

# Sant Tomàs Becket i el programa iconogràfic de les pintures murals de Santa Maria de Terrassa

Milagros Guàrdia  
 Universitat de Barcelona  
 c/ Baldiri i Reixach, s/n. 08028 Barcelona  
 E-mail. Guardia@trivim.gh.ub.es

## RESUM

---

L'anàlisi del programa iconogràfic de les pintures romàniques de Terrassa parteix de la filiació d'una de les escenes més rellevants, la mort de Becket, respecte dels models establerts a la catedral de Canterbury en les dues darreres dècades del segle XII i dels *tituli* que es traslladen a les inscripcions pintades a Santa Maria. S'intenta una interpretació del conjunt tot proposant la identificació de sant Esteve com a referència al darrer dels màrtirs en la conca de l'absis, així com a l'establiment d'un paral·lel de la Passió de Tomàs i Crist.

Paraules clau:  
 pintura romànica, iconografia, Tomàs Becket, Terrassa.

## ABSTRACT

---

### Sant Thomas Becket and the iconographic program in Santa Maria de Terrassa mural paintings

This article aims at a global interpretation of the iconographic program of the romanesque paintings in Terrassa. A partial parallel for the scene with the death of Becket and the cycles elaborated at Canterbury cathedral is proposed. The inscriptions painted are also related to the *tituli* known for Becket cycles in England at the end of the twelfth century. We recognize as saint Stephen the figure arranged *en pendant* with Thomas in the apse. The entire program emphasizes, as we defend, a clear parallel of Becket's and Christ's Passions.

Key words:  
 romanesque painting, iconography, Thomas Becket, Terrassa.

El dia 16 de febrer de 1194, de bon matí, l'arquebisbe de Tarragona, Berenguer de Vilademuls, de viatge des de Barcelona cap a Girona per retrobar-se amb la seva neboda Guillermina de Castellvell, esposa de Guillem Ramon de Montcada, va trobar, sobtadament, la mort prop del turó de Montcada. El seu nebot, Guillem Ramon de Montcada, precisament, acompanyat d'alguns dels seus homes armats, l'atacà amb la seva espasa i el ferí de mort. Després de rebre els socors espirituals del capellà que l'acompanyava i de demanar perdó a Déu pel seu botxí, va rebre encara altres cops d'espasa en tot el seu cos i finalment el seu cervell va ser escampat sobre l'herba del prat<sup>1</sup>. Tots coneixem actualment el valor d'exemple i de model que promou involuntàriament la difusió periodística d'alguns comportaments i fets, no precisament positius.

El 1194 feia ja vint-i-quatre anys que s'havia iniciat la difusió arreu del món occidental dels detalls de la mort d'un notable personatge de la política, reial i eclesiàstica, del moment, l'arquebisbe de Canterbury Tomàs Becket, a mans d'uns botxins sospitosament animats pel rei d'Anglaterra, Enric II Plantagenet, la nit del dia 29 de desembre de 1170.

Les vies de transmissió del que succeí al interior de la catedral de Canterbury, tot partint dels testimonis oculars dels fets, però també de les seves causes, i, sobretot, la difusió del culte al nou sant, canonitzat pocs anys després, el 21 de febrer de 1173 pel papa Alexandre III, formen actualment un important conjunt de coneixements d'aquest complex moment de la història europea<sup>2</sup>. El marc on s'inclou el nostre estudi és, doncs, ben delimitat i ric de matisos, però, malgrat tot, l'atenció que ha suscitat entre els historiadors el capítol beckià a Catalunya és pràcticament nul·la. No seria una recerca estèril si tenim en compte algunes dades

bàsiques que recollirem i sobretot perquè coneixem, des de començament del segle xx, a l'església de Santa Maria de Terrassa, un dels més antics i interessants cicles pictòrics dedicats al sant.

Les pintures murals que decoren una fornícula de l'extrem meridional del braç sud del transsepte de l'església de Santa Maria de Terrassa varen ser descobertes l'any 1917. Des d'aleshores han gaudit de la mateixa fortuna que la majoria dels conjunts de pintura romànica catalana, és a dir, d'una primera atenció i anàlisi i una reiteració posterior que tot sovint ha oblidat algunes de les primeres i interessants intuïcions<sup>3</sup>. Des de les obres de Soler i Palet i de Josep Gudiol res de nou s'ha arribat a esbrinar sobre el programa iconogràfic, i només les comparacions estilístiques de Kuhn<sup>4</sup> han provat de vincular-la amb altres obres de la pintura romànica catalana. La lectura indubtable, si es llegeixen les inscripcions que encara es conservaven bé abans de la restauració de les pintures<sup>5</sup>, de l'escena central de l'hemicicle absidal com el martiri de sant Tomàs Becket, va promoure el seu coneixement i la seva difusió en el principal estudi sobre la seva iconografia, publicat l'any 1932<sup>6</sup>.

La mort violenta i la immediata canonització de Tomàs Becket, i bastants anys més tard, el 1220, el trasllat i la nova instal·lació del seu cos en la remodelada capçalera de Canterbury<sup>7</sup>, però sobretot la ràpida i àmplia difusió del seu culte arreu d'Europa a final del segle xii i començament del xiii, ens permeten analitzar de prop un fenomen molt interessant per a la història de l'art de l'alta edat mitjana, que és el de la configuració d'un cicle iconogràfic nou, amb contaminacions d'altres d'anteriors, en relació amb la seva *Passio* i miracles, així com dels mecanismes i suports de la seva transmissió. Aquests fets es poden emmarcar en la xarxa de contactes artístics i politicoreligiosos en una època intensa i ben complexa de la història de l'Occident medieval.

\*Aquest estudi s'ha realitzat en el marc del projecte subvencionat pel Ministerio de Educación y Cultura PB95-0886. Vull agrair tots els suggeriments que m'han fet I. Lorés, C. Mancho, A. Vidal, S. Vidal, J. Camps i M.A. Castiñeiras.

1. M. COLL I ALENTORN, «Aperçu de l'histoire politique des Pays catalans au XIII<sup>e</sup> siècle», *Les Cahiers de saint Michel de Cuixà*, 4, 1973, p. 9-18, esp. 15-16.

2. Entre d'altres aportacions en aspectes particulars, es poden consultar: P. AUBÉ, *Thomas Becket*, Milà, 1990; E. WALBERG, *La tradition hagiographique de Saint Thomas Becket avant la fin du XII<sup>e</sup> siècle*, París, 1922; R. FOREVILLE, *L'Église et la Royauté en Angleterre sous Henri II Plantagenet (1154-1189)*, París, 1943; D. KNOWLES, *Thomas Becket*, Londres, 1971 (trad. castellana, Madrid, 1980); F. BARLOW, *Thomas Becket*, Berkeley-Los Angeles, 1986; R. FOREVILLE, *Thomas Becket dans la tradition historique et hagiographique*, Variorum reprints, Londres, 1981 (recull d'articles anteriors de l'autora).

3. Les primeres descripcions i notícies després de la descoberta el 1917 són les de J. PUIG i CADAFALCH, a l'*Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1915-1920, p. 772-773 i J. GUDIOL i CUNILL, «Pintures murals a Terrassa», 1 d'octubre de 1917, núm. 402, 29 d'octubre, núm. 406 de la *Pàgina artística de la Veu de Catalunya*, a més a més de notícies periodístiques. El primer estudi aprofundit i on es plantegen les qüestions essencials es deu a J. SOLER I PALET, «De les pintures murals romàniques i especialment de les recentment descobertes a Santa Maria de Terrassa», *Bulleti del Centre Excursionista*, núm. 277, 1918, p. 24-36. J. GUDIOL li dedica una pomenoritzada atenció a: *La Pintura migeval catalana. Els*



Figura 1.  
Pintures de Santa Maria de Terrassa: zona inferior de l'absidiola amb el martiri de Tomàs Becket.

Primitius, *I. Els Pintors: La Pintura mural*, Barcelona, 1927, p. 411-427. Altres contribucions puntuals són les de Ch.L. KUHN, a *Romanesque mural painting*, 1930, p. 41-43, amb noves comparacions per a l'escena del quart d'esfera de l'absis i consideracions estilístiques; i l'estudi de T. Borenius sobre la iconografia de Becket, on dedica un capítol al conjunt de Terrassa a partir de l'article de Soler i Palet, amb aportacions que glossarem més endavant (T. BORENIUS, *St. Thomas Becket in Art*, Londres, 1932, *passim* i ídem, «Some Further Aspects of the Iconography of St. Thomas of Canterbury», *Archaeologia*, LXXXIII, 1933, p. 177-186). Els estudis generals a partir dels anys setanta no aporten res de nou al coneixement del conjunt i sí algunes confusions que recollirem, com ara que el protagonista pot no ser Tomàs Becket. La darrera síntesi incorpora bibliografia més recent per establir comparacions i alguns suggeriments que permeten ressituar els aspectes fonamentals ja perfectament establerts a començament de segle (A. BORFO, «Pintures de Santa Maria de Terrassa», *Catalunya Romànica*, XVIII. «Val·lès Occidental i Val·lès Oriental», Barcelona, 1991, p. 259-261, amb tota la bibliografia anterior; i A. BORFO, «Les pintures murals sobre el martiri de Sant Tomàs Becket. La difusió d'un culte, la mort dins de la catedral o un conflicte social», *Terme*, 7 (1992), p. 12-18).

4. Ch.L. KUHN, op. cit., és el primer que fa notar el parentiu formal entre les pintures de Terrassa i el frontal d'Espinelvès (MEVic). W.W.S. COOK; J. GUDIOL, *Arts Hispaniae. VI. Pintura e imagerieia romànica*, Madrid, 1950, p. 91-92 converteixen l'anomenat per ells «mestre d'Espinelvès» en l'autor del frontal i de les pintures, per la qual cosa ja no és semblança sinó identitat el que

observen entre els dos conjunts. Aquesta interpretació no ha estat qüestionada pels autors, que, d'una manera o altra, s'han ocupat de les pintures, tot i ser discutit el significat i les implicacions del terme *mestre*.

5. Les pintures van ser arrencades i restaurades l'any 1927 i reinstal·lades. En el procés, o immediatament abans, es produïren algunes pèrdues que afectaren la zona central, on hi havia una esquadra, i el color. Es dol de la malaurada restauració de forma emfàtica Ch.L. KUHN, op. cit. («as they now stand, they are false documents, at least as far as the color is concerned», p. 41-43) i també C.R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge, Mass. 1930, vol. I, p. 149-151 («We may begin with the sadly repainted decoration of the apse of the right transept in Sta. Maria of Terrassa»), que no és ni esmentada en els estudis publicats posteriorment. Per conèixer l'estat original de les pintures cal utilitzar les fotografies de l'Arxíu Mas, que són les que publica J. GUDIOL, op. cit., 1927, i la còpia en aquarel·la realitzada per J. VALLHONRAT, un fidel traductor dels conjunts pictòrics romànics, com hem demostrat, el mateix any de la descoberta (1917), figura 3. Al respecte: M. GUARDIA; J. CAMPS/I. LORÉS, *La descoberta de la pintura mural romànica catalana. La col·lecció de reproduccions del MNAC*, catàleg de l'exposició, Barcelona, 1993, p. 86-88.

6. T. BORENIUS, op. cit. (1932), *passim*; P. PONSICH, «Le maître de Saint-Martin de Fenollar», *Cahiers de Saint Michel de Cuixà*, 1974, p. 118, tot referint-se a problemes de cronologia en relació amb el conjunt que estudiava, introdueix un canvi absurd en la historiografia relativa a Terrassa. En una frase, sense més arguments, comenta que durant temps s'ha interpretat l'escena de Terrassa com el martiri de sant

Tomàs Becket, però que probablement es tracta de l'assassinat de Berenguer de Vilademuls, arquebisbe de Tarragona. A partir d'aquesta simple nota, que oblida la lectura del nom de Thomas que apareix a les pintures i l'absurd que suposaria dedicar la decoració d'un absis a Terrassa a un simple arquebisbe, mai canonitzat, no caldria fer-ne més esment. Per estrany que pugui semblar, però, la majoria dels autors posteriors ho tenen en compte. Alguns matisen que l'episodi de Vilademuls i l'anterior assassinat d'un altre arquebisbe de Tarragona, Hug de Cervelló (1171), explicarien la ressonància que tindria a Catalunya la mort de Becket, però acceptant que la iconografia de Terrassa s'hi refereix explícitament, J. AINAUD, *Les esglésies de Sant Pere. Terrassa*, Terrassa, 1974 (2a. ed. 1990, p. 87-94). Altres, en canvi, donen les dues opcions com a possibles (J. SUREDA, *La pintura romànica a Catalunya*, Madrid, 1981, p. 329-330, N. de DALMASES; A.J. PITARCH, *L'art català*, vol. I, Barcelona, 1986, p. 184).

7. Sobre l'estructura i els canvis de pla de la remodelació de la capçalera en relació, precisament, amb el culte a Becket, vegeu darrerament: M.F. HEARN, «Canterbury Cathedral and the cult of Becket», *The Art Bulletin*, LXXXVI/1, 1994, p. 19-52; sobre el trasllat i les seves circumstàncies, R. FOREVILLE, *Le Jubilé de Saint Thomas Becket. Du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle (1220-1470). Étude et documents*, París, 1958.

La nostra intenció és la de recuperar un fil d'interès i valoració de la importància internacional del programa iconogràfic que es va definir a Terrassa, però sobretot volem intentar explicar-lo en el seu conjunt, tot provant de resoldre alguns dels dubtes que ja es plantejaven en els primers estudis.

La decoració de la fornícula, un absis rebaixat en el mur de construcció i de poca profunditat, s'ordena en tres registres. La zona inferior és ocupada per les habituals cortines pintades que en els espais semicirculars que formen els plecs en la seva caiguda natural, deixen veure encara els vestigis d'una inscripció que es dibuixa sobre fons negre amb lletres blanques. El segon registre «sintetitzat» tres moments del martiri de Becket: la discussió amb els nobles que esdevindrien els seus botxins, representada en la forma d'escarn, la mort i l'enterrament amb l'acollida de l'ànima al cel. Sobre el sol on recolzen aquestes figures, en part envaït per elles, s'hi llegeix una altra inscripció. El registre superior és l'espai semicircular del quart d'esfera. S'hi figura una imatge habitual en l'essencial, la de Crist en majestat voltat de la mandorla, que aixeca, però, els dos braços per coronar amb sengles llibres el cap de dues figures, un bisbe i un diaca, segons es llegeix per la seva indumentària, que s'inclinen davant d'ell amb les dues mans avançades. Els set canelobres propis de les visions apocalíptiques completen el conjunt. Encara podem identificar, en la part superior de l'extradós de l'arc, dos àngels turiferaris que flanquegen una figura encerclada, perduda actualment (figures 1, 2 i 3).

L'escena de la mort de Becket és, sens dubte, la que ha centrat l'atenció dels estudiosos, sobretot en la descripció dels detalls minuciosos que s'hi expliquen. No s'hi observen contradiccions, ben al contrari, amb les narracions conservades, abundants, dels fets succeïts aquella nit de

desembre. Alguns dels autors de les primeres *Vitae* de Becket, varen ser espectadors d' excepció del drama que es va viure amb intensitat, per tant, en la comunitat de Christ Church, l'abadia benedictina de Canterbury, de la qual n'eren membres.

Les nombroses *Vitae* de Tomàs escrites, algunes immediatament després de la seva mort, així com les cartes en les quals s'explicaven els detalls dels fets, són un element important que cal tenir en compte a l'hora de realitzar l'anàlisi de la difusió del seu culte, però també per comprendre la configuració de les imatges que en diversos suports s'elaboraren abans de final del segle XII<sup>8</sup>. Entre aquestes narracions cal parar esment en la d'un testimoni no directe dels fets però que, per la seva relació amb Becket i la seva categoria personal, resulta molt significatiu. Joan de Salisbury, un dels humanistes més destacats de l'Europa medieval, pocs dies després del martiri va escriure una carta (epístola 305) adreçada a Joan de Canterbury, bisbe de Poitiers i probablement a d'altres amics i valedors de Becket, en la qual fa una exposició dels fets, i que malgrat la seva brevetat, o per aquesta causa, va ser el relat més difós i llegit. En efecte, es troba recollida als martirologis i leccionaris europeus de l'època. Cal tenir present que la carta va ser incorporada a la breu *Vita* que el mateix Salisbury va redactar uns quants anys més tard<sup>9</sup>. Salisbury va tenir un paper fonamental en la ràpida canonització de Becket i també va defensar de manera vehement la «veritat» dels miracles produïts a partir de les setmanes posteriors a la seva mort. Ell mateix s'emportà unes gotes de la sang que traslladà a la seu episcopal de Chartres, que ocupà des del 1176 fins al 1180, i a la seva epístola 325 dona certificació i comunicació al prior Odó i al sotsprior de Christ Church, dels miracles que va poder conèixer i que testimonià<sup>10</sup>. Salisbury havia viscut de prop els enfrontaments de Becket amb Enric II d'Anglaterra pel manteniment de la independència i la «llibertat de l'església» enfront dels intents del monarca per limitar-los, i havia sofert ell mateix l'exili<sup>11</sup>. L'altre valedor personal de Becket va ser el clergue laic Herbert de Bosham, l'amic més fidel que l'acompanyà a l'exili i que hi tornà abans de la mort perquè Becket li va voler estalviar el seu sacrifici personal. A més de defensar la canonització davant el papa, va escriure una de les *Vitae* més precises i documentades. Justament per elaborar-la tornà a Canterbury el 1184.

A Salisbury li devem el coneixement, també comentat per altres autors, d'alguns dels detalls que podem llegir a Terrassa, com ara que els botxins li tallaren la part superior del cap, que ell presentà, tot inclinant-lo, i que, una vegada ja caigut, el varen rematar i el cervell, caigut per terra, va ser escampat per un d'ells amb l'espasa<sup>12</sup>. La mitra, en efecte, cau del seu cap, ja nibat en la pintura de Terrassa, i s'hi suggereixen, amb sim-

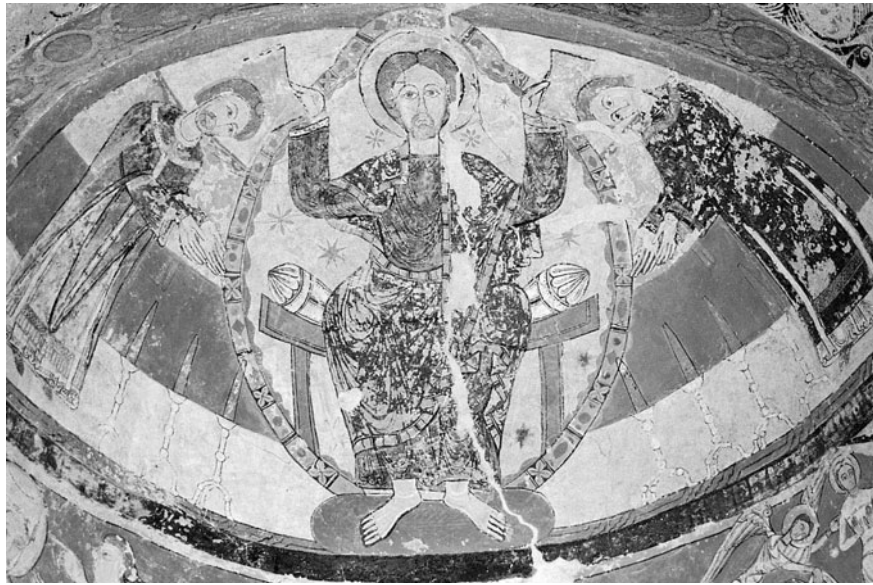
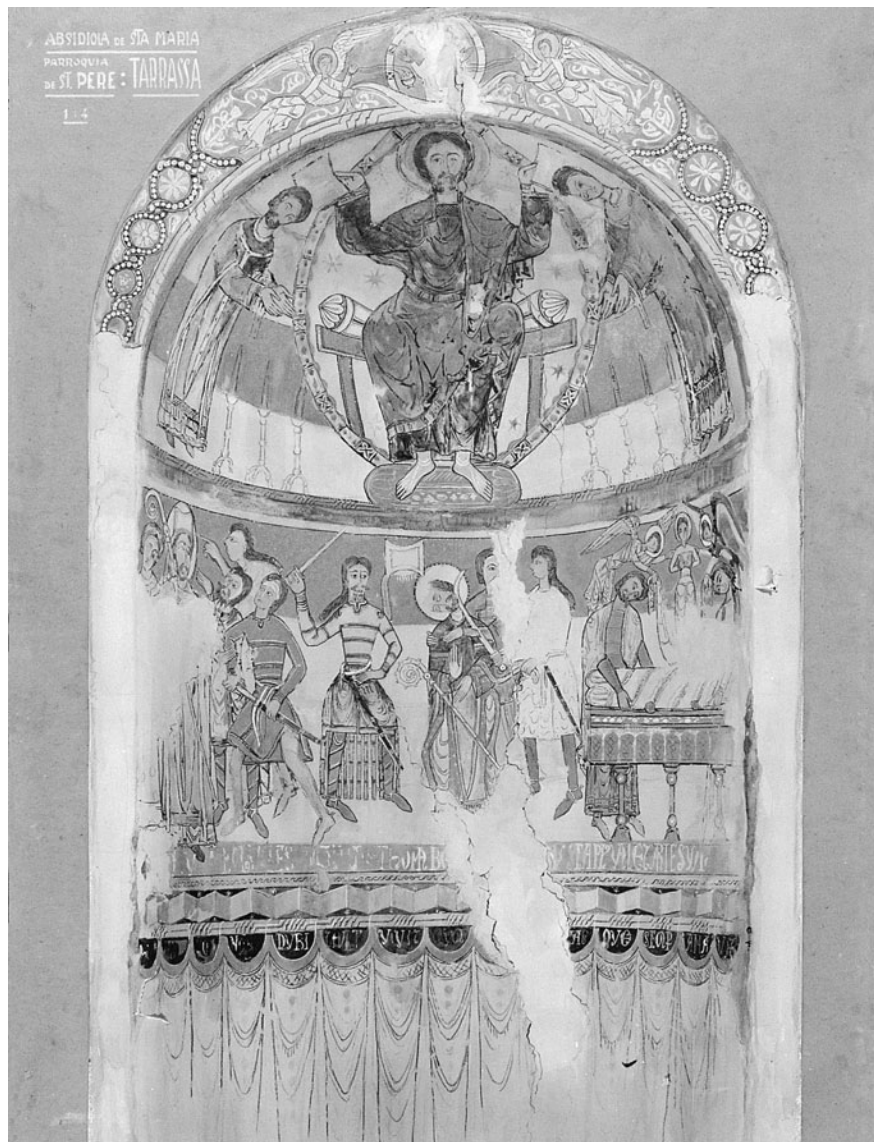


Figura 2.  
Pintures de Santa Maria de Terrassa: quart d'esfera de l'absis.

Figura 3.  
Reproducció a l'aquarel·la de J. Vallhonrat de l'absidiola de Tomàs Becket. Foto: MNAC.



ples línies paral·leles, les gotes de sang o el propi cervell. Altres detalls, en canvi, cal buscar-los en autors diferents a Salisbury, com són la presència d'Eduard Grim, que, en un intent per protegir-lo, va ser ferit al braç<sup>13</sup>. En efecte, el paper de Grim és esmentat en altres *Vitae* produïdes a Christ Church, entre d'altres la que ell mateix va redactar. El botxí prenent Becket pel maniple i l'espasa incurvada i trencada pel cop són explícitament mostrats en la pintura. Alguns detalls compositius mereixen ser posats de relleu a Terrassa. Els botxins, que són tres a l'escena de l'escarn, es redueixen a dos en el moment del martiri i, de manera molt significativa, escenifiquen dos dels moments més rellevants. En efecte, n'hi ha un, Fitzurse, que li donà el cop al cap que li separà la «corona» amb la mitra i un altre és el que, tot intentant colpejar-lo, es va veure obstaculitzat pel braç protector de Grim. El resultat és una escena centrada en el grup compacte format per Becket i Grim atacats per tots dos costats.

La traducció en imatges i, fins i tot, en cicles de la *Passio* de Becket degué ser tan primerenca i ràpida com la difusió del seu culte i dels seus miracles<sup>14</sup>. Els testimonis, però, que en conservem, són escassos o tardans, per la qual cosa resulta difícil esbrinar quina forma i quin suport prengueren. *Vitae* i reculls de miracles, separadament, es van elaborar en l'escriptori de la mateixa comunitat de Christ Church i s'ha suggerit que van ser il·lustrats. Cal considerar també altres iniciatives diferents de les que podien haver sorgit de Canterbury o que tenien altres intencions, com ara des dels cercles o personalitats que clarament defensaren des d'un començament la santedat de Becket i la seva capacitat miraculosa *post mortem*, com els ja esmentats Salisbury i Bosham i els eclesiàstics de la regió del nord-oest de França que varen fer costat a Becket durant els anys del seu exili. El més antic testimoni, segons les cronologies acceptades, de la il·lustració d'un cicle referit al nou sant es troba en un manuscrit de ca. 1180 procedent, precisament, de Christ Church, que conté les cartes de Becket recollides pel que fou prior a Canterbury i més tard abad de Tewkesbury, Alan, precedides de la *Vita* i la carta de Joan de Salisbury ja esmentades<sup>15</sup> (figura 4). Precisament la il·lustració encapçala la carta i acumula diverses escenes narratives. En la part superior s'identifica Becket a taula rebent la visita dels quatre nobles que després esdevindrien els seus botxins, i a la inferior, el moment de la mort i la penitència dels nobles davant de la tomba del màrtir<sup>16</sup>. En l'episodi principal hi ha alguns dels trets que trobarem repetits en nombroses representacions més. Els nobles, habitualment tres, que aquí seguint la lletra del text de les *Vitae*, però no la de Salisbury que no dona noms, són quatre<sup>17</sup>, van abillats amb cota de malles, escuts i espases. Becket s'inclina, tot agenollant-se, per rebre el cop mortal. La mitra és a terra i acompanya Becket el

8. Les principals i primeres *Vitae* i reculls de miracles van ser editades en una monumental obra per James CRAIGIE ROBERTSON, *Materials for the history of Thomas Becket, archbishop of Canterbury (canonized by Pope Alexander III, A.D.1173)*, Londres, Longman, 1875-1885, 7 vols. *Rerum britannicarum medii aevi scriptores; o Chronicles and memorials of Great Britain and Ireland during the Middle ages (n. 67). Variorum reprints*. Londres. Són les següents: *Vita et Passio S. Thomae, auctore Willelmo, monacho cantuariensi*, vol. I, p. 1-136; *Passio Sancti Thomae Cantuariensis, auctore Benedicto Petriburgensi abbate*, vol. II, 1-19; *Vita Sancti Thomae Cantuariensis archiepiscopi et Martyris, auctoribus Joanne Saesberiensis et Alano abbate Tewkesberiensis*, vol. II, p. 299-352; *Vita Sancti Thomae, Cantuariensis archiepiscopi et martyris, auctore Edward Grim*, vol. II, p. 353-450; Apèndix a la *Vita* de Grim, p. 451-458; *Vita Sancti Thomae, Cantuariensis archiepiscopi et martyris, auctore Willelmo Filio Stephani*, vol. III, p. 1-154; *Vita Sancti Thomae, archiepiscopi et martyris, auctore Herberto de Boseham*, vol. III, p. 155-534. Vides d'autor anònim (vol. IV): I. *Vita Sancti Thomae, Cantuariensis archiepiscopi et martyris, sub Rogerii Pontiniacensis Monachi nomine olim edita*, vol. IV, p. 1-79. II. *Vita Sancti Thomae, cantuariensis archiepiscopi et martyris, auctore anonymo II*, p. 80-144. III. *Excerpta e codice msto Lansdowniano 398*, p. 145-185; IV. *Passio Sancti Thomae, cantuariensis archiepiscopi et martyris, auctore anonymo*, p. 186-195; V. *Passio S. Thomae Martyris*, p. 196-200; VI. *Summa Causae inter Regem et Thomam*, p. 201-212; VII. *Causa inter cantuariensem archiepiscopum et episcopum londoniensem*, p. 213-243; VIII. *Excerpta et chronicis, etc., ad historiam Thomae cantuariensis archiepiscopi pertinentia*, p. 244-265; X. *Incipit Vita Beati Thomae, martyris et archiepiscopi*

*cantuariensis. De pluvium narratione collecta, magis extensa, quam sit infra, quam scribi fecit Dominus Petrus Rogerii, Gregorius Papa*; XI, p. 266-430; X. *Passio Sancti Thomae Cantuariensis e codice sulacensi descripta*, p. 431-441.

9. Es troben recollits els manuscrits d'aquesta carta trobats en les biblioteques d'Anglaterra i del continent a J.C. ROBERTSON, *Materials...*, en el volum corresponent a la *Vita* de Salisbury. Vegeu també: A. DUGGAN, «John of Salisbury and Thomas Becket», a *The World of John of Salisbury*, ed. M. Wilks, B. Blackwell, Oxford, 1984, p. 427.

10. La carta és publicada com a apèndix a I. BIFFI, ed. *Giovanni di Salisbury, Anselmo e Becket. Due Vite*, Milà, 1990.

11. Sobre Salisbury en relació amb els fets i també sobre la seva personalitat, M. WILKS, B. BACKWELL (eds.), op. cit., amb diverses contribucions. I també: *The Letters of John of Salisbury*, eds. W.J. MILLOR, H.E. BUTLER, C.N.L. BROOKE, Clarendon Press, Oxford, 1979 i 1986, 2 vols. (ep. 305). Les cartes escrites per Becket foren recollides per Alan, prior de Christ Church, i potser prorrogades amb la *Vita* de Salisbury, I. BIFFI, op. cit., p. 146.

12. Altres biografies incorporen el nom, la identitat dels botxins i, fins i tot, en alguna representació, com ara al Harley 5102, comentada més avall, el seu cap, Fitzurs s'identifica amb l'escut de la família. Precisament un dels membres de la seva família va dedicar un vitrall de la Trinity Chapel, com a desgreuge. Notem que els detalls del martiri coincideixen amb els de Berenguer de Vilademuls.

13. T. BORENIUS, op. cit., p. 49, interpreta incorrectament que és un botxí que l'immobilitza per darrere. Grim, a la seva *Vita* de Becket, comenta amb detall el seu protagonisme i la ferida que va rebre.

14. Els reculls primers dels seus miracles es deuen a Guillem de Canterbury, Benet, monjo de Christ Church i després abat de Peterborough, amb un apèndix de tots dos, editats a ROBERTSON, *Materials...*, vol. I, p. 137-546, II, p. 221-281 i IV, p. 442-453. Sobre la difusió del culte a França és fonamental l'estudi de R. FOREVILLE, «Les "miracula S. Thomae Cantuariensis"», *Actes du 97è Congrès National des Sociétés Savantes*, Nantes, 1972, París, 1979, p. 443-468, reeditat a R. FOREVILLE, *Thomas Becket dans la tradition...* cit. VII.

15. British Library, ms. Cotton, Claudius B.11, foli 341, M. KAUFFMANN, a *English Romanesque Art 1066-1200*, Londres, 1984, núm. 74, fig. p. 48 que reproduïm a la fig. 4. Ídem, a *Romanesque manuscripts 1066-1190. A Survey of manuscripts illuminated in the British Isles*, Londres, 1975, p. 116.

16. És la lectura de M. KAUFFMANN, op. cit., però creiem que es podrien precisar respecte d'aquesta imatge alguns detalls iconogràfics no ben resoltos. El mateix Kauffmann assenyalava que l'escena darrera amb la penitència dels botxins no va ser més repetida i, al nostre parer, és una incorporació iconogràfica d'altres cicles de martiris de sants anteriors que s'utilitzaren per conèixer o enriquir la imatge, com podem veure, per exemple, a B. ABOU-EL-HAJ, *The Medieval Cult of Saints. Formations and Transformations*, Cambridge University Press, 1984, fig. 187.

17. Van ser Reginald Fitzurse, Hug de Moreville, Guillem de Tracy i Ricard el Bretó. Tracy va ser el que va ferir Grim. El primer que va colpejar Becket va ser Fitzurse i, arran del cop, li va fer caure la mitra. L'últim cop el donà Le Bret, que li va malmetre el cap i l'espasa va caure a terra trencada, com es representa, per exemple, a la mitra de Seligenthal. Hug d'Horse, un clergue degradat, va ser el que va repartir el cervell per terra.

seu cruciferari, que era Enric d'Auxerre, però que en algunes imatges es confondrà amb Grim<sup>18</sup>. Tots dos surten a través d'una porta oberta que deixa veure a l'interior l'altar parat amb els objectes litúrgics. Les diferències amb Terrassa són importants i cal assenyalar especialment la indumentària dels botxins, l'absència de Grim ferit al braç i, sobretot, la presència de l'altar. En efecte, a Terrassa els botxins porten una vestimenta ben peculiar i diferent de totes les altres representacions que conservem. S'ha remarcat aquest detall només per establir comparacions amb les figures dels mags representades al frontal català d'Espinelves. El mantell obert, llarg per darrere, deixa veure en alguns dels botxins unes mitges lligades i en un cas el mantell es prolonga amb llargues tires que recorden llunyanament la vestimenta militar romana, tal com la veiem interpretada en algunes miniatures carolíngies, com ara a la Bíblia de Vivian<sup>19</sup>. Sembla que el pintor va utilitzar en aquest detall repertoris diferents dels habituals i no en sabem donar una explicació clara. Només en alguns exemples concrets, com ara a les arquetes de Llemotges o als vitralls de Sens, que analitzem més endavant, es prescindeix de la cota de malles i s'opta per mostrar-los només armats, sense vestit militar, com era, d'altra banda, lògic en relació amb les intencions que portaven: assassinar un home desarmat. L'assassinat de Becket es va produir a l'interior de la catedral, tot i que no estava celebrant l'Eucaristia i no era a prop de l'altar. Tot i així, l'altar serà, en la seva iconografia, un element habitual. Precisament algun autor ha volgut deduir una antiguitat notable per al conjunt de Terrassa, justament perquè en les seves pintures l'altar és absent i, per tant, ha considerat que traduïa de manera més immediata i fidel el text de les *Vitae*<sup>20</sup>. Prenent, però, només com a referència la carta de Salisbury, la més antiga relació del martiri, podem constatar que esmenta de manera insistent que Becket era al costat de l'altar<sup>21</sup>. Naturalment, era una forma de fer èmfasi en el sacrilegi que suposava matar un ministre de Déu en la seva pròpia casa, la catedral, però la mateixa reiteració menava necessàriament a haver de traduir la presència de l'altar en imatges. La fórmula utilitzada en el manuscrit esmentat, precisament, deixa veure que el lloc on el martiritzaven estava lluny de l'altar, fins i tot s'hi dibuixa una porta per indicar-ne la separació. L'altar, però, serà incorporat en la iconografia posterior de manera més directa i fins i tot a les pintures murals de Spoleto, la mitra cau sobre l'altar i la sang s'escampa sobre la tela que el cobreix (figura 11).

Alguns altres manuscrits il·lustrats de final del segle XII, de procedència anglesa però no de Christ Church, demostren la incorporació d'episodis del martiri de Becket en forma d'imatges abreujades i no pas de cicles narratius. Són el saltiri Harley 5102

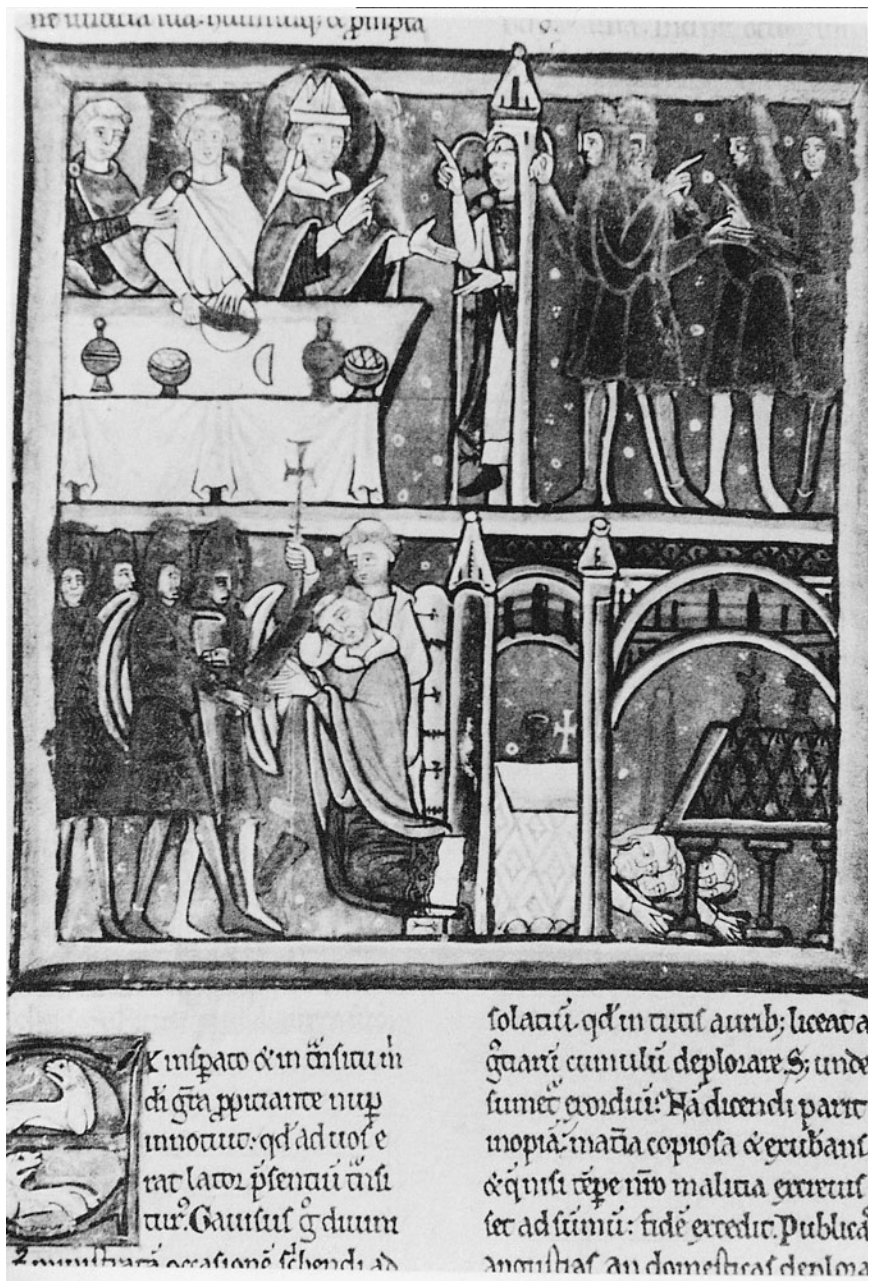


Figura 4.  
British Library, Cotton Claudius, B.11, foli 341.

18. De fet, sempre és un element afegit, perquè el cruciferari no va ser testimoni presencial dels fets.

19. L'especial vestimenta dels botxins cridà l'atenció des dels primers estudis, com podem llegir a J. PUIG i CADAFALCH, op. cit., SOLER i PALET, 1918 i J. GUDIOL, 1917 i 1927, que en dedueixen una cronologia de final del segle XII o començament del XIII per paral·lels vestimentaris.

20. J. AINAUD, op. cit., 1974, ídem, *La pintura catalana. La fascinació del romànic*. 1990, p. 98-99.

21. *Vita de Salisbury*: «Certe in ecclesia quae caput regni est et aliarum omnium mater in

Christo, coram altari, inter consacerdotes et manus religiosorum, quos armatorum carnificum tumultus fecerat ad stupendum et miserabile spectaculum concurrere» (22), «[...] qui Christi corpus et sanguinem solitus erat offerre in altari, coram altari prostratus effusus mani- bus impiorum obtulit proprium» (22), «Pas-surus autem in ecclesia, ut dictum est, coram altari [...]» (23), que cito a partir de l'edició d'I. BIFFI, op. cit.

22. N.J. MORGAN, *Early Gothic manuscripts (I)*, 1190-1250. *A survey of manuscripts illuminated in the British Isles*, Londres, 1982, núm. 40, p. 88-89.

23. W. CAHN, *Romanesque Manuscripts. The Twelfth Century*, Londres, 1996, vol. I, fig. 326, cat. núm. 136, p. 162-163, Amiens, Bibliothèque Municipale, ms. 19, foli 8.

24. Sobre la il·lustració dels *libelli* i *Vitae* de Sants en les fórmules per confegir els cicles, vegeu B. ABOU-EL-HAJ, op. cit., *passim*. En relació amb la il·lustració possible de manuscrits amb la *Vita* de Becket a partir de l'estudi de les arquetes de Llemotges, vegeu M.M. GAUTHIER, *High-ways of the Faith. Relics and Reliquaries from Jerusalem to Compostela*, Friburg, 1983, p. 86-87.

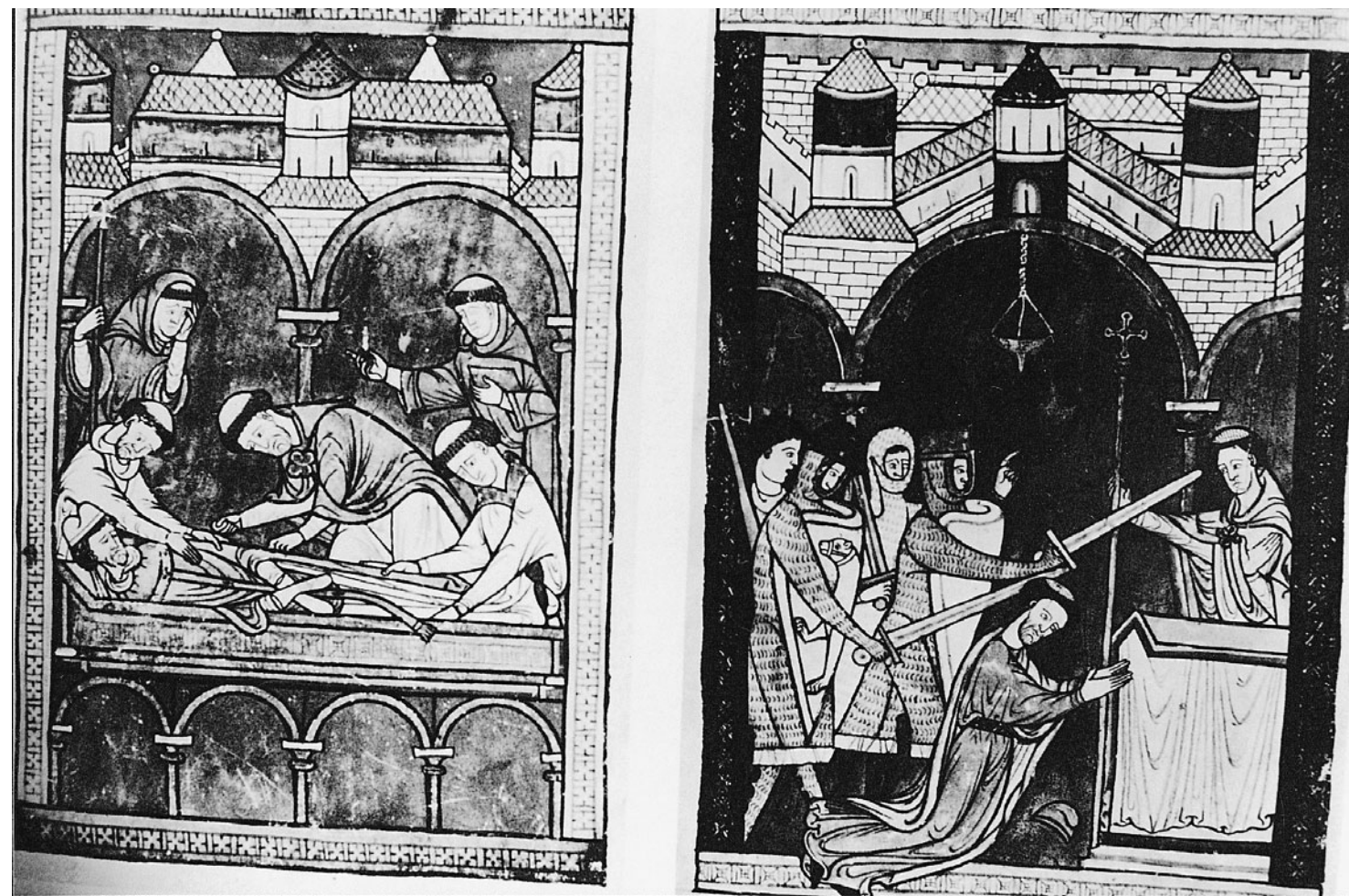


Figura 5.  
British Library, ms. Harley 5102, folis 17 i 32.

(British Library, ms. Harley 5102, foli 17 (enterament) i foli 32 (martiri), figura 5) i el saltiri Huntingfields de la J.P. Morgan Library de Nova York<sup>22</sup>. El primer és datat cap al 1220, però els folis on trobem la mort i l'enterrament de Becket semblen reutilitzats, per la qual cosa es proposa una datació a final del segle XII. En l'escena del martiri hi trobem Grim, confós ja amb el cruciferari, darrere l'altar, separat de Becket, amb el braç ferit per l'espasa, tot i que no hi observem la perfecta adequació amb la narració dels fets que es contempla a Terrassa, on veritablement Grim impedeix amb el seu braç el cop d'espasa dirigit contra Becket.

Una visió molt més sintètica i només al·lusiva trobem en un altre manuscrit, també de final del XII, contingut en un llibre d'ús particular fet per una tal Alaidis i adaptat al segle XIII per a l'ús de l'abadia de Saint Fuscien: el saltiri Himmari o de Saint Fuscien procedent tal vegada d'Amiens. Només hi trobem una escena amb dos botxins i Becket davant l'altar amb la mà de Déu que sorgeix d'un núvol, un detall que retrobem en les arquetes de Llemotges, entre d'altres exemples<sup>23</sup>.

No podem deduir, de les obres conservades, que la *Vita* de Becket rebés en aquests primers moments una il·lustració cíclica, àmplia, tot seguint la narració del text o dels textos elaborats a la manera de la *Vita* de Sant Amand i, tal vegada, només s'il·lustraria la *Passio* amb els episodis centrals de la mort i l'enterrament. No s'ha d'excloure que fora la carta de Salisbury el text bàsic per ordenar les imatges essencials<sup>24</sup>. Tampoc no s'ha de descartar, però, la possibilitat de l'existència d'un cicle més ampli si tenim en compte els detalls narratius observats en el manuscrit de Christ Church i el cicle dels vitralls de Canterbury que més endavant comentem. Una altra qüestió és la possible il·lustració dels miracles realitzats després de la mort del sant i recollits amb successius ajornaments per diversos autors, sobretot els monjos Guillem i Benet de Canterbury.

Les escenes de mort, enterrament i recepció al cel, eren les més freqüents, ja estereotipades, dins de les il·lustracions hagiogràfiques, i a l'hora d'elaborar la iconografia beckiana es tingueren en compte, tot incorporant per l'episodi del martiri els detalls més particulars que, però, no semblen ja

25. És l'arqueta de Sens que contemem més endavant. Sobre el tema en general, ABOU-AL-HAJ, op. cit. p. 46-55.

26. L'anomenada aigua de Sant Thomas era una barreja de gotes de sang que es tractaven en aigua i el resultat operava miracles: R. FOREVILLE, «La diffusion du culte de Thomas Becket dans la France de l'Ouest avant la fin du XII<sup>e</sup> siècle», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XIX, 76, 1976, p. 347-369, esp. 354-355.

27. Alguns casos són esmentats a FOREVILLE, «Mort et survie de saint Thomas Becket», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1971, p. 21-38, esp. p. 26, com ara la vestimenta conservada a la catedral de Sens, i també T. BORENIUS, op. cit., citava les capes del Museu Cívic de Bolònia, el lateral i la dalmàtica de la catedral d'Anagni, però també a Catalunya es conserva la notícia de relíquies vestimentàries a Sant Pere de Rodès. Vegeu n. 77.

28. Sobre la tradició: J. BRECK, «A Reliquary of St. Thomas Becket made for John of Salisbury», *Bulletin, Metropolitan Museum of Art*, Nova York, 1918, p. 220-224; vegeu sobretot, *English Romanesque Art 1066-1200*, Londres, 1984, núm. 302, p. 282.

29. Al respecte d'aquesta arqueta, vegeu els comentaris de R. FOREVILLE, *La diffusion...*, p. 361-362 i S. CAUDRON, «Les chasses de Thomas Becket en émail de Limoges», a R. FOREVILLE, ed. *Thomas Becket*, Actes du Colloque International de Sédieres (1973), París, 1975, p. VII-XII i 233-253; S. CAUDRON, «Les chasses reliquaires de Thomas Becket émaillés à Limoges: leur géographie historique», *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, CXXI, 1993, p. 55-82, i recentment: *L'Ouvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Age*, Nova York, The Metropolitan Museum of Art/París, Musée du Louvre, 1995 i 1996, *passim*.

30. El mateix L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien III. Iconographie des Saints*, vol. III, p. 1.276, ho recull com la representació de sant Savinià, però sembla ser acceptat com de Thomas Becket per CAUDRON, op. cit., i FOREVILLE, *La diffusion*, op. cit., fig. 2.

clarament configurats en els primers exemples analitzats. No podem diferenciar l'episodi de l'enterrament de Becket dels que ens mostren les diverses *Vitae* il·lustrades d'altres sants i fins i tot del mateix enterrament de Crist. L'adaptació de models produeix rares contaminacions o flagrants errors que de vegades dificulten la correcta interpretació de les imatges, com podrem comprovar en una de les capses de Llemotges<sup>25</sup>.

Dins de les mateixes cronologies, entre el 1180 i 1200, s'inclouen altres representacions de l'escena de la mort i de vegades de l'enterrament de Becket que poden ajudar-nos a precisar la configuració de les variants que semblen fixar-se a partir del segle XIII. Són també obres que es poden vincular sobretot amb comandataris anglesos i, de manera més precisa, fetes per contenir les relíquies del propi sant.

Justament el tema de la difusió de les relíquies té una importància cabdal per a la possibilitat de la confecció dels programes en les esglésies que les rebien, i dedicaven al sant un altar. El contenidor podia ser, sens dubte, un referent de la iconografia fixada, «oficial», del mateix centre martirial per excel·lència, en aquest cas Canterbury. Tot i les polèmiques que ha suscitat el tema de les relíquies de Becket, de les darreres anàlisi semblen poder-se deduir algunes conclusions que provarem de sintetitzar. En un primer moment, fins i tot abans de la canonització (1173), la difusió de la santedat de Becket a través dels miracles documentats, i la mateixa capacitat miraculosa a distància va tenir un «vehicle» preferent: l'anomenada «aigua» de sant Tomàs<sup>26</sup>. Aquesta aigua o sang de Becket, que no era pròpiament una relíquia, estigué en un primer moment reservada a alguns personatges que hi tingueren accés, com ara Joan de Salisbury, però aviat es va difondre i era emportada en petits recipients (*ampullae, phialae, pocula*) pels pelegrins que anaven a Canterbury, d'aquesta manera es convertí, en dates ja avançades, en un negoci paral·lel al que coneixem en altres centres de pelegrinació.

Només a partir de la canonització, es podien difondre les relíquies. Habitualment eren fragments de teles, i a les grans esglésies d'Occident se'n té constància, tot i que de vegades només és una tradició o llegenda posterior<sup>27</sup>. El tema de discussió és saber si abans de l'obertura del sarcòfag i el trasllat del cos al seu lloc definitiu, l'any 1220, circulaven ja veritables relíquies de parts del cos del màrtir. Sembla, per les notícies conservades, que només es posseïen els fragments dispersos del darrer cop rebut al cap en el seu martiri, però que el prior de Christ Church tenia una certa discrecionalitat a l'hora d'obtenir-los i distribuir-los. Així, sabem que els trossets de la «corona», és a dir, la part superior del crani i el cervell, eren portats pels monjos en reliquiàries penjats del coll, semblants, tal vegada, al que conservem amb teixits, sang i altres fragments a l'ofert pel bisbe de Bath a Margarida de Sicília.

La producció de reliquiàries i la iconografia que suporten tenen, doncs, una vinculació estreta amb les vicissituds d'aquestes relíquies. A partir de l'espectacular cerimònia de trasllat de l'any 1220 aquesta producció sabem que fou àmplia, però abans d'aquest moment el tema és més complex d'esbrinar.

Una anàlisi de les obres que admeten una cronologia anterior al 1220 ens permet arribar a una sèrie de conclusions interessants per al conjunt de Terrassa, que, probablement, també s'inclou en aquest arc cronològic. Al Metropolitan Museum de Nova York (figura 6) es conserva una capseta d'argent que es considera obra de taller germànic feta per un client anglès, tot i que la primera notícia recordada la situa a França. Segons una tradició, no verificable, fou regalada per Joan de Salisbury a la catedral de Chartres quan va ser nomenat bisbe d'aquella seu, el 1176, com a contenidor de dos fioles amb la sang de Becket. En les dues cares principals es resumeixen els temes de la mort i l'enterrament de Becket. Al front principal es veuen dues mitges figures amb armes, armadura i mantell, però amb el cap descobert. N'hi ha una que dona el cop mortal al cap a Becket i l'altra sembla conversar amb una figura desarmada. Podria tractar-se d'una simplificació extrema de la mateixa escena que trobem a Terrassa, sense referències a l'altar per motius obvis d'espai, i també amb la composició de les dues parelles Becket-botxí i Grim-botxí, tot i que no es veu el cop a la mà d'aquest últim. Una inscripció esclareix el tema: «S(anctus) Tomas occidit». El revers mostra Becket mort suportat per dos monjos i també amb una inscripció malmesa que es refereix al contingut del reliquiari i que es pot refer: «I(n)t(us) sanguis e(st) s(ancti) Tome». A la coberta, un àngel rep l'ànima nua de Tomàs. Coincideix, per tant, també amb la segona escena de la mort i ascens de l'ànima que trobem a Terrassa. Tampoc no s'ha de negligir el fet que les dues parelles del front principal es representen gesticulant, com una indicació de la discussió abans dels cops mortals que, a Terrassa, se separa com a episodi previ, com a escarn<sup>28</sup>.

Una altra capsa de relíquies (figura 7) també s'ha volgut vincular amb Anglaterra, amb força més fonament. Dins unes cronologies primerenques, a l'entorn de 1194-1195, se situa aquest reliquiari de coure daurat i esmalt *champlevé* conservat al Victoria and Albert Museum de Londres. És l'exemple més antic conegut d'arquetes de Llemotges representant el martiri de Tomàs Becket, un dels temes més recurrents en la producció llemosina del segle XIII. Precisament, de sempre s'ha remarcat que el primer esment que conservem sobre l'obra de Llemotges es troba en una carta escrita per un tal Joan de Saint-Satyr vinculat al cercle de Becket quan aquest era al seu exili a Sens pels voltants de 1170. L'arqueta del Victoria and Albert podria ser obra dels tallers itinerants d'aquella procedència o



Figura 6.  
Capseta reliquiari de Tomàs Becket. Metropolitan Museum de Nova York.



Figura 7.  
Capsa reliquiari de Becket. Actualment al Victoria and Albert Museum de Londres.



elaborada a la mateixa ciutat per encàrrec d'un comitent anglès. Llemotges formava part dels dominis d'Enric II a partir del seu casament amb Leonor, hereva del ducat d'Aquitània. Les dades que es coneixen sobre l'arqueta fan deduir que devia ser a Anglaterra pels voltants de 1200 i possiblement contindria les relíquies de Becket portades des de l'abadia de Peterborough el 1177 per Benet, l'antic monjo de Christ Church i després abad de Peterborough<sup>29</sup>. Algunes altres arquetes llemosines sembla que foren encarregades per esglésies del regne de França, també a final del segle XII, com ara les de Sens i la de Vigean entre d'altres, de les quals, però, encara no s'ha pogut determinar la procedència concreta originària. De les més de cinquanta arquetes conservades amb aquest tema, la majoria de datació tardana, dins el segle XIII, se'n dedueix una iconografia molt fixada que admet algunes variants que depenen de les dimensions i la complexitat de la capsa, i de les tendències a la simplificació observables en el conjunt de productes llemosins. Les més antigues tenen un format sarcòfag que esdevé en una estructura de caseta i que presenta, per tant, un front molt més estret. En una de les cares hi compareixen els botxins, de dos a quatre, que s'aproximen des de l'esquerra, mentre que a l'altre costat, s'hi representa l'altar parat amb els vasos sagrats, amb o sense figures de monjos o clergues al darrere. Al mig, Becket ofereix el seu cap inclinat, que és tallat amb l'espasa d'un d'ells, i es figura la mitra que cau a terra. Els botxins porten vestits no militars i entre les armes destaca l'atxa, un detall rar fora d'aquestes arquetes. Sovint sobre l'altar es figura un núvol del qual sorgeixen querubins o la mà de Déu que accepta el sacrifici del màrtir, seguint models ben freqüents per a la

iconografia d'altres màrtirs, com ara sant Esteve. En totes manca la figura de Grim i l'única excepció que en conec és força dubtosa quant a la seva interpretació. En efecte, l'arqueta de la catedral de Sens, acceptada darrerament com una de les que figura el martiri de Becket, ha estat en diverses ocasions llegida com a representació d'un altre sant<sup>30</sup>. El que hauria de ser Grim, darrere l'altar ferit per un botxí al braç, com veiem en d'altres obres, porta nimbe i és destacat clarament de la resta. El que s'identificaria per la posició amb Becket, en canvi, no porta nimbe i es repeteix (!) com si es mostressin dos moments del seu suplici. Penso que és imprescindible revisar la inclusió dins de la sèrie beckiana, però no deixa de ser significatiu que el particular amb Grim sigui tan semblant a les obres que hem comentat més amunt. També és interessant recordar que aquesta arqueta arribà a la catedral de Sens, un centre molt vinculat a Becket, precisament quan s'estaven realitzant les obres dels vitralls de la capçalera, un dels quals era dedicat a la vida del nou màrtir.

A la coberta o en altres indrets de les arquetes, s'hi mostra l'episodi de l'enterrament, que, tot seguint models iconogràfics anteriors, representa el sarcòfag on descansa Becket, sobre un llençol sostingut per dos personatges situats als extrems i, de vegades, enriquit amb d'altres que planyen la mort. A Terrassa hi trobem la versió més simple, amb Becket emmortallat i col·locat a l'interior del sarcòfag que, també a partir d'esquemes anteriors, és una caixa suspesa sobre uns suports motllurats i amb decoració d'arcades. Al reliquiari llemosí del Victoria and Albert Museum, una figura destacada amb bàcul podria ser fins i tot el que l'encarregà, Benet, abat de Peterborough. A un costat, als

31. R. FOREVILLE, *La diffusion...*, p. 364.

32. R. FOREVILLE, «Le culte de saint Thomas Becket en France. Bilan provisoire des recherches», a *Thomas Becket, Colloque international de Sedières*, op. cit., p. 163-202, ajornat el 1980 a FOREVILLE, *Thomas Becket dans la tradition historique...*, op. cit. XI.

33. M.H. CAVINESS, *The Windows of Christ Church Cathedral Canterbury. Corpus Vitrearum Medii Aevi*, Great Britain, vol. 2, Londres, 1981; ídem, *The Early Stained Glass of Canterbury Cathedral, circa 1175-1220*, Princeton University Press, 1977. A. ALECCIA, *The Shrine of Thomas Becket at Canterbury Cathedral*, Master's Thesis, State Univ. of N. York, Binghamton, 1990 (non vid.).

34. R. FOREVILLE, *Le Jubilé...*, op. cit.

35. En relació amb la comptabilitat a Christ Church: E. WOODRUFF, «The Financial Aspect of the Cult of St. Thomas of Canterbury», *Archaeologia Cantiana*, XLIV, 1932, p. 13-32.

36. El rei de França Lluís VII visità en dues ocasions la tomba de Becket, el 1174 i el 1179, així s'inicià una cadena de devoció al més alt nivell polític i religiós arreu d'Europa.

37. M.H. CAVINESS, op. cit., *passim*.

38. Caviness apunta interessants observacions sobre l'interès dels *tituli*, però ajorna el seu estudi, que proposa a especialistes en paleografia, op. cit., p. 50. Aquest estudi del conjunt de les inscripcions dels vitralls de Canterbury, segons el nostre parer, contribuiria a esclarir molts detalls sobre l'autoria del programa i la seva significació, i potser també del programa de Terrassa, com comentarem més endavant.

39. L. GRODECKI, *Le Vitrail roman*, Friburg, 1977, p. 291 i *passim*; *Les Vitreaux de Bourgogne, Franche-Comté et Rhône-Alpes*, Corpus Vitrearum. Recensement, vol. III, p. 173-189; L. GRODECKI, *Le Vitrail gothique au XIII<sup>e</sup> siècle*, Friburg, 1984, p. 86 i 259-260.

pinacles, o en altres posicions, tot sovint també trobem a les arquetes, la imatge de l'ànima nua del difunt portada en un llençol o en un clipeus per dos àngels, exactament com ho trobem a Terrassa, on s'ha utilitzat un model més pròxim a l'escena de la Dormició de la Verge i que també és habitual en les representacions de sant Martí, com ara al frontal català de Puigbò. Encara en alguns casos es figura Crist en Majestat presidint el conjunt, a la part superior, en coincidència també amb l'ordenació del programa de les pintures de Terrassa.

Els paral·lels entre Terrassa i la iconografia de les arquetes beckianes de Llemotges són, per tant, destacables, amb algunes notables diferències.

Creiem ben fonamentada, per les raons que hem esmentat, la hipòtesi d'un model comú, indubtablement amb un ampli desenvolupament de totes les variants, per a les arquetes de Llemotges. Aquest suposat model podria ser el contenidor, precisament, d'una part del cos de Becket que, des de la nit de la seva mort, va quedar separada de la resta que trobà el repòs en el sarcòfag de marbre: la corona. Aquesta podria, segons Foreville<sup>31</sup>, haver estat dipositada, en un moment donat, a l'interior d'una caps digna, precisament obra dels tallers llemosins. Hi ha esments a l'antic reliquiari de Becket de Canterbury en unes dates que fan pensar que aquesta hipòtesi és ben fonamentada.

En les obres, llargues i tortuoses, de la nova instal·lació a l'església superior de les restes del sant, efectivament realitzada el 1220, es diferenciaria sempre entre el lloc de la tomba, al centre de la Trinity Chapel, i la zona de l'extrem oriental, coneguda precisament com «Corona». ¿Quan, en tot cas, s'instal·là la corona en un digne reliquiari que presumiblement exposava la iconografia que seria el model de les arquetes de Llemotges? D'acord amb els esdeveniments que més endavant comentarem, i que convulsionaren la comunitat de Christ Church i alhora el procés de les obres de la capçalera, podríem pensar en una data a l'entorn de 1185-1195. Aquestes dates coincideixen precisament amb el priorat d'Alan, més tard abat de Tewkesbury, que va editar les cartes de Becket, i l'arquebisbat de Baldwin. Recordem que la caps més antiga, la del Victoria and Albert Museum, es vincula amb Benet, abat de Peterborough, que va ser l'encarregat de servir el culte de Becket des del principi quan era monjo de Christ Church i que va ser el promotor de la reconstrucció de la capçalera des que fou nomenat prior i, com veurem, possible inspirador del programa iconogràfic dels vitralls. És, de totes maneres, potser excessiu deduir que el reliquiari era una caps de Llemotges i que aquest fos el motiu de la moda de difondre les relíquies a partir d'aquestes manufactures.

Resta fora de dubtes que l'establiment de la iconografia beckiana, que s'estava difonent a través de reliquiars i manuscrits il·luminats, va néixer

en els ambients anglesos i, de manera particular, en relació amb els principals promotors del seu culte: els amics personals i alguns membres de Christ Church, per bé que cal tenir present la forta presència als centres francesos d'alguns d'ells<sup>32</sup>. L'anàlisi dels programes monumentals dedicats a Becket que devien ser nombrosos ja a final del segle XII, però que malauradament s'han conservat malament o són tardans, ens ha de conduir, en primer lloc, a la mateixa catedral de Canterbury i, concretament, als vitralls de la renovada capçalera de la catedral.

La realització d'aquesta obra ha estat objecte recentment d'anàlisis renovades que ens permeten comprendre millor i alhora datar amb més precisió el programa iconogràfic del conjunt en relació amb el trasllat de les restes de Becket des de la cripta on restava a la nova i definitiva ubicació a la part alta de la catedral<sup>33</sup>. El primer enterrament de Becket va ser a l'interior d'un sarcòfag de marbre (Salisbury, epístola 305) a la cripta de la catedral. Aquest lloc era visitat, per la provada capacitat miraculosa, per pelegrins que hi arribaven de llocs ben allunyats. En el moment de la canonització, el papa Alexandre III ordenava el trasllat de les restes a l'església superior on restarien més dignament instal·lades. Aquest encàrrec, però, es va anar endarrerint fins que el 1220 es féu la cerimònia de la traslació<sup>34</sup>. L'any 1174 es va produir un sospitós incendi que va afectar només la capçalera de la catedral i que va obligar a ajornar el trasllat que s'havia previst des de l'any anterior. El procés de reconstrucció o de nova construcció de la definitiva capçalera va ser llarg, però sobretot complex perquè estava sotmès a les intrigues polítiques que es vivien amb extraordinària intensitat en la comunitat de Christ Church, i sobretot entre aquesta i l'arquebisbat de Canterbury. Un dels arguments de fons precisament era el trasllat de Tomàs i la dignitat del marc que l'havia de contenir. La competència sobre les obres estava en mans del prior, no de l'abat arquebisbe, i en funció del perfil dels que ocuparen successivament els càrrecs, aquelles s'enderrarien o s'acceleraven. Actualment sembla força clar que la comunitat no era homogènia quant a la seva posició davant el nou sant i els miracles que portaven a Canterbury nombrosos pelegrins ja en aquests primers moments. Aquests pelegrins, d'acord amb la comptabilitat de Canterbury, sembla que generaven més despeses que no pas ingressos, si més no en aquesta època, per la qual cosa cal descartar motivacions econòmiques subjacents<sup>35</sup>. Al si, però, de la comunitat, hi havia alguns clars defensors de Becket, com ara el monjo Benet, testimoni presencial del martiri i encarregat de tot el que tenia a veure amb el seu culte des del començament. El prior Odó, en canvi, mantenia una posició ambigua, ja que Becket, en tornar de l'exili, tenia la

intenció de substituir-lo en el càrrec i alguns autors contemporanis fins i tot suggereixen una complicitat del prior amb els botxins. El successor de Becket, Ricard de Dover, era un dels seus homes fidels, tot i que mantingué també una actitud prudent davant Christ Church i el seu prior. Cal recordar, al respecte, que va ser sobretot des de l'exterior de la comunitat que es va promoure l'activitat miraculosa i sobretot la canonització de Becket, entre d'altres, per Salisbury i Bosham.

En aquestes circumstàncies és quan es produí l'incendi (1174) i poc després la substitució d'Odó i el nomenament de Benet com a nou prior (1175). S'ha de considerar la possibilitat que aquests darrers fets fossin una conseqüència directa de la intervenció del rei Enric II. En efecte, després de la reconciliació d'Avrenches (1172) els amics de Becket seguien encara amenaçats pel rei, però tot començà a canviar radicalment arran de l'espectacular penitència pública que va fer Enric II davant de la tomba del nou sant a Canterbury el 1174. Aquest acte va ser interpretat com una clara promoció del culte i a partir d'aleshores es difongué al més alt nivell<sup>36</sup>.

Un any més tard, ja de manera explícita, Enric II hi intengué per accelerar les obres de reconstrucció de la capçalera. Curiosament, però, el prior Benet va ser traslladat, dos anys després del seu nomenament, a l'abadia de Peterborough, on ocupà el càrrec d'abat, un trasllat forçat tot i que honorable, perquè fou autoritzat a emportar-se les lloses del paviment on havia caigut la sang de Becket de la catedral de Canterbury. Des del seu destí, a partir de 1177, va escriure el seu recull de miracles, així com poemes, tal vegada els *tituli* o una part dels que s'utilitzaren en els vitralls del deambulatori de la Trinity Chapel, com més endavant comentarem. Es considera<sup>37</sup> que el programa iconogràfic dels vitralls dedicats a Becket: dos amb la seva Vida i dotze amb la narració dels seus miracles, era ja confeït el 1179 o el 1180. El cicle, molt ampli, dels miracles es fonamenta sobretot en els reculls elaborats i ajornats pels monjos de Christ Church: Guillem (entre 1171 i 1173 i 1178 i 1179) i el del mateix Benet (entre 1171 i 1173 i 1179).

Les lluites entre la comunitat i l'arquebisbe canviaren de protagonistes i de motius, però restaren enceses durant anys. És en aquest context d'oposició que s'ha d'emmarcar un altre fet ben transcendent i un entrebanc important en el trasllat del cos de Becket. El 1184 és nomenat arquebisbe Baldwin de Worcester, cistercent, que intenta fundar una nova església, servida per una comunitat canonical a Hackington, fora de les muralles de Canterbury, dedicada a sant Esteve protomàrtir i a sant Tomàs màrtir i traslladar-hi el cos de Becket. L'oposició frontal dels monjos va ser encapçalada per, l'aleshores prior, Alan. L'afer els va portar a demanar la intercessió de Roma i el conflicte es va prolongar, fins al punt que els monjos varen

suspendre el culte per un any a Canterbury (1188-1189). Després d'una nova proposta de trasllat a Lambeth es va diluir a començament de segle durant l'arquebisbat de Hubert Walter. El parer del papa Luci III i dels bisbes cistercencs era favorable a Baldwin, però finalment Gregori VIII es decantà per l'opció dels monjos.

Tots aquests conflictes endarreriren les obres i també els plans constructius, que s'anaren modificant. La intenció, però, de dedicar un conjunt de vitralls que envoltaven, a la part baixa, la capella de la Trinitat i el lloc de la tomba de Becket, era ferma i el programa s'havia anat elaborant durant aquests anys, tot i que foren progressivament realitzats, des de 1180 fins a 1220, amb la resta de vitralls. Els dos que exposen episodis de la Vida de Becket van ser, per tant, el conjunt més antic i més ampli del qual tenim notícia, tot i el pèssim estat en què resten. No dubtem sobre l'entusiasta participació en la confecció del programa del que fou prior durant els anys que les obres semblaven avançar decididament, Benet, però no cal oblidar que un personatge tan rellevant com Sallisbury restà a Christ Church fins al seu nomenament com a bisbe de Chartres el 1176. Benet va ser l'autor, si més no en part, dels *tituli* preparats per acompanyar i comentar, tot seguint una fórmula ja molt antiga i poc freqüent en aquests moments, tot el cicle de representacions dels miracles, i cal suposar que també de la *Vita*. De fet es creu que els versos dedicats a Becket que trobem inscrits en obres posteriors, poden remetre en bona part als que es prepararen per als vitralls de Canterbury<sup>38</sup>. En altres conjunts, també de vitralls amb tema beckià, alguns clarament posteriors i probablement derivats de Canterbury, com ara a Chartres o Angers, no es repeteixen les inscripcions.

L'estudi dels vitralls de Canterbury mostra que en el fons hi ha la mateixa ordenació i claredat dels llibres que incorporaven la vida i els miracles i, en aquest ordre, acompanyant-se dels versets que glossaven i alhora explicaven els temes, tot i que el lloc era reservat als monjos. En efecte, els dos vitralls amb els episodis de la *Vita* precedien els altres dotze amb els seus miracles i la lectura s'iniciava al costat nord-occidental de les finestres del deambulatori de la Trinity Chapel.

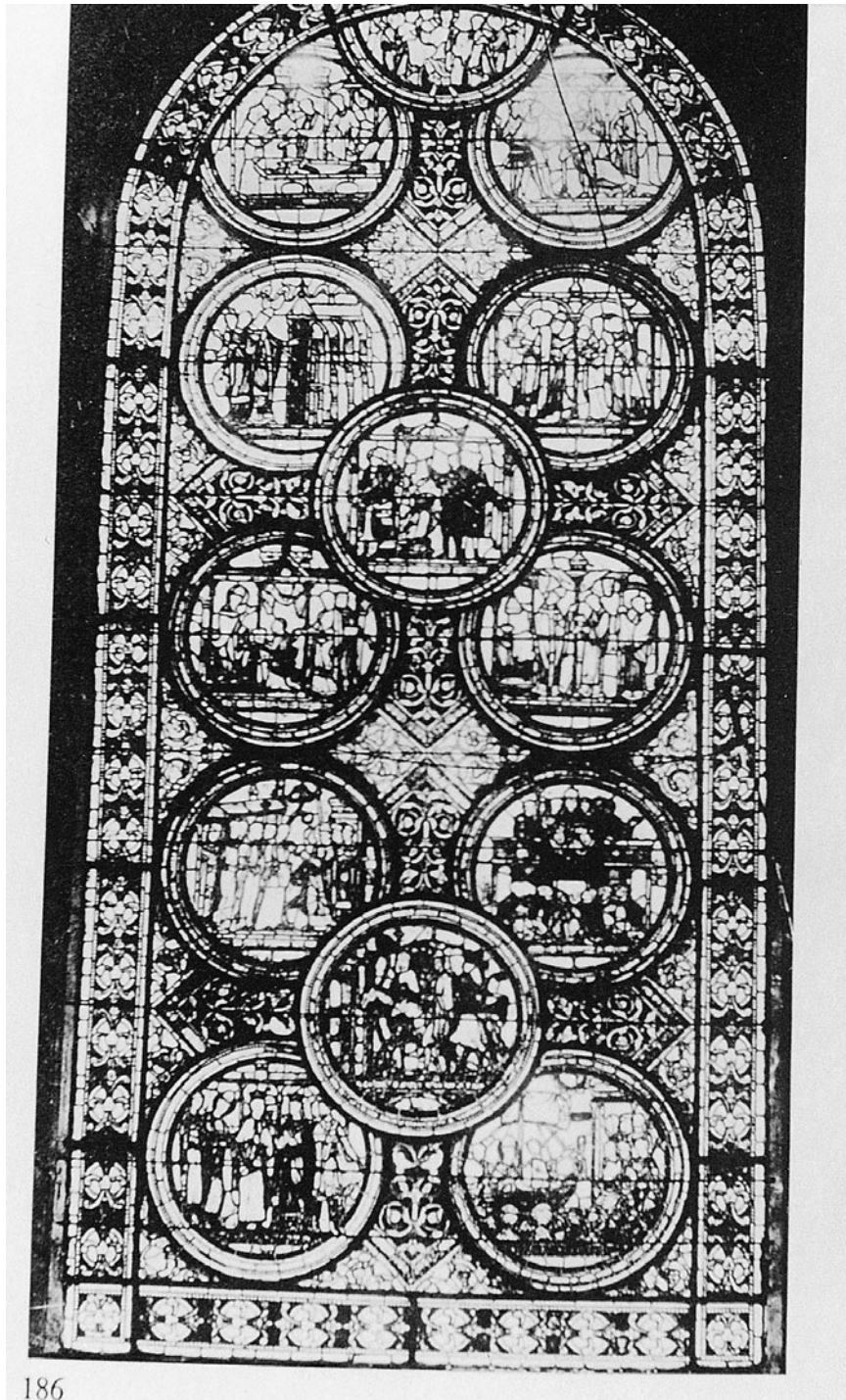
A la capçalera de la catedral de Sens es conserva un únic vitrall amb el cicle de la Vida de Becket. És el conjunt monumental més antic i ampli que coneixem i sens dubte en la seva elaboració es tingueren presents els models elaborats per la Trinity Chapel. La cronologia d'aquest vitrall ha estat força discutida, ja que l'incendi de l'any 1184 obliga a deduir que ja era fet abans o bé que era de començament del segle XIII<sup>39</sup>. Les relacions de Sens i Anglaterra, amb Canterbury de manera específica, són ben conegudes, així com també que els

l·ligams es van fer més intensos precisament arran de l'afer Becket. L'estudi dels vitralls demostra unes relacions molt clares amb els de Canterbury i fins i tot es pensava que els monjos de Christ Church, exiliats des del 1207 fins al 1213 per altres conflictes amb l'arquebisbat, portaren artesans de Sens en retornar a Canterbury per realitzar els vitralls. Darrerament s'ha revisat aquesta hipòtesi i la direcció dels contactes no sembla tan clara, però en qualsevol cas s'ha de tenir present la possibilitat d'un intercanvi de models entre els dos centres pel que fa a la iconografia de Becket. Si és així, Sens esdevé un referent imprescindible per restituir el contingut dels vitralls malmesos de la Trinity Chapel (figura 8). Els espais dedicats a resumir els fets més rellevants de la vida de Becket es llegeixen de baix a dalt i inclouen dotze escenes. Les dues darreres són el martiri i l'enterrament presidides a la part superior per Crist entre dos àngels. Cadascuna de les escenes s'acompanya d'una inscripció situada en el llistó que determina el sol on recolzen les figures. En l'escena del martiri, com en les altres, el fons és animat amb un tema arquitectònic que ens situa, en aquest cas, a l'interior de la catedral, però, exactament com a Terrassa, no s'hi representa l'altar. És una composició centrada en la figura de Becket que cau sota el cop d'espasa, i al darrere s'hi distingeix Grim, que, amb la mà aixecada, intenta protegir-lo. A banda i banda s'hi disposen els botxins i dues figures que podrien ser els altres dos testimonis del martiri.

Altres conjunts de vitralls amb escenes de la vida de Becket també a França són els de les catedrals de Chartres (1230-1240), Angers (1230-1235 o de final de la primera meitat del segle) i Coutances (1230-1240), de cronologia posterior. Són testimonis de la difusió en aquestes regions franceses dels cicles preparats per als vitralls durant el segle XIII. Cal recordar que el culte a Becket va ser introduït ben aviat a Chartres a través de qui fou el seu bisbe, Joan de Salisbury, entre 1176 i 1180, de qui es recorda que va fer ofrena d'algunes gotes de la sang del sant<sup>40</sup>.

La tradició iconogràfica que identifiquem a les pintures de Terrassa, per tant, enllaça bé amb aquestes primeres versions dels episodis de la mort i l'enterrament de Becket, tot i que hi detectem una combinació ben particular d'elements que semblen originar-se, d'un costat, en els reliquiariis i, de l'altre, en els manuscrits il·lustrats o en els models preparats per a la sèrie de vitralls que podrien tenir la mateixa forma.

Com és habitual en l'estudi de l'art medieval, la qüestió central de qualsevol anàlisi iconogràfica és com arribaren, i a través de quins vehicles, els models que identifiquem, de vegades amb molta precisió, en conjunts allunyats. Els llibres de models, tot i que mal conservats, en serien una, però no l'única<sup>41</sup>. De què partiren, en definitiva,



186

Figura 8.  
Vitrall de la catedral de Sens amb la vida de Tomàs Becket.

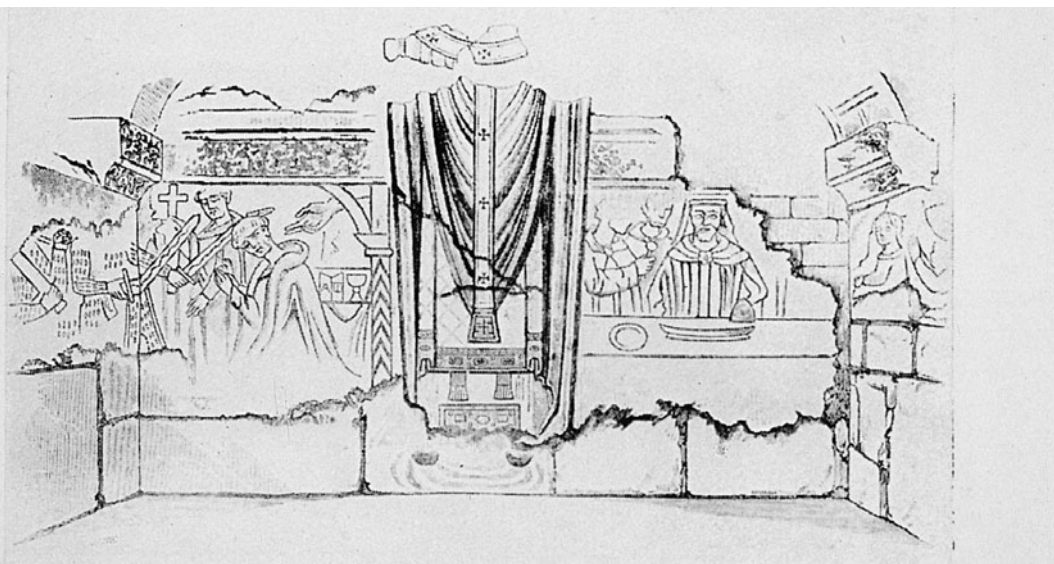


Figura 9.  
Dibuix de les pintures de l'església de Saint Mary a Stow (Lincolnshire): visita dels nobles i martiri de Becket.

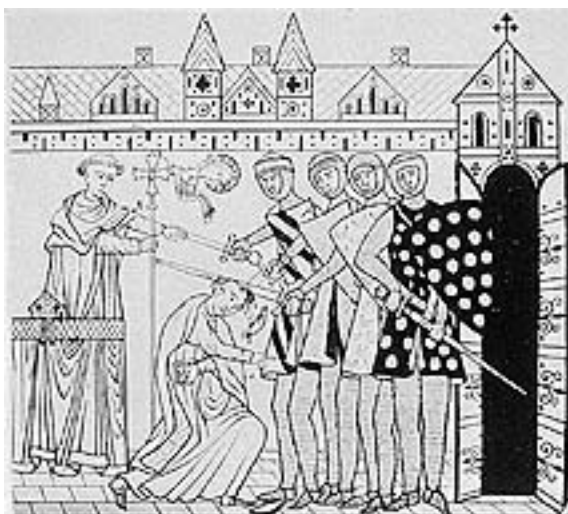


Figura 10.  
Dibuix de les pintures, actualment desaparegudes, de l'església de Saint John de Winchester: martiri de Becket.

els que ordenaren el programa de Terrassa per confegir-lo? Per intentar respondre aquesta qüestió, cal examinar els processos de difusió de les imatges de Becket a final del segle XII i començament del segle XIII, tot observant de manera especial els malauradament escassos conjunts monumentals conservats. En primer lloc, lògicament, a Anglaterra. Els dos cicles, en pintura mural, conservats o coneguts són els de l'església de Saint Mary a Stow (Lincolnshire) i el Saint John a Winchester, tots dos del segle XIII (figures 9 i 10). En la primera sembla reproduir-se el que hem pogut observar a la pàgina il·lustrada del manuscrit Claudius: el sopar i la visita dels botxins a Becket i el moment del martiri on apareix l'altar i el cruciferari, però on, per primera vegada, trobem el detall observat a Terrassa de l'espasa incurvada i finalment trencada pel cop que rep Becket. A la segona, en canvi, Grim com a cruciferari, és atacat per un botxí, tot i que no protegeix Becket, sinó que és darrere l'altar. Són versions, per tant, que s'aproximen a Terrassa, però que en cap cas són estrictament coincidents.

Naturalment, les vies de difusió del seu culte fora d'Anglaterra, els contactes de diferent ordre que ho feren possible, són també els que ens poden explicar les raons de l'arribada de relíquies, de consagració d'altars i, per tant, de decoracions relatives al seu martiri o miracles. Així, la més antiga imatge de Becket coneguda és la que es va fer per a la decoració musiva de Monreale, entre 1170 i 1181<sup>42</sup>. Sicília va ser, durant el conflicte entre Becket i Enric II, un escenari importantíssim de la complexa xarxa d'aliances i interessos polítics implícits. Justament, l'arquebisbe Romuald de Salern és l'autor d'un text on explica el desenvolupament dels fets relatius a Becket. Per això, a Sicília l'afer Becket va ser des del primer moment conegut i divulgat. L'any 1177 una de les filles

40. Cartulari de Notre-Dame de Chartres, t. III, p. 201, recollit per E. MALE, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, 1910, p. 378, n. 1. Als vitralls d'Angers són desordenades i restaurades, per la qual cosa no en podem esbrinar detalls concrets (la de la mort és feta els segles XIX-XX i de l'enterrament només se'n conserva un cap original, *Les Vitraux du Centre et des Pays de la Loire. Corpus Vitrearum. Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France*, Paris, 1981. Recensement vol. II, p. 285-295, fig. 267. El de Chartres, en canvi, sí que ens mostra un ampli cicle i, també amb la presència de Grim com a cruciferari darrere de l'altar, GRODECKI, *Le Vitrail roman*, op. cit., p. 103-112 i ídem, *Le Vitrail gothique*, p. 64. Recull els vitralls amb el tema de Becket, R. BRISAC, «Thomas Becket dans le vitrail français au début du XIII<sup>e</sup> siècle», a R. FOREVILLE, *Thomas Becket, Colloque de Sedières*, op. cit., p. 221-231.

41. Al respecte dels «llibres de models»: R.W. SCHELLER, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca.1470)*, Amsterdam University Press, 1995.

42. BALDASSARE CALISTI, «Iconografia di S. Tomaso Becket nel duomo di Monreale», *Arte cristiana*, LVIII (1970), p. 287-288. És només la seva imatge situada en posició rellevant en el programa, entre el papa Silvestre i el diaca Llorenç. E. KITZINGER, *I Mosaici di Monreale*, Palermo, 1960 (reed. 1990).

d'Enric II es casava amb el monarca sicilià, amb la qual cosa les relacions amb Anglaterra es feren encara més sòlides i la promoció reial de Becket més intensa en els seus dominis i en la seva àrea d'influència<sup>43</sup>. Possiblement, amb motiu d'aquest casament, Reinald Fitz-Jocelin, bisbe de Bath (1174-1191), regalà a la reina mare de Sicília, Margarida, una decidida valedora de la causa de Becket davant el papa, algunes relíquies vestimentals tacades amb la sang del nou sant, conservades en un reliquiari penjant d'or<sup>44</sup>.

De sempre s'ha conegut la ràpida dedicació d'altars i capelles a Becket en els dominis on regnaven les filles d'Enric II, arran de la seva calculada política matrimonial. A més de Sicília, Enric II va casar les altres filles amb importants i influents personatges del moment. Leonor es casà amb l'emperador de Castella, Alfons VIII, i les capelles i els altars dedicats al regne a Becket són, per aquest motiu, primerencs, tot i que no coneixem cap cicle pictòric dedicat a ell<sup>45</sup>. Del casament de l'altra filla, Matilde, amb Enric el Lleó de Saxònia es desprèn també la promoció del culte que, en una data encara no determinada, però que es considera ja de mitjan segle XIII, trobà una concreció en la decoració del mur sud del cor de la catedral de Sant Blas de Braunschweig (Baixa Saxònia)<sup>46</sup>.

Alexandre III, el papa que canonitzà Becket, degué tenir també un paper destacat en la difusió del nou sant. A Anagni, on el 1174 consagrà el successor de Becket, Ricard, es devia introduir ben aviat el culte, tal vegada el mateix any. En conservem dos importants testimonis del segle XIII: una arqueta de Llemotges decorada amb el cicle de la mort, i les representacions del sant a les pintures murals de la cripta de la catedral<sup>47</sup>. El cicle monumental més interessant conservat a Itàlia és, però, el de les pintures del presbiteri de l'església dels sants Giovanni i Paolo a Spoleto (figura 11). Sobre les pintures de Spoleto ha interessat només l'atribució a la mà d'Alberto Sotio, considerat autor també de la creu de la catedral de Spoleto. Dins del catàleg d'aquest pintor es considerava que les pintures de Becket corresponien a la primera etapa de la seva activitat i, per tant, no gens allunyades de la consagració de l'església el 1174<sup>48</sup>. Darrerament, però, s'ha posat en qüestió fins i tot l'existència de Sotio i s'ha tornat a la vella hipòtesi que les considerava de cronologia més avançada, del segon quart del segle XIII, a partir d'argumentacions estilístiques, i suposades derivacions de les tendències que arriben al centre i sud d'Itàlia a partir de Sicília<sup>49</sup>, amb la qual cosa es recupera la hipòtesi de Demus<sup>50</sup> que les datava al primer terç del segle XIII i posava en qüestió l'atribució a Sotio, alhora que assenyalava els parentius amb les pintures de la cripta d'Anagni. Se suposa que no només depenen estilísticament dels aires bizantinitzants vinguts de Sicília, sinó que també

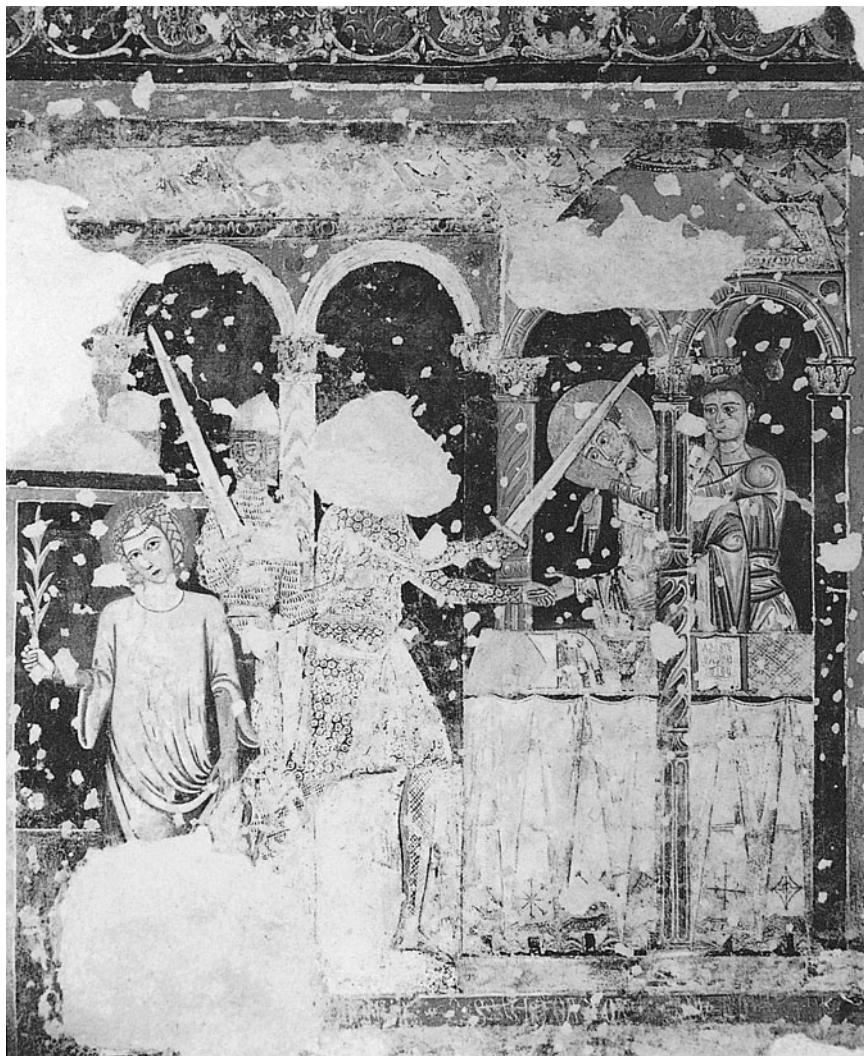


Figura 11. Pintura mural de l'església dels sants Giovanni i Paolo de Spoleto amb la mort de Tomàs Becket.

43. Les referències a Romuald de Salern les trobarem a E. JAMISON, «Alliance of England and Sicily in the second half of the twelfth century», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, VI (1943), p. 2-32.

44. *English Romanesque Art, 1066-1200*, op. cit., núm. 303. És una obra anglesa amb inscripcions al voltant de la imatge d'un bisbe i de la pròpia reina, i també al dors, que esclareixen la naturalesa de les relíquies: «Istud regine Margarite sicular(um) tran(s)mittit presvl. Rainaudus Batonior(um). De sanguine s(an)cti Thome m(arty)ris de vestibus suis sanguine suo tinctis/ de pellicia. de cilicio. de cuculla. de calciamento et camisia».

45. Sobre la difusió, a través de Leonor, del culte a Becket a Castella, vegeu J. GONZÁLEZ, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Madrid, 1960, t. I, p. 373, i les referències documentals contingudes en els dos altres volums. Algunes dades són recollides per D. OCÓN, «El papel artístico de las reinas hispanas en la segunda mitad del siglo

XII: Leonor de Castilla y Sancha de Aragón», *VIII Jornadas de Arte. La mujer en el arte español*, Madrid, 1997, p. 27-39, esp. p. 29-30 referides a la catedral de Toledo, Sigüenza i al monestir de Silos. Cal remarcar que en diversos estudis internacionals que es refereixen, d'una manera o d'una altra, a la iconografia beckiana i que esmenten el conjunt de Terrassa justificant la seva existència precisament pel matrimoni d'Alfons VIII i Leonor Plantagenet. Des de Borenus aquesta imprecisió històrica, que confon el regne de Castella amb el conjunt dels peninsulars, s'ha anat repetint i enriquint amb noves dades, precisament referides a Castella. Al respecte, vegeu RÉAU, op. cit.; T.S.R. BOASE, *English Art 1100-1216*, Oxford (1953), 1968, p. 204: «Henry's daughter, Eleanor, wife of Alfonso III (sic) of Castile, founded a chapel of St. Thomas in Toledo cathedral, and the oldest surviving series of wall-paintings of the saint's life and martyrdom comes from the Spanish church of S. Maria of Tarrasa near Barcelona», entre d'altres.

46. O. DEMUS, *La Peinture murale romane*, París, 1970, p. 186-187, posa en qüestió que la datació de les pintures coincideixi amb la primera consagració de l'església el 1226 i les endarrerix fins a mitjan segle XIII. L'antiga col·legiata del capítol es començà a construir el 1173 i era pensada per acollir les despulles d'Enric el Lleó, un dels aliats del monarca anglès Enric II. Ho recull també, a la darrera síntesi sobre Becket, V. NILGEN, «Thomas Becket», *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. III, Roma, 1992, p. 287-292.

47. D. CELADA, «La Capsella di san Tommaso Becket», *Arte Figurativa antica e moderna*, VII (1959), p. 30-32. A les pintures de la cripta es poden identificar, tot i que en pèssim estat de conservació, les que corresponen a la capella de Becket. Habitualment no es tenen en compte, perquè no es coneixen, a l'hora de comentar la iconografia de Becket (sí que les recull V. NILGEN, op. cit.), o bé s'esmenten incorrectament en dir que s'hi representa només la imatge de Becket, tot partint de Borenus. H.L. KESSLER els dedicà un interessant comentari (a

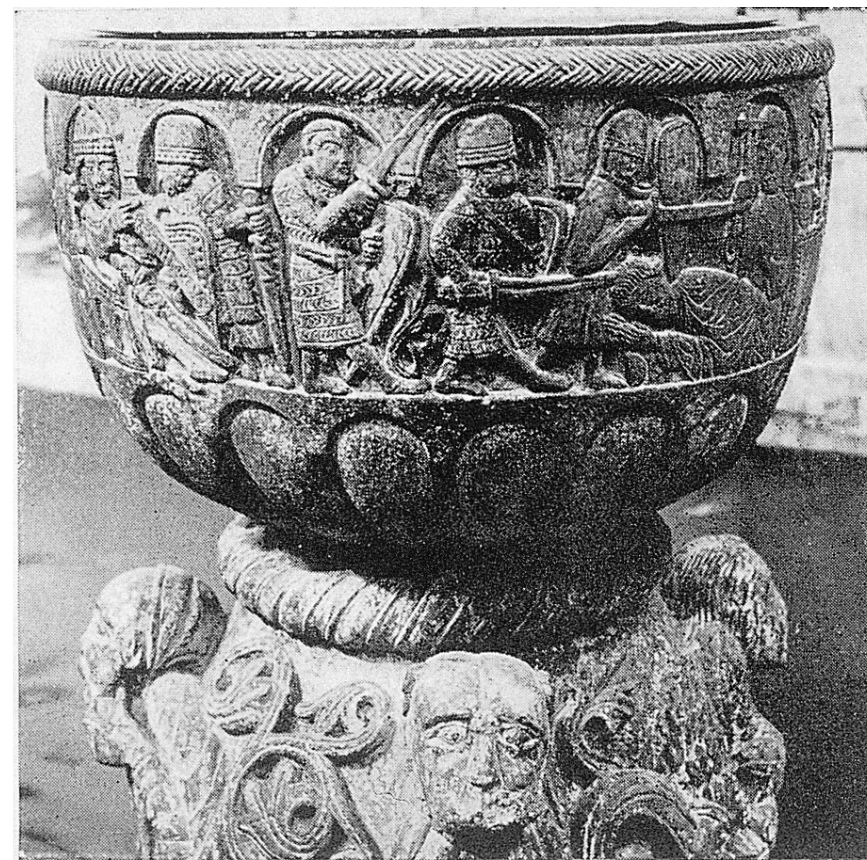


Figura 12.  
Pica baptismal de Linkö (Suècia) amb relleus que figuren escenes de la Passió de Becket.

«Capus et speculum omnium ecclesiarum: Old St. Peter's and Church decoration in Medieval Latium», publicat el 1989 i recollit a *Studies in Pictorial Narrative*, Londres, 1994, XIV, p. 393-432, esp. 406-408) com un dels exemples de la difusió de la iconografia del conjunt pictòric de Sant Pere del Vaticà. Hi llegeix un clar paral·lel entre Becket i sant Pere a través d'un complex programa. Suggereix la possibilitat de la introducció del seu culte el mateix 1174 i la realització immediatament posterior del cicle pictòric. S'hi poden llegir encara tres escenes del martiri: Enric II parlant amb els nobles, Tomàs celebrant la Missa a l'altar de sant Benet i la mort de Tomàs. Malauradament, Kessler no s'ocupa específicament dels seus detalls. La datació ha estat força discutida i alguns autors, com Kessler, semblen acceptar les propostes de M. BOSKOVITS, «Gli affreschi del duomo di Anagni: un capitolo di pittura romana», *Paragone*, 30, núm. 357, 1979, p. 3-41, mentre que d'altres segueixen O. DEMUS, que les data en el primer quart del segle XIII (O. DEMUS, op. cit., p. 121).

48. G. BENAZZI, «La croce di Alberto nel Duomo di Spoleto», *Quando Spoleto era romanica*. Catàleg de l'exposició (1984), Roma, 1984, p. 61-73, esp. 67-69; L. COCHETTI PRATESI, «Precisazioni su Alberto Sotio», a *Storia e arte in Umbria nell'età comunale*. Atti del VI convegno di Studi Umbri (Gubbio, 1968), Perugia, 1971.

49. E. PARLATO, «La pittura medievale in Umbria», a *La Pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milà, 1994, p. 180-197, esp. 187-189.

50. O. DEMUS, op. cit., p. 119, fig. 48. Demus hi veu només dos botxins, però és clara la presència del tercer darrere de les refeccions pictòriques posteriors, segons la figura que reproduïm.

51. A. ANDERSSON, *L'Art Scandinave*. Zodiaque, La-pierre-qui-vire, 1968, p. 240, creu que és una obra tardana del mestre Tove, que treballava a l'entorn del 1200 i per tant la cronologia s'endarrereix a començament del segle XIII.

la iconografia de Becket en deriva, tot i que només conservem la representació de la imatge del sant a Monreale.

Els paral·lels que es poden establir entre l'escena conservada, la del martiri de Tomàs, amb la de Terrassa són notables, però també s'hi observen algunes clares diferències. Entre les darreres, cal assenyalar que a Spoleto són tres els botxins i, segons l'esquema habitual, vénen des de l'esquerra i abillats amb cota de malles i el cap cobert. També l'habitual altar hi és present i a més a més pren aquí un gran protagonisme. En efecte, Becket rep, tot inclinant-lo, el cop al cap, i la mitra amb restes del cervell cau exactament sobre la taula de l'altar, al costat del calze i fins i tot les gotes de sang s'estenen sobre les tovalles. La intenció de posar en paral·lel el sacrifici de la sang de Crist i la de Becket és, per tant, explícita. Becket, darrere l'altar, és abraçat i protegit per Grim en una actitud molt semblant a la que observem a Terrassa i, justament, la mà de Grim cau tallada en el seu intent de parar el cop. També coincideix el detall que Becket és agafat de la mà, que a Terrassa és el maniple, pel seu botxí. Les inscripcions que acompanyen l'escena no han estat llegides encara, tot i que hi és explícit el nom del màrtir. La interpretació que es dedueix de manera immediata de la lectura de la imatge és que l'èmfasi se situa en la interpretació del nou màrtir com a figura de Crist i del seu sacrifici, utilitzant el detall de la mitra i l'altar que eren presents en els models usuals. La mateixa idea és la que es dedueix de la interpretació de les pintures de Terrassa, com més endavant detallarem, tot i que expressada de manera diversa en les imatges.

La difusió iconogràfica primerenca, però, no es redueix a la directa promoció reial o de personatges rellevants. Als països nòrdics es constata una presència notable de Becket difosa a través del seu prestigi miraculós. Justament un dels primers beneficiats pels miracles fou un viatger procedent de Suècia, país que mantenia estretes relacions amb Anglaterra en aquests moments. Els pelegrins procedents d'aquests països eren ja freqüents a final del segle XII i augmentaren a partir de la translació del sant. Possiblement, arran d'aquesta fama primera de la difusió popular del seu culte, es promocionaren algunes obres en les quals apareix la iconografia beckiana que hem anat observant en altres indrets i amb episodis que només trobem en els vitralls. Una pica baptismal de Linkö (figura 12), datada a començament del XIII en efecte ens mostra un cicle ampli, amb tres episodis: Enric II incitant els nobles, el viatge dels nobles botxins cap a Canterbury i el moment de la seva mort<sup>51</sup>. Aquest darrer episodi, tot i mostrar els tres botxins habituals, s'ordena, com a Terrassa, en dos grups: Becket inclinat rebent el cop i un altre botxí que ataca Grim, figurat com a cruciferari. L'origen dels models utilitzats podria certament ser el conjunt

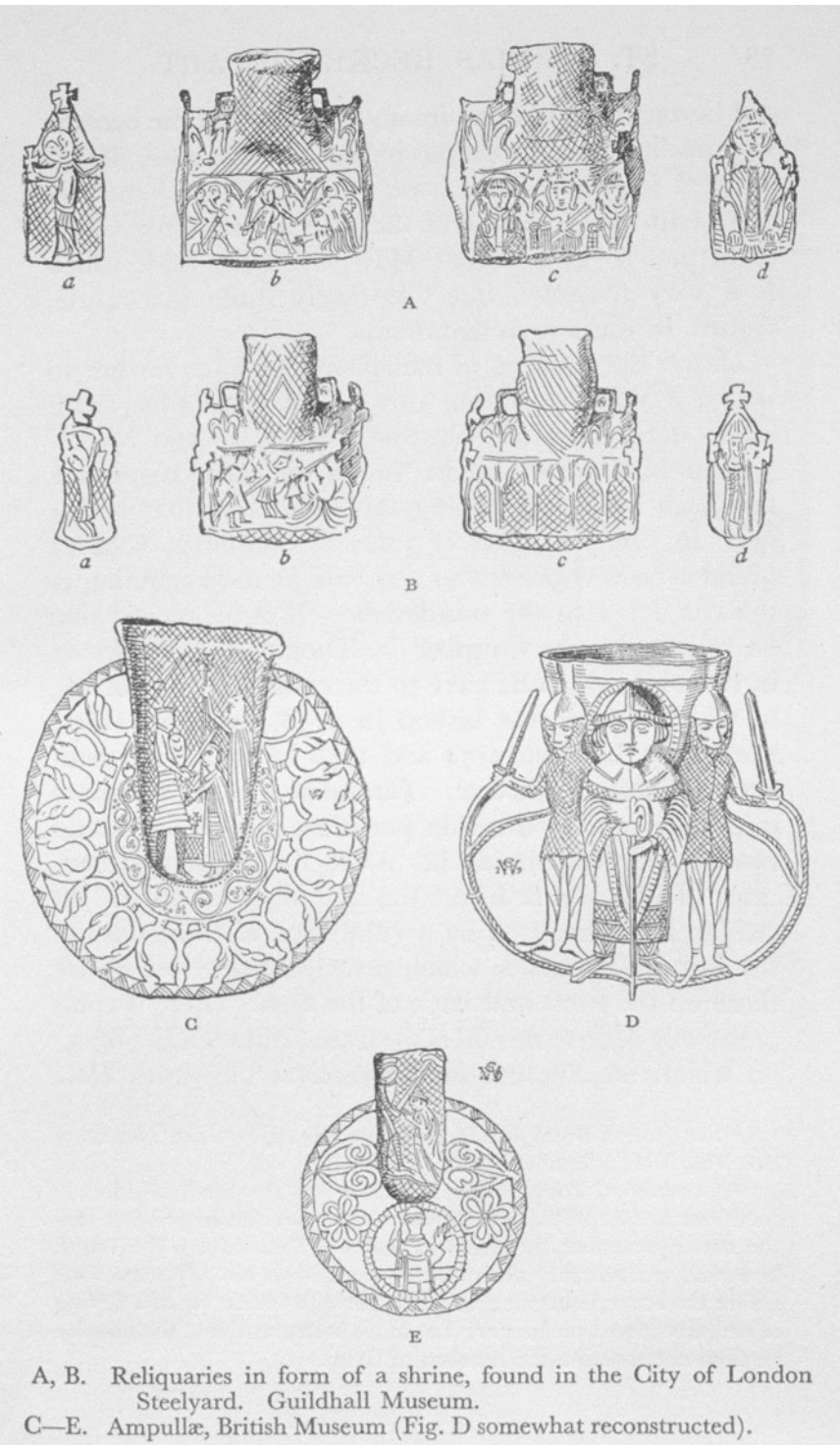


Figura 13.  
Ampullae de plom per contenir la sang de Becket decorades amb escenes de la seva mort i efigies del sant.

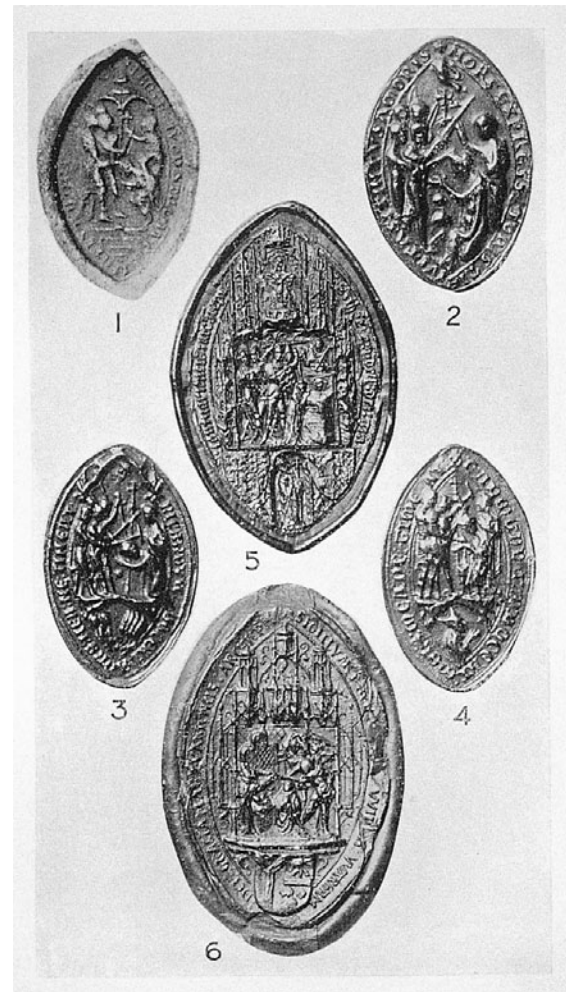


Figura 14.  
Segells dels arquebisbes de Canterbury amb el martiri de Becket i inscripcions al·lusives.



Figura 15.  
Mitra procedent de Kloster-Seligenthal, al Bayerisches Nationalmuseum de Munic. En un dels costats s'hi representa el martiri de sant Tomàs Becket i a l'altre, el de sant Esteve.



monumental dels vitralls de Canterbury, que, en el moment en què es data la pica, ja eren indubtablement acabats, o bé un altre cicle conegut, rellevant, situat al lloc de culte i pelegrinatge.

Són ben conegudes les elaboracions de versions sintètiques, simplificades dels grans programes iconogràfics dels centres de culte i pelegrinació importants, com ara a les *ampullae* de Terra Santa, que reproduïen aquells conjunts cristians antics malauradament perduts, i el seu valor per refer-ne els aspectes essencials. Seguint aquesta tradició, també a Canterbury, sobretot a partir del 1220, l'any de la translació del cos i l'inici de les massives pelegrinacions amb les quals s'obtenia un jubileu plenari, es produïen petits contenidors de la sang de Becket fets en vidre o metall que eren adquirits pels pelegrins. Se'n conserven col·leccions a Londres (Museu Guildhall, British Museum), a França (Museu de Cluny a París), però també a Suècia, una prova més de la ràpida i àmplia difusió del seu culte en aquest país (figura 13)<sup>52</sup>. En aquests senzills vasos s'acostumava a representar l'episodi de la mort de Becket i/o la seva efigie, acompanyades, tot sovint d'inscripcions que devien reproduir versets dedicats al sant, com els que hi havia als vitralls de Canterbury i que també identifiquem a Terrassa, com comentarem més endavant.

Més precises i detallades són les versions del martiri que podem llegir a través de la sèrie de segells dels arquebisbes de Canterbury, que s'inicien ja a final del segle XII (figura 14). La seva forma ovalada obligava a fer una composició centrada dels personatges que intervenien en el drama, i l'altar hi és sempre absent. A l'entorn hi trobem també inscripcions amb versos dedicats a Becket, també coincidents amb les inscripcions de Terrassa. Naturalment tots es fonamenten en models comuns, que són els mateixos que s'utilitzaren per confeccionar el conjunt de Terrassa. No pretenem insinuar que foren precisament aquests els vehicles concrets de la difusió del tema fins a Catalunya.

Al costat dels llibres de models, dels reliquiariis de Llemotges i d'altra producció, les *ampullae*, els segells, la il·lustració de les *Vitae* o de la difosa carta de Salisbury, cal també tenir en compte una altra possible via de transmissió iconogràfica. Es conserven quatre mitres d'*opus anglicanum*, realitzades a Anglaterra probablement a final del segle XII o començament del XIII i actualment conservades a la catedral de Sens, al tresor d'Oignies aux Soeurs de Notre Dame de Namur, al Bayerisches Nationalmuseum de Munich (procedent de Kloster Seligenthal prop de Landshut) i al Museu Diocesà de Tarragona (procedent de la tomba de l'arquebisbe Bernat d'Olivelles) (figura 15). S'ha suggerit que podrien ser el testimoni d'una producció més àmplia elaborada per difondre les relíquies de sant Tomàs Becket<sup>53</sup>. Malgrat l'evident relació entre totes quatre, cal tenir present que la

iconografia no és idèntica. En una de les cares s'hi representa el martiri de Becket en una versió molt sintètica, semblant a la de les arquetes de Llemotges, però en l'altra hi podem trobar el martiri de sant Esteve o el de sant Llorenç. Només la de Tarragona sembla allunyar-se, malauradament, de les altres tres i contradir la hipòtesi esmentada, perquè l'única part ben conservada mostra el martiri de sant Esteve, mentre que la posterior sembla poder-se refer com el de sant Llorenç<sup>54</sup>. No podem deixar de recordar el conflicte entre la comunitat de Christ Church i l'arquebisbe Baldwin, prolongat fins a començament del segle XIII a l'entorn de la iniciativa d'aquest últim de traslladar el cos d'Esteve a una nova església fora de Canterbury que havia de dedicar-se a Tomàs Becket i Esteve. Es podria pensar, tal vegada, que l'arquebisbat de Canterbury volia divulgar i defensar la iniciativa, sotmesa a la decisió última del papa, a través d'aquesta sèrie de mitres. L'associació entre el protomàrtir Esteve i el darrer màrtir Tomàs Becket resta fora de dubte i cal tenir-la present a l'hora de la lectura i interpretació del conjunt de Terrassa.

Hem anat resseguint fins aquí les variants iconogràfiques, que puntualment hem comparat amb les escenes de les pintures de Terrassa, dins unes cronologies que en cap cas superaven els primers decennis del segle XIII. En elles hi hem trobat, tot i que separadament en la majoria d'ocasions, tots i cadascun dels detalls observables a Terrassa, per la qual cosa creiem possible mantenir la datació tradicional proposada des d'arguments comparatius formals, a final del segle XII o, encara millor, a començament del XIII. A Terrassa s'ordena un programa a partir de models iconogràfics segurament parcials i del coneixement precís dels esdeveniments a l'entorn del martiri de Becket, i no només a partir de la famosa carta de Salisbury que devia ser, indubtablement, prou coneguda. A la zona inferior, les dues escenes amb la mort i l'enterrament i pujada als cels de l'ànima de Becket no presenten especials dificultats de filiació, amb totes les peculiaritats que ja hem anat indicant: l'absència de l'altar i la vestimenta peculiar dels botxins. Podem pensar que per a l'escena de l'enterrament, tot i que és ben freqüent en els cicles beckians, es varen utilitzar models diversos, perquè era una iconografia ben habitual en altres cicles, de la vida de Crist o d'altres sants, com ara sant Martí, ben conegudes pels artesans que treballaven a Catalunya durant el segle XII. És, doncs, exclusivament l'episodi del martiri el que resultaria nou dins dels repertoris habituals. El més rellevant, segons el nostre parer, és l'esforç per compondre en l'espai rectangular incurvat a disposició, el tema del martiri al centre, exactament sota la figura de Crist. Per a aconseguir-ho, es limita el nombre de botxins i s'ordenen en grups binaris: Becket-botxí i Grim-botxí. Becket resta, unit al seu protector

52. Sobre les *ampullae* trobades a Lödöse, Suècia: M. RYDBECK, *Thomas Becket ampullae*, Fornvannens, 1964, p. 236-248. De Noruega, Heidel, prové també una caixa reliquiari dels voltants de 1250 que exposa de manera pràcticament idèntica els detalls que hem observat en la pica baptismal de Linkö. A Suècia localitzem, ja en una data posterior, segurament de començament del segle XIV, un conjunt monumental que mostra el cicle més ampli, entre els conservats, dedicat a Becket: el de l'església de Björsätters, prop de la catedral de Linköping amb un mínim de trenta escenes de la seva vida. Precisament la diòcesi de Linköping feia donacions a la tomba de Becket des de 1200. S'ha suggerit que el primer culte a Suècia de Becket possiblement donà lloc a versions particulars de la *Vita*, pel que es dedueix dels detalls iconogràfics d'aquest conjunt, A. LINDBLOM, *Björsätters Malningarna/ The legends of St. Thomas Becket and of the Holy Cross painted in a Swedish Church*, Estocolm, 1953.

53. A. GEIJER, «Engelske broderier av romansk typ», *Nordenfjeldske Kunsin-dustrimuseum Arbejd*, 1956, p. 43-69. Segons tradicions difícilment comprovables, la mitra de Sens s'associa a un conjunt de teixits del propi Becket que són més tardans (*English Romanesque...*, p. 357, cat. núm. 492) i la de Seligenthal seria donada per la duquessa Ludmilla (1170-1240).

54. Només J. AINAUD, *El Arte Románico*. Catàleg de l'exposició. Barcelona-Santiago de Compostel·la, 1961, p. 301, esmenta la part posterior malmesa que no hem pogut comprovar personalment.

Sobre la mitra de Tarragona, vegeu *Catalunya romànica*, vol. XXI, p. 174, *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana*, Barcelona, 1989, p. 224 i 225, i *Pallium*, 1992, p. 83.

55. Cito a partir de l'edició de la *Vita* d'I. BIFFI, op. cit., p. 196 i s.

56. Actualment és una placa, conservada al Museu de Cleveland, Ohio, però formava part d'una arquetua completa. És reproduïda per R. FOREVILLE, *La diffusion...*, fig. 18.

57. Els esquemes simètrics de coronació a partir dels models romano-bizantins són analitzats per G. CAMES, *Byzance et la peinture romane de Germanie*, Paris, 1966, p. 63 i s., i exemples a les figures 23 i 24. En comenta exemples a la il·lustració de manuscrits anglesos C.R. DODWELL, *The Canterbury School of Illumination, 1066-1200*, Cambridge University Press, 1954, p. 86-87 i pl. 57.

Grim, al bell mig de l'hemicicle i cal notar que el color de la seva indumentària episcopal és exactament oposat al que vesteix Crist que presideix el quart d'esfera. S'hagué d'incorporar una tercera escena, o primera seguint l'ordre lògic, que hem qualificat d'escarn amb tota intenció. Es coneix per les narracions dels biògrafs de Becket que abans dels cops mortals parlà amb els nobles que li anunciaven les seves intencions. La traducció d'aquest moment com a escarn no es troba a la iconografia beckiana antiga. En canvi és força comú en representacions de la *Passio* d'altres sants, com ara la de sant Esteve. Els botxins, sumptuosament abillats, es figuren amb les seves armes, amenaçants i gesticulant agressivament, fins i tot amb el rostre representat de perfil, seguint una convenció ben coneguda per a figures negatives. El model més habitual per a una escena d'escarn és, però, la de la Passió de Crist. Crist, sol o amb algun dels seus companys rep, amb dignitat, els insults, de la mateixa manera que Becket i Grim es mantenen també units i forts davant les amenaces. El sacrifici dels testimonis de Crist, dels màrtirs, en la més estricta etimologia, era habitualment llegit en relació amb la Passió del Fill de Déu. El cas de Becket no és una excepció. Ben al contrari, alguns dels seus biògrafs desenvolupen aquesta comparació, com ara Benet de Peterborough i Herbert de Bosham. Salisbury, en la seva *Vita*, ja introdueix el tema quan compara l'escarn del qual va ser objecte abans del seu exili amb la cridòria dels jueus contra Crist: «Crucifiqueu-lo!»

És, però a la coneguda carta del mateix autor on s'insisteix de manera clara i precisa. El capítol 23, en efecte, és un recorregut comparatiu amb la passió de Crist. Crist es va poder defensar en un judici i Becket no en va tenir l'ocasió; Crist va morir fora de la ciutat en mans de gentils que no coneixien Déu i amb l'autoritat del poder públic i traït per un seu deixeble. Tomàs morí dins de la ciutat, en l'església consagrada a Déu i en dies consagrats al Nadal del Senyor. Els botxins de Becket no foren els gentils i un deixeble traïdor, sinó homes que formaven part de la llei de Déu. Les darreres paraules de Becket recorden també, segons Salisbury, les de Crist: «Verba eius nonne Christum exprimere videntur in passione dicentem. Si me quaeritis, sinite hos abire?». Els botxins de Becket (cp. 25) van ser més ferotges que els que varen crucificar Crist, car aquests no li van trencar els ossos. Després de matar-lo van anar al palau episcopal i el van saquejar, de la mateixa manera que els guardies es van repartir els vestits de Crist (26)<sup>55</sup>.

Els reliquiariis de Llemotges situen el martiri habitualment presidit per Crist, com hem vist també als vitralls de Sens, amb la qual cosa posen de relleu sobretot l'acceptació del sacrifici. En un cas, però, el front de l'arquetua<sup>56</sup> es divideix en dues parts: a l'esquerra hi trobem la Crucifixió de Crist

i a la dreta el martiri de Becket. És una prova clara que l'assimilació amb Crist, potser a través de Salisbury, era coneguda. A Spoleto, però, en tenim la demostració més evident i també des d'aquest punt de vista, no només en els detalls iconogràfics, de la utilització de models i lectures comuns amb Terrassa.

La interpretació de les imatges que presideixen les escenes comentades al quart d'esfera de l'absis ha suscitat poca atenció, tot i que en els primers estudis s'havien suggerit algunes lectures que em sembla interessant recuperar i aprofundir-hi. La identitat de les figures que se situen a banda i banda de Crist s'ha estudiat independentment de l'acció representada. En efecte, segons el nostre parer, i a partir de l'anàlisi de les primeres fotografies i reproduccions de les pintures, abans de la restauració, els objectes que Crist disposa sobre els seus caps són llibres oberts i no pas mitres ni corones, com s'ha dit en algunes ocasions. Els dos personatges, abillats com a bisbe i diaca respectivament, no porten nimbe, la qual cosa, en tot cas, és una peculiaritat compartida. No tenim dubtes sobre la identificació del primer com a Tomàs Becket, però sí respecte del fet que pogués ésser Grim el diaca que li fa *pendant*, per raons que penso que són òbvies. El protagonisme de Grim en el martiri no justificaria mai la seva presència a l'esquerra de Crist en igualtat de jerarquia que el mateix Becket, ja canonitzat. La hipòtesi, suggerida ja per Borenius, però mai recollida, que podria ser Esteve, em sembla la més pertinent. Alguns dels arguments que podem aduir ja han estat esmentats en les línies precedents. Al marge del projecte de Baldwin de traslladar el cos de Becket a una capella compartida amb Esteve a l'església de Hackington i la possibilitat que des de l'arquebisbat de Canterbury se'n fes propaganda a través de les mitres, penso que són les raons que suportaven aquesta decisió les que resulten rellevants. En efecte, l'associació de Becket, l'últim dels màrtirs de l'Església, i el protomàrtir Esteve no podia ser més oportuna per posar de relleu la vàlua i la importància del primer. Potser no cal recordar que el propi Becket esmentà, segons que es recull a les seves biografies, Esteve com a premonició del que li havia de succeir ja abans de marxar a l'exili.

Resta, però, per explicar l'acció de Crist que amb els braços en alt «corona» amb llibres els dos sants. No creiem necessari aportar-hi paral·lels, que serien nombrosos, per la composició simètrica de Crist coronant sants o emperadors, perquè en l'essencial es vincula amb un model d'origen antic força generalitzat<sup>57</sup>. De la mateixa manera, els set canelobres, freqüents en les visions apocalíptiques, no serien més que un detall propi del model de representació de Crist en majestat que s'hauria mantingut sense més, per error. Els llibres oberts sobre eclesiàstics i la posició de les mans avançades amb els braços flexionats, així com l'actitud gene-

ral ens remetent, però, de manera immediata, a les cerimònies d'ordenació. En la no gaire llarga sèrie de representacions conservada, l'oficiant és sempre un membre de jerarquia superior, com ara un nombre plural de bisbes, el papa o un sant bisbe, però mai Crist. En els cicles de les *Vitae* de Sants elaborades durant els segles XI i XII, l'ordenació era una de les escenes rellevants, quan era pertinent. A la *Vita* de Becket, com veiem al vitrall de Sens, no és una excepció, tot i la rapidesa amb què passà els diferents ordes per ser nomenat finalment arquebisbe. Iconogràficament, però, es resolen de forma diferent a Terrassa<sup>58</sup>. L'esquema no és mai simètric, ja que es tracta de l'ordenació d'un sol bisbe. En l'ordenació de diaques de vegades sí que hi veiem una composició semblant a Terrassa, encara que en difereixen els detalls del ritual, perquè no són mai coronats amb llibres<sup>59</sup>.

La representació de les ordenacions no era freqüent, perquè els *libelli* que contenien aquestes normes eren usats separatament i no eren objectes de luxe. Només a partir de la seva col·lecció en compilacions importants, com ara al sacramentari i més tard el pontifical, podien rebre una certa atenció per part dels que organitzaven la recensió. El més antic i important és el Sacramentari de Raganaldus, del segle IX<sup>60</sup>, on es resumeix la *traditio instrumentorum*, és a dir, que cada «retrat» dels clergues dels ordes inferior i superior, apareix portant els atributs del càrrec amb els quals eren ordenats. En aquest i altres exemples pròxims, veiem que el diaca havia d'aproximar-se al bisbe amb l'*orarium* o estola a la mà. Al Sacramentari d'Ivrea (figura 16) trobem la més antiga imatge de l'ordenació dels bisbes segons el ritus que sembla reproduir-se a Terrassa. Alguns altres exemples pròxims s'esglaonen entre els segles X i XII<sup>61</sup>, per la qual cosa es demostra una continuïtat de la fórmula. En ells, l'ordenant, inclinat, amb les mans avançades, té el llibre obert sobre l'espatlla i, a Ivrea, un diaca sosté també un llibre obert on l'oficiant llegeix els detalls del ritus que cal seguir. Aquest, però, no és el que es descriu en el mateix Sacramentari, en el cas d'Ivrea, sinó que il·lustra un antic ritual conegut a través dels *Statuta ecclesiae antiqua* confegits, amb aportacions gal·licanes, al segle V. El detall del llibre obert, que també trobem en exemples bizantins com ara al manuscrit de Gregori Nazianzè (París, Bibliothèque Nationale, grec. 510, foli 452r), corresponia a l'ordenació realitzada pel papa d'acord amb els ritus de l'església de Roma. Quan l'ordenació era feta per un bisbe, el llibre es col·locava tancat entre les espatlles. En els manuscrits més antics on es representen les escenes d'ordenació, s'ha volgut entendre que eren una traducció de la pràctica habitual més que no pas la reiteració de models fixats<sup>62</sup>. En les dates avançades en què hem de datar les pintures de Terrassa hem de pensar, però, en l'existència de models ja

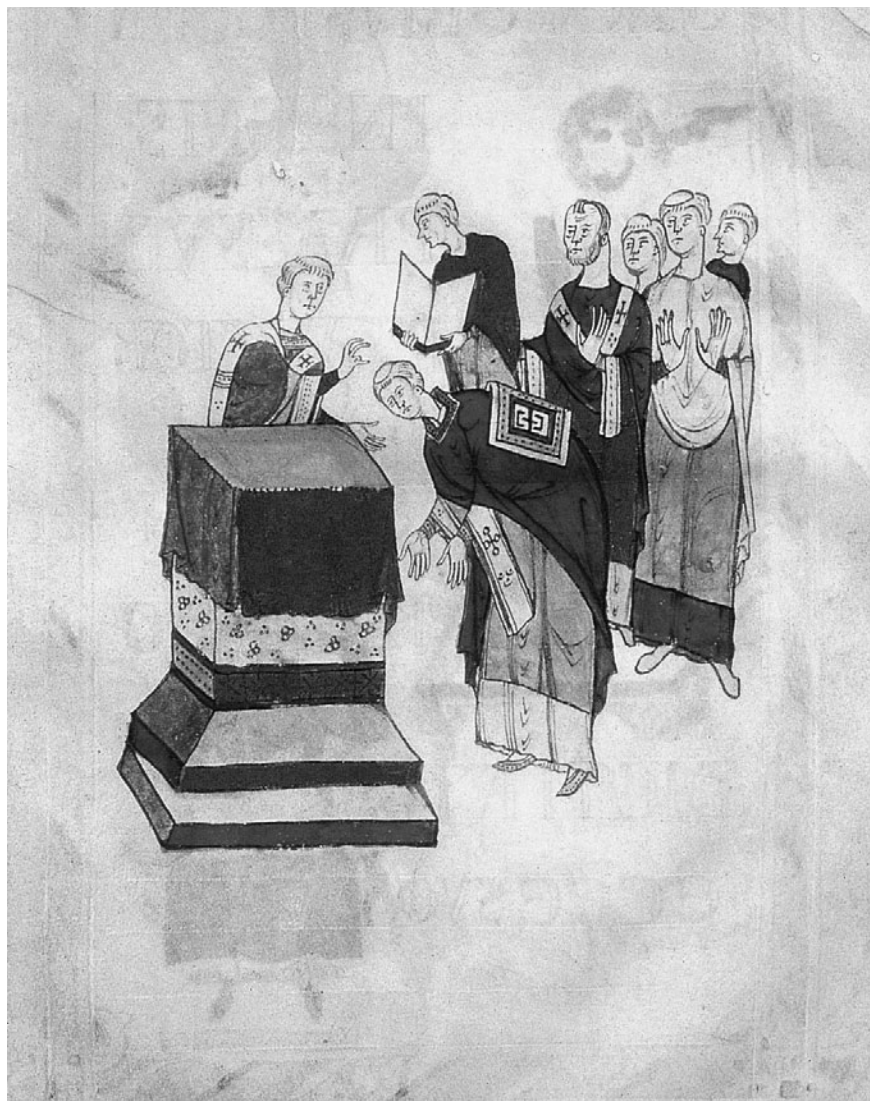


Figura 16. Sacramentari d'Ivrea. Ivrea. Bibl. Municipale, ms. 8, foli 1v: escena de l'ordenació d'un bisbe.

58. Els recull i els comenta ABOU-AL-HAJ, op. cit., p. 37-40).

59. En les cerimònies d'ordenació freqüents als rotlles d'*Exultet* no hi trobem paral·lels significatius, excepte en un cas, en el qual el bisbe se situa entre dos diaques: al que està a la seva dreta li entrega el rotlle d'*Exultet*, mentre l'altre resta dempeus amb el còdex a la mà (Roma, Biblioteca Casanatense, Cas. 724, BI 13), 3, *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, catàleg de l'exposició, Roma, 1994, fig. p. 325.

60. Sobre aquest sacramentari: R.E. REYNOLDS, «The Portrait of the Ecclesiastical officers in the Raganaldus Sacramentary and its liturgico-canonical significance», *Speculum*, 1971, p. 432-442.

61. Coneixem l'escena en el manuscrit amb la vida de sant Amand, Valenciennes, Bibliothèque Municipale, ms. 502, entre 1066-1107 (ABOU-EL-HAJ, op. cit. fig. 146), al reliquiari amb esmalts de sant Heribert, a

Deutz, ca. 1160, (ibídem, fig. 32) i al manuscrit de la vida de sant Airy, Verdún, Bibl. Municipale, ms. 8, foli 1v (W. CAHN, op. cit., fig. 341, cat. 139, p. 167-168), però el més antic és al Sacramentari del bisbe Warmund d'Ivrea, de final del segle X, on el llibre és obert (Ivrea, Biblioteca capitolare, ms. 31 LXXXVI, foli 8, a L. MAGNANI, *Le miniature del Sacramentario d'Ivrea e di altri codici Warmondiani*, Ciutat del Vaticà, 1934. reimprès a Ivrea, 1990, p. 124, 138.

62. R.E. REYNOLDS, *Image and Text: The Liturgy of Clerical Ordination in Early Medieval Art*, *Gesta*, 1983, p. 27-38, esp. p. 34.

63. A final del segle iv, a Síria, el compilador de les constitucions apostòliques introdueix en el text de la *Traditio apostolica* un passatge que es refereix a la funció del diaca de col·locar un evangeliari sobre el cap del que és ordenat. A Roma, però, la tradició és pròpia i no ve d'Orient, segons es pot determinar de la redacció dels *Statuta ecclesiae antiqua*. Els *Statuta*, redactats a Roma, però amb elements de la litúrgia gal·licana, fa explícit que eren dos bisbes els que ordenaven el bisbe, mentre que a Roma es mantenia la prerrogativa que fos el papa. Segons l'ordo XXXV romà: «ponit archidiaconus quattuor euangelia super cervicem eius et inter scapulas clausum». Si era el papa qui consagrava, llavors el llibre estava obert: «nam quando apostolicus consecratur, aperta ponuntur euangelia super eum». Sobre aquesta qüestió i els textos aportats, M. ANDRIEU, *Les Ordines Romani du Haut Moyen Age*, Lovaina, 1956, vols. III i IV; K. RICHTER, *Die Ordination des Bischofs von Rom. Eine Untersuchung zur Weibeliturgie*, Münster Westfalen, 1976. En comenta alguns aspectes, en relació amb les il·lustracions de manuscrits, R.E. REYNOLDS, *Image and Text*, op. cit., *passim*.

64. En demostren l'interès el conjunt d'inscripcions recollides a *Corpus des inscriptions de la France médiévale*. París, 1979-... (ed. R. FAVREAU; J. MICHAUD, sota la direcció d'E.R. LABANDE). Sobre la tradició dels *tituli* en el món anglosaxó, és interessant l'estudi d'E.C. TEEVIOTDALE, «Latin Verse Inscriptions in Anglo-Saxon Art», *Gesta*, 1996, p. 99-110.

65. Transcrivim a continuació les propostes més rellevants:

Puig i Cadafalch (1915-1920):  
Línia superior: (...) THOMAS BO(...) PL(...) NVS SANCTA PLUS VALET ARTE SUA  
Línia inferior: (THO)M(AS) PRO XRO SPOLIARI NO(N) DUBITAVIT VIVIT CUM (CHRISTO) (THO)MAS QUEM SEMPER AMAVIT

Soler i Palet (1918):  
Línia inferior: MORI NON DUBITAVIT VIVIT CUM(...) (THO)MAS QUEM SEMPER AMAVIT

J. Gudiol (1917):  
Línia superior: V(...)EGO(...)VLES(...) THOMAS BON(...) NYS SCA PLUS VALET ARTE SVA  
Línia inferior: MORI NON DUBITAVIT VIVIT CUM(...) MAS QUEM SEMPER AMAVIT (encara llegeix a la línia sota el quart d'esfera: GOTVIHOS).

J. Gudiol (1927):  
Línia superior: THOMAS BON(...)NVS SANCTA PLUS VALET ARTE SVA  
Línia inferior: (...)M(...) PRO XRO(...) SPOLIARI NON DVITAVIT (...)VIVIT CVM (...) MAS QUEM SEMPER AMAVIT

estereotipats, tot i que resta pendent l'anàlisi de la presència d'aquests ritus en l'Església occidental a partir dels textos, però també de les imatges que els il·lustren<sup>63</sup>. No podem deixar de constatar l'interès, també pel que fa a aquest aspecte, del conjunt de Terrassa, tot i que sembla una traducció forçada per trobar una composició simètrica centrada en la figura de Crist i amb ordenacions d'un bisbe i d'un diaca, evidentment diverses.

L'accent de tot el programa en la figura de Tomàs Becket ens obliga a plantejar la possibilitat que la cerimònia d'ordenació, realitzada per Crist (!), tingui una estreta relació amb la categoria arquebisbal del màrtir. Precisament la causa última del martiri era la defensa de l'Església enfront del poder temporal, i totes les fonts contemporànies accentuen el sacrilegi que suposà l'assassinat d'un ministre de Déu a l'interior del santuari. Salisbury arriba a fer èmfasi en la importància del sacrifici de Becket, que, a diferència d'altres màrtirs, a més de la seva vida havia dedicat tots els seus esforços en la conducció dels afers de l'Església com a doctor i pastor.

Becket, com altres alts eclesiàstics del seu temps, es representa sempre revestit amb la indumentària i els atributs propis del seu càrrec de manera molt emfàtica. En efecte, els *pontificalia*, atributs de la dignitat episcopal, commemoraven la dignitat mateixa de l'ofici i eran considerats relíquia. Cal recordar que, justament abans del trasllat del cos de Becket, les úniques veritables relíquies, a part de les restes de la corona, eren precisament fragments del seu propi vestit. La seva categoria i jerarquia eclesiàstica es mostraria en l'acte de rebre l'orde tot oficiant el propi Jesucrist.

Un aspecte negligit en els estudis dedicats a les pintures que ens ocupen, ha estat la lectura i la interpretació de les inscripcions. La importància de les inscripcions que acompanyen les imatges cristianes és, des dels primers *tituli*, un aspecte ben conegut. Tot i així, no sempre els historiadors de l'art sabem o podem apurar les lectures. Aquests textos, quan no són merament nominals, esdevenen eines essencials tot sovint per interpretar el sentit de les escenes, matisar-lo insinuar-ne la correcta lectura i aclarir les intencions de qui ordenà el programa<sup>64</sup>.

Els primers autors que s'ocuparen de les pintures de Terrassa van proposar diverses transcripcions que mostren variants de detall en la línia més clara, és a dir, la que es disposa sota les tres escenes del martiri de Becket. La que ocupava la línia superior, sota el quart d'esfera, ja era perduda en el moment de la descoberta. Una tercera, encara, es desenvolupava en els espais marcats pels cortinantges de la part inferior, i només alguns autors intenten aproximar-se a la seva lectura, perquè la degradació era considerable<sup>65</sup>. La que proposem parteix de l'observació del que resta després de les restauracions que varen malmetre part de la zona central, i de la degradació soferta pel pas del temps

i, sobretot, dels dibuixos que va realitzar Vallhonrat en el moment immediatament posterior a la descoberta (figura 3), els quals acostumen a tenir un alt grau de fiabilitat, a més a més de les fotografies de l'Arxiu Mas publicades per Gudiol (1927):

Línia superior: (zona il·legible) E(...) ES(...) THOMA BO(norum) (zona malmesa important) NVS S(an)C(t)A PLVS VALET ARTE SUA(...)

Línia inferior: (zona il·legible per a la qual no tinc documentació gràfica però que sí que era visible a començament de segle, per la qual cosa utilitzo les transcripcions publicades): PRO XR(ist)O..... (SPOLI)ARI (...)NON DUBITAVIT VIVIT QVM (zona malmesa important que coincideix amb l'anterior) (Tho)MAS QUE(m) SEMP(er) AMAVIT.

La comparació amb d'altres inscripcions que acompanyen les representacions de Becket ens pot aportar alguna llum sobre la correcta interpretació i l'origen del text. En una de les *ampullae* que hem comentat més amunt, procedent de la capella de sant Tomàs a Canterbury s'hi llegeix part d'una inscripció: «optimus egrorum medicus fit Thoma bonorum», que ens permet completar el *Thoma bo[norum]* de la zona central i relacionar-la amb referències als miracles operats per Becket, tot i que al programa de Terrassa no hi ha cap al·lusió explícita<sup>66</sup>. Possiblement aquestes *ampullae* no només reflectien la iconografia de Becket al seu santuari de Canterbury, sinó també les inscripcions que les comentaven. Com ja hem indicat, als vitralls de la capella de la Trinitat de Canterbury criden l'atenció les nombroses inscripcions que acompanyen les diverses escenes i que han suscitat l'interès dels estudiosos. De la seva primera anàlisi es dedueix la utilització del text de dues recopilacions dels miracles, obra dels monjos Guillem i Benet (de Peterborough)<sup>67</sup>. Les inscripcions, però, en molts casos són poemes compostos expressament, la majoria per Benet de Peterborough, i no la simple descripció dels fets. Sabem que molts autors escriviren poemes en relació amb els seus miracles i en ells el caràcter «científic» de les curacions de Becket és accentuat, i que s'hi utilitza sovint el terme *medicus*. Eren, per tant, veritables *tituli*, en un moment en què aquest gènere ja no era gaire habitual. Als vitralls de les catedrals franceses relacionats amb els de Canterbury, excepte potser el de Sens, no hi apareixen les inscripcions.

Tot i que menys estudiat, també la mort, el martiri, les seves motivacions, varen ser glossades en hexà-metres, dels quals en tenim coneixement tardà, però que devien ser també primerencs i possiblement originats a Christ Church. Un testimoni interessant l'aporten les inscripcions dels segells dels bisbes de Canterbury, els successors de Becket. En un hi llegeixo:

EST HUIC VITA MORI PRO QUA QUM  
VIXIT AMORI MORS ERAT ET MEMORI  
PER MORTEM VIVIT HONORI+

Tot i que no coincideixen, sens dubte pot recordar les inscripcions de la primera línia de Terrassa.

Borenius suggeria, precisament referint-se a Terrassa, que la frase podria ser el final d'un hexàmetre i, tal vegada, remetre als versets d'un ofici de sant Tomàs, i comentava com a paral·lel la segona antífona del segon nocturn de matines de la festa de translació de sant Tomàs, instituïda el 1220: «Thomas coram Domino/ Vixit in timore/ Ideo cum Domino/regnat cum decore»<sup>68</sup>.

És una via d'estudi en la qual cal aprofundir, tot i les seves dificultats, ja que podria contribuir a datar amb precisió les pintures, o a establir un *terminus post quem*, coincident amb el moment de la composició del poema. La seva mateixa utilització a Terrassa ens confirma que els models utilitzats no podien ser simples, com ara les arquetes de Llemotges, sinó que es coneixien obres que s'acompanyaven d'inscripcions, o bé que aquestes composicions eren transmises per via únicament textual i afegides, tal vegada de manera forçada, en un programa confegit amb altres intencions. Cal pensar en la possibilitat que el conjunt, que no representa cap escena de miracles, hi al·ludís precisament a través d'una de les inscripcions. En efecte, mentre que la segona línia sembla suggerir la mort, el seu sacrifici, tot i que no n'aventurem una traducció concreta, la primera, només amb *Thoma bonorum*, fa al·lusió a les seves capacitats miraculoses *post mortem*.

La darrera, i no pas menys rellevant, qüestió que cal plantejar és el motiu que menà a la realització del conjunt pictòric que ens ha ocupat, vinculat, sens dubte, a la dedicació d'un altar i a l'arribada de relíquies del nou sant a Terrassa. De l'anàlisi dels arxius terrassencs no s'ha pogut arribar a esbrinar cap dada per intentar fer-ne una aproximació. No hi consten documents sobre aquests fets ni notícies que els puguin emmarcar, tot i que la tasca d'arxiu sempre admet relectures que caldrà fer, així com també revisar la documentació sobre Terrassa a l'arxiu de la catedral de Barcelona, diòcesi a la qual pertanyia. Santa Maria de Terrassa era, des de 1112 una canònica que depenia de Sant Ruf d'Avinyó<sup>69</sup>. A final del segle XII i començament del XIII la canònica vivia uns moments d'esplendor que justificarien la realització d'algunes obres a l'església, com ara les pintures que estudiem. No ens consten, però, relacions amb el priorat de Canterbury ni directament ni indirectament a través d'Avinyó, per la qual cosa no podem subscriure la hipòtesi suggerida per alguns autors que fou aquesta la via de coneixement del nou màrtir<sup>70</sup>.

A Catalunya, les notícies fins ara recollides, mostren una primerenca adopció del nou sant, paral·lela a d'altres regions d'Europa i dels regnes peninsulars. La dedicació d'un altar a la catedral de Barcelona l'any 1186, en temps del bisbe Bernat de Berga (1172-1189)<sup>71</sup>, és una de les més rellevants. L'altar era situat sobre la galilea de la catedral romànica, i la documentació de l'arxiu confirma que va rebre un benefici confirmat pel papa Calixt III el 23 de maig de 1188, obtingut a través del canonge Pere de Ripollet, impulsor de la iniciativa. Consten també les concessions de béns els anys 1189, 1190, 1191, 1192 i 1195<sup>72</sup>. No podem descartar la possibilitat, per tant, que fos aquest l'origen o el punt de partida del culte que arribaria anys després a Terrassa, tal vegada de la mà d'un canonge, dels que habitualment es retiraven a monestirs o a canòniques al final de la seva vida.

En altres regnes occidentals sabem que la promoció del culte coincideix amb la presència de les filles del rei Enric II. No és aquest el cas del comtat de Barcelona. El comte català Ramon Berenguer IV, però, sí que havia mantingut intenses relacions amb Enric II en funció dels seus interessos comuns contra el comte de Tolosa, i fins i tot s'havia pensat en algun enllaç matrimonial que no s'arribà a realitzar. No és irrellevant que en el seu testament (1162) el comte deixés tots els seus fills, també lògicament el futur rei comte Alfons, sota la tutela del monarca anglès<sup>73</sup>. Alfons I, II d'Aragó, es casà el 1174 amb Sança de Castella i, per esposori, li transferí precisament el castell palau de Terrassa (1173), molt vinculat a la casa comtal de Barcelona de temps. Les relacions intenses que es manifesten bé en el terreny artístic amb Anglaterra i Sicília, i naturalment amb Castella podrien contribuir al coneixement i a la introducció del culte a Becket i, no cal descartar-ho, amb l'arribada de reliquiariis o manuscrits il·lustrats que traslladessin la iconografia beckiana en aquests moments de primera expansió del culte<sup>74</sup>. Al testament d'Alfons el

cas, analitzar si hi va haver una específica difusió a través de les canòniques de sant Ruf. Sabem que varen tenir un important paper en el tràfic artístic mediterrani i cap als sants llocs, com recorda M.M. GAUTHIER, *L'Époque Romane. Emaux Méridionaux. Catalogue international de l'oeuvre de Limoges*, París, 1987, p. 226-227 en relació amb les cobertes del missal de sant Ruf de la catedral de Tortosa.

71. J. BAUCCELLS a *Catalunya Romànica*. XX. «El Barcelonès. El Baix Llobregat. El Maresme», Barcelona, 1992, p. 52, una notícia que ha estat recollida per tots els estudiosos del conjunt. El primer és J. VILLANUEVA, *Viaje literario por las iglesias de España*, Madrid, 1851, vol. XVII, p. 199. *Libri Antiquitatum*, I, fol. 350, d. 999 del 29 de desembre de 1186.

72. P. MAS, *Rúbrica dels Libri Antiquitatum de la Seu de Barcelona*, Barcelona, 1914, vol. IX, 1ª part, núm. 2174, 2188, 2214, 2219, 2220, 2222, 2250.

73. Pròser de BOFARULL, *Los condes de Barcelona vindicados*, Barcelona, 1836, vol. II, p. 208: «Dimisit omnem suum honorem, ac filios, in bajulia tuicione, defensione domini Enrici Regis Anglie».

74. Donya Sança va ser la fundadora del monestir de Sixena, el cas més clar de bizantinisme anglès d'Aragó, i la seva filla Dulcia va ser religiosa del monestir al qual es retirà la mateixa Sança en quedar vídua, i allí fou enterrada el 1208. Sobre les relacions entre Castella i Aragó amb el rerefons artístic del bizantinisme a través de Sicília i Anglaterra, vegeu els treballs recents de D. OCÓN ALONSO, «El Renacimiento bizantinizante de la segunda mitad del siglo XII y la escultura monumental en España», *Viajes y Viajeros en la España Medieval*. Actas del V Curso de Cultura Medieval. Aguilar de Campoo, Palencia, 1993, Madrid, 1997, p. 265-290; idem, «El papel artístico...», op. cit., on comenta el paral·lel del monestir de Huelgas fundat per Leonor de Castella i el de Sixena per Sança. La filla d'Alfons d'Aragó i Sança, Constança, es va casar amb Frederic II de Sicília. Sobre l'entrada de l'art anglès a Castella, també J. YARZA en l'estudi de la miniatura: J. YARZA, «La miniatura en Galicia, León y Castilla en tiempos de Maestro Mateo», *O Portico da Gloria e a arte do seu tempo*, Santiago, 1991, p. 319-340 i idem, «La miniatura romànica en España. Estado de la cuestión», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, UAM*. vol. II, 1990, p. 9-25; S. HERRERO, *Códices miniados en el Real Monasterio de las Huelgas*, Madrid-Barcelona, 1988.

66. A l'estudi de M. RYDBECK, op. cit., on estableix comparacions amb una del Museu Guildhall de Londres, que conserva la inscripció completa.

67. M.H. CAVINESS, op. cit., *passim*.

68. BORENIUS, op. cit., p. 49, n. 1.

69. El priorat que depenia de l'orde de Sant Ruf d'Avinyó creat a Sant Adrià de Besòs el 1090 es traslladà el 1112 a Santa Maria de Terrassa. El document fundacional del monestir de Santa Maria es data el 18 d'octubre de 1113 (text i traducció a *Catalunya Romànica*, XVIII. «Vallès Occidental i Vallès Oriental», Barcelona, 1991 p. 232-233). Precisament a Sant Adrià s'havia

format el futur sant Oleguer, que seria abat de la casa mare d'Avinyó, bisbe de Barcelona i arquebisbe de Tarragona. És una prova clara de la forta vinculació amb la Provença i el Lleugadoc en aquests moments, en relació amb els interessos de la casa comtal de Barcelona, Besalú i Urgell.

70. A *Catalunya Romànica*, op. cit., p. 234, se suggereix que, com que Becket havia estat canonge agustiní, possiblement era aquest el motiu pel qual se li arribà a dedicar l'absidiola, però no en podem constatar una difusió a través d'aquesta via. De fet, Becket era, com a arquebisbe de Canterbury, l'abat del monestir benedictí de Christ Church de Canterbury. Caldria, en tot

75. Pròsper de BOFARULL, op. cit., vol. II, p. 221: «Sancto Thome de Cantuaria unum calicem et turibulum de octo marchis argenti et pixidem de una marcha».

76. A *Catalunya Romànica, Vallès Occidental*, op. cit., p. 316.

77. VILLANUEVA, op. cit., xv, p. 39, esmenta les relíquies de Becket a Sant Pere de Rodes que es pogueren salvar de l'espoliació del general Noailles. Eren «una capa pluvial tejada en oro notoriament del siglo XII por su hechura con el triangulito de capilla cosido en lo alto de ella. Dícese haber sido de Santo Tomas Cantuariense». En l'apèndix VIII es fa una relació de les relíquies, a partir d'un cartell del segle XV on s'anunciava el jubileu de sant Pere de Rodes, que va ser instituit per Urbà II el 1088. Recordem que les principals relíquies de Becket eren precisament fragments dels seus vestits, com ara els de Sens.

78. Mn. Pere PUJOL I TUBAU, «El Breviari de Cuixà», *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, 1920-1922, p. 329-340. És A. MUNDÓ a «La cultura artística escrita», *Catalunya Romànica*, vol. I, p. 139 qui rectifica la datació de mitjan segle XIII proposada per Mn. Pujol. Una confusió amb el text de Passionari mena Mundó (n. 47, p. 158) a dir que la inscripció encara llegible a les pintures de Terrassa diu: «Thomas IIII k. ianuari». Aquesta confusió apareix també arran de la lectura de Mundó, al darrer estudi que s'ocupa del conjunt, apareguda quan aquest article era ja en premsa: A. ORRIOLS I ALSINA, «Hagiographie et art roman en Catalogne», *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, (1997), 1998, p. 121-141, esp. 127-130

Cast (1194) consta un llegat a la capella de Becket a Canterbury, de la mateixa quantia que el de Sant Jaume de Compostel·la, una altra prova que el culte a Becket era introduït a Catalunya al més alt nivell, abans del moment de més intensa difusió popular motivada per la fama dels seus miracles, arran del trasllat del 1220<sup>75</sup>.

Els altres testimonis són incerts o ja més tardans. Entre els primers la dedicació de l'ermita de Sant Tomàs del Prat de Dalt, a la mateixa comarca del Vallès, sembla que ja esmentada el 1190<sup>76</sup>. No sabem, tampoc, en quin moment arribarien les suposades relíquies del sant al monestir de Sant Pere de Rodes, tot i que podien ser elements antics de teixits de procedència anglesa<sup>77</sup>. Al Passionari de Cuixà, de final del segle XII segons la transcripció parcial que en conservem, es recull el cicle litúrgic que s'inicia amb la festivitat del protomàrtir i són especialment destacats els màrtirs i sants de culte durant el segle XII, entre ells Tomàs Becket, l'últim que s'hi degué incorporar. Després de la festivitat de Sant Esteve,

dels sants Joan Apòstol i evangelista, i dels sants Innocents, el 29 de desembre es llegia la *Passio* de Becket: «Passio sancti Thome episcopi et martiris qui passus est Cantuariensem Urbem IIII Kalendas januarii» (i el monjo comença la transcripció, com en els altres, sense acabar, del que diu el manuscrit): «Quoniam multi sermones prolixitatem et obscuritatem aborrent, ideo succincta et brevi oratione perstringatur de martyrio Thome sanctissime Cantuaria riensis archiepiscopi [...]»<sup>78</sup>.

La lectura, dins el cicle de Nadal, tres dies després de la festivitat de sant Esteve, de la seva *Passio*, a partir, com en altres regions d'Europa, de la carta i *Vita* de Salisbury, contribuïren a difondre i alhora a escenificar el terrible drama succeït a l'interior de la catedral de Canterbury i que a Terrassa devia tenir especial rellevància per la possibilitat de contemplar-lo en les pintures i alhora llegir en les inscripcions alguns dels poemes que li dedicaren els més fidels dels seus companys.