

## LA SIGNATURA I UNA ALTRA INSCRIPCIÓ INÈDITA AL FRONTAL ROMÀNIC DE CARDET

per MONTSERRAT PAGÈS I PARETAS

### RESUM

En aquest article s'identifiquen les restes de la signatura del frontal de Cardet, que fins ara ningú no havia desxifrat, potser perquè les lletres estan parcialment esborrades. Tanmateix, si es comparen amb la signatura del frontal de Gia, que, a més, és situada al mateix lloc, es veurà que hi ha una part de la inscripció que coincideix i que a Cardet posava «(I)OH(ANNE)S PIN(TOR)». A més, es llegeix una altra de les inscripcions, que tampoc no havia estat ben interpretada ni per Cook ni per cap altre dels autors posteriors. És la de la mare desesperada de l'escena de la degollació dels innocents, que és Raquel que plora als seus fills.

*Paraules Clau:* Pintura romànica sobre taula, mestre Joan, taller de Ribagorça, signatura, inscripció, iconografia.

### ABSTRACT

In this paper the signature of the altarpiece of Cardet, that never before had been read, is for the first time unveiled. The clue for the reading «(I)OH(ANNE)S PIN(TOR)», is the signature painted at the same place, more complete and well preserved, of the Gia altar frontal. Furthermore, another inscription that was never well identified, neither by Cook, nor by later art historians, is also discussed here. It belongs to the mother in the scene of the massacre of the holy innocents and is RAQ(VE)L, which cries in despair for her sons.

*Keywords:* Catalan Romanesque panel painting, master Johannes, workshop of Ribagorça, signature, inscription, iconography.

Un dels grups més homogenis de la pintura catalana de la segona meitat del segle XIII és el que integren les obres del Taller de Ribagorça, dit així perquè totes elles, vuit en total, provenen de la comarca de la Ribagorça, de l'Alta o de la Baixa Ribagorça. Les peces que el componen són set frontals: els de Gia, Cardet, Rigatell, Sant Climent de Taüll, Sant Pere de Boí (tots els quals es conserven al MNAC), Tresserra (MDL) i del Sant Sepulcre (MEV), que sembla que també prové de Sant Climent de Taüll, més una creu de la qual s'ignora la procedència, que es conserva també al MNAC.

Totes aquestes obres comparteixen unes mateixes característiques artístiques, tècniques i també de policromia. El seu estil pictòric, més «naturalista» que el romànic dels segles XI i XII, és molt vivaç i dinàmic, pròxim al gòtic lineal, amb petites figures plenes de moviment. I per bé que es distingeixen en petites diferències de detall, en general és força homogeni, tanmateix amb obres de més qualitat, com els frontals de Rigatell o de Cardet, i altres de més secundàries, i probablement, almenys alguna d'elles també més «restaurada», com el de Sant Pere de Boí. La policromia és molt viva en totes les seves obres, amb vermells de gran qualitat, i s'ha conservat molt bé. La tècnica artística és la mateixa en totes les obres del grup i es caracteritza per l'ús de relleus d'estuc que recobreixen enterament els fons dels frontals (i, de vegades, les sanefes de separació de registres), relleus que eren revestits per fines làmines d'estany o d'argent sobre les quals s'aplicava un vernís groc, la «colradura» per obtenir una coloració daurada, amb la qual cosa s'imitava amb mitjans molt més humils l'obra d'orfebreria. Això explica en gran part la seva gran difusió, perquè devien ser obres d'un gran efecte visual (amb la colradura, la viva policromia devia ressaltar encara més) i devien ser de preu força accessible.

Segons la seva dedicació, aquests frontals contenen les primeres escenes de la infància de Crist, com el de Santa Maria de Cardet i el de la Mare de Déu de Rigatell, o la vida i miracles del sant titular de les respectives esglésies, com els de Sant Martí de Gia, Sant Pere de Boí, Sant Vicenç de Tresserra i Sant Climent de Taüll (aquest, per excepció, sense la imatge central del sant). El del Sant Sepulcre, que sembla que també podria procedir d'aquesta església de Taüll, molt interessant, conté també escenes al·lusives al tema de la resurrecció de Crist. Pel que fa als tipus de motiu del relleu dels estucs, pot ser compost per flors de lis o bé per simples losanges, sempre dins d'una retícula romboïdal de punts, i hom s'ha preguntat si això, la forma del relleu del fons de la retícula, podria ser una mena de marca o distintiu del taller i, també, si els de la flor de lis serien més tardans que els altres, aspectes que, en tot cas, cal aprofundir més, per bé que sembla més aviat que l'elecció d'un tipus de fons o un altre s'hauria de relacionar amb l'opció de la persona que encarregava la taula i amb el preu d'aquesta, perquè, entre altres raons, no sembla que els frontals de Cardet i de Gia, per exemple, amb els

relleus d'estuc en forma de flor de lis, puguin ser gaire més tardans que el de Tresserra, on hi ha les losanges en relleu.

De tot el conjunt d'obres que integren el grup, que són moltes, fins ara se'n coneixia només una de signada, el frontal de Sant Martí de Gia o Xia, a la vall de Benasc, en terres de l'Alta Ribagorça. La inscripció amb la signatura del pintor, «IOH(ANNE)S PINTOR ME FECIT», és situada al centre del bisell inferior del marc del frontal.

Recentment, però, hem descobert i identificat una altra signatura al frontal de Cardet,<sup>1</sup> millor dit, les restes d'una altra signatura situada en un lloc idèntic, al centre del bisell inferior del marc del frontal, amb lletres també blanques, pintades així mateix sobre vermell. La comparació de la inscripció de Cardet amb la de Gia permet d'inferir que en aquella, que fins ara ningú no havia desxifrat, potser perquè en part està esborrada i les seves lletres es conserven incompletes, també hi posava «(I)OH(ANNE)S PIN(TOR)».

La juxtaposició de l'una i de l'altra és, en aquest sentit, molt eloqüent. Si no ens hagués pervingut la signatura completa del frontal de Gia, no podríem deduir que les restes de la inscripció de Cardet són també una signatura. Però, gràcies a aquest fet, que ha permès de comprovar la identitat de les lletres comunes respectives (especialment notable és el cas de la *n*, dibuixada en minúscula i amb el braç dret doblegat, molt característica), la identificació és possible.

Perquè, a més, si s'analitzen les inscripcions del frontal i es comprova la seva lògica, que s'observa també en les altres obres del Taller de Ribagorça, es pot verificar fàcilment que aquella a la qual ens referim només pot ser una signatura. Ho veurem. En primer lloc, la inscripció que posa «MATER D(OMI)NI», i que identifica tant la Mare com el Fill, està situada a sobre del bisell de la part superior del marc, al damunt de la Verge amb l'Infant. Ocupen també aquell bisell superior les inscripcions

1. J. GUDIOL I CUNILL, *Els primitius. Segon part: La pintura sobre fusta*, Barcelona, 1929, col. l. «La Pintura Mig-Eval Catalana», núm. 2, p. 266-267; W. W. S. COOK, «Early Spanish Panel Painting in the Plandiura Collection», *The Art Bulletin*, vol. xi, núm. 2 (1929), p. 164, 167-168, 185-186; W. W. S. COOK i J. GUDIOL RICART, *Pintura e imagerie romànica*, Madrid, 1950, col. l. «Ars Hispaniae», núm. 6, p. 244-248; J. FOLCH I TORRES, *La pintura romànica sobre fusta*, Barcelona, 1956, col. l. «Monumenta Cataloniae», núm. 9, cat. núm. 47; J. AINAUD, *Art romànic: Guia*, Barcelona, 1973, p. 196-197 (guia del Museu d'Art de Catalunya); S. ALCOLEA i J. SUREDA, *El romànic català: Pintura*, Barcelona, 1975, p. 40, 42, 49, 55, 57, 140, 161, núm. 21; W. W. S. COOK i J. GUDIOL RICART, *Pintura e imagerie romànica*, 2a ed., Madrid, 1980, col. l. «Ars Hispaniae», núm. 6, p. 159-161, 166, 168; A. M. BLASCO, *La pintura romànica sobre fusta*, Barcelona, 1979, p. 19, 23, 44, 58, 64, 66, 78, 82; J. SUREDA, *La pintura romànica en Catalunya*, Madrid, 1981, p. 86, 90, 91-93, 247, 340-341; J. AINAUD, *La pintura catalana: La fascinació del romànic*, Ginebra, 1989, p. 108, 110; J. CAMPS, «Frontal de Cardet», a *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, p. 191-192, cat. núm. 36; M. LOOSVELDT, «Frontal de Cardet», a *Catalunya romànica*, vol. i: *Introducció a l'estudi de l'art romànic català*, Barcelona, 1994, p. 372-374; L. CARABASA, «Frontal de Cardet», a *Catalunya romànica*, vol. xvi: *Ribagorça*, Barcelona, 1996, p. 193-194; E. CARBONELL et al., *Guia Art Romànic: Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1997, p. 68-69; M. PÀGES I PARETAS, «Frontal de Cardet», a *Guia: Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 2004, p. 38-39.

amb el nom dels dos símbols del Tetramorf que estan situats a dalt, «MATEVS» i «IOH(ANNE)S», cadascuna sobre la figura corresponent. Les altres inscripcions que hi ha, les de l'esquerra, «GABRIELIS», «AVE MARIAE», i «ELISABET», «MARIA», es refereixen respectivament a les dues escenes consecutives que hi ha: l'anunciació i la visitació. I les de la dreta, «MARI», «IHS» i «JOSEP», i «PASTORES», també fan al·lusió als episodis respectius representats en aquest costat, que són el naixement de l'Infant i l'anunci als pastors.

Tot seguint la mateixa lògica, les figures de les escenes de la part inferior del frontal, que són els Reis de l'epifania, a l'esquerra, i les dels episodis de la degollació dels innocents i la fugida a Egipte, a la dreta, devien tenir també els noms escrits al bisell inferior del marc, però aquest, molt malmès i alterat, només conserva un parell d'inscripcions, millor dit, les restes d'un parell d'inscripcions: la de la signatura a la qual ens referim, situada justament al lloc que correspon, a la part inferior i central de la peça, i una altra que, fins ara, tampoc no havia estat identificada, que està situada sota d'una dona que, a l'escena de la degollació dels innocents, s'estripa dramàticament les vestidures, tot obrint-se el vestit sobre el pit. Només W. S. Cook s'atreu a donar una lectura de la inscripció que identificava el personatge, errònia, tanmateix, perquè hi llegí «BACL».<sup>2</sup> En realitat, però, la primera lletra, la part inferior de la qual no es conserva bé, no pot ser una *b*, ans una *r* (com, per exemple, la *r* de «MATER D(OMI)NI» al mateix frontal), amb la qual cosa la lectura (dificultada avui per restes de l'estuc de preparació que afloren) seria «RAC(HE)L», amb la qual cosa la significació és molt clara. Es tracta de «RAQ(VE)L», la qual, tal com ens relata *l'Evangelí de Mateu*, en acomplir-se la profecia de Jeremies,<sup>3</sup> plora i es desespera pels seus fills (Mt 2,17-18), és a dir, pels fills d'Israel, els infants de Betlem degollats per Herodes:

A Ramà se sent un crit,  
Plors i grans planys:  
és Raquel que plora els seus fills,  
i no vol que la consolín,  
perquè ja no hi són.

Pel que fa a la signatura del frontal, la posició molt centrada de les lletres que es conserven indica que probablement contenia només i únicament el nom del pintor, «(I)OH(ANNE)S PIN(TOR)», sense el «ME FECIT» que completa la signatura del frontal de Gia, cas aquest en el qual el nom del pintor no està centrat, ans situat sota la columneta del baldaquí, per tal que la inscripció completa, «IOH(ANNE)S PINTOR ME

2. W. W. S. COOK, «Early Spanish Panel Painting in the Plandiura Collection», *The Art Bulletin*, vol. xi, núm. 2 (1929), p. 164, 167-168, 185-186.

3. Jr 13, 15.

FECIT», estigui centrada i ocupi tota l'amplada del compartiment central. Però en el nostre cas de Cardet, el «(I)OH(ANNE)S PIN(TOR)» tot sol ocupa el centre inferior del bisell, just el centre, el lloc on, a l'època, s'acostumen a signar creus i taules; quan se signen, és clar.<sup>4</sup>

A partir de la troballa d'aquesta signatura de Cardet, que fins ara no es coneixia, hem examinat tots els altres frontals del Taller de Ribagorça per veure si hi restaven vestigis d'altres possibles signatures. Només el de l'església de Sant Vicenç de Tresserra (MDL), aigua avall del congost d'Escales, al municipi baix-ribagorçà d'Areny de Noguera, té vestigis del que potser podria ser-ne una altra, però les lletres es veuen molt malament perquè la pintura està en gran part perduda, de manera que, sense una bona analítica i l'ajuda d'una bona restauració, no es pot arribar a assegurar què hi diu, ni que la penúltima lletra de les conservades sigui una *m*, *i*, encara menys, quines eren les altres lletres que hi havia.<sup>5</sup> Però el fet que estiguin situades al mateix lloc, al bisell inferior del marc, just sota la imatge principal que presideix el frontal, suggereix que ho podria ser.

Que la signatura del mateix pintor, Iohannes, Joan, aparegui en dues de les obres del Taller de Ribagorça, i no pas en les més afins estilísticament (per bé que totes tenen un enorme parentiu), ens porta a la conclusió que aquest pintor devia ser el mestre del taller, el qual, poc o molt, devia intervenir en totes les obres que ens han pervingut, perquè les diferències de qualitat, en tot cas, respecte d'alguna d'aquestes obres, com ara el frontal de Sant Pere de Boí, poden ser degudes, si més no en una gran part, a l'estat de conservació de la peça, al desgast que ha sofert al llarg dels segles i, també, a la intervenció de restauració anterior al seu ingrés al museu. Això no obstant, també s'ha de tenir en compte que és ben probable que, com arreu i en totes les èpoques, el pintor es podia haver aplicat més en unes obres que en unes altres, segons la major facilitat o afinitat en tractar uns temes més que d'altres i, també, potser segons el preu que en pogués obtenir, que li permetia o li exigia una major dedicació en les unes que en les altres. En tot cas, la qüestió de les diferències estilístiques entre les obres del Taller de Ribagorça ara, amb el descobriment d'aquesta nova signatura del mateix pintor, Iohannes, mestre Joan, s'haurà de tornar a replantejar.<sup>6</sup>

4. Per exemple, la *Croce dipinta* signada per Berlinghieri Berlinghiero «ME PINXIT», obra toscana de la Pinacoteca de Luca lleugerament anterior a les del Taller de Ribagorça, datada entre els anys 1210 i 1220. Vegeu *The Year 1200*, vol. 1: *The Exhibition*, Nova York, Metropolitan Museum of Art, 1970, cat. núm. 91 (catàleg de l'exposició del Metropolitan de Nova York entre el febrer i el maig de 1970).
5. Agraïixo l'ajuda d'Alberto Velasco, del Museu de Lleida, i de la seva directora, Montserrat Macià, per determinar aquesta qüestió i per la seva ajuda.
6. En un article recent i en una nota ja havíem donat coneixement d'aquest descobriment. Vegeu M. PAGÈS I PARETAS, «La problemàtica dels models en la pintura romànica catalana: La Crucifixió de Sorpe i la d'Estaon», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 10 (2009), p. 35-55, esp. p. 52-53 i nota 25.



Frontal de Cardet, MNAC (© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2007. Fotògrafs: Calveras, Mérida, Sagristà).



Frontal de Gia, MNAC (© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2007. Fotògrafs: Calveras, Mérida, Sagristà).



Signatura del frontal de Gia: «IOH(ANNE)S PINTOR ME FECIT», MNAC.



Detall de la signatura del frontal de Gia.



Les restes de la signatura del frontal de Cardet: «(I)OH(ANNE)S PIN(TOR)».





Compartiment del frontal de Cardet amb les escenes de la degollació dels innocents i la fugida a Egipte.



Detall de la inscripció «RAC(HE)L» sota de la mare desesperada de l'escena de la degollació dels innocents del frontal de Cardet.