



Reconstrucció d'alguns frescs de Pedret

per BETTY AL-HAMDANI, PH. D.

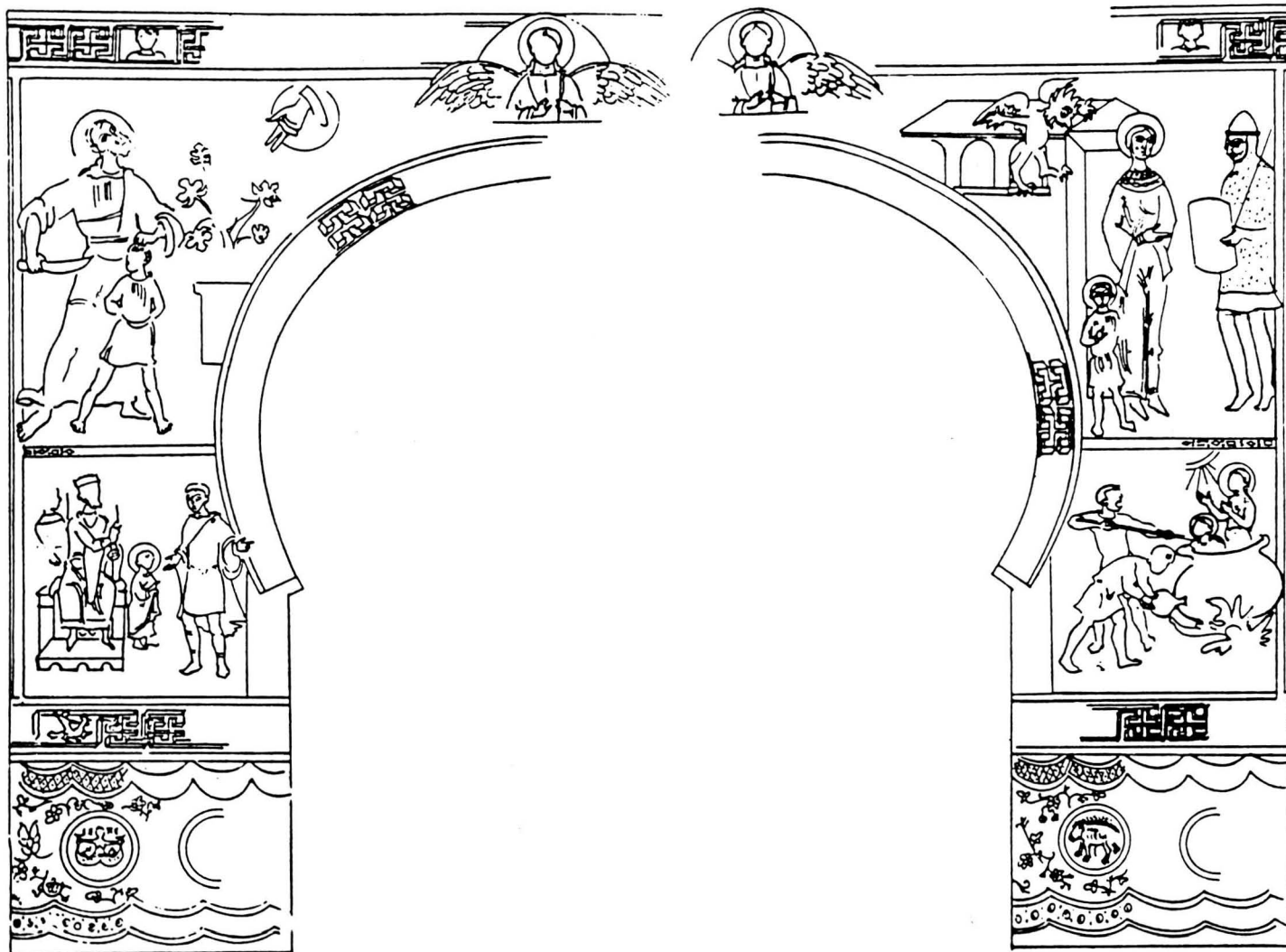


Fig. 2 - PEDRET: Reconstrucció dels frescs de l'Arc Triomfal, costat esquerre.

Fig. 3 - PEDRET: Reconstrucció dels frescs de l'Arc Triomfal, costat dret.



Fig. 1 - PEDRET: Frescs que romanen de l'Arc Triomfal (en el Museu de Solsona).

El fresc romànic de Sant Quirze de Pedret (Berguedà), de finals del segle onze, ens han arribat en fragments provinents del seu absis, arc triomfal i àrees adjacents de l'interior de l'església. Fins ara aquestes famoses pintures, conservades als museus de Solsona i Montjuïc, han continuat essent parts separades, interessants per si mateixes, però desconnectades i sense deixar entreveure el pla ideològic general que llurs creadors eclesiàstics i artístics havien d'haver tingut. Sortosament, però, de gairebé cada composició pictòrica de l'església, ens ha quedat material suficient per a poder suggerir una curiosa reconstrucció de cada una d'elles.

A partir d'això ha estat possible de tenir una visió més ampla del programa total de temes i reconèixer que representava un conjunt construït sagaçment.

Les imatges dels tres absis, tretes del Llibre de la Revelació i dels Evangelis, es troben reunides dins un esquema escatològic subjacent més ample, per tal de proporcionar una visió profètica dels esdeveniments futurs tal i com estan ordents pel Destí.

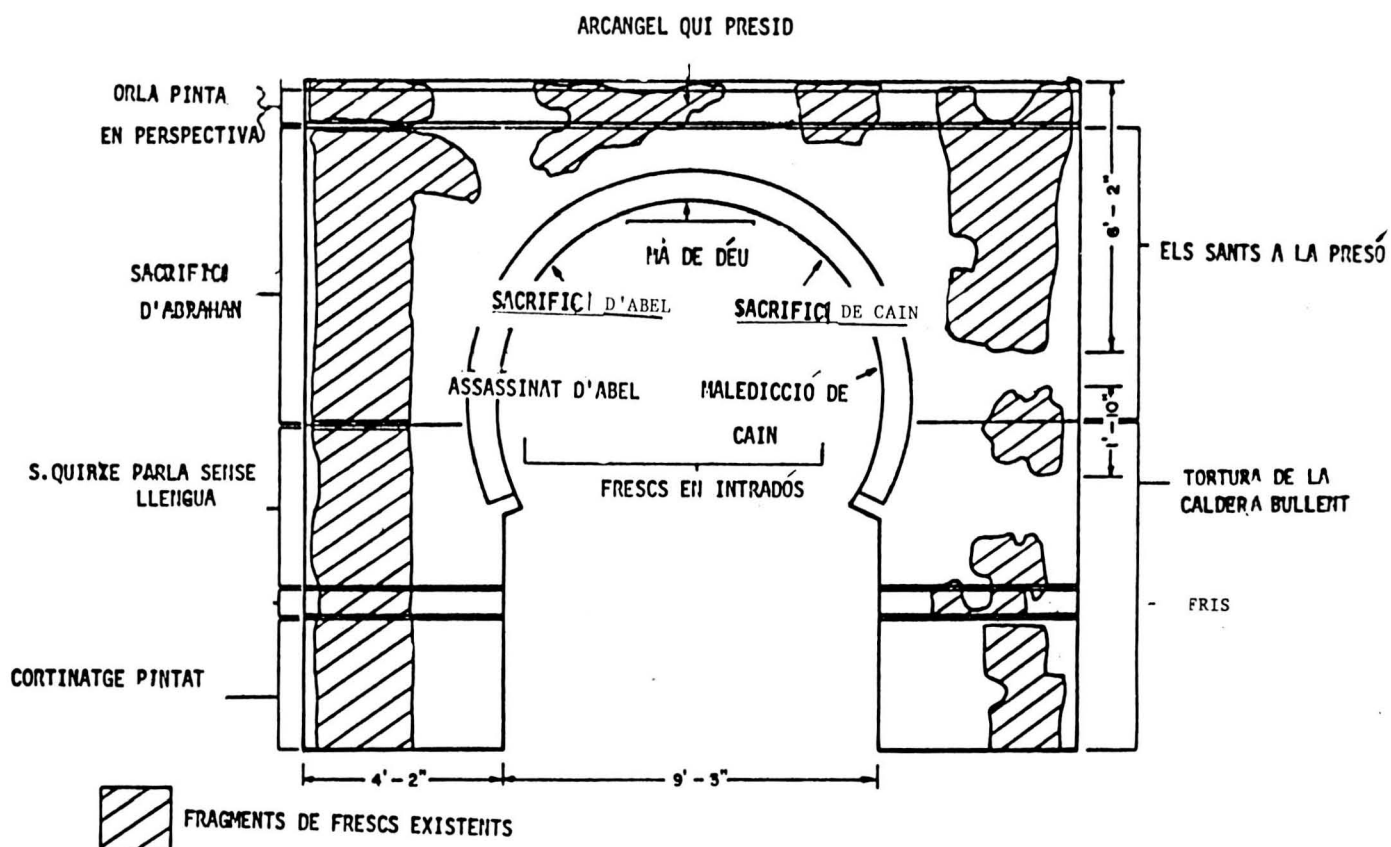


Fig. 1A - PEDRET: Temes dels frescs de l'Arc Triomfal i l'intradós.

Aquesta projecció temporal cap al futur està barrejada amb un altre tema global que fa referència principalment al passat: el tema dels màrtirs, figures exemplars que estan disposades a sacrificar-se a si mateixes i a les persones que estimen i que representen uns models concrets d'una fe immensurable.

És evident que la doctrina que va inspirar la formulació d'aquest esquema estava generalment acceptada pel cristianisme, i que la manera en què les imatges varen ésser representades aquí ha resultat estar relacionada amb els corrents europeus d'aquell temps pel que fa referència a certs aspectes de la iconografia; pel que fa referència a altres, està relacionada amb els desenvolupaments que tenien lloc a Itàlia i a les regions perifèriques dels Alps. Aquests punts de contacte deuen haver estat facilitats per les rutes de comerç, la importància de les quals va augmentar molt durant l'època anterior a Pedret i també durant el seu temps. Els arquitectes-paletes ja les havien recorregut i varen continuar fent-ho. El mestre de Pedret demostra estar familiaritzat amb l'evolució dels estils d'aquelles regions, i de vegades també amb la forma de composició de les pintures monumentals d'allà i inclús de la Itàlia central. Si bé és veritat que aquest artista, evidentment un viatger ambulat, es va inspirar en certs treballs d'aquells llocs, també ho és que per la seva part hi va deixar les seves pròpies idees. Almenys una de les seves composicions apareix a Pedret molt abans que els pintors del Tírol o del nord d'Itàlia la rebessin: es tracta de la paràbola de les verges prudentes i imprudentes, que es trobava en un dels absis laterals de Pedret. La influència no va tenir lloc només en un sentit. Hi va haver un veritable intercanvi entre aquestes regions. Això es pot comprovar en composicions i motius que apareixen en els frescs de Pedret. (En el meu llibre sobre aquesta església m'ocupo d'ells).

Tal com els planificadors de Pedret havien desenvolupat en llur esquema, les imatges de l'absis principal resumien els esdeveniments apocalíptics més importants en una progressió que finalment conduiria al dia de la retribució final. El seu espai trapezoidal envoltava el domini

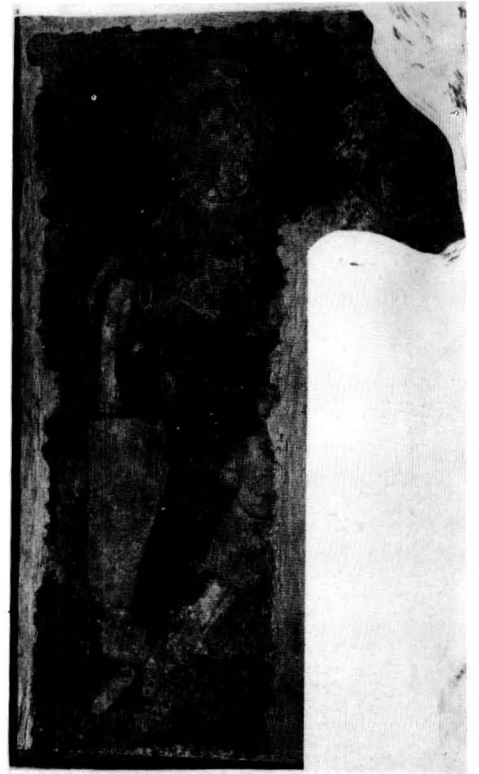


Fig. 5 - PEDRET: Sacrifici d'Abraham.

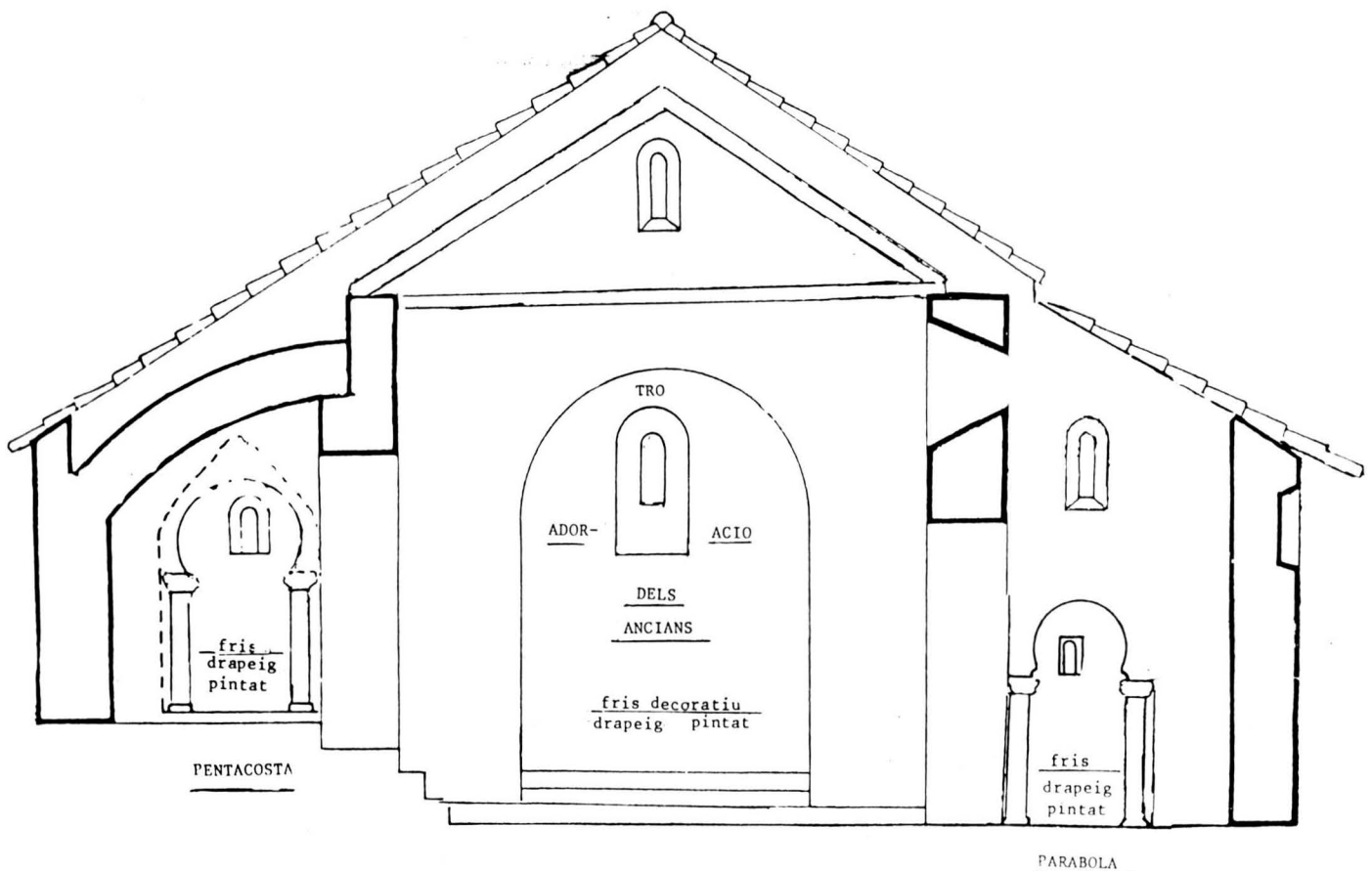


Fig. 4 - PEDRET: Secció transversal de l'església al nivell de l'entrada al Santuari, tal com havia quedat després del temps quan els frescs principals van ésser pintats, fins a la restauració del nostre temps.

Temes dels frescs que es veien de la nau, així exclouent els dels murs laterals de l'absis principal.



Fig. 7 - PEDRET: L'Adoració de l'Anyell pels vint-i-quatre Ancians de l'Apocalipsi. (El costat dret existeix, però l'esquerre no. Per donar una idea del conjunt original, ha estat necessari produir una fotografia en mirall pel costat inexistent.)



Fig. 20 - BÍBLIA DE RODA: L'Adoració de la Majestat i l'Anyell pels vint-i-quatre Ancians de l'Apocalipsi.

místic del futur imminent, tal com està amenaçat en el llibre de les Revelacions des del capítol IV al VIII. La imatgeria simbòlica està basada aquí en l'obertura del llibre dels Set Segells per tal de revelar una visió privilegiada dels secrets del futur. Al centre de la composició de l'adoració que antigament dominava la paret final apareixia probablement l'Anyell de Déu sobre el tron, l'únic digne d'obrir aquest manuscrit segellat del futur. Anteriorment hi havia 24 Ancians al seu voltant glorificant-lo (Fig. 7). La Majestat situada a la volta de dalt, també pertanyia a aquesta escena i rebia les seves lloances de la mateixa manera.

Un miniaturista romànic català que era el responsable de la composició de la mateixa escena de l'Adoració en la Bíblia de Roda (Fig. 20), va agrupar-hi també l'Anyell però sense tron i la Majestat al centre dels vint-i-quatre. Les corones que ells ofereixen es presenten aquí al mig, mentre que en el fresc apareixen a la volta, flanquejant Déu a la dreta i a l'esquerra, ofertes a Ell. Els quatre símbols dels evangelistes flanquegen o envolten la mandorla de Déu en les dues versions, dues vegades en la miniatura, signe que la composició constava de dues imatges originàriament separades. La figura dels testimonis, S. Juan de Patmos, que va proclamar-se autor del llibre de l'Apocalipsi, es veu al costat dels cinc ancians a dalt.

L'obertura del primer dels quatre segells, segons el text, ens presenta l'espectre dels Quatre Genets semblant la futura devastació. Ells entren pel mur lateral, al costat dret de l'Adoració. Després, amb l'obertura del cinquè, tenim l'aparició de les ànimes dels màrtirs sota l'altar (lloc d'enterrament) esperant ésser venjades en el curs de la divina retribució, al mur esquerra. El pintor les mostra simplement en un àpat funerari, però en el text són aconsellables d'esperar que morin tots els màrtirs; només llavors vindrà el regne celestial.

En resum, dins l'absis principal hi ha representada una visió culminant de l'esdeveniment que segueix a l'obertura del sisè segell, segons el text: La sobtada aparició de la multitud d'elegits, conduïts pels àngels.¹ El pintor les agrupa a cada paret lateral, i alguns separats de l'adoració de la paret final pels fantasmes dels genets, (Fig. 21), i les ànimes. Els elegits passen a formar part del cor de lloances dels Ancians. El text els descriu com "aquells que han suportat grans

treballs i tribulacions". També representen els màrtirs.

Els turbulents esdeveniments ocasionats per l'obertura del setè segell no estan representats a Pedret; tampoc no hi ha l'esdeveniment decisiu que segueix: el Judici Final. Però hi ha una subtil referència a ell en els frescs de l'absi lateral de la dreta. Aquí es continua la projecció cap al futur d'una altra manera. La paràbola de les Verges Prudents i Imprudents de l'Evangeli segons Sant Mateu té un paper dominant aquí amb la seva subtil premonició del judici que s'acosta i que arribarà sense avisar, de sobte.

Al cim d'aquest absi presideix la Santa Verge, la més prudent de totes les verges, amb el Nen. Com que la seva petita figura falta en major part, he proporcionat en la fotografia un altre Jesús, (Fig. 8), pintat també pel Mestre de Pedret, el de l'absi de Sant Joan de Tredós (actualment conservat en l Museu Metropolità de Nova York).

Per tal de completar l'esquema escatològic, els frescs de l'absi lateral de l'esquerra, avui en dia en estat molt fragmentari, representaven més probablement la Pentecosta que no pas la Missió dels Apòstols. Els dotze (originàriament) asseguts i amb llurs noms inscrits, envoltant Sant Pere i Sant Pau, ocupaven les parets cilíndriques i la cúpula. El fet que l'atribut de Sant Pere és una clau no exclou que l'escena pot representar la Pentecosta. La majoria de les versions romàniques contenen les figures dels apòstols sense la Verge, tal com es veu aquí, mentre que només una minoria l'inclouen. Els frescs de Bellcare de la Pentecosta exemplifiquen un tipus de composició de la Pentecosta que podria ésser semblant a Pedret, però amb la Verge. Els apòstols eren asseguts al mateix nivell en la cúpula de l'absi principal. La Bíblia de Ripoll al Vaticà (lat. 5729) ho inclou en la seva seqüència d'escenes de la vida després de la Resurrecció. La versió allà segueix una fórmula molt popular amb els artistes bizantins, i exclou la Verge. En la descripció de la paràbola hi havia l'advertència del Judici Final; aquí hi ressona l'esperança de la salvació pels homes de totes les llengües. D'aquesta manera s'oferia una solució optimista als dubtes ocasionats per les dures premonicions apocalíptiques i per l'amenaça de la justícia divina.

Sobre la superfície i l'intradós de l'arc triomfal que emmarca l'absi principal amb el seu altar hi trobem principalment



Fig. 6 - REVELLO (PIEMONTE): Monestir de S. Ilari: Fragment de fresc amb cap d'un sant (de la primera meitat del s. XI). És interessant la comparació amb certs frescs romànics catalans, per exemple, el cap d'Abraham (Fig. 5) del Mestre de Pedret, o el seu Mag en l'absi de Santa Maria d'Esterrí d'Àneu (al Museu de Montjuïc).



Fig. 21 - PEDRET: Fresc del mur lateral dret de l'absi principal: dos dels quatre genets de l'Apocalipsi, separats dels elegits per un serafí. Dins d'aquesta multitud, un sacerdot amb les seves vestidures, com els altres, amb nimbe; i un àngel.



Fig. 8 - PEDRET: La S. Verge amb Nen, de la volta de l'absida lateral dreta. Per reconstruir la figura del Nen, una fotografia d'una altra figura d'Ell en un fresc igualment pintat pel Mestre de Pedret i el seu equip, a St. Juan de Tredos (ara en el Museu Metropolità de Nova York), va ésser insertada en la fotografia del fresc de Pedret.

Fig. 10: Frescs de l'intradós de l'Arc Triomfal que mostren una sèrie de quatre episodis d'Abel i Caïm. Detall del sacrifici de Caïm.



Fig. 9 - PEDRET: Fresc del costat dret de l'Arc Triomfal. Detall d'un soldat que està de guardià a la presó on St. Quirze i la seva mare, Sta. Julita, són empresonats.

Fig. 11 - PEDRET: Frescs d'Abel i Caïm (continuació de l'anterior): Maledicció de Caïm (fragment).

els temes del sacrifici del fill d'Abraham i el de les vides dels sants patrons, Santa Julita i el seu fill, Sant Quirze, uns dels primers màrtirs de la persecució de Diocleciana a l'Àsia Menor (Fig: 9).

Els frescs de l'intradós d'aquest arc presenten una breu sèrie narrativa de quatre escenes de Caïm i Abel (Fig: 10 i 11). Les dues imatges que flanquegen un símbol diví a la clau de volta representen escenes de les ofrenes, i a sota d'elles segueixen dos episodis representant les conseqüències de la perfídia de Caïm. Aquestes breus sèries eren molt difoses per l'Europa romànica, i és per això que he pogut oferir una reconstrucció dels elements que falten en la versió de Pedret. Les dues últimes escenes deuen haver inclòs l'assassinat d'Abel (del qual no hi ha traces) i la maledicció de Caïm.

La seqüència de quatre episodis que comença amb la senzilla parella de germans portant llurs ofrenes, s'havia desenvolupat anteriorment a les regions germàniques i havia estat disseminat des d'allà. Alguns models d'aquestes escenes s'havien infiltrat a Catalunya i els pintors de frescs romànics aquí els van utilitzar en llurs conjunts pictòrics.² La fórmula senzilla de tan sols dues ofrenes apareixia per exemple a Taüll, a Sorpe i Barberà (aquest darrer actualment desaparegut). La sèrie de quatre episodis es troba entre altres exemples a Ginetarre de Cardós, Valltarga (Fig: 12) Sant Pelayo de Peranzacas i Santa Maria de Mur (Fig: 13-14). La sèrie d'aquesta última església mencionada resulta ésser semblant a la de Pedret, encara que a menor escala. La sèrie de Mur comprèn els sacrificis representats als xamfrans d'una de les finestres de l'absis, i el fratricidi i la maledicció en els de l'altra. Després d'haver fet un inventari de tots els exemples existents a Europa en cada mitjà dels arts fins a l'època gòtica, he conclòs que la versió de Pedret hauria d'ésser molt similar a aquella de Mur.⁵ Així, basant-me en la seva sèrie he suggerit una reconstrucció dels dos darrers episodis de Pedret: el tercer, que era totalment perdut, i l'últim, del qual es conserva alguna cosa en la seva part superior. Aquest darrer episodi devia ésser el de la maledicció. No cap la possibilitat de l'existència de l'escena de la maledicció sense la precedent de l'assassinat. Per la qual cosa hem de concloure que aquest devia de representar l'episodi perdut.

ARXIU B. AL-HAMDANI. PH. D.



Fig. 12 - VALLTARGA: Fresc romànic de l'ofrena d'Abel.

MAS



Fig. 14 - SANTA MARIA DE MUR: El fratricidi d'Abel i la maledicció de Caïm.

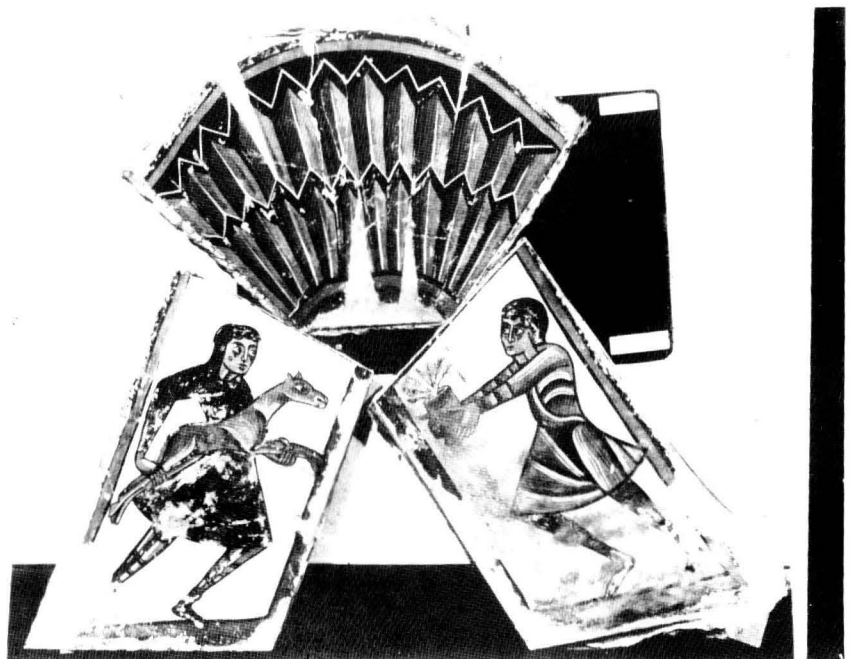


Fig. 13 - SANTA MARIA DE MUR: Frescs de l'absis. Les ofrenes d'Abel i Caïm.



Fig. 15 - TYVELSE, DINAMARCA: Fresc en l'intradós de l'arc de l'absida amb el sacrifici d'Abel, S.XIII



Fig. 16 - TYVELSE, DINAMARCA: Fresc amb el sacrifici d'Abel, S.XIII.

El costum de col·locar a la mateixa altura oposadament les dues figures d'Abel i Caïm oferint, dins dels límits de les obertures arquejades dels santuaris es va originar a les regions germàniques al segle IX. Estava destinada, durant els quatre segles següents, a difondre's més enllà de les seves fronteres lingüístiques, de tal manera que s'estengué d'Escandinàvia i Anglaterra fins al Mediterrani, inclosa Catalunya. La fórmula amb les dues ofrenes era representada amb més freqüència que la de quatre. La capella Glocklehop d'Oberkreuzingen (al sud del Rin a l'estat de Metz) conserva de la versió mural en frescs (3) d'aquest tema, aplicada als xamfrans d'una finestra d'un santuari. Un tal esquema general, pintat en l'intradós dels arcs dels santuaris es va difondre també aparentment a Europa. La il·lustració mostra una interpretació típica (encara que sigui del segle tretze) d'un intradós arquejat, que procedeix d'una església danesa, Tyvelse corrent a Dinamarca, (Fig: 15 i 16).

Els models que es troben en les diverses zones europees es diferencien naturalment més pels diversos estils que per llur iconografia. Els gestos de les figures de Valltarga, per exemple, es poden comparar amb els dels frescs romànics de Denegau (Fig: 17) a Suïssa, encara que l'artista raïf català representa les figures més vives.

Algun temps després de l'aparició de la parella d'ofrenes en frescs carolingis, es va desenvolupar la típica sèrie narrativa de quatre escenes, com a Pedret. En els períodes romànics i gòtics, es va difondre també a altres parts d'Europa del Nord i del Sud, però no era tan comú com les escenes de les ofrenes. La història estava exposada en forma de narrativa didàctica prop de l'altar i la congregació podia llegir-la visualment i associar-la amb les familiars al·lusions de la litúrgia que fan referència a la tràgica mort de l'innocent Abel, en primer lloc com a premonició de la crucifixió, i en segon lloc com al primer martiri conegut.

Després que la versió de Pedret va ésser pintada, els artesans de Ripoll que treballaven esculpint els relleus de la façana van transposar el tema d'Abel i Caïm a l'intradós del portal. Van representar quatre escenes narratives: Un bust de Déu en la clau flanquejat pels àngels, i a sota d'aquests representaren les ofrenes, el fratricidi i en lloc de la maledicció, una escena del fantasma d'Abel mort eixint de la seva fossa. Caïm frenèticament intenta cobrir-lo, (Fig. 18 A-B).

Per a imaginar com eren les parts que falten ens hem de referir a altres obres catalanes romàniques. Un fragment molt fosc en la pintura del sacrifici d'Abel de Pedret revela només la cara, les espatlles, i l'Anyell que Abel sosté. Basant-nos amb això, el gest d'Abel havia d'ésser similar al de la mateixa figura en un fresc de Valltarga i a un relleu de la façana de Ripoll. D'altra banda, l'escena del fratricidi, que falta completament a Pedret, podia haver estat similar a alguna obra local, per exemple: a la versió en relleu de Ripoll, a la del claustre de Girona que es troba en un relleu horitzontal amb narrativa de l'antic testament, a les miniatures de les Bibles de Ripoll i de Roda (Fig: 19), al fresc de Santa Maria de Mur (Fig: 14). Tots aquestes exemples presenten la víctima ensorrant-se en ésser colpejada sigui amb un pal, un martell o una destral. L'arma de Pedret era probablement una destral perquè a l'escena que segueix l'assassí apareix amb ella.

Aquesta darrera escena és la de la maledicció. Falta aquí un símbol o una figura de Déu que hauria aparegut en el cel per a confrontar l'assassí. Els miniaturistes de les Bibles catalanes representaven la figura de Déu, mentre el pintor de Mur representa el símbol de la mà en el cel. En el fresc de Pedret no hi ha espai suficient per a una figura i a més hi ha una traça d'una vora decorada que havia d'incloure la mà. (No es veu a la nostra fotografia.)

La presència de les figures d'Abraham i d'Abel de l'Antic Testament a prop de l'altar a Pedret demostren una tendència general en l'art medieval especialment en terres germàniques, a buscar "models", antecedents del desinteressat sacrifici de Crist, per a tan apropiats temps cristians. Al·lusions verbals tretes de la litúrgia contemporània també deuen d'haver estat familiars. La versió lliure de Pedret és molt característica de la seva data de finals del segle onze. El desenvolupament posterior d'aquesta tendència als països nòrdics va esdevenir molt més elaborat.

El nostre ampli esquema pictòric català d'aquests complexos desenvolupaments, molt estès des del punt de vista temporal i geogràfic, revela aspectes manllevats d'una manera molt ben informada d'enfocar la imatgeria. Demuestra potser això la intervenció que els seus erudits veïns de Ripoll van tenir sobre la seva magnífica biblioteca s'aixecava



sobre els puigs, al costat del molt utilitzat camí que passava per Pedret. La carretera principal començava a Queralt, i passava per Cardona i Berga. Després de passar entorn de Pedret arribava a Ripoll; allà es bifurcava cap al nord passant per Ger, i cap a l'est fins a Pontons connectant-se possiblement amb una altra carretera que venia d'Elna, i seguia després cap a Barcelona i el sud.

Pot ésser molt bé que el nostre pintor hagués utilitzat qualsevol de les carreteres que conduïen cap al nord des del Berguedà quan es dirigia a Itàlia i potser al Tirol. Alguns motius estilístics i iconogràfics suggereixen la seva familiaritat amb els desenvolupaments artístics d'aquelles terres.⁴ Ell i els seus associats possiblement van prendre la ruta que passava per Ger aproximadament uns disset anys després del seu treball a Pedret, quan li van encarregar que pintés els frescs per a l'església de Sant Lizier a Ariège. Quan aquesta ruta finalitzava per costat de l'occident, s'ajuntava amb una altra que travessava el Pallarès. Guiant-nos pels treballs que denoten la mà o la forta influència del Mestre de Pedret, podem suposar que varen viatjar per aquest ruta en diverses ocasions des d'Ager al sud fins a Burgal, Biassca, Àneu i Tredós al nord — tots dos on l'estil dels frescs mostren l'empremta de l'equip (taller) del mestre — pel costat o prop de rius per on era més fàcil traslladar-se, especialment a les muntanyes.

Tornem a Pedret: en aquest esquema pictòric hi ha molts subtils lligams subjacents als temes centrals que proporcionen una estructura cohesiva que uneix els diferents assumptes d'una manera gairebé imperceptible. El degollat Abel, per exemple, de vegades està considerat un màrtir, com Prudentius ho expressa en el seu llibre "Corona de màrtirs" (Hymnus V) on li dona preferència quan el descriu pujant a rebre la seva recompensa final davant de la consagració de sants vestits de blanc. Es descriu la congregació dels elegits amb aurèoles, portant palmes dels màrtirs i vestimentes blanques, sobre les parets de l'absis, adjacents a l'intradós amb el germà assassinat. En la mateixa obra (Hymnus X), el poeta compara a Abel portant el seu anyell, el més novell del seu ramat, a una mare portant el seu fill al lloc on seran pronunciades llurs sentències. Aquest tema s'assembla a una descripció de Santa Julita i Sant Quirze encaminant-se a llur martiri.

De la mateixa manera, el paral·lelisme



Fig. 17 - DEGENAU, SUÏSSA: Frescs de Caïm i Abel.



Fig. 18A: STA. MARIA DE RIPOLL: Relleu de l'entrada principal a la façana: ofrena de Caïm, amb el bust de Déu i un àngel encensant la seva imatge. A dalt, l'assassí intenta cobrir el fantasma d'Abel, representat a sota.

Fig. 18B: De la mateixa sèrie, costat al davant de l'intradós: ofrena d'Abel i, a baix, el fratricidi.



Fig. 19 - BÍBLIA DE ST. PERE DE RODA: Sèrie d'escenes consecutives d'Abel i Caïm (es llegeixen d'esquerra a dreta): Els dos sacrificis: el fratricidi; la maledicció de Caïm per Déu —als seus peus, una imatge en medalló del difunt Abel— i la mort de Caïm.

me entre el sacrifici del fill d'Abraham i el degollament de l'infant Quirze es pot associar amb l'aparició de les ànimes dels màrtirs sota l'altar perquè sovint eren considerats com els Sants Innocents, infants degollats per ordre d'Herodes. Inclús el detall d'un senglar pintat sobre un marc imitant draperia envoltant els frescs, no és una inclusió casual. Les versions franceses de la llegenda el relacionen amb Quirze. Aquesta interconnexió d'idees donava a les imatges un significat que anava més enllà de llurs connotacions més immediates i òbvies.

El pintor només disposava de l'espai limitat d'una paret però els seus patrons eclesiàstics seleccionaven temes que comunicuessin un missatge imperatiu i didàctic, complet en si mateix. Dins d'aquest missatge les advertències d'un futur apocalíptic conduïen cap al Judici Final pendent. Paradigmes dels sacrificis com els d'Abel, Abraham i els sants patrons proporcionen uns models de perdurable i suprema fe amb els quals la congregació es podia comparar. Per últim, en el tema de la Pentacosta resonava l'esperança per a tota la humanitat.

Són poques les vegades que es pot tenir una visió tan clara de les intencions predominants dels patrons i artistes d'una obra romànica de pintura monumental com podem obtenir a Pedret.

Notes:

1. Els àngels apareixen en la miniatura de la Bíblia de Roda (Fig. 20), on acompanyen els vint-i-quatre ancians.
2. Un altre tipus de sèrie amb una selecció dels esdeveniments del Gènesi d'Adam i Eva, fins a la maledicció de Caïm va ésser escolpida a la façana de Sant Quirze de Burgos. Sembla inspirada en unes versions que es troben en unes plaques d'ivori romàniques i bizantines que circulaven fàcilment

a l'època i que servien de models als artistes medievals.

A Burgos, en l'episodi de la maledicció, un bust de Déu en el cel amenaça l'assassí.

3. Precedents de la figura d'Abel associada amb l'altar de l'Absis en dos mosaics de l'època paleo-cristiana a Ravenna, havien establert el lloc del santuari com a apropiat pel tema de l'ofrena d'Abel amb altres patriarques.

En Sant Vitale (S.VI), Abel es col·locat en un altar sostenint el seu anyell, enfront del sacerdot Melquisedec que sosté la seva ofrena litúrgica. Més tard, en Sant Apollinari, in Classe, els dos retornen acompanyats per Abraham i el seu sacrifici: Isaac.

4. La relació de l'estil del Mestre de Pedret amb la pintura immediatament anterior de la regió dels Alps es revela en varis aspectes de la seva obra. És indicatiu d'això la seva derivació i la dels altres artistes catalans de les gregues en perspectiva amb insercions d'animals i objectes simbòlics tals com les corones que apareixen en els frescs de Sant Pere de Buralg. Les fonts immediates d'aquests frisos de gregues es troben en els frescs del Piemont i la Lombardia que daten dels voltants de l'any 1000 i abans, com per exemple els d'Aosta, el Baptisteri de Novara, i Sant Vicent Galliano. Aquest tipus de gregues s'havien elaborat anteriorment mig mileni abans, en els frescs coptes d'Egipte. Fent de pont a l'interval entre aquestes obres tan allunyades es trobaven unes miniatures carolíngies italianes que contenen gregues amb figures insertades similars.

La zona alpina i del Tirol de l'època dels Otons i immediatament després, represa de les gregues en perspectiva, però, normalment incluint-hi cubs més que no pas figures, tal com es veu a Goldbach i Reichenau, (Oberzell i Munster). (Un exemple una mica més tardà, a Reichenau, malgrat això, mostra busts d'àngels superposats a les gregues). Una elaboració en els frescs de la nau d'aquesta darrera basílica revela una relació impressionant amb uns mosaics romans antics que sobre-

viuen en els Banys de Nero-Alexandria Romà. Suposem que l'artista otonià tenia davant seu un exemple en miniatura de les gregues i podia dissenyar-les amb ombres i llums més fàcilment ja que tenia també familiaritat amb els models dels mosaics romans, en una escala més gran. Aquests motius es van difondre a partir de la zona alpina, el Tirol, el Piemont i la Lombardia, fins a Catalunya, des del segle XI. Artistes com el Mestre de Pedret van continuar-los, revelant aquest darrer una apreciació per aquest motiu antic, ja que l'utilitza tant en la nostra església com en les seves altres obres (per exemple els frescs de Sant Pere de Buralg i S. Lizier en l'Ariège). En la seva execució d'un bust-retrat dins d'una greca, l'artista utilitza el vermell de Pompeia com a fons: el color preferit dels antics pintors romans. Aquesta supervivència és sorprenent.

He tractat el tema de l'evolució històrica de les gregues en perspectiva en un col·loqui internacional sobre mosaics antics a Bath, Anglaterra, l'any 1987. Les actes que inclouen la meua comunicació seran publicades pròximament.

5. Per tots els temes tractats aquí he produït un inventari similar, utilitzant l'índex comprensiu de temes de l'art Cristià de la Universitat de Princeton.

Betty Al-Hamdani, Catedràtica d'Art de la Universitat de Londres.

És llicenciada en Història de l'Art i Doctora per la Universitat de Colúmbia (Nova York, USA). Va fer la seva tesi doctoral sobre les Pintures Romàniques de Sant Quirze de Pedret ("The Romanesque Frescoes of Pedret in Catalonia").

L'any 1972, va donar a conèixer resumidament les conclusions de la seva tesi doctoral sobre Sant Quirze de Pedret en una revista d'àmbit estatal espanyol, amb el títol "Los frescos del àbside principal de Sant Quirze de Pedret", a *Anuario de Estudios Medievales*, del Instituto de Historia Medieval, núm. 8, Barcelona, 1972-1973, pàgs. 405-461.

Ara viu i treballa a Londres, on continua amb els seus estudis sobre Iconografia Romànica, de la qual és una gran especialista. Betty Al-Hamdani va conèixer *L'Erol* i va oferir-nos aquest treball sobre Iconografia de Pedret; la seva col·laboració és tot un honor per la revista, sobretot perquè és una especialista de reconegut prestigi internacional.

Cal dir també que la correspondència mantinguda amb ella és totalment en català i també aquest article que publicuem, per la qual cosa aquesta Redacció respecta totalment l'expressió original del text, i agraeix a l'autora la seva deferència en dirigir-se totalment en català als nostres lectors.