestes imatges de procedències diverses en programes específics i originals en la seva estructura i configuració.

RESUM

En aquest article s'analitzen les diferents representacions romàniques de la paràbola conservades a Catalunya, tant de pintura mural, com d'es-cultura en pedra, i tant si hi apareix sencera o quasi sencera (com a la portalada de Ripoll i als claustres de Sant Cugat del Vallès i de la catedral de Girona), com si només s'hi mostra alguna de les seves imatges. En destaca la del si d'Abraham com a evocació del Paradís, que es troba a les pintures de Sant Joan de Boí i de Sant Romà d'Aineto. El banquet del ric Epuló de Sant Pere de Sorpe formava part d'un cicle més ampli i el de Sant Climent de Taüll, conservat *in situ*, es contraposava, al pobre Llätzer davant la porta del ric (MNAC), en un programa molt interessant i original.

ABSTRACT

This paper deals with the several extant versions of the parable of Lazarus and Dives in the Romanesque art of Catalonia, in mural painting and in stone sculpture, either complete or almost (as in the Ripoll portal and the cloisters of Sant Cugat del Vallès and of the cathedral of Girona) or with a single image. The bosom of Abraham, as a figure of Paradise, appears in Sant Joan de Boí and in Sant Romà d'Aineto. The feast of the rich man of Sant Pere de Sorpe was part of a more enlarged cycle, and in Sant Climent de Taüll the dives's table (*in situ*) was placed in front of the poor Lazarus (MNAC), in a very interesting and original program.



Fig. 1. Representació de la paràbola del pobre Llätzer al codi auri d'Epternach



Fig. 2. Representació de la paràbola del pobre Llätzer al pòrtic de Moissac

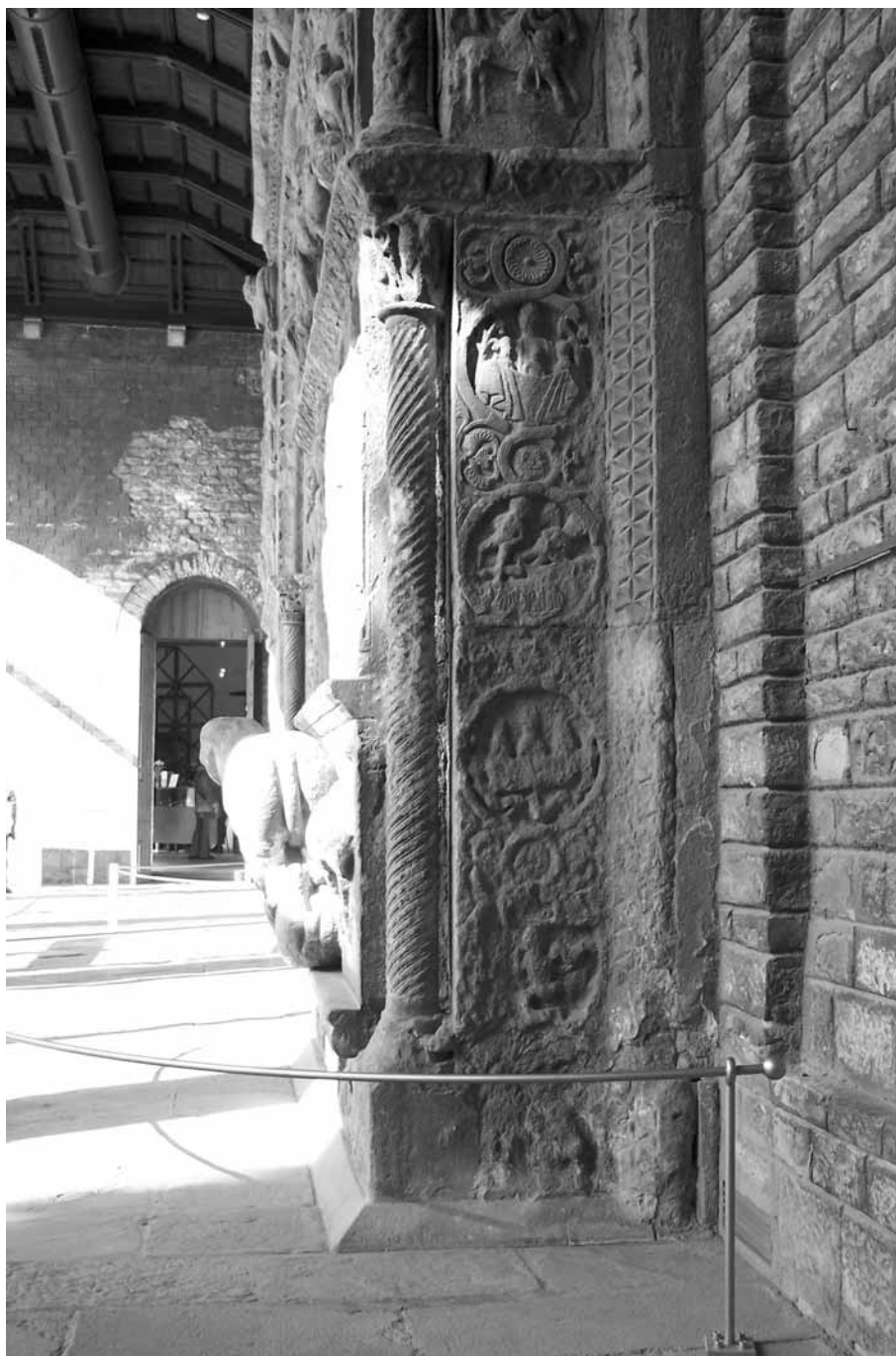


Fig. 3. Representació de la paràbola del pobre Llätzer a la portalada de Ripoll



Fig. 4. Sant Cugat, galeria occidental del claustre. El capitell amb la paràbola és el primer dels exempts de la banda interior de la galeria



Fig. 5. El banquet del ric al capítell de Sant Cugat



Fig. 6. El banquet del ric al pobre Llätzer en dues cares del capitell de Sant Cugat



Fig. 7. Llàtzer al si d'Abraham a la cara del capitell de Sant Cugat que dona al jardí del claustre



Fig. 8. La mort del ric al capítell de Sant Cugat. La seva ànima cau del pit del difunt cap a l'infern. Dels dimonis que se l'enduïen es conserven només les urpes sobre el collari del capítell



Fig. 9. Capitell del claustre de la catedral de Girona amb la paràbola del pobre Llätzer, prop de la història d'Abraham al pilar angular proper. En la cara de l'interior de la galeria, el banquet del ric.



Fig. 10. Al capitel·l de Girona, els mateixos dos episodis de la història del pobre Llätzer: quan s'està defora la casa del ric i quan, a la seva mort, els àngels s'emporten la seva ànima



Fig. 11. Llätzer al si d'Abraham al capítell de Girona, en la cara que dóna al jardí del claustre



Fig. 12. La mort del ric al capitell de Girona. L'ànima d'Epuló, vestida, cau del seu pit cap a l'infern

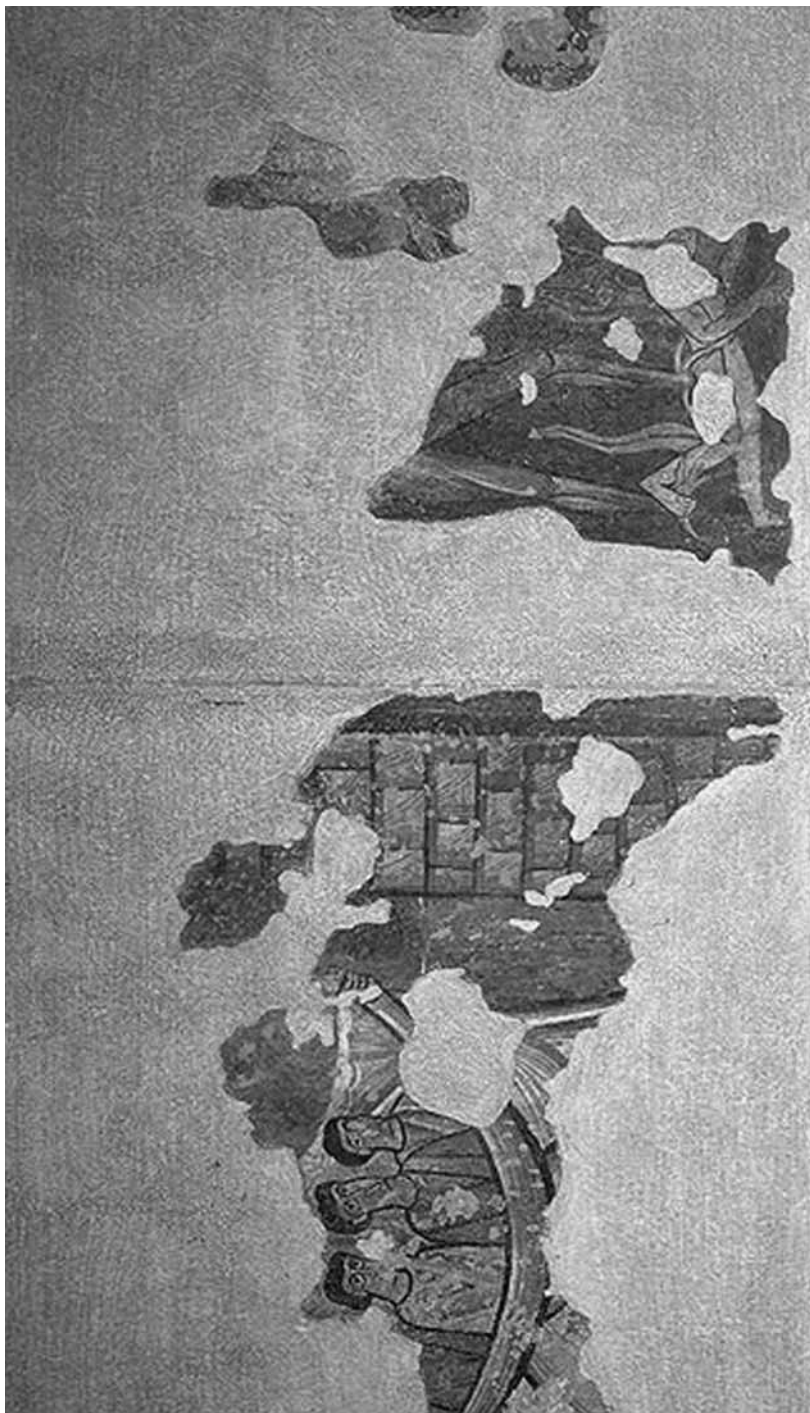


Fig. 13. El Paradís (és a dir si d'Abraham) i l'Infern, a les pintures de Sant Joan de Boí (MNAC)



Fig. 14. El si d'Abraham a les pintures de Sant Romà d'Aineto
(Muse Diocesà d'Urgell)



Fig. 15. El pobre Llàtzer a les pintures de Sant Climent de Tatill (MNAC)



Fig. 16. El banquet del ric Epulô a les pintures de Sant Climent de Taüll (*in situ*) i restes d'una altra escena a sobre.



Fig. 17. El banquet del ric Epulò a les pintures de Sant Pere de Sorpe
(Museu Diocesà d'Urgell)