

BIZANCI, EL MEDITERRANI I L'ART DE 1200 A CATALUNYA

MANUEL CASTIÑEIRAS

Universitat Autònoma de Barcelona - Magistri Cataloniae

La mirada mediterrània que emprèn, de forma predilecta, per passat i geografia, l'art català al llarg del segle XII, es consolida a través del matrimoni del comte de Barcelona, Ramon Berenguer III, amb Dolça de Provença el 1112, que li donà a aquest un ampli domini patrimonial i feudal sobre Occitània, així com amb la subsegüent unió amb Aragó, el 1137, protagonitzada pel seu fill Ramon Berenguer IV (1132-1162), qui a més fou l'adalil de les conquestes militars en terres de l'Ebre. Totes aquestes premisses van col·locar Catalunya en una posició privilegiada per convertir-se, anys més tard, en un dels espais més interessants i creatius de l'anomenat art 1200. Per dit nom es coneix, de manera genèrica, a un gran estil internacional que qualla a finals del segle XII en el llavors emergent art de les corts europees, des del Mediterrani fins l'Atlàntic. Aquest es caracteritzava per una forta empremta de l'art bizantí comnè, que hauria de conduir al vell estil romànic a un virtuós naturalisme. Les causes de dita renovació poden cercar-se en l'assimilació de l'anomenat "art dels Croats", accelerat amb la caiguda de Jerusalem el 1187 en mans de Saladí i la derrota de la Tercera Croada (1189-1192), amb la consegüent migració de models i artistes d'Orient a Occident. A més la presa de Constantinoble el 1204 va permetre l'arribada a Occident d'una gran quantitat de relíquies i objectes. El regne llatí de Jerusalem (i els seus successors a Acre i Xipre), Sicília, l'Imperi Germànic o els dominis anglonormands d'Enric II i Leonor Plantagenêt i els seus fills es van convertir en centres catalitzadors d'aquesta revolucionària proposta artística que també tindrà un ampli ressò en els regnes de la Península Ibèrica. Així, Lleó i Galícia, sota Fernando II (1157-1188) i Alfons IX (1188-1230); Castella, sota Alfons VIII (1158-1214);

9



i la Corona d'Aragó, amb Alfons el Cast (1164-1196) i Pere el Catòlic (1196-1213), es van sumar i participar activament en aquesta nova aventura.

S'ha de reconèixer que des de la creació del terme el 1970, amb motiu de la cèlebre exposició *The year 1200*, al Metropolitan Museum of Art de Nova York¹, la historiografia ha tendit sempre a privilegiar el model nòrdic

Fig. 1. Reconstrucció virtual dels colors de la Sala Capítular del monestir de Sigüenza (Osca), 1196-1208 : arc amb Déu mostrant el Jardí del Paradís a Adam i Eva l. Realització: Museu d'Història de Catalunya-Museu Nacional d'Art de Catalunya-Empresa Flax Imagen y Creación.

¹ *The Year 1200: A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, K. Hoffmann (ed.), New York, 1970, 2 vols; *The Year 1200: A Symposium*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1975.

de la seva síntesi i difusió, de manera que l'art de l'Imperi Germànic i del domini Plantagenêt es presenten com a veritables agents del seu èxit, inclús, quan es parla de la Península Ibèrica. De fet, ningú dubta del paper determinant que Anglaterra, a través del matrimoni de Leonor Plantagenêt –filla d'Enric II i Leonor d'Aquitània-, amb Alfons VIII (1158-1214), va influir a Castella en l'èxit de noves fórmules de representació tant en miniatura (Bíblia de Burgos), pintura (Arlanza) o escultura (segon taller de Silos, Santo Domingo de Soria)².



Fig. 2. Frontal d'altar de Mosoll, detall del marc amb entrellaç, primer terç del segle XIII, MNAC 15788. Procedeix de l'església de Santa Maria de Mosoll (Cerdanya).

10

De la mateixa manera, la difusió dels models anglesos i, per tant, l'èxit del model Plantagenêt en l'art 1200 peninsular, s'ha volgut veure igualment en les pintures de la sala capitular del monestir de Santa Maria de Sigena (Osca), conservades al MNAC. El seu estil s'ha relacionat directament amb el taller del Mestre del *Full Morgan* de la Bíblia de Winchester (1160-1171)³, si bé, darrerament s'ha fet també evident la seva afinitat amb l'anomenat Saltiri anglocatalà, realitzat a Canterbury a finals del segle XII (Paris, BN, ms. Lat. 8846), el qual possiblement arribà a la Corona d'Aragó vers el 1200 influint així no només a Sigena sinó en la trajectòria del nou estil en aquestes terres⁴. No obstant, la galeria de retrats dels ancestres de Crist que, seguint les genealogies de Mateu i Lluc, decora l'intradós dels arc diafragma, presenta una sèrie de particularitats –retrats en bust, emmarcats en un rectangle i originalment embellits amb elements metàl·lics-, que han portat a pensar en una influència de l'art bizantí d'època comnena, bé a través dels mosaics sicilians de la Capella Palatina de Palerm o l'església de Santa Maria de Monreale, bé a través de la miniatura o de la pintura bizantina d'icones⁵. Malauradament, la pèrdua del color després de l'incendi de Sigena el 1936 ens impedeix apreciar les seves originals tonalitats, brillants i tornassolades, pròpies dels citats conjunts sicilians, si bé és possible fer-se una idea del seu aspecte original gràcies a l'existència d'algunes restes intactes –com les pintures de l'arc que donava al claustre i que estava tapiat en el moment de l'incendi-, o a través de l'estudi de les aquarel·les preses in situ per Valentín Cardedera el 1866 i els alumnes de Lluís

2 D. OCÓN, "Alfonso VIII, la llegada de las corrientes artísticas de la corte inglesa y el bizantinismo de la escultura hispana a fines del siglo XII", *Alfonso VIII y su época*, Actas del II Curso de Cultura Medieval celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia), 1-6 de octubre de 1990, Madrid, 1992, pp. 207-320.

3 W. F. OAKESHOTT, *Sigena: Romanesque paintings in Spain and the Winchester Bible Artists*, Londres, 1972.

4 R. ALCOY, "Ferrer Bassa y el Salterio Anglo-Catalán", *Salterio Anglo-Catalán*, Barcelona, 2006, pp. 59-120.

5 D. OCÓN, "Une salle capitulaire pour une reine: les peintures du Chapitre de Sigena", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVIII, 2007, pp. 81-94.



Fig. 3. Enteixinat “mudéjar” de la Sala Capitular del monestir de Sigena (Osca), ca. 1196-1208. Tajuel n. 9. Foto: Bernabé Caballero, *La techumbre mudéjar de la Sala Capitular del monasterio de Sigena* (Huesca), Tarazona, 2000, p. 49, lám. 18.

Domènech i Muntaner el 1918⁶. Aquestes dades, combinades amb l'aplicació sistemàtica d'anàlisis químics sobre els pigments restants després de l'incendi⁷ i l'ús de les noves tecnologies, han permès recentment una reconstrucció 3D dels colors originals d'un dels arcs: el corresponent a Déu mostrant el Jardí del Paradís a Adam i Eva i el conseqüent Pecat Original (fig. 1). El projecte, realitzat conjuntament pel Museu d'Història de Catalunya i el Museu Nacional d'Art de Catalunya, amb l'Empresa *Flas Imagen y Creación*, amb motiu de l'exposició *Princeses de terres llunyanes. Catalunya i Hongria a l'Edat Mitjana*, (Museu d'Història de Catalunya, 7 maig-2 agost de 2009), va oferir un resultat excepcional, ja que en la reconstrucció es feu patent l'ús d'un color blau tornassolat per als fons, propi de l'estètica dels mosaics.

L'indubtable caràcter palatí del conjunt s'ha volgut relacionar amb el patrocini regi de la reina Sancha, fundadora el 1188 d'aquest monestir femení de monges de l'Ordre de l'Hospital de Sant

11

Joan de Jerusalem. En enviudar del seu marit, Alfons el Cast, es va retirar allà, des del 1196 fins a la seva mort el 1208, data que precisament coincideix amb la dedicació del temple. Semblaria, doncs, probable que les pintures de la sala capitular es realitzessin en aquest període d'estança de la reina o, com a molt, que fossin acabades només uns anys després de la seva mort, quan el cenobi exercia encara com a panteó reial i lloc de retir de princeses. Per això, Bernarbé Cabañero no ha dubtat, amb bons arguments, a vincular el conjunt a la promoció d'una altra reina de la casa aragonesa, Constança, filla gran d'Alfons II, qui en enviudar del seu primer marit, el rei d'Hongria, es refugià amb la seva mare a Sigena el 1205 per després casar-se el 1210 amb Frederic II de Sicília⁸. Des d'allà, com emperadriu, en opinió de l'esmentat autor, Constança pogué exercir el mecenatge d'unes pintures que traspuen ressonàncies palermitanes.

No hi ha dubte que Sigena va contribuir a la difusió de les fórmules de l'art 1200 en la pintura catalana del segle XIII, en concret, en el taller de la pintura sobre taula actiu a La Seu d'urgell vers el 1220. En la meua opinió, l'assistència del bisbe de dita seu, Pere de Puigverd (1204-1230), a les corts generals de Sigena el 1217, li oferí l'oportunitat d'entrar en contacte amb tallers o models encara pre-

6 J. CAMPS, M. PAGÈS *Guia Visual. Art Romànic*, MNAC, Barcelona, 2002, pp. 124-127.

7 R. GASOL, “Les pintures murals de la sala capitular de Santa Maria de Sixena: història de la seva conservació i anàlisi de la tècnica pictòrica original”, *Butlletí del MNAC*, 7, 2003, pp. 91-97.

8 B. CABAÑERO, *La techumbre mudéjar de la Sala Capitular del monasterio de Sigena* (Huesca), Tarazona, 2000, pp. 20-32.



Fig. 4. Frontal de Santa Maria d'Avià, ca. 1199-1203 (MNAC 15784) Autor: MNAC-Calveras/Mérida/Sagristà



Fig. 5. Hodegetria Dexiokratousa. Icona de Panagia Theoskepasti, Kato Paphos Xipre, finals del segle XII.

12

sents a Sigena i contribuir a renovar el llenguatge artístic de la seva diòcesi. El Baldaquí de Tost realitzat en el taller d'Urgell a la dècada de 1220, denota un coneixement de fórmules dibuixístiques, un ús de la paleta cromàtica i un accés al repertori iconogràfic del Bestiari que només s'explica a través de Sigena. En la mateixa línia estaria l'ús, en el marc del Frontal de Santa Maria de Mosoll, de motius ornamentals mudèjars segurament derivats de les bigues que decoraven el sostre de fusta de la sala capitular de Sigena (figs. 2-3)⁹.

No obstant, com succeïa en altres terres del Mediterrani i de l'Adriàtic, com Sicília, Toscana¹⁰, Venècia, Apúlia o Xipre, a Catalunya el coneixement de l'art bizantí no havia de passar de manera exclusiva pel model Plantagenêt. Així, malgrat s'ha volgut veure una empremta absoluta de la miniatura anglonormanda en el frontal de Santa Maria d'Avià (Berguedà) (fig. 4)¹¹, no han de descartar-se altres vies que ens posen en contacte directament amb l'art del Mediterrani Oriental. Si el pràcticament perdut fons de colradura de la taula era una evocació dels revestiments en plata de les icones bizantines del segle XII –imitats llavors a través de la tècnica de la *pastiglia* a Xipre (fig.5)¹²–, la representació de Maria com *Hodegetria*, acompanyada a la part superior de dos àngels, recorda dues representacions

9 M. CASTIÑEIRAS, "El baldaquí de Tost", *El cel pintat. El Baldaquí de Tost*, Museu Episcopal de Vic, Vic, pp. 44-48.

10 Pel que fa a Toscana, vegeu, per exemple, l'interessant estudi de M. BACCI, "Toscane, Byzance et Levant: pour une histoire dynamique des rapports artistiques méditerranées aux XII^e et XIII^e siècles", J-P. CAILLET, F. JOUBERT (eds.), *Orient et Occident méditerranées au XIII^e siècle. Les programmes picturaux*, Paris, 2012, pp. 235-256.

11 R. ALCOY, "Les taules pintades a Catalunya i els corrents anglesos a la fi del romànic", *Lambard*, VII, 1993-1994, pp. 139-156.

12 Per exemple, les icones de *Panagia Theoskepasti*, a Kato Paphos (fig. 5), i de Doros, A. PAPAGEORGHIU, *Icons of Cyprus*, Nicosia, 1992. p. 22-29, figs. 15a (Theoskepasti) i 16 (Doros). El tema del ressò a Occident d'aquesta tècnica de les icones xipriotes va ser estudiat, per primer cop, per M. S. FRINTA, "Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons and the Occurrence of the Technique of the West", *Gesta*, 20, 1981, pp. 333-347.



Fig. 6. Mare de Déu entre els arcàngels Miquel i Gabriel, abans de 1192. Panagia tou Arakos (Lagoudera, Xipre), cascaró de l'absis central.

13

marianes de l'església xipriota *Panagia tou Arakos* a Lagoudera (fig. 6)¹³. De fet, en aquests frescos xipriotes, realitzats en dues fases per artistes bizantins just abans de la implantació el 1192 a la illa de la dinastia franca de Lusignan, es troba la mateixa tonalitat de colors tornassolats que apareixen en el Frontal de Sant Andreu de Baltarga (la Baixa Cerdanya) (fig. 7). Aquesta magnífica taula, que no sembla ser obra d'un artista local i pot atribuir-se, al taller del Mestre Alexandre, presenta una sèrie de trets típicament bizantins: els fins, allargats i translúcids rostres del Crist central o de la Verge i dels apòstols dels registres laterals remetent directament a fórmules de la pintura comnena tardana, com els frescos de Santa Maria delle Cerrate (Apúlia, Itàlia)¹⁴ (fig. 8-9). De la mateixa manera, la variada tipologia facial dels apòstols recorda a models bizantins de l'època, difosos llavors a la pintura xipriota, tal i com podem observar en els dibuixos realitzats a partir de conjunts monumentals de finals del

13 M. CASTIÑEIRAS, "Pintura sobre tabla", M. CASTIÑEIRAS, J. CAMPS (eds.), *El romànic a les col·leccions del MNAC*, Barcelona, 2008, pp.126-128. Es tracta, en primer lloc, de la representació de la Mare de Déu amb Nen entronitzada entre els arcàngels Miquel i Gabriel, que se situa a la conca del *Bema* i va ser realitzada abans de 1192 (fig. 6). La segona representació, feta l'any 1192 pel taller del pintor Theodore Apeudes sobre el mur sud del tram sud de la cúpula, es coneix com l'Arakiotissa: es tracta d'una Verge dempeus amb el Nen acompanyada de dos àngels que porten els *arma christi* (Llança i Creu). Sobre aquest conjunt, vegeu: D. I. J. WINFIELD, *The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudera, Cyprus: The Paintings and Their Painterly Significance*, Washington, DC, 2003, pp. 83-87, pp. 244-249.

14 Segons M. Falla Castelfranchi, les pintures de l'absis de Santa Maria delle Cerrate són un exemple de l'expansió a finals del segle XII, en terres de la Itàlia Meridional, de la pintura comnena tardana, com ara Perachorio i Lagoudera a Xipre, les esglésies de Kastoria (Anargyroi i Sant Nicolau de Kasnitsi) o Kurbinovo a Macedònia, (*Pittura monumentale bizantina in Puglia*. Milano, 1991, 123—137). Tanmateix V. Pace, a partir de notícies documentals més tardanes que certifiquen la presència de pintors grecs al Salento, prefereix per aquest conjunt italià una datació més baixa, entre 1220 i 1235 ("La chiesa di Santa Maria delle Cerrate e i suoi affreschi", a *Obraz Vizantii. Sbornik statei v cest' O. S. POPOVOI, A. V. ZAKHAROVA* (ed.), Moscou, 2008. pp. 377-398.



Fig. 7. Taller del Magister Alexander, Frontal de Sant Andreu de Baltarga (Baixa Cerdanya), ca. 1203-1210. (MNAC 15804) Autor: MNAC-Calveras/Mérida/Sagristà



Fig. 8. L'apòstol Joan I la Verge Maria. Taller del Magister Alexander, Frontal de Sant Andreu de Baltarga (Baixa Cerdanya), ca. 1203-1210. (MNAC 15804) Autor: MNAC-Calveras/Mérida/Sagristà.

14

segle XII en els marges del manuscrit d'Oxford, Magdalen College, ms. gr. 3 (fig. 10)¹⁵. En darrer lloc, el floc de cabell cap a l'esquerra del Crist suposa, en la meua opinió, una cita directa al rostre del Sant *Keramion*, una imatge acheropita bizantina que consistia en l'empremta sobre una teula del llegendari *Mandylion* o *Sacro Volto* de Crist conservat fins al segle X a Edessa (figs. 11-12), la veneració del qual passa llavors de Bizanci a Occident¹⁶. La taula inclou a més una escena de martiri del sant titular de l'església, Andreu, -molt venerat a Constantinoble-, davant el procònsol Egeas.

Per tot plegat penso que Baltarga és una obra del taller del Mestre Alexandre, un artista co-neixedor de l'art comnè bizantí i que probablement procedia del Mediterrani Oriental, en concret, de Xipre. La seva activitat es localitza entorn al monestir de Sant Martí del Canigó entre el 1195 i la primera dècada del segle XIII, període en el qual realitzaria els frontals de Sant Martí del Canigó (ca. 1195) –des del 1784 conservat a Santa Maria d'Orellà (fig. 13)-; el perdut de Sant Genís de Fontanes, conegut només a través d'un dibuix (fig. 14); així com el més tardà de Sant Andreu de Baltarga¹⁷. La

15 Es tracta d'un manuscrit del segle XI que va ser reutilitzat, a finals dels segle XII, a l'illa de Xipre, per un grup d'artistes per dibuixar una nombrosa sèrie d'imatges treta directament de l'observació d'un conjunt de pintura mural així com d'un grup d'icones I. HUTTER, *Corpus der Byzantinischen Miniaturenhandschriften. Band 5.1. Oxford College Libraries*, Stuttgart, 1997, pp. 71-89; I. HUTTER, "The Magdalene College *Musterbuch*. A Painter's Guide from Cyprus at Oxford", a N. P. SEVCENKO, Ch. MOSS (eds.), *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, Princeton University Press, Nova Jersey, 1999, pp. 117-146; R. CORMACK, "Painter's Guides, Model-Books, Pattern-Books and Craftsmen: on Memory and the Artist", a *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, M. Bacci (ed.), Seminari e Convegna, 12, Pisa, 2007, p. 11-29, p. 24. Com que l'estudi d'aquest procés pot ser clau per comprendre la difusió de models d'arrel bizantí en el Mediterrani Oriental i fins i tot la seva arribada a Occident a través del viatge d'artistes o de la circulació de "models", des de l'any 2011 he dut a terme un estudi in situ del manuscrit, amb viatges a diversos llocs relacionats amb el seu repertori (Sinai, Terra Santa, Xipre). Per les primeres conclusions, relatives a l'impacte a Catalunya d'aquest tipus de repertori en el frontals de Orellà, Baltarga i Avià, remeto al meu article: "Catalan Panel Painting around 1200, the Eastern Mediterranean and Byzantium", *Romanesque and the Mediterranean*, BACILE, R. (ed.), II International Romanesque Conference BAA, Palermo, 16-18 April, 2012, [en premsa].

16 Sobre la llegenda del *Mandylion* i del *Keramion*, vegeu: A. TRADIGO, *Icone e Santi d'Oriente*, Milano, 2004, pp. 235-239; *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, A. R. CALDERONI MASETTI, C. DUFOUR BOZZO, G. WOLF, Venezia, 2007.

17 Aquesta proposta "biogràfica" de *Magister Alexander* i de la seva obra va ser publicada, per primer cop, a l'Índex Digital d'Artistes *Magistri Cataloniae* (www.magistricataloniae.cat). Vegeu també: L. DE BONNEFOY, *Epigraphie Roussillonnoise*, 1868; W. W. S. COOK, J. GUDIOL I RICART, *Pintura e imageria románicas*, Madrid, 1950, p. 216



Fig. 9. Sant diaca. Santa Maria delle Cerrate (Apúlia, Itàlia), pared dreta del l'embocadura de l'absis, finals del segle XII.



Fig. 11. Rostre de Crist. Frontal de Sant Andreu de Baltarga (Baixa Cerdanya), ca. 1203-1210. (MNAC 15804) Autor: MNAC-Calveras/Mérida/Sagrístà



Fig. 12. Sant Keramion de Novgorov, 1167.



Fig. 10. Sant Joan Evangelista. Oxford, Magdalen College, ms. Gr. 3, f. 153r, manuscrit constantinopolità del segle XI amb dibuixos afegits a Xipre al finals del segle XII. Foto de l'autor amb el permís de: The President and Fellows of Magdalen College, Oxford.



Fig. 13. Magister Alexander (?), Frontal d'altar de Santa Maria d'Orellà, ca. 1195. Foto: autor.

seva signatura que apareixia al Frontal de Sant Genís de Fontanes -MAGISTER ALEXANDER: ISTA OPERA FECIT-, no es localitza en la resta de la seva obra, si bé, podem parlar d'una certa coherència tècnica i estilística que unifica dit grup entorn el 1200. Molt probablement des dels seus inicis al Canigó *Magister Alexander* hauria format el seu propi taller, amb la col·laboració d'artistes locals, de-

(Ars Hispaniae, VI) (2ª edició revisada, Madrid, 1980); M. DURLIAT, "L'atelier du Maître Alexandre en Roussillon et en Cerdagne", *Études Roussillonnaises*, I, 1, 1951, pp. 103-119; M. DURLIAT, "Deux nouveaux devants d'autel du groupe de Maître Alexandre", *Études Roussillonnaises*, I, 3-4, 1951, pp. 385-394; J. F. RÀFOLS, *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña: desde la época romana hasta nuestros días*, III, Barcelona, 1954, p. 284; J. FOLCH I TORRES, *La pintura romànica catalana sobre fusta*, Barcelona, 1956, p. 170 (*Monumenta Cataloniae*, IX); W. W. S. COOK, *La pintura romànica sobre tabla en Cataluña*, Madrid, 1960; J. SUREDA, *La Pintura Romànica a Catalunya*, Madrid, 1981, p. 359; J. AINAUD, *La pintura catalana. La fascinació del Romànic*, Ginebra-Barcelona, 1989, pp. 100-101; R. ALCOY; J. DOMENGE, "Frontal de altar de Orellà", *Cataluña medieval*, Barcelona, 1992, p. 148-150; Y. CARBONELL-LAMOTHE, "Le devant d'autel peint d'Orellà", *De la création a la restauration*, Toulouse, 1992, p. 285-291 (Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliat pour son 75è anniversaire); M. CASTIÑEIRAS, "La pintura mural y sobre tabla en la España del siglo XIII. Una aproximación a partir del caso catalán", I. BANGO (ed.), *Alfonso X el Sabio*, Murcia, 2009, p. 282-291 (catàleg d'exposició); M. CASTIÑEIRAS, "Catalan Panel Painting around 1200, the Eastern Mediterranean and Byzantium", [en premsa].

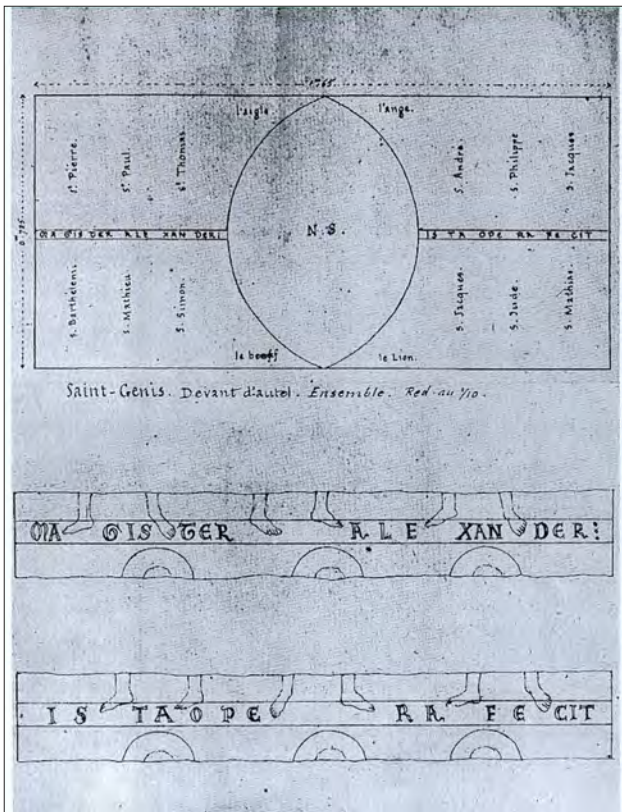


Fig. 14. Magister Alexander, Frontal de Sant Genís de Fontanes. Dibuix del segle XIX (L. de Bonnefoy).

16

senvolupant la seva activitat entre 1195 i 1210. Es tractaria d'un coneixedor directe de l'art comenat bizantí, que probablement procedia del Mediterrani Oriental, en concret, tal i com va apuntar Y. Carbonell-Lamothe, de Xipre, i que progressivament anirà adaptant, a través dels seus col·laboradors de taller, la seves fórmules als usos llatins occidentals. Si els rostres allargats i translúcids de la seves figures, la seva variada tipologia facial i la figuració dels Evangelistes escrivint en rotlles (Orellà) són genuïnament bizantins, l'ús de la *pastiglia* en fons i orles (fig. 15), l'ús de plaques metàl·liques, el marcat del contorn dels plecs amb la tècnica de la *chrysografia* (fig. 16), i l'àmplia gamma matisada dels colors a la vestimenta denoten una familiaritat amb l'art dels Croats. Per aquest motiu, caldria considerar Orellà una de les seves primeres obres mentre que Baltarga, més adaptada als usos llatins, seria una producció més avançada, realitzada després de 1196, any en què les tropes del vescomte de Castellbò i el comte de Foix van saquejar l'església de Sant Andreu.



Fig. 15. Detall del cap de Crist sobre un fons de relleu en pastiglia. Magister Alexander (?), Frontal d'altar de Santa Maria d'Orellà, ca. 1195. Foto: autor.



Fig. 16. Detall dels plecs fets amb la tècnica de la *chrysographia*. Magister Alexander (?), Frontal d'altar de Santa Maria d'Orellà, ca. 1195. Foto: autor.

En la meua opinió, la clau de la seva activitat estaria en el seu possible comitent, Pere Guillem o Pere d'Ortafà, abat de Sant Martí del Canigó amb el nom de Pere IV, entre 1172 i 1221, així com



Fig. 17. Rotlle de pergami il·luminat amb la carta de fundació de la confraria de Sant Martí del Canigó, ca. 1195-1200. Paris, École des Beaux-Arts, Collection Jean Masson, f. 38.

de Sant Miquel de Cuixà, entre 1203 i 1221¹⁸. Cal recordar que ell mateix és precisament el promotor, l'any 1195, de la confraria de Sant Martí del Canigó (fig. 17), de la qual es conserva un rotlle de pergami il·luminat amb la carta de fundació i la llista de membres (*École des Beaux-Arts, Collection Jean Masson f. 38*)¹⁹. La miniatura mostra una escena de doble registre. Ensota, el moment de la constitució de la confraria en l'altar major de Sant Martí del Canigó, on s'aprecia, tal i com prescriu el document, una doble làmpada penjada davant del mateix que ha d'estar encesa nit i dia: “una semper olei lampas in diebus ac noctibus ante sanctum altare ipsius ecclesie ardeat”. Amunt, una imatge de la *Majestas Domini* entornada del Tetramorf i dels sants titulars de l'església doble del monestir: Santa Maria (advocació de la cripta o església inferior) i Sant Martí (advocació de l'església superior).

Molt possiblement, el registre superior de la miniatura, que molts han volgut llegir com l'evocació d'un frontal d'altar, sigui, en realitat, una citació a un baldaquí-plafó, del tipus que trobem a Sant Martí de Tost o Sant Serni de Tavèrnoles. Aleshores, caldria preguntar-se si l'abat Pere d'Ortafà no hauria encarregat a *Magister Alexander*, amb motiu de la fundació de la confraria, un frontal d'altar, que correspondria a l'*antependium* conservat actualment a Orellà, i un baldaquí-plafó, del qual no sabem res ans el què suggereix la miniatura. De fet, no sembla casual que l'abat de Canigó, famós per la bona administració i cura de l'abadia, hagi estat nomenat pel rei Pere el Catòlic, l'any 1203, abat de Sant Miquel de Cuixà, on va a desenvolupar una molt bona tasca, com ara la reparació del sostre de fusta de l'església²⁰. En aquest context, cal pensar que Pere d'Ortafà pogué

18 F. FONT, *Histoire de l'Abbaye royale de Saint-Martin du Canigou*, Perpinyà, 1903, pp. 86-88; Idem, *Histoire de l'Abbaye royale de Saint-Michel de Cuxa*, Perpinyà, 1881, p. 197.

19 L. BLANCHARD, “Rôle de la confrérie de Saint-Martin du Canigou”, *Bibliothèque de l'École de Chartes*, 42, 1881, pp. 4-7; J. AINAUD, *La pintura romànica. La fascinació del Romànic*, pp. 26-27; P. STIRNEMANN, “L'illustration du cartulaire de Saint-Martin-du-Canigou”, *Les Cartulaires. Actes de la Table ronde organisée par l'École nationale des chartes et le G.D.R. 121 du C.N.R.S (Paris, 5-7 novembre 1991)*, O. GUYOTJEANNIN, L. MORELLE i M. PARISSÉ (eds), París, 1993, pp. 171-178.

20 F. FONT, *Saint-Michel de Cuxa*, p. 197.



Fig. 18. Detall del fons del carrec centra amb restes d'incisions i colradura. Frontal de Santa Maria d'Avià (MNAC 15784), 1199-1203. Autor: MNAC- Calveras/ Mérida/Sagrístà



Fig. 19. Foto del Frontal de Santa Maria d'Avià (MNAC 15784) feta abans del 1920 i pertanyent al Archivo Iconográfico Español. Foto: Walter Cook Archive, The Cloister-Metropolitan Museum, New York.

tornar a demanar els serveis de *Magister Alexander* per dotar de nou mobiliari litúrgic a una de les esglésies pertanyents a l'abadia de Cuixà: Sant Andreu de Baltarga²¹. Em refereixo al famós frontal pintant procedent d'aquesta església i custodiat al MNAC (MNAC 15804), que s'ha atribuït al Taller del Mestre Alexandre i que possiblement va ser encarregat després de 1203 en l'entorn de l'abat de Canigó i Cuixà per "reparar" la situació d'un temple que havia estat saquejat anys abans²².

18

Per a concloure, diríem que el fenomen de la difusió de la *maniera greca* a la pintura catalana de la primera meitat del segle XIII, en concret el cas del cercle del Mestre Alexandre, comparteix algunes semblances amb el cas toscà, on igualment resulta obvi l'impacte directe dels models bizantins i inclús l'arribada d'artistes d'aquestes terres, com el cas de la Creu del pintor greco-pisà del *Museo Nazionale di San Matteo* a Pisa²³. En aquest context potser s'hauria de tornar a plantejar el paper que va desenvolupar Catalunya, com terra oberta al Mediterrani, en la definició d'algunes particularitats de l'art hispànic 1200, així com entendre que l'aspecte bizantinitzant d'algunes de les seves obres és una conseqüència directa de les fluïdes relacions amb Bizanci i els regnes croats.

El Frontal de Santa Maria d'Avià com a prova: un artista llatí que torna de Terra Santa?

Es tracta d'un frontal pintat al temple, de 107 x 177 x 7,5 cm., que presenta a més relleus en guix amb plaques d'estany i colradura. La peça, que decorava antigament l'altar de l'església de Santa Maria

21 La Butlla de Sergi IV confirmava l'any 1011 com a bé del monestir de Cuixà "ecclesiam Sancti Andreae in villa Baltarga, et ibidem alodem", E. JUNYENT I SUBIRÀ, *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*, doc. n. 45, A. M. MUNDÓ (ed.), Barcelona, 1992, p. 65.

22 El *Memorial dels danys causats pel vescomte Arnau de Castellbò i els comtes de Foix, Ramon Roger I, Roger Bernat II i Rober IV, a l'església d'Urgell*, que va ser redactat entre 1241-1251, ens informa que l'any 1196: "Item fregerunt ecclesiam de Baltarga et abstraxerunt inde bladum et alia bona ipsius clerici et habuerunt etiam de eo .I. bovem et .III. porcos", B. MARQUÈS, "Els documents del Fons Caboet-Castellbò de l'Arxiu Capitular d'Urgell (1095-1251)", *Quaderns d'estudis andorrans*, 8, 2006-2008, pp. 11-76, p. 46; M. GROS, "Devastació d'Esglésies del bisbat d'Urgell entorn del 1200", a *Homenatge a moceen Jesús Tarragona*, Lleida, 1996, p. 167-177, p. 169; J. DURAN-PORTA, "Memorial dels danys donats per lo comte de Foyx i bescomte de Castellbò a la iglesia de Urgell", *La princesa sàvia. Les pintures de santa Caterina de la Seu d'Urgell*, M. CASTIÑEIRAS, J. VERDAGUER, Barcelona-Vic, 2009, pp. 94-98.

23 *Cimabue a Pisa: la pintura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, M.G. Burrese, A. Caleca, Pisa, 2005, p.69.



Fig. 20. Anunciació i Visitació. Frontal de Santa Maria d'Avià (MNAC 15784), 1199-1200. Autor: MNAC- Calveras/Mérida/Sagristà



Fig. 21. Verge de la Deesi, . Oxford, Magdalen College, ms. Gr. 3. F. 11r, manuscrit constantinopolità del segle XI amb dibuixos afegits a Xipre al finals del segle XII. Foto de l'autor amb el permís de: The President and Fellows of Magdalen College, Oxford.

d'Avià, fou adquirida per la Junta Municipal de Museus i Belles Arts a l'antiquari barceloní Celestí Dupont, i va ingressar a l'antic Museu de Belles Arts de Barcelona el 26 d'octubre de 1903. Actualment, es conserva a la col·lecció d'art romànic del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 1578) com una de les obres més representatives de l'anomenat art 1200.

La figuració del frontal, la temàtica del qual gira entorn a l'Encarnació de Crist, està distribuïda en tres carrers: un central, de caràcter monoescènic, i dos laterals, que es divideixen a la seva vegada en dos registres horitzontals per conformar així un total de cinc compartiments. La imatge central, una *Maiestas Mariae*, apareix allotjada dins d'un arc trilobulat sostingut per dues columnes de fins fusts rematats en capitells corintis. La Verge, representada de manera frontal, llueix un elegant *maphorion* blavós que cau àmpliament sobre la seva túnica vermellova i està assegurada sobre un banc amb un coixí. Amb la seva mà esquerra sosté el Nen que, amb mantell vermell ataronjat i túnica verda oliva, gira cap a la seva dreta elevat la seva dreta en gest d'*adlocutio*. La composició es tanca, a la part superior, en les eixutes de l'arc, amb dos gesticulants àngels horitzontals, sortint un d'ells –el de la dreta– d'entre els núvols. Pos-

19

siblement es tracti, com ja hem assenyalat damunt, d'una adaptació occidental *sui generis* del tema bizantí de la Verge *Hodegetria* acompanyada dels àngels que anuncien la Passió de Crist, on alguns motius han sigut eliminats o mal interpretats.

Pel que respecta als compartiments dels carrers laterals, en ells es desenvolupa un animat cicle narratiu, que es llegeix d'esquerra a dreta. A la part superior, a l'esquerra, es representen les escenes de l'Anunciació i la Visitació: mentre que Gabriel i Maria són allotjats per sengles arcs, l'abraçada de la Verge amb Isabel se situa sobre un únic arc. A continuació, en el registre superior del carrer dret, es figura la Nativitat, que també sembla versionar motius propis de l'art bizantí, com el de Maria recolzada sobre un llit juntament amb Josep pensant. No obstant, la presència dels animals, el bou i la mula, darrere del pessebre on descansa Jesús resulta més pròpia de l'art occidental. El relat es completa, a la part inferior del carrer esquerre, amb la representació dels Reis Mags, que encarnen tipològicament les tres edats de l'home –jove, madur i ancià–, i apareixen acompanyats per *tituli* identificatius: *GAS/PAR: BALTASAR: MELCHIOR*. Les seves figures caminen rítmicament formant una processó d'ofrenes que



Fig. 22. Mosaic de la Nativitat, ca. 1165-1169. Betlem, Basílica de la Nativitat, gruta.

20

precedents i el converteixen així en un dels majors del període romànic. En segon lloc, la fusta utilitzada per a la seva construcció, l'àlber, quan el més habitual en el mobiliari litúrgic català era l'ús de pi roig (Frontals de La Seu d'Urgell, Ix, Baldaquí de Ribes, biga de Tost) o negre (Frontal de Planès, taula-plafó del Baldaquí de Tost). En tercer lloc, la seva particular estructura i acoblament, en estar conformat per vuit taulons disposats de manera vertical i encolats a les juntes de la cara frontal per tires de pergami, perfectament visibles a simple vista en les unions del primer i segon llistó de ambdós costats. Molt possiblement és el primer exemple que utilitza aquest recurs en el romànic català, en tant fins a les hores les eixutes eren nues (Esquius), o bé, s'utilitzava la pell de porc (Ribes) o la més habitual tècnica de la tela encolada (Planès). Els taulons estan finalment emmarcats en un bastidor compost per quatre peces que funcionen com a reforç i protecció del frontal.

Pel que respecta a la pràctica pictòrica, si bé els colors al temple s'han aplicat sobre l'habitual preparació de guix conformada per dues capes - *gesso grosso* i *gesso sottile* -, certs espais de la composició estaven originalment coberts per làmines d'estany colrades, actualment a penes perceptibles pel procés d'oxidació. Aquest és el cas dels nimbes dels personatges, els bonets quadrats i ofrenes dels Mags, el coixí sobre el qual descansen els peus de la Verge a la Nativitat, així com els graciosos coixins en forma d'ametlla de Maria i el Nen en aquesta mateixa escena, que són un substitutiu metonímic dels nimbes que correspondrien a dits personatges. Més elaborat resulta, tanmateix, el fons del carrer central o el nimbe de Josep en la citada Nativitat, on es van realitzar tota una sèrie d'incisions amb punxó sobre la superfície de guix per conformar una decoració de roleus vegetals sobre la qual es disposava la placa d'estany i la colradura (fig. 18). El recurs d'utilitzar un punxó per dibuixar els motius decoratius de la taula s'estén també als perfils dels cossos, panys, cabells i trets de la cara de les figures i pot observar-se a simple vista amb l'ajuda d'una llum rasant. Es tracta d'una forma de dibuix comuna en l'art del 1200 català (Baltarga, Tost, Sant Romà de Vila), que a penes està constatada en exemples anteriors. De la mateixa manera, a Avià s'assisteix igualment a un ús massiu dels relleus d'estuc realitzats amb la tècnica de la *pastiglia* en les sanefes que emmarquen els cinc compartiments de la taula, amb una decoració que imita la dels caboixons propis de l'orfebreria. Dita ornamentació s'estén al bastidor extern on es repeteixen aquests mateixos ornaments en guix però convenientment repartits entre deu medallons.

es dirigeix cap a la gegantina imatge central de la *Maiestas Mariae*, com si es tractés d'una veritable Epifania. En darrer lloc, a la part inferior del carrer dret, el cicle es conclou amb una agitada Presentació al Temple, amb Josep portant els coloms del sacrifici a la falda, el profeta Simeó retratat en el moment d'elevar el Nen sobre l'altar, la Verge Maria, amb les mans alçades i velades, i algunes restes de la figura de la profetessa Anna.

Convé destacar, per a la seva correcta comprensió i originalitat, certs detalls tècnics i tipològics de l'obra. En primer lloc, les seves considerables dimensions, que superen a les de frontals catalans

Per tot plegat, tots els autors que han estudiat l'obra (E. Bertaux, J. Gudiol i Cunill, W. W. S. Cook, J. Gudiol i Ricart, J. Ainaud, J. Sureda, R. Alcoy) coincideixen en assenyalar el Frontal d'Avià com una de les obres mestres de la pintura sobre taula catalana, si bé existeixen diferències tant en les seves propostes de datació com en la filiació estilística o adscripció estètica del seu autor. Una tendència molt arrelada a la historiografia catalana enquadrà el frontal en l'anomenat "nou corrent bizantí" o bizantinisme propi de les produccions pictòriques de la primera meitat del segle XIII des dels Pirineus orientals al Ripollès i al Berguedà. Dit influx hauria arribat des d'Itàlia i en ell se situarien, segons W. W. S. Cook el Mestre de Baltarga²⁴, responsable dels frontals de Baltarga i Orellà; el Mestre del Lluçanès, autor del frontal i la creu de Lluçà, el frontal de Solanllong o el frontal dels Arcàngels; i, finalment, el Mestre d'Avià, actiu al Berguedà, i també pintor del frontal de Rotgers. Dita proposta, amb certs matisos, fou defensada per J. Sureda²⁵. Contràriament, R. Alcoy va plantejar un canvi de paradigma en la comprensió d'aquest grup d'obres, en proposar una major diferenciació entre els diferents "mestres" i les seves fonts, i enquadrar-los dins de la discussió de l'anomenat art 1200, en referència a l'exposició celebrada al Metropolitan Museum of Art de New York el 1970²⁶. D'aquí, la seva visió del cercle d'Avià –frontals d'Avià i Rotgers– com una derivació de l'estil internacional europeu del 1200 i, en concret, de la recepció de models bizantins per part de la il·luminació anglonormanda de Canterbury i Winchester datats entre 1150 i 1175, que haurien igualment influït més tard tant en les pintures de la sala capitular de Sigena com en el Frontal de Berbegal. Per Avià, aporta suggestius paral·lels amb les miniatures de la Bíblia de Saint Edmunds o els Saltiris de Winchester i Eadwine i no dubta en lligar l'arribada d'aquests models amb el bisbat de Bernat de Berga (1172-1189) a la seu de Barcelona, a través del qual, per la seva proximitat al monarca catalano-aragonès, es canalitzaria el que l'autora considera un "model àulic"²⁷.

21

No obstant, dita lectura emfatitza una excessiva visió "nòrdica" de l'art del 1200, consagrada des de l'exposició de Nova York, i denota un cert desinterès per certs aspectes de la materialitat o estètica de l'objecte en qüestió. De fet, el seu estat actual deriva d'una restauració realitzada el 1949 per tècnics del Museu d'Art de Catalunya, que va canviar la percepció que es tenia de la peça a principis del segle XX, a jutjar per algunes fotos antigues de l'Archivo Iconográfico Español de W.W. S. Cook a New York (fig. 19). Llavors eren més visibles les restes de les làmines d'estany colrades animades per una decoració de motius vegetals que decoraven el fons del carrer central i que convertien la representació mariana en una veritable evocació dels revestiments de plata de les icones bizantines del segle XII, com la cèlebre Verge de Vladimir (1131), o la seva imitació en guix per part dels pintors xipriotes a finals del segle XII, seguint la tècnica de la *pastiglia*, com és el cas de les icones de la Panagia Theoskepasti a

24 W.W.S. COOK, *La pintura románica sobre tabla en Cataluña*, Madrid, 1960, p. 20.

25 J. SUREDA, *La pintura románica en Cataluña*, Madrid, 1981, pp. 249-251, 359-360.

26 R. ALCOY, Rosa, «El cercle d'Avià i la miniatura anglesa: una modalitat d'estil 1200 a Catalunya», *Lambard*, IIII (1983-1985), pp. 103-127. Idem., «Les taules pintades a Catalunya i els corrents anglesos a la fi del romànic», *Lambard*, VII (1993-1994), pp. 139-156.

27 Eadem., «De la idea al relato visual. La pintura catalana sobre tabla y su contexto internacional en el siglo XII», *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, C. FROSI-NI, A. MONCIATTI, G. WOLF, (eds.), Florència, 2012, pp. 141-152.

Kato Paphos (fig. 5)²⁸, de l'*Hodegetria* de la Panagia de Doros, o de l'Arcàngel Miquel del *katholikon* del monestir de Sant Crisòstom a Koutsovendis. De la mateixa manera, alguns temes i motius iconogràfics d'Avià, com la representació de Maria com *Hodegetria*, amb un banc amb coixí darrere, i acompanyada a la part superior per àngels, són reminiscència de les meravelloses representacions marianes de l'església xipriota de Panagia tou Arakou (Lagoudera) (ca. 1192) (fig. 6). D'altra banda, la viva figuració, en tres quarts i alçant les seves mans, de l'escena de l'Anunciació denota un coneixement d'un determinat tipus iconogràfic bizantí: el de la Dèisi, també anomenat de la Intersecció o *Chalkoprasteia* (figs. 20-21). Per tot plegat, s'hauria d'interpretar al Mestre d'Avià –seguint els paràmetres establerts per H. Buchtal o J. Folda en l'estudi de l'art croat²⁹–, com un artista llatí o occidental que hauria viatjat al Mediterrani oriental i, per tant, entrat en contacte amb els repertoris i tècniques llavors habituals tant a Xipre com a Terra Santa. De fet, com artista occidental no dubta en incloure la Verge de la Dèisi en un nou context –una escena de l'Anunciació–, inusual en l'art bizantí, com tampoc en distreure's en distingir el blavós mantell de Maria (Anunciació, carrer central, Presentació) amb multitud de grups de punts en ocre groc que evocuen estrelles o creus (Visitació), en tant no acaba d'entendre les canòniques tres estrelles o creus que decoren el *maphorion* de la Verge en l'art bizantí, com es mostra en els frescos de Lagoudera (Xipre)³⁰.

No obstant, aquesta apropiació de les receptes de l'art bizantí per occidentals, tan comuna en el context artístic croat i del Mediterrani de la segona meitat del segle XII, no és fruit a Avià de la senzilla mediació d'un llibre de models o de la seva transmissió a través de la miniatura anglonormanda. El Mestre d'Avià empra a la perfecció els colors de cadències tornassolades a la manera bizantina, en buscar en la seva intensa i variada paleta de colors (vermell, blau ultramar, taronja, ocre groc i verd oliva) games pròpies de la pintura croada (Saltiri de Melisenda, 1131-1143) o comnena, possiblement a través de l'ús de laques³¹. Això unit a l'aplicació sistemàtica de la colradura i el relleu en *pastiglia* confereixen a l'obra un aspecte brillant només justificable a través d'un coneixement directe de les produccions contemporànies del Mediterrani Oriental. En darrer lloc, no pot descartar-se que l'original

22

28 M. CASTIÑEIRAS, "The Catalan Romanesque Painting Revisited (with Technical Report by A. Morer and J. Badia)", *Spanish medieval Art, Recent Studies*, C. Hourihane (ed.), Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies-The Index of Christian Art, Tempe (Arizona)-Princeton, N.J., 2007, pp. 119-153, pp. 127-132, fig. 77.

29 Per la qüestió de la transformació dels pintors i miniaturistes occidentals per mitjà del contacte directe amb l'art del Mediterrani oriental en l'àmbit del Regne Llatí de Jerusalem, vegeu el cas de *Basilius*, responsable de la il·luminació del Saltiri de Melisenda (*London, British Library, Ms. Egerton 1139*) (1131-1143). Aquest artista llatí, al servei del *scriptorium* del Sant Sepulcre, intenta imitar en la decoració del manuscrit els cicles d'imatges propis dels saltiris i dels evangeliaris bizantins, i fins i tot adopta per la seva signatura un pseudònim grec: "BASILIUS ME FECIT" (f. 12v), H. BUCHTAL, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford, 1957, pp. 1-14; J. FOLDA, *The Art of the Crusaders in the Holy Land*, 1098-1187, Cambridge University Press, 1995.

30 En aquest sentit, estem davant d'un cas semblant al que succeeix amb els fols. 29 r (*Koimesis*) i 30r (Maria com a reina dels Cels) del Saltiri de Winchester o Saltiri d'Henri de Blois (*London, British Library, MS. Cotton Nero C. IV* (1150-1161)). Molt probablement l'autor d'aquestes dues miniatures que recorden les d'un díptic bizantí era un artista llatí que va entrar en contacte amb el repertori oriental, sigui a través d'un viatge, sigui per mitjà d'un llibre de models, i va realitzar un pastix en el qual barreja l'art bizantí amb l'occidental. De fet, tot seguint les paraules de H. A. KLEIN: "The Byzantine Diptych is not to be explained as the copy of a lost Byzantine *objet d'art* which had reached England in some way or other, but as the work of an English artist who traveled east, perhaps as far as the Latin Kingdom of Jerusalem" ("The so-called Byzantine Diptych in the Winchester Psalter, Brithish Library, Ms. Cotton Nero C. IV", *Gesta*, XXXVII, 1, 1998, pp. 26-43, p. 26.

31 Sobre aquest tema, vegeu el meu estudi: "Catalan Panel Painting around 1200, the Eastern Mediterranean and Byzantium", [en premsa].

programa de la taula, centrat en l'Encarnació de Crist, sigui una variació occidental de la imatge bizantina de la *Mater tou logou*, o que inclús la seva selecció d'escenes pugui evocar a la dels cicles musivaris o pictòrics realitzats per tallers internacionals en l'època croada tant en la basílica de la Nativitat de Betlem –en concret, els mosaics de la gruta amb la representació de la Nativitat amb la Verge ajaguda (1165-1169) (fig. 22) –, o els pràcticament perduts frescos de l'església del monestir de Santa Maria a la Vall de Josaphat a Jerusalem³².

Pel que fa a la cronologia del Frontal d'Avià, de les dues dates proposades per al mateix –la dècada de 1170 (R. Alcoy) o la primera meitat del segle XIII (W.W.S. Cook, J. Sureda)–, alguns aspectes tècnics de l'obra, com l'ús massiu de la incisió per al dibuix i la imitació en guix dels revestiments d'argent de les icones, o certs ressons perceptibles de la pintura xipriota de la dècada de 1190, indueixen a pensar en una realització entorn el 1200. De fet, vers el 1195 hauria començat l'activitat del *Magister Alexander* a Canigó, probablement procedent de Xipre, i uns anys després s'estarien realitzant a la comarca del Berguedà, a pocs quilometres d'Avià, les pintures de Sant Martí de Puig-reig per un taller que accedeix a models orientals.

Convé recordar que l'església de Santa Maria d'Avià havia sigut probablement construïda uns anys abans, com extensió de les obres empreses per Arnau de Preixens, bisbe d'Urgell (1167-1194), en el contigu Soler d'Avià. En aquest sentit, cal interpretar l'àcid sirventès, *Ben fo ver qu'en Berguedan*, que el trobador Guillem de Berguedà dirigeix a Arnau de Preixens, bisbe d'Urgell (1167-1194), en el qual l'acusa d'haver fortificat el Soler d'Avià –que es correspon a la casa veïna de l'església de Santa Maria–, per tal d'establir-hi una guarnició de cent homes:

*Ben fo ver qu'en Berguedan
fe bastir lo bisbe gamus
per forsa·l soler d'Avian,
on a mes cent homes e plus*

(Ben cert fou que a Berguedà
el bisbe camús féu, per força, bastir el
soler 'Avià, on hi ha posat més de cent
homes).³³

Aquest fet s'emmarca dins dels enfrontaments entre ambdós personatges, ja que Soler d'Avià estava enmig de les possessions i castells de Guillem de Berguedà (Espinalbet, Castell Berguedà, Casserres) i des d'allà els homes del prelat podien vigilar-lo. Per això, és molt probable que aleshores, com

32 Sobre la decoració musivària i pictòrica de Betlem i la composició del seu taller internacional d'artistes, vegeu: S. DE SANDOLI, *Corpus Inscriptionum Crucesignatorum Terrae Sanctae*, Jerusalem 1974, pp. 195-226. G. KÜHNEL, *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Berlin, 1988, pp. 4-43, 139-140; J. FOLDA, *The Art of the Crusaders*, p. 93, 163-163-164; B. KÜHNEL, *Crusader Art of the Twelfth Century. A Geographical and Historical or an art Historical Notion?*, Berlín, 1994, p. 48 i ss.; D. PRINGLE, *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem. A Corpus. I. A-K*, Cambridge University Press, 1993, pp. 140-146; L. A. HUNT, "Art and Colonialism: The Mosaics (1169) and the Problem of the "Crusader" Art", *Dumbarton Oaks Papers*, 45, 1991, pp. 69-85. Per la qüestió de les pintures de Santa Maria a la Vall de Josaphat, Avital Heyman prepara un estudi amb la meua col·laboració.

33 M. RIQUER I MORERA (ed.), *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà*, Barcelona, 1996, p. 169. Cfr. Idem, *Guillem de Berguedà. I. Estudio histórico, literario y lingüístico*, Abadia de Poblet, 1971, pp. 73-74; *II. Edición crítica, traducción, notas y glosario*, Abadia de Poblet, 1971, pp. 93-95.

a església annexa a la masia fortificada, el bisbe impulsés la renovació de l'església de Santa Maria d'Avià, entre 1167 i 1194.

24 No obstant, resulta improbable que el frontal es realitzés llavors, en tant, algunes de les seves peculiaritats semblen respondre al context polític i eclesiàstic de la diòcesi d'Urgell després de la devastació per part de Roger Bernat de Foix i del vescomte Arnau de Castellbó de la catedral de La Seu d'Urgell entre 1195-1196 i la consegüent violació d'esglésies i destrucció de mobiliari litúrgic en àmplies zones de Cerdanya, Alt Urgell i Pallars per part dels càtars. Em refereixo a l'enèrgic Bernat de Vilamur, bisbe d'Urgell, entre 1199 y 1203, qui posà fre a aquests excessos i pogué afermar les bases d'una política de renovació del mobiliari litúrgic en la seva jurisdicció encaminada a exaltar l'Encarnació de Crist, el sagrament de l'Eucaristia i els *ornamenta liturgica*, entre els quals es trobarien els frontals d'altar. A allò respondrien les grans dimensions del frontal d'Avià, instal·lat en una minúscula església lligada a una guarnició militar del bisbe, així com el seu programa centrat en el tema de la doble naturalesa de Crist, amb referències velades al misteri de la conversió de les espècies eucarístiques en el cos i la sang de Crist. Em refereixo, concretament, al peculiar ús del color vermell o "encarnat" en la decoració de la taula, amb el qual es volia emfatitzar precisament la humanitat de Crist o l'Encarnació així com el dogma de l'Eucaristia³⁴. D'aquí, el simbòlic tint "encarnat" de la mà esquerra que alça el Nen en el panell central, que adreça la seva mirada cap a l'escena de l'Anunciació, el predomini de les tonalitats vermelloses en tot el panell –que també se certifica en els frontals d'Espinelves i Mosoll–, així com l'al·lusió explícita al misteri eucarístic en el motiu de l'elevació de Crist per Simeó sobre un altar a la Presentació al Temple. Es tracta d'imatges dogmàtiques, destinades a exaltar l'ortodòxia i del sagrament de l'Eucaristia, en un context conflictiu de lluita contra l'heretgia en les quals el territori del Berguedà no estava exclòs. De fet, anys més tard, el nebot de Bernat de Vilamur –Ponç de Vilamur–, també bisbe d'Urgell, iniciarà a Berga un dur procés inquisitorial contra els albigesos (1252-1256), que denota el seu arrelament a la comarca³⁵.

Convé, finalment, entendre el Mestre d'Avià com un pintor occidental, inquiet i genial, del qual ignorem exactament el seu origen, que entrà en contacte amb el repertori del Mediterrani Oriental a finals del segle XII, possiblement en el context de la Tercera Croada (1189-1192). Allà pogué conèixer les produccions pictòriques fruit dels tallers internacionals a Betlem i Jerusalem, santuaris cap als quals el rei d'Aragó, Alfons el Trobador (1164-1196), mostra una especial generositat en el seu testament del 1194, en proporcionar sacerdots i objectes litúrgics per al culte:

“Dimitto ecclesie Sancti Dominici sepulcri villam de Palafrugello et villam de Lofredo, post obitum Dalmacii de Palaciolo cum suis terminis et pertinentiis, ad stabiliendum per manum prioris et conventu sepulcri V sacerdotum imperpetuum: unus ante altare maius in capite, alium ante altare Dominici Sepulcri, alium ante altare Sancte Crucis, alium ante altare Viginis Maria in

34 M. CASTIÑEIRAS, “Catalan Romanesque Painting Revisited”, pp. 144-145.

35 C. GASCÓN CHOPO, “Crisis social, espiritualidad y herejía en la diócesis de Urgel (siglos XII-XIII). Los orígenes y la difusión de la herejía catara en la antigua diócesis de Urgel”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Hª Medieval*, 16, 2003, pp. 73-106; Idem, “Els anys més convulsos de la Seu d'Urgell: el comte de Foix, el vescomte de Castellbó i els càtars”, pp. 29-48.

valle Josaphat, alium ante altare Nativitatis in Bethleem, qui uitique sacerdotes stabiliantur a predictis manumissoribus meis per ecclesias Sepulcri in terra mea de redditibus predictarum villarum usque dum terra Iherosilimitana per gratiam Santi Spiritus a christianis sit recuperata”

“Dimitto altari Domici Alta Sepulcri calicem unum auri de quatuor marchis, unum turribulum argenti de quatuor marchis, unam pixidem auri de una marcha qua Sacratissimus Corpus Christi reponature, altari Sante Marie de Bethlem unum calicem et turribulum de octo marchis argenti et pixidem de una marcha; altari Santa Marie de valle Iosaphat unum calicem et turribulum argenti de octo marchis et pixidem de una marcha” (ACA, C. reg. 2, f. 94-98v)³⁶

Cal recordar que aquesta donació es realitzà precisament després del restabliment del culte en les esglésies del Sant Sepulcre, Betlem i Santa Maria de Josaphat, a instàncies de Hubert Walter, bisbe de Salisbury (1189-1193), que havia acompanyat Ricard Cor de Lleó a la Tercera Croada³⁷. La cura amb la qual en el testament es reparteixen sacerdots i *ornamenta liturgica* entre les esglésies de Terra Santa indiquen un coneixement directe de les necessitats dels monuments després de la victòria de Saladí l'any 1187 així com una molt oportuna voluntat de pal·liar la situació dels llocs sants després de la mort del líder musulmà l'any 1193. Així es parla de tres sacerdots per a l'Anàstasi, distribuïts entre l'altar major, el propi de l'edicle i el de la Santa Creu; un per Santa Maria in Vall de Josaphat i finalment un per Betlem. Pel que fa als objectes, l'Anàstasi obté un calze d'or, un encenser d'argent i una píxide d'or; mentre que tant Santa Maria de Betlem com Santa Maria a la Vall de Josaphat, es queden, respectivament, amb un calze, un encenser i una píxide d'argent.

25

Cal suposar que, una vegada retornat a Catalunya, el nostre anònim pintor desenvolupa una obra extraordinària, el Frontal de Santa Maria d'Avià, entre 1199 i 1203, en la qual demostra els seus coneixements recentment adquirits. Anys més tard aquest mateix mestre sembla estar involucrat en la confecció del Frontal de Sant Sadurn de Rotgers, malgrat la menor qualitat estilística d'aquest i la seva estètica més occidental, podrien denotar l'obra d'un deixeble o una adaptació de l'autor a les menors expectatives dels seus patrons. En qualsevol cas, la seva personalitat sembla ser aliena, com en el cas del seu contemporani, *Magister Alexander*, a l'antiga idea dels tallers monàstics i catedralicis del segon quart del segle XII a Catalunya, en la qual els seus autors eren possiblement artistes-clergues. Un perfil laic, viatger i orgullós de la seva destresa encaixa millor amb el llegat de la seva obra, una perfecta síntesi entre les tradicions llatines i orientals de l'art del 1200.

36 A. UDINA, *Els testaments del comtes de Barcelona i dels reis de la Corona d'Aragó. De Guifré Borrell a Joan II*, Barcelona, 2001, pp. 110-111, 107-108, 110-111.

37 L'any 1192 Saladí va donar a Hubert Walter el permís per establir el culte a Betlem amb dos sacerdots i dos diaques, P. B. BAGATTI, OFM, *Gli antichi edifici sacri di Betlemme*, Jerusalem, 1956, p. 22.