

ELS *MISSI DOMINICI*, HERALDS DE LA SEGONA PARUSIA, I EL PROGRAMA PICTÒRIC DE SANT CLIMENT DE TAÜLL

per MONTSERRAT PAGÈS I PARETAS

RESUM

L'autora explora un tema fins ara inèdit de les pintures murals de l'església, el dels *missi Dominici*, o heralds del Senyor, els quals, amb un corn o trompeta, anuncien i proclamen la segona vinguda de Crist a la fi dels temps, que es representa a la volta absidal. Fins ara hom no havia parat gaire atenció en aquests personatges, potser perquè de les dues figures, situades a ambdós costats del front de l'absis, només se'n coneixia una, la del museu. La seva parella ha estat retrobada recentment en els treballs de restauració que la Generalitat de Catalunya ha efectuat a l'església en els darrers anys (2001-2013). A partir d'aquesta troballa, es projecta una nova mirada sobre tot el conjunt iconogràfic.

Paraules clau: Pintura mural romànica, iconografia, Sant Climent de Taüll, Segona Parusia, heralds

ABSTRACT

The author explores a new subject of the mural paintings of the church of Sant Climent de Taüll, that of the *missi Dominici* or heralds of the Lord, which proclaim the second venue of Christ at the end of time. Until now it has never been identified, because of the two figures, at both sides of the apse front, only one, that of the museum, was known. The other figure remains *in situ* and has been discovered thanks to the restoration works by the Generalitat de Catalunya in the last years (2001-2013). This finding justifies a new examination and re-reading of the entire ensemble.

Keywords: Romanesque mural painting, iconography, Sant Climent de Taüll, Second Coming of Christ, heralds

La troballa de nous frescos a l'església de Sant Climent de Taüll (figura 1) en les darreres campanyes de restauració de la Generalitat de Catalunya (des del 2001), obliga a una relectura de tot el conjunt pictòric,¹ el qual ara, convé que el lector ho tingui ben present, es troba *repartit* en tres espais diferents: a l'església, a la sala de romànic del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) i a la reserva del museu.

1. Essent un *capolavoro* de l'art romànic, l'absis de Taüll ha generat una bibliografia notable. Citarem només la més rellevant per al seu estudi. J. AINAUD, *Art romànic. Guia*, Barcelona, 1973, p. 99-108; J. AINAUD, *La Pintura Catalana. La fascinació del Romànic*, Ginebra-Barcelona, 1989, p. 59-66; J. AINAUD, «Sant Climent de Taüll», *Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1994, p. 323-327 [*Catalunya Romànica*, I]; E.W. ANTHONY, *Romanesque frescoes*, Princeton, 1951, p. 163-164; E. CARBONELL, *L'ornamentació en la pintura romànica catalana*, Barcelona 1981, temes 14, 27, 49, 89, 90, 112, 125, 134, 158, 163, 166, 196, 213, 221; E. CARBONELL, «Sant Climent de Taüll», *La Ribagorça*, Barcelona 1996, p. 240-250. [*Catalunya Romànica*, XVI]; E. CARBONELL, «Les arts del romànic», E. CARBONELL, J. SUREDA, *Tresors Medievals del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1997, p. 23-26, 94-101; E. CARBONELL et al., *Guia. Art romànic*. Barcelona, 1997, p. 70-77; *Catàleg del Museu d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1936, p. 38-40; W.W.S. COOK, J. GUDIOL RICART, *Pintura e imageria románicas*, Madrid 1950, p. 32-42 [*Ars Hispaniae*, VI]; W.W.S. COOK, J. GUDIOL RICART, *Pintura e imageria románicas*, Madrid, 1980, p. 36-39, 42-43 [*Ars Hispaniae*, VI]. [2ª edició revisada]; N. DALMASES, A. JOSÉ PITARCH, *Els inicis i l'art romànic. Segles IX-XII*, Barcelona, 1986, p. 180-181, 274-277, 280-282 [*Història de l'art català*, I]; M. DURLIAT, «L'iconographie d'abside en Catalogne à la fin du XIè et dans la première moitié du XIIè siècle», *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, Prades-Codalet, 1974, 5, p. 103-108; J. FOLCH I TORRES, *Catálogo de la sección de arte románico*, Barcelona, 1926, p. 134-138; J. FOLCH I TORRES, *L'Art Català*, Barcelona, 1957, I, p. 230-232, 235; M. GUARDIA, «Taüll», *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, 2000, XI, p. 83-85; J. GUDIOL I CUNILL, *Els primitius. Primera part. Els pintors i la pintura mural*, Barcelona, 1927, p. 161-190 [*La Pintura Mig Eval Catalana*, I]; Ch. L. KUHN, *Romanesque mural painting of Catalonia*, Cambridge, 1930, p. 19-21; M. MARQUÈS, «Restauració de les pintures murals de Sant Climent de Taüll», *Romànic de muntanya: materials, tècniques i colors*, Calella 2010, p. 135-149; 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*, Barcelona, 2000, 4, p. 105-112; M. PAGÈS, «Noves pintures a Sant Climent de Taüll», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 2001, 5, p. 193-196; M. PAGÈS, «Histoire et art dans le Val de Boí: réflexions sur la construction et le décor de ses églises romanes», *Catalogne romane. Sculptures du Val de Boí*, París, Barcelona, 2004, p. 12-21; M. PAGÈS, *Sobre pintura romànica catalana*, Barcelona, 2005, p. 159-182; M. PAGÈS, «El pobre Llätzer i el sí d'Abraham en l'art monumental de la Catalunya romànica», *Miscel·lània Litúrgica Catalana* (Barcelona), XV, 2007, p. 99-102; PAGÈS, M., *Sobre pintura romànica catalana, noves aportacions*, Barcelona, 2009, p. 62-69, 82-85; J. PUJOAN, «S. Climent de Tahull. Sta. Maria de Tahull. Sta. Maria de Bohí. Sta. Maria d'Àneu. S. Pere del Burgal», *Les pintures murals catalanes*, Barcelona 1911, III, p. 27-30; J. PUJOAN I J. GUDIOL RICART, *Les pintures murals romàniques de Catalunya*, p. 105, 122-124, 136-138, figura 7-26, Barcelona 1948 [*Monumenta Cataloniae*, IV]; Ch. R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge, 1930, I, p. 83, 90-99; G. RICHERT, *La pintura medieval en España. Pinturas murales y tablas catalanas*, Barcelona, 1926, p. 18-20; G. RICHERT, «Les fresques de Tahull», *Gazette des Beaux Arts*, Germantown (Nova York), abril-maig 1930, VI, p. 65-79; G. RICHERT, «La iconografia del Crist i de la Verge en les pintures murals romàniques del Museu d'Art de Catalunya», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, Barcelona, gener de 1937, VII, 68, p. 1, 2, 7, 11; J. SUREDA, *La pintura romànica en Catalunya*, Madrid 1981, p. 223-225, 239-240, 286-288, 327; A. WUNDERWALD, *Die katalanische Wandmalerei in der Diözese Urgell 11.-12. Jahrhundert*, Korb, 2010, p. 161-203.

A la sala d'art romànic del museu s'exposa l'absis central, amb les imatges que decoraven les claus dels arcs triomfals i algunes de les parets d'aquests, a més de part de la decoració del frontis, amb un dels *missi Dominici* dels dos que hi havia a banda i banda de l'arc (figura 2). Hi ha també la inscripció de consagració de l'església, del 1123 (document molt valuós per a la datació dels frescos), que era pintada en una de les columnes, i, encara, la decoració del semicilindre de l'absis de l'Evangelí, d'una qualitat molt diferent. A la reserva del museu es conserva la bella figura d'un patriarca que formava part de les imatges dels arcs triomfals. En un altre lloc hem exposat les vicissituds d'aquest fragment pictòric,² que és d'esperar que en un futur pròxim s'integri al lloc que li correspon. En aquesta mateixa reserva hi ha també dos altres fragments pictòrics: un petit retall de la sanefa que hi ha prop de l'absis i l'intradós de la finestra central de l'església que precedí l'actual. A l'església de Sant Climent les pintures que s'hi han conservat, que no es coneixien quan les altres foren arrencades el 1920,³ són les següents: part de la decoració de l'hemicicle absidal i del front de les pilastres adjacents; escenes senceres o fragmentades de la decoració dels arcs triomfals i part del frontis de l'absis, amb l'altre *missus Dominici* que formava parella amb el del MNAC; el frontis de l'absis de l'Evangelí i, a més, vestigis decoratius, escampats ací i allà, d'interès sobretot testimonial i arqueològic.

Des del 23 de novembre de 2013, a l'església es pot contemplar una reproducció virtual de totes les pintures de l'absis i dels arcs triomfals, que integra les conservades *in situ*. Cal ponderar la importància de l'esdeveniment i el que significarà per a la divulgació de les pintures i de les esglésies de Taüll, patrimoni de la humanitat. S'ha de tenir en compte, això no obstant, que en aquesta reproducció s'hi han *completat*, és a dir, inventat a partir dels escassos vestigis que hi havia, algunes figures.

L'absis de Taüll és presidit per la figura imposant del Crist en majestat o *Maiestas Domini*, extraordinari, que es presenta com a déu totpoderós, o pantocràtor, en una de les imatges més impressionants - i també de les més divulgades - de l'art romànic català (figura 3). Hi apareix envoltat pel Tetramorf, àngels i serafins, en una síntesi de sentit escatològic pregon, a manera d'homília visual, de gran originalitat iconogràfica i gran riquesa plàstica i cromàtica. Representa la Segona Parúsia, és a dir, el retorn triomfal de Crist a la fi dels temps per redimir la humanitat i jutjar els vius i els morts, tal com és anunciat al llibre de l'Apocalipsi i és prefigurat en altres fonts bíbliques. A sota, al semicilindre, ocupant també els arcs

2. M. PAGÈS, «Sobre la identificació... », p. 105-112; M. PAGÈS, *Sobre pintura romànica catalana*, p. 159-173.
3. M. PAGÈS, « Misión en el Pirineo: descubrimiento, arranque y traslado de los murales románicos al MNAC », *La diáspora del románico hispano. De la protección al espolio*. Las claves del Románico XIV edición, 2013, Aguilar de Campoo, p. 213-242.

trionfals, es dreça, dempeus i solemne, el col·legi d'apòstols amb Maria (figura 4). Totes aquestes figures, de la manera i en l'àmbit i lloc en què es presenten, sota sengles arcs pintats separats per columnes i capitells, configuren una mena d'Església militant, de Jerusalem celestial. Dels dos arcs triomfals de l'absis, també en provenen altres imatges i escenes notables, com la mà de Déu, o *Dextera Domini*, i l'Anyell de Déu, el pobre Llätzer (tot això al MNC), el Fratricidi (*in situ*) i d'altres que també examinarem.

L'aparició del Crist de la Segona Parusia a Taüll no és anunciada ni per àngels, ni per profetes. Hi és proclamada, amb llargs corns o olifants, per uns emissaris *reials*, els *missi Dominici*, o heralds del Senyor. Figura, la d'aquests personatges, que fins ara encara no havia estat identificada i per a la qual no coneixem altres exemples. Tanmateix, és clara i diàfana. En el món merovingi i en el carolingi, i especialment en temps de Carlemany, els *missi Dominici* eren els heralds reials enviats per visitar les províncies del reialme, sovint en parelles de dos, i fer-hi les proclames del sobirà. Per analogia, la denominació vol dir enviat especial d'una autoritat. A Sant Climent els *missi Dominici* són els heralds del Senyor que proclamen el seu retorn triomfal a la fi dels temps. Eren situats al front de l'absis, als carcanyols o espais triangulars del frontis, en un lloc destacat i ben visible des de la nau de l'església. Com hem dit, un d'ells (figura 5) es conserva al MNAC, a la sala de romànic (figures 2 i 5), i l'altre ha estat trobat en les darreres intervencions a l'església (figures 6 i 7). Amb vestimenta de soldats, però festiva, porten casc amb protecció nasal; gonella curta amb cosset de dos colors, meitat groc, meitat vermell (les mànigues, de boca acampanada, també són una de cada color), i arnès d'aparença metàl·lica a les cames. En posat mig acrobàtic, una cama doblegada i repenjada sobre l'arc, amb una sola mà sostenen el llarg instrument de vent, el qual, del mateix color que el casc, és d'aspecte molt pesant, com si també fos de metall. I tenen l'altra mà a la cintura. La seva missió és anunciar, proclamar el que està a punt de succeir i que es presenta a la conca absidal: la vinguda del Senyor en majestat i amb tota la seva glòria a la fi dels temps. Les fonts d'aquesta visió pictòrica que anuncia el que ha de succeir són el llibre de l'Apocalipsi (Ap 4) i altres llibres bíblics (Ez 1 i 10; Is 6 i 66,1-2; Ac 7,49).⁴

El Crist en majestat, la *Maiestas Domini* que presideix tot el programa absidal de Taüll, és situat al centre de la volta (figura 2), al lloc on conflüïa la mirada dels fidels, sobre mateix de l'altar on se celebrava el sacrifici de l'eucaristia. El Senyor s'hi mostra amb tota la seva puixança i tota la seva glòria. La intensitat de la seva mirada, d'una força extraordinària, la més contundent de la plàstica romànica, transmet amb gran eficàcia la idea

4. Sobre aquests *missi Dominici*, els heralds del Senyor, hi ha una bella sanefa i al damunt, al frontis, es veuen vestigis pictòrics amb les potes d'un quadrúpede. Tal volta hi hauria un parell de grans cervols encarats a una creu, com a San Michelle d'Oleggio, o a una altra imatge o símbol de caràcter teofànic, impossible ara com ara de precisar.

d'un déu totpoderós, pantocràtor i jutge suprem, més en consonància amb el Déu terrible i venjador de l'Antic Testament que amb el Crist de l'esperança del Nou Testament. És la síntesi de totes dues concepcions el que el mestre de Taüll ha assolit de representar amb tanta eficàcia. Assegut sobre l'arc del cel, Crist té la terra com a escambell dels seus peus. Beneeix amb la dreta i a l'altra mà, com un esclat de llum, té obert el llibre de la vida, on es pot llegir *EGO SVM LVX MVNDI*, una citació de l'evangeli de Joan (Jo 8,12). El seu nimbe crucífer se sobreposa a la màndorla dins la qual és representat i a banda i banda pengen l'alfa i l'omega, símbols del principi i la fi. Els plecs de la seva túnica, d'efectes platejats i tornassolats, i del seu mantell, d'un blau intens, tots dos amb la vora ornamentada amb simulació de pedreria, evoquen, pel moviment, el d'algunes figures de la plàstica romànica tolosana i de la Borgonya. En canvi, el *pathos* de l'expressió, que convoca el fidel de manera tan rotunda, és clarament d'influència bizantina. La *Maiestas Domini* de Taüll és, en suma, una síntesi excepcional de diverses tradicions i concepcions artístiques, obra mestra del seu temps.

Al seu voltant s'hi despleguen els símbols dels evangelistes o Tetramorf, amb una riquesa i originalitat inusitades. Cadascun dels símbols és personificat o acompanyat per un àngel. L'home de Mateu es presenta en forma d'àngel a la dreta de Déu (a l'esquerra de l'espectador). Un altre àngel, també monumental, figura a l'altre costat de la màndorla i amb les mans velades, és a dir, amb gran reverència i respecte, porta l'àguila, símbol de Joan, amb la inscripció al costat, *S(ANCTVS) IOANES*. Els altres dos símbols, el lleó de Marc, *S(ANCTVS) MARCHVS E(VAN)G(ELISTA)*, i el toro de Lluc, *S(ANCTVS) LVCHA E(VAN)G(ELISTA)*, tots dos alats i amb el llibre del seu Evangeli, es troben a la part inferior, presentats a Déu per uns àngels i tots quatre, àngels i símbols, apareixen dins de sengles cercles, a manera de rodes o finestres celestials, que, per l'efecte altern del color, com les dues cares d'una cinta, fan sensació de moviment. Marcel Durliat, en aquesta iconografia tan particular hi veia l'evocació de la carrossa de Iahvè.

Tota aquesta cort celestial que envolta el Crist en majestat és completa, encara, per les figures d'un serafí i d'un querubí, representats als extrems de la volta absidal, a tocar de l'arc triomfal. Els serafins i els querubins són els àngels que, segons la jerarquia celestial de Dionís Aeropagita, estan més pròxims a Déu. L'Escriptura, però, només ens indica com eren en el cas dels serafins, que són descrits a la visió d'Isaïes (Is 6.2). Sabent que eren idèntics als querubins que hi havia sobre l'arca (Ex 25,18), l'art romànic els representa d'igual manera, és a dir, amb tres parells d'ales, un dels quals per tapar-se el rostre i un altre per tapar-se el sexe, amb les ales plenes d'ulls, i un tercer per volar. I si sabem quin és quin és per les inscripcions. A Taüll, el serafí, *SERAPHI(M)*, és a l'esquerra de Crist, com és habitual, i el querubí, *S(ANCTVS) C(HERVBIM)*, a la

dreta. Tots aquests éssers que figuren a l'entorn del Senyor, estan representats sobre un fons de bandes de colors.

Sota d'aquesta magna teofania es representen els apòstols juntament amb Maria, en un registre figuratiu que s'estén també pels arcs triomfals, és a dir, per tot el volt del presbiteri, tot a l'entorn de l'altar. Hi figuren sota arcades sostingudes per columnes de fust helicoïdal que simulen marbres de colors i capitells mig vegetals mig geomètrics, molt singulars.

Al centre d'aquest registre, a banda i banda de la finestra axial, és a dir, en un lloc privilegiat, hi ha Maria, *S(ANCTA) MARIA*, i Joan, *S(ANCTVS) IOANES*, situats simbòlicament en la mateixa posició que si estiguessin al peu de la creu, la qual cosa atorga un major sentit eucarístic a la decoració pictòrica. A l'Evangelista se li ha destinat un espai més ampli que als altres apòstols i això és així perquè, ben ostensiblement, mostra el llibre que il·lustra la visió teofànica, el de l'Apocalipsi o de la Revelació, que tradicionalment se li atribueix. Maria, en una imatge de gran bellesa plàstica, i molt agosarada, on es conjuguen diversos tons de blanc (el de la toca o *maforion* i el del nimbe), presenta, amb la mà velada en senyal de respecte i reverència, una plàtera d'on surten uns rajos rojos, com de llum. En una iconografia característica de la pintura romànica catalana, Maria hi encarna la figura de l'Església, amb el calze de la Salvació, figura aquesta que Anke Wunderwald relaciona amb una adhesió als ideals de Roma en la disputa entre Gregori VII i Berenguer de Tours sobre la significació de l'eucaristia.⁵

A una banda i l'altra d'ells dos, de Maria i de Joan, hi figuraven els altres apòstols. Tots amb el llibre a la mà, identificats pels noms que són escrits a dalt, a la cinta negra vorejada de vermell que separa aquesta ciutat celestial de la teofania de la volta. Dels conservats, a l'esquerra, hi ha Tomàs, *(TO)MAS*, i Bartomeu, *S(ANCTVS) BARTOLOMEE*, que és el que està al costat de la Verge, mentre que a la dreta de Joan hi ha Jaume, *S(ANCTVS) IACHOBE*, i vestigis d'un altre, segurament Felip, *S(ANCTVS) F(ELIPVS)*. *In situ* hi ha restes d'altres figures d'apòstols, la més ben conservada, tot i que molt més esborrada que les pintures del MNAC, és la de Pere (figura 8), que és el primer del costat de l'Evangelista, tocant a la nau, és a dir, representat ran mateix d'aquesta, sobre el mur de l'arc triomfal. Hi figura tonsurat i vestit de celebrant, amb rica casulla ornamentada; amb la mà dreta subjectava les claus, de les quals resten escassos vestigis, molt difícils de veure. Tant la seva iconografia com les restes de la inscripció superior, *(P)E(T)RVS*, en faciliten la identificació. El fet que aparegui

5. A. WUNDERWALD, «La pintura mural de Santa Coloma d'Andorra i el seu cercle estilístic», *Magister Sancta Columba. La pintura romànica del Mestre de Santa Coloma i del seu cercle*, Andorra la Vella 2003, p. 71-87; i sobretot A. WUNDERWALD, *Die katalanische Wandmalerei...*, p. 145-152; d'altra banda, ha tractat el tema J. GOERING, *The Virgin and the Grail : origins of a legend*, New Haven London : Yale University Press, 2005, que pretén que la llegenda del Graal s'hagués format o originat en aquesta iconografia pirinenca catalana.

representat en aquest lloc és molt singular, perquè sol aparèixer al centre axial de l'absis. D'altra banda, amb aquesta col·locació la primacia de Pere es demostra també perquè és el primer representat en el sentit de la lectura, d'esquerra a dreta. La seva posició, a més, permet deduir que a l'altre costat, enfront seu, hi devia haver Pau, l'anomenat Apòstol dels Gentils, és a dir, que les dues figures principals, els dos pilars de l'Església occidental, haurien emmarcat probablement aquest registre figuratiu del presbiteri, a manera d'Església militant que assisteix a la manifestació de Déu. D'altra banda, com a part d'un mateix registre figuratiu o simbòlic, a la mateixa alçada, a les pilastres dels arcs de separació de les naus hi ha representats sants prelatos. Conservem les de Climent, el titular de l'església, al costat de l'Evangelí, el qual, així, és situat al costat de Pere, el primer pontífex i antecessor seu (figura 8); al costat de l'Epístola hi ha un altre sant bisbe o pontífex, també abillat com a celebrant, de qui ens preguntem si podria ser Corneli, de qui es dipositaren relíquies a l'altar al moment de la consagració de l'església.

A les claus dels dos arcs triomfals hi ha sengles imatges teofàniques: la mà de Déu i l'Anyell de Déu apocalíptic. A la del més pròxim a la conca absidal, és a dir, més pròxim a la *Maiestas Domini*, s'hi representa la mà de Déu o *Dextera Domini* (figura 9), que emergeix sola, com un símbol, de dins el *clipeus* format per cercles de color (amb la línia negra que el tanca interiorment perlejada) i del blanc de l'interior del medalló, només amb la bocamàniga de la túnica que, d'alguna manera, la tanca, l'acaba. Prima, amb els dits llargs i l'ombrejat ben marcat, la mà de Déu fa el gest de benedicció cap al costat de l'Evangelí, amb un caire força naturalista que, amb tot, no ho és tant com sembla, però aquesta distorsió (la manera de doblegar els dits, forçada) ajuda a fer més real i més simbòlic el gest, de gran bellesa. La *Dextera Domini* adreça la seva benedicció cap al lloc situat a la dreta del Crist (és a dir, a l'esquerra de qui contempla la visió), on, *in situ*, hi ha vestigis d'Abel amb l'ofrena del xai.⁶ De la figura de l'altre costat només resta la part inferior *in situ* i, tot i així, com que veiem que anava vestit amb túnica talar, es pot deduir que no era Caïn, que com el seu germà Abel i per la raó del seu ofici aniria vestit amb faldilla curta; és probable, doncs, que fos Melquisedec i que com a San Vital de Ravenna, a Sant Climent hi hagués representades les ofrenes dels dos testaments.

A la clau de l'altre arc triomfal, el més pròxim a la nau, hi figura l'Anyell de Déu apocalíptic (figura 10), en què aquest símbol de Crist mort i ressuscitat es representa, no solament amb el nimbe crucífer i el llibre de la Revelació, del qual resten vestigis, ans amb els set ulls de què parla el llibre de l'Apocalipsi. Està girat cap a la dreta de Crist, amb el llibre subjectat entre

6. La reproducció virtual de les pintures del MNAC, inaugurada el novembre de 2013, ha *recreat*, és a dir imaginat a partir dels vestigis existents, aquesta figura d'Abel amb la seva ofrena del xai i, igualment, la figura de l'altre oferent situat en la part de l'Epístola.

les potes del davant. En una imatge de força i bellesa singulars, el pintor, amb gran domini de la distorsió expressiva de les formes, ens presenta un animal vigorós i no pas estàtic, ans captat en ple moviment. Aquesta impressió s'obté tant per la torsió exagerada del cos, com en la desproporció d'aquest respecte del cap, més petit del que correspondria a una bèstia de tanta envergadura, i per la posició de les potes, que devien depassar llargament el *clipeus*. Té els ulls a banda i banda del fi musell, superposats, i les orelles ben dretes. El cos de l'Anyell, d'un blanc intens de calç, és perfilat encara amb un línia blanca, damunt la qual hi ha un dibuix esquemàtic en ocre dels pèls de la bèstia. El mateix color, en dos tons, s'empra també per dibuixar les costelles i els músculs de les cuixes i del pit. El *clipeus* de l'Anyell era portat per uns àngels. Dels de la dreta del Senyor (la nostra esquerra), resta *in situ* força erosionada la part superior, amb les testes i els braços dels àngels. La part inferior d'aquests es conserva al MNAC. Tot i que la pintura i el color estan força esborrats, encara s'hi pot observar força bé l'estil, d'un naturalisme d'arrel antiga de gran qualitat, que no s'observa, per exemple, en les altres pintures absidals. Cal que ens preguntem si aquest naturalisme (que es pot reconèixer subjacent i més estilitzat en els plegats de la vestimenta del Crist) no s'hauria perdut amb els acabats finals de la pintura o si en realitat es tracta de l'obra d'un altre artista, d'una altra mà, que hauria col·laborat en aquesta decoració absidal. Dels àngels portadors de l'altra banda de l'arc en resta molt menys, un bocí de la vestimenta, que en l'estat en què ens ha arribat, amb unes formes d'escaires rectes, confon bastant.⁷ Basti, però, comparar la forma d'aquest acabat de la part inferior de la túnica amb les dels àngels de Mateu o de Joan.

Les imatges que hi havia al dessota de les ofrenes i dels àngels portadors de l'Anyell, en aquests dos arcs triomfals, molt originals en la seva formulació conjunta, són de gran significació escatològica. Començarem també per les de l'arc més pròxim a la volta absidal. En aquest, al costat de l'Epístola hi ha representat el Fratricidi (figures 11 i 12), conservat a l'església. És una bella i impactant representació, en què un Caïn ros, amb un rostre que tradueix una gran maldat i gran violència en el gest, tot plasmat amb gran eficàcia, subjecta pels cabells l'indefens Abel, a qui està a punt d'occir amb la destal, el tall de la qual es representa ran de la galta del germà, el nom del qual, *ABEL*, està escrit al costat.

Just enfront del Fratricidi, al costat de l'Evangelí, hi havia representat un home sol, abillat ricament, a la manera d'un patriarca (figura 11), amb túnica talar i mantell amb les vores ornamentades amb simulació de brodats i pedreria. Aquest personatge, que des del 1995 fins al 2011 s'exposà a la sala de romànic del MNAC i avui es conserva a la reserva del museu, es presentava assegut d'esquena a la Revelació, amb el posat típic del pensa-

7. La correcta identificació és d'A. WUNDERWALD, *Die katalanische Wandmalerei...*, p. 176-183.

dor, és a dir, aguantant-se el cap amb una mà, la dreta, amb expressió afligida. A l'art romànic, segons el context, una figura amb aquesta iconografia pot representar, per exemple, el dubte de Josep, quan es mostra vora el pessebre a l'escena del Naixement, cas en el qual l'expressió no és de tristesa sinó de perplexitat, o, d'altra banda, la paciència de Job, si, com a la bíblia de Rodes, figura entre altres escenes de la història d'aquest i vora el text evangèlic que s'hi refereix. I l'expressió en aquest cas és de patiment. Però, a Taüll l'home està tot sol, aïllat en el seu compartiment, mostra l'aflició en el rostre (ben patent en el dibuix preparatori, perquè la capa pictòrica ha desaparegut en gran part) i, a més, gest ben significatiu, està girat d'esquena a la Revelació. En la pintura romànica catalana coneixem dues altres representacions similars, la de Ginestarre (on està representat a l'esquerra de Crist i s'aguanta el cap amb l'esquerra, però també hi està girat d'esquena) i la de Baltarga (idèntic que a Taüll, en posat i col·locació). En aquest cas l'home apesarat, que com hem dit va vestit com un patriarca, la qual cosa també el diferencia de Josep i de Job, és representat dins un luxós edifici, sota una volta amb capitell, és a dir, en un palau. I, a més, al seu costat hi ha restes d'una inscripció, [...]RAIM, la qual evidentment fa referència a la seva identitat. Fa temps proposàrem d'identificar el personatge amb Efraïm, el segon fill de Josep, nascut a Egipte (Gn 41, 50-52), beneït pel seu avi Jacob que, al seu llit de mort, l'anteposà a Manassès, el primogènit, tot assegurant que "serà més gran que ell i la seva descendència serà com una nació sencera" (Gn 48:19). Com Manassès, pare d'una de les dotze tribus d'Israel, la d'Efraïm s'establí a la part central de la regió muntanyenca del seu nom a Cisjordània, al centre del país de Canaan. Després de la partició del regne (926 aC), Efraïm va esdevenir l'adversari més gran de Judà i la principal tribu del reialme del Nord, Israel, amb el qual l'identifiquen els profetes, que el citen com a sinònim d'Israel, Osees principalment: "El dia del càstig, Efraïm serà devastat" (Os 5:9); "Efraïm no habitarà a la terra del Senyor" (Os 9:3); "Efraïm ha rebut molts cops, les seves arrels s'han assecat i no podrà donar més fruit" (Os 9:16); "els d'Efraïm han irritat amargament el seu Senyor i ell els farà responsables de la sang vessada, els tornarà les ofenses que han comès" (Os 12:14); "els trauré de la meva presència, com en vaig treure els vostres germans, els descendents d'Efraïm" (Jr 7:15). Seria, doncs, la personificació del poble d'Israel i de la seva actitud de negar-se a reconèixer el Messies, amb la qual cosa s'exclou del regne del Cel. Alhora encarnaria també el cap, el jerarca o cabdill de la seva nació. La qual cosa, en la lectura històrica del temps en què es realitzaren les pintures, el de la reforma gregoriana, i pel lloc, on, com veurem, les lluites fratricides eren freqüents, també podia resultar ben significativa. La lectura que en resulta és que els homes es condemnaran no només pels crims contra el germà, és a dir, contra la humanitat, ans per negar-se a reconèixer Déu.

Les imatges del mateix registre sintàctic, representades al costat d'aquestes dues, a l'altre arc, el més pròxim a la nau, insistiran en aquest mateix sentit escatològic, en aquest cas referit a la caritat. Són dues escenes escollides de la paràbola del pobre Llätzer (Lc 16,19-31). La del pobre Llätzer, *LA(ZARVS)*, fa temps coneguda, es conserva al MNAC (figura 14); tot nafrat, és representat defora la casa del ric, figurada per una porta ferrada, tot esperant rebre'n almoïna. A l'església s'ha conservat el banquet del ric Epuló, amb la taula representada d'una mida desaforada perquè, justament, el que s'havia de mostrar era la desmesura de l'àpat del ric (figura 15). És molt significatiu, indicador dels corrents d'influència iconogràfica, que l'escena del pobre Llätzer s'hi hagi representat seguint les mateixes pautes iconogràfiques, els mateixos models, que a l'evangelari d'Echternach o *Codex aureus Epternacensis*, obra mestra de la miniatura otònica, de vers el 1030. D'altra banda i en relació amb el significat del programa pictòric és molt interessant que s'hi representin només aquestes dues primeres escenes de la paràbola i que no hi figurin les finals, que fan referència a la mort del ric, amb els dimonis que se n'emporten l'ànima a l'Infern, i a la del pobre, a qui els àngels porten al si d'Abraham, és a dir, al Paradís, escenes que, amb les anteriors, es representen sempre en la il·lustració de manuscrits i en escultura monumental (portals i capitells). Però a Taüll, més que el desplegament de tota la paràbola, el que interessa mostrar és el significat escatològic inherent a aquesta, el que implica i el que comporta, no endebades és la Segona Parusia el que es representa a la volta de l'absis i no el Judici Final.

De la decoració de l'absis del costat de l'Evangelí ens ha pervingut només la del semicilindre (MNAC) i la del frontis o capcer (*in situ*), però no la de la volta absidal. S'hi observen dues mans de qualitats ben diferents, molt bona a les pintures del frontis, on hi ha representats uns animals salvatges que corren a abeurar-se d'una deu (figura 16); i molt senzilla la del al semicilindre (figura 17), amb tot un seguit d'àngels l'aspecte matusser dels quals es troba a anys llum de l'art del pintor de l'absis principal. És difícil d'explicar com pot ser que pintors de talent i formació tan distints col·laboressin en aquesta obra, si és que hi col·laboraren, si no és que, per raons que desconeixem, l'obra quedà inconclusa i quan hom decidí d'acabar-la hi esmerçà molts menys diners i, per consegüent, en lloc del mestre hi restà l'aprenent. Si més no això explicaria aquesta diferència de qualitat tan enorme, tan paradoxal. Respecte de la iconografia, els àngels, amb objectes litúrgics o simplement assenyalant cap amunt, formen com una mena de cort celestial, de la qual cosa cal deduir que a la volta hi hauria una representació de la divinitat. De les dues feres del frontis, la del davant, negra, es conserva sencera, mentre que de la del seu darrere (i que fou pintada un cop s'havia paredat la finestra que s'hi obria), marró clar, se'n conserva només el cap, amb la gola ben oberta enlaire, com la de l'altre. Tots dos s'adrecen així i corrent cap a l'angle de la paret divisòria,

on, de la part de dalt, brollen uns regalims zigzaguejats de blau clar, que identifiquem amb una deu. La nostra interpretació és que es tracta d'uns animals en llibertat que, assedegats, s'adrecen a la deu per saciar-se, imatge de clara ressonància paleocristiana, mirall de la del cristià que s'abeura de les fonts de salvació.⁸

De la decoració pictòrica de l'església ens ha pervingut també la inscripció de consagració (figura 18), que era situada a la primera columna del costat de l'Evangelí (MNAC), la més propera a l'absis. Amb una paleografia, policromia i *ductus* pròxim al de les pintures de l'absis, hi consta que el bisbe Ramon de Barbastre el dia 10 de desembre de 1123 acudí a consagrar l'església i que a l'altar hi posà relíquies de sant Corneli, bisbe i màrtir. Les lletres, blanques o negres segons la ratlla, són bellament traçades sobre el color roig o groc del fons, en majúscula capital romana i amb alguna uncial:⁹

ANNO AB INCARNACIONE
 D(OMI)NI M° C° XX° III°, IIII° ID(VS) DE(CEM)BR(IS),
 VENIT RAIMUND(VS) EP(ISCOPV)S BARBASTRE-
 N(S)IS ET C(ON)SECRAVIT HA(N)C ECCL(ES)IA(M) IN HONORE
 S(AN)C(T)I CLEMENTIS M(A)R(TIRIS) ET PON(E)NS RELIQUIAS
 IN ALTARE S(ANC)TI CORNELII EP(ISCOP)I ET M(A)R(TIRIS)

En pintura romànica és molt excepcional de disposar de documents com aquest per a la datació, és a dir, és molt rar que s'hagin conservat testimonis així que en facilitin la datació que, d'altra manera, generalment s'efectua només en base a criteris comparatius, estilístics i iconogràfics, per bé que cada cop més hom intenta també relacionar les susdites decoracions pictòriques amb les fonts històriques, però, és clar, sempre, no existint el document, com en aquest cas, tot és molt més imprecís, difícil de demostrar. Per tant, la inscripció de consagració de Taüll és molt valuosa. Però no només per aquesta raó. És, a més, una doble proclama

8. A. WUNDERWALD, *Die katalanische Wandmalerei...*, p. 188-190, interpreta l'escena d'una altra manera. Creu que es tracta d'una cacera, la qual, segons l'autora, es continuaria amb els dos personatges amb trompetes del capcer de l'absis principal, que nosaltres identifiquem amb els *missi Dominici*.
9. La inscripció sofrí una agressió quan tenia les teles de l'arrencament posades perquè s'assequessin. L'incident fou explicat a Joaquim Folch i Torres per Joan Vidal i Ventosa, el fotògraf enviat pel museu, en unes cartes conservades a l'arxiu del MNAC. La inscripció, gràcies a les transcripcions i fotografies anteriors va poder ser reconstruïda pel restaurador Arturo Cividini, un dels italians que al costat de Franco Steffanoni participaren en l'arrencament i traspàs dels frescos (M. VIDAL, *Teoria i crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1991, p. 218 i 233-241; M. PAGÈS, «Misión en el Pirineo p. 213-242 »).

reivindicativa del prelat oficiant, que ens situa molt bé el moment i la circumstància històrica.

El bisbe Ramon o Ramon Guillem (1104-1126), que consagrà les esglésies de Taüll, era nascut a Durban, a l'Arieja, fill d'un dels llinatges més influents a la regió. Educat a Saint-Antonin de Frédelas (Pamiers), el 1100 esdevingué prior de Sant Serni de Tolosa de Llenguadoc. A proposta del rei Pere I d'Aragó, fou elegit bisbe de Roda i consagrat a la seu de Barbastre (1104) per l'arquebisbe i legat papal Bernat de Toledo i pels bisbes Pere de Pamplona i Esteve d'Osca (que seria el seu gran enemic). El nou rei Alfons I d'Aragó, el Bataller, hi donaria també el beneplàcit. La seva activitat pastoral fou intensa, com ho demostra la consagració de moltes esglésies, entre d'altres les d'Aler, Fornillos, Viu de Llevata, Merli, Alaó, l'oratori de Sant Agustí a la mateixa catedral de Roda i les esglésies de Sant Climent i Santa Maria de Taüll, que consagrà amb un dia de diferència, el 10 i l'11 de desembre de 1123. El bisbe recaptà del papa Pasqual II un privilegi per a la seva seu, en el qual es formula per primer cop la teoria segons la qual amb la invasió sarraïna el bisbe de Lleida hauria fugit a Roda. Això, i potser la seva manca de tacte, tot i gaudir del suport de Roma, l'enemistà amb els nobles de la frontera i amb els prelats veïns. Ot d'Urgell recuperà Lavaix i el bisbe Esteve d'Osca, amb la complicitat del rei d'Aragó Alfons *el Bataller* I (amb qui Ramon també s'havia enemistat), el foragità de Barbastre (1116), tot i que ell mai no hi renuncià. El 1119 Ramon es reconcilià amb el rei aragonès i a partir del 1121 participà en les campanyes militars d'aquest, com en la incursió a l'Al-Andalus del 1125, de retorn de la qual morí, el 21 de juny de 1126.

La consagració de les esglésies de Taüll, del 1123, se situa, doncs, al moment en què Ramon, retornat de l'exili al Llenguadoc i al Coserans (on el 1117 participà en la consagració de la catedral de Saint-Lizier) i Itàlia, torna a gaudir de l'amistat del monarca. Per tant, ara que pot Ramon ho proclama plenament, que és bisbe de Barbastre. Però, és més, en fer-ho, vindica també que la vall de Boí pertany a aquesta seu. Cal recordar que en origen la vall pertanyia al bisbat d'Urgell, però que al segle X s'integrà al nou bisbat de Roda d'Isàvena o de Ribagorça, creat aleshores, i que la seva possessió fou motiu de litigi constant entre tots dos bisbats. Entre el 1098 i el 1101, a més, Ot d'Urgell aconseguí de recuperar-la. És en aquest moment, també, en temps de l'episcopat de Ponç (1097-1104), antecessor de Ramon, que els bisbes de Roda s'intitularen de Barbastre, abans fins i tot de la conquesta de la ciutat als sarraïns. D'ací ve probablement l'interès del bisbe Ramon a fer constar en lloc visible que ell, bisbe de Barbastre, havia consagrat l'església, vindicació de la seva possessió que es repetirà l'endemà en la consagració de la de Santa Maria de Taüll.

És probable, d'altra banda, que ell fos un dels comitents, dels mecenes que sufragaren la decoració pictòrica de Sant Climent de Taüll i probablement la seva reconstrucció. L'església havia estat destruïda molt

poc abans i reconstruïda tot seguit. Testimoni de la que la precedí, de l'església destruïda o enderrocada que hagué de ser reconstruïda, a més dels murs que afloren tot a l'entorn del temple i que serveixen de fonament a l'actual, ho és la decoració de les finestres del seu absis situat en un nivell més baix que l'actual i que foren tapiades per tal que el mur pogués rebre la decoració pictòrica que estudiem en aquest article, la del 1123. Sobre l'enderrocament o la destrucció de l'edifici anterior, no en sabem res. Joan Ainaud, intentant explicar-se'l, perquè la decoració de les finestres tapiades no pot ser gaire anterior (aquestes altres pintures es daten devers el 1100), digué que podria haver estat a causa d'una allau.¹⁰ Això no obstant, qui conegui la geografia de Taüll veurà que, no havent-hi cap muntanya en la immediatesa, això no és possible. És més probable que la destrucció de l'església anterior tingui relació amb algun dels litigis que, almenys des de finals del segle XI, sacsejaven la contrada. Pensem que no solament hi havia el plet de l'Església de Roda amb la d'Urgell per la jurisdicció de la vall de Boí i les seves esglésies, ans que el domini de la vall, que des de la partició de l'antic comtat de Pallars el 1010 pertanyia al Pallars Sobirà, era disputat entre aquest comtat i el de Pallars Jussà, que era la seva via natural d'accés cap a migdia. I que els enfrontaments dels comtes de Pallars Sobirà i de Pallars Jussà per aquesta herència mal repartida comportaren una llarga guerra, amb crims inclosos, com el de la mort del comte Ramon de Pallars Jussà que, a tenor d'un jurament de pau i treva a què el bisbe Ot d'Urgell comminà el seu nebot (el fill del comte difunt) i els seus homes entre el 1098 i el 1100,¹¹ sembla que s'hi ha de relacionar. La destrucció de l'església de Sant Climent anterior a l'actual probablement hauria tingut relació amb aquestes lluites, amb aquesta guerra oberta entre comtes i comtats. Pel que fa a la jurisdicció eclesiàstica, la vall de Boí fou recuperada per a Urgell pel bisbe Ot, entre 1098-1101, i després tornada a recuperar per Roda-Barbastre.

En tota aquesta història de la reconstrucció i decoració de la nova església de Taüll, la del 1123, al costat del bisbe, hi haurien tingut un paper de primer ordre els Erill, els senyors de la vall, que eren vassalls de la seu de Roda i feudataris dels comtes de Pallars Jussà; a més, a primers del segle XII, ajudaren el rei Alfons el Bataller d'Aragó a conquerir als sarraïns

10. J. AINAUD, *Art romànic. Guia*, p. 99-108.

11. J. MORAN, «Jurament de pau i treva del comte Pere Ramon de Pallars Jussà al bisbe d'Urgell», *Treballs de lingüística històrica catalana*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 95-117; sobre la datació del document, p. 97-98. Vegeu, a més, C. BARAUT, «Els documents dels anys 1093-1100 de l'Arxiu Capítular de la Seu d'Urgell», *Urgellia* VIII, 1987, d. 1184, p. 110; J. MORAN, «Jurament de pau i treva del comte Pere Ramon de Pallars Jussà al bisbe d'Urgell. Transcripció i estudi lingüístic», *Llengua & Literatura*, 5, 1992-1993, p. 149-169. J. MORAN i J.A. RABELLA, *Primers textos de la llengua catalana*, Barcelona 2001, p. 63-66. G. GONZALVO i BOU, «El comtat d'Urgell i la Pau i Treva», *El Comtat d'Urgell*, Lleida 1995, p. 71-77, esp. p. 74.

Barbastre (1101), Tudela, Daroca i Saragossa (1118) i Calataiud (1120). Una part de les riqueses que n'obtingueren, segons Joan Ainaud,¹² hipòtesi que considerem molt versemblant i que també hem defensat, les devien invertir en la construcció i decoració de les esglésies de Taüll, en la de Sant Climent i en la de Santa Maria, que des de sempre ha estat la parròquia del petit poble de Taüll. Tot i que en època moderna una i altra església eren coparròquies, en un sistema característic de la vall de Boí i la d'Aran en aquest període, aquesta situació no és extrapolable als orígens, al temps en què una i altra església foren erigides i decorades. En origen, doncs, si l'església de Santa Maria era la parròquia, la de Sant Climent hauria tingut una altra funció. En un altre lloc hem suggerit que hagués estat construïda i començada a decorar com a panteó del llinatge dels Erill, que a primers del segle XII estava en ple auge expansiu i de poder. Això, aquesta hipòtesi que tot seguit exposarem, permetria d'explicar també el perquè del canvi sobtat d'un gran mestre pintor, format en grans *chantiers*, segurament a la Llombardia i al Llenguadoc, com el seu estil traeix, per un pintor molt menor, que, probablement, començava la seva carrera com a ajudant o aprenent. Altrament, el canvi d'estil tan sobtat, tan rotund, no s'explicaria.

El litigi entre l'Església de Roda-Barbastre i la d'Urgell per la vall de Boí (i per l'abadia de Lavaix, inclosa en el conflicte) continuà fins que el 1140 una sentència arbitral de Roma hi posà fi definitivament. Conferí la vall de Boí a Urgell i Lavaix a Roda-Barbastre. La nostra hipòtesi és que Sant Climent de Taüll hagués estat erigida pels Erill per poder-hi disposar el seu panteó, en un moment en què nobles i senyors arreu de l'Europa feudal construïren monestirs i abadies per tenir-los com a mausoleu, dotant-los de rendes per tal de permetre que una comunitat, benedictina o canonical, hi visqui i pregui per les ànimes dels fundadors i altres membres del llinatge, protectors de la casa. En passar la jurisdicció de la vall a Urgell, els Erill, que eren vassalls de l'Església de Roda i enemics dels bisbes d'Urgell, és ben probable que hi perdessin l'interès i que, contràriament, en passar Lavaix a Roda-Barbastre, desviessin la seva inversió i el seu panteó a aquesta altra casa, l'abadia de Santa Maria de Lavaix, en origen benedictina i vers el 1100 transformada en canònica reglar. Els Erill renovaren el temple i el claustre i en la segona meitat del segle XII s'hi feren enterrar, és a dir, que convertiren la casa en el seu panteó. El fet és que a partir d'un cert moment els Erill, vinculats al bisbe Ramon de Roda-Barbastre, mecenes de la decoració de l'església de Sant Climent de Taüll, hi perderen interès i hi invertiren molt menys, com ho demostra el fet del canvi estilístic esmentat, qualitatiu, molt fort, al qual ens hem referit, que implica la substitució d'un pintor (i el seu equip) de tanta categoria per un pintor secundari, probablement un aprenent del taller principal.

12. J. AINAUD, *Art romànic. Guia*, p. 99-108.

I, amb tot això, com explicariem la presència d'uns *missi Dominici* representats al capcer o frontal de l'absis de Sant Climent de Taüll, que proclamen la Segona Parusia, com s'explicaria? La raó s'ha de trobar en la comanda i en les especificitats d'aquesta i dels comandataris, dels mecenes. Els Erill, vassalls de l'Església de Roda, que participaren activament com hem explicat en l'obra de reconquesta, hi haurien volgut veure un mirall de la seva condició de *militēs Christi*? És probable, com ho és que el seu mentor, el bisbe Ramon, els volgués recordar, també, en les imatges incloses en el programa absidal, que és molt fàcil condemnar-se, pel fratricidi o crim, per l'arrogància de no voler reconèixer la Revelació i, també, per la manca de caritat. Tot un programa perquè els poderosos senyors se sentissin obligats respecte del bisbe de Roda-Barbastre i de la seva Església.



Figura 1. L'església de Sant Climent de Taüll (foto Montserrat Pagès 2013)



Figura 2. Sant Climent de Taüll, a la sala d'art romànic del museu (© MNAC – Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2007. Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà)



Figura 3. El rostre del Crist de Taüll (© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2007. Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà)



Figura 4. Sant Climent de Taüll: Maria amb la plàtera de significació eucarística
(© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2007. Fotògrafs: Calveras/Mérida/
Sagristà)



Figura 5. El *missus Dominici* de Taüll del museu (© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2007. Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà)



Figura 6. El *missus Dominici* conservat *in situ* a Taüll (© Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Foto Carles AYMERICH)



Figura 7. Detall del *missus Dominici* conservat *in situ* a Taüll (© Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Foto Carles AYMERICH)



Figura 8. Sant Pere, al costat septentrional de l'absis i a l'esquerra, a la pilastra entre els dos absis, sant Climent, vestits com a celebrants (foto Montserrat Pagès)

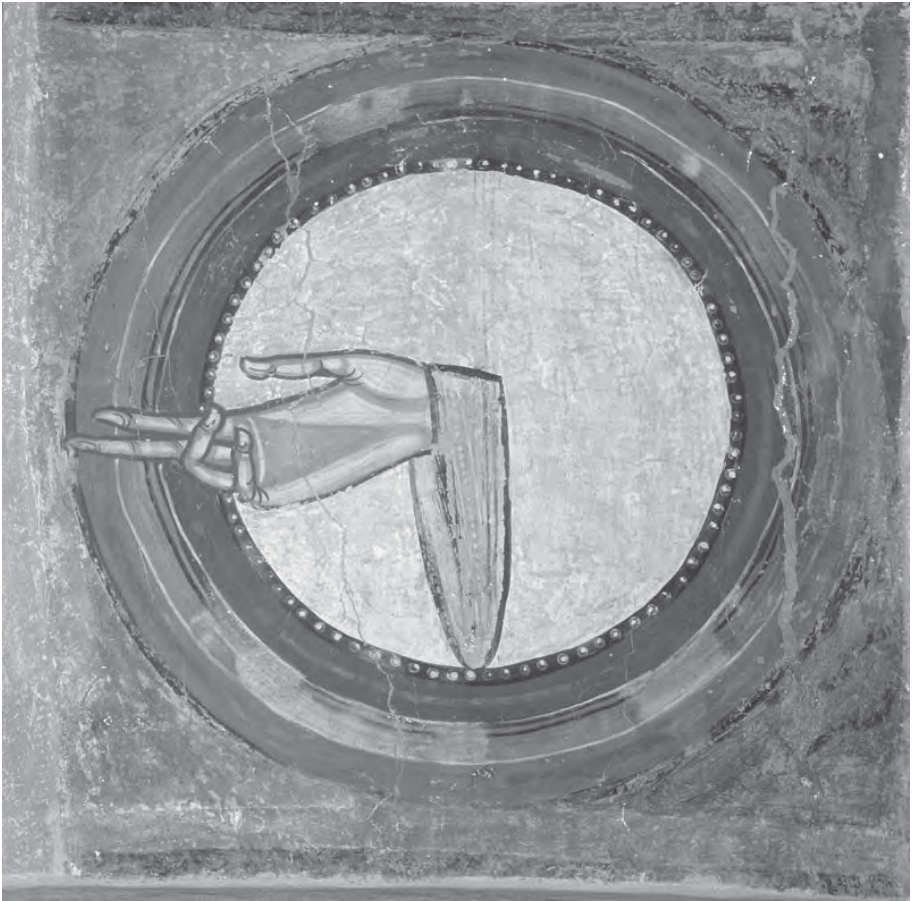


Figura 9. La mà de Déu o *Dextera Domini* (© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2007. Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà)



Figura 10. L'Anyell de l'Apocalipsi, de Taüll (© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2007. Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà)



Figura 11. El Fratricidi de Sant Climent de Taüll, conservat *in situ* (© Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Foto Carles Aymerich)



Figura 12. El rostre de Caïn a l'escena del Fratricidi de Sant Climent de Taüll, conservat *in situ*
(© Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Foto Carles Aymerich)



Figura 13. Patriarca afligit de Taüll: Efraïm ? (© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2007. Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà)



Figura 14. El pobre Llàtzer a la porta de la casa del ric Epuló (© MNAC - Museu Nacional d' Art de Catalunya. Barcelona. 2007. Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà)



Figura 15. La taula del banquet del ric Epuló de Taüll, *in situ* (© Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Foto Carles Aymerich)



Figura 16. Les feres s'adrecen a una deu, al frontis de l'absis de l'Evangelí de Taüll, *in situ*. A sota, als carcanyols vora l'arc de l'absis, sengles paons, i al costat, sobre la pilastra, sant Climent (foto Montserrat Pagès)



Figura 17. Les pintures del semicilindre de l'absis lateral de Taüll, al museu (© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2007. Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà)

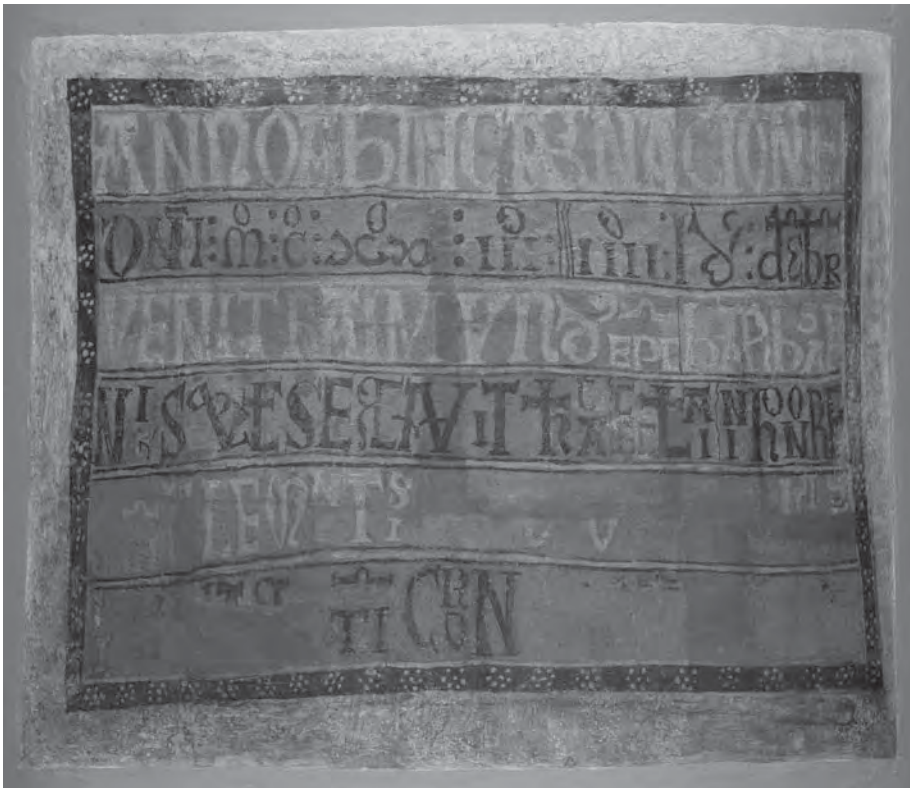


Figura 18. Inscripció de consagració de l'església de Sant Climent de Taüll (© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona. 2007. Fotògrafs: Calveras/Mérida/Sagristà)