



Universitat de Lleida

L'escultura del segle XIII de la Seu Vella de Lleida

Meritxell Niñá Jové

Dipòsit Legal: L.1234-2014

<http://hdl.handle.net/10803/275936>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



Universitat de Lleida

FACULTAT DE LLETRES

DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART I HISTÒRIA SOCIAL

TESI DOCTORAL

L'escultura del segle XIII de la Seu Vella de Lleida

VOLUM I

Defensada per:

Meritxell Niñá Jové

Per optar al títol de doctora en Història de l'Art

Dirigida per:

Immaculada Lorés Otzet

Professora titular d'Història de l'Art

Universitat de Lleida

2014

ÍNDIX

RESUM.....	11
RESUMEN.....	13
SUMMARY.....	15
1. INTRODUCCIÓ.....	17
1. 1. PRESENTACIÓ.....	17
1. 2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ.....	21
1. 3. METODOLOGIA.....	34
1. 3. 1. Objectius.....	36
1. 3. 2. Fonts i obtenció de dades.....	37
1. 3. 3. Hipòtesi de treball.....	39
1. 3. 4. Disseny i estructura del treball.....	39
1. 3. 4. 1. Capítols.....	39
1. 3. 4. 2. Aparell crític. Citacions d'obres col·lectives.....	41
1. 3. 4. 3. Figures.....	43
1. 3. 4. 4. Infogrames.....	43
1. 3. 4. 5. Annexos.....	44
2. CONTEXT HISTÒRIC.....	51
2. 1. L'ESGLÉSIA I LA CONQUESTA CRISTIANA DE LLEIDA.....	52
2. 2. L'ISLAM, L'ENEMIC VENÇUT.....	56
2. 2. 1. La consagració de la mesquita aljama com a temple cristià.....	56
2. 2. 2. Permanència dels vençuts: musulmans a la Lleida post-islàmica.....	58
2. 2. 3. L'Església i la legitimació de les conquestes sobre els musulmans.....	60
2. 3. ASSUMPTES EN DISCUSSIÓ A L'ESGLÉSIA ENTRE FINALS DEL SEGLE XII I PRINCIPIS DEL SEGLE XIII.....	61
2. 3. 1. Els concilis com a font d'informació.....	61
2. 3. 2. L'empremta del IV Concili del Laterà a l'Església de Lleida.....	63
2. 4. EL CATARISME, LA NOVA AMENAÇA.....	65
2. 4. 1. Penetració del catarisme a la Corona d'Aragó i a Lleida.....	65

2. 4. 2. Incidència del catarisme a Lleida i persecució per part de l'Església local en el marc de la Inquisició.....	68
2. 5. L'IDEARI ECLESIASTIC ENVERS ELS HERETGES.....	73
2. 5. 1 Una construcció degenerada: la visió cristiana de l'Islam.....	73
2. 5. 2. Literatura polèmica anticàtara i temes a combatre.....	76
2. 5. 3. El reflex en les manifestacions artístiques	79
3. EL CONJUNT MONUMENTAL.....	83
3. 1. ELS EDIFICIS PREEXISTENTS	84
3. 1. 1. Sobre la ubicació de la mesquita major i de <i>Santa Maria in Sede</i>	85
3. 1. 2. El claustre precedent a l'actual.....	89
3. 2. EL TEMPLE	94
3. 2. 1. Aspectes constructius i arquitectònics	94
3. 2. 1. 1. Capçalera.....	94
3. 2. 1. 2. Transsepte i cimbori	101
3. 2. 1. 3. Naus i capelles laterals del segle XIII	103
3. 2. 1. 4. Estructura (voltes, suports i fonamentacions)	108
3. 2. 1. 5. Il·luminació: Finestres i rosasses.....	111
3. 2. 1. 6. Implantació i metrologia	113
3. 2. 2. Sobre el cor primitiu	115
3. 3. EL CLAUSTRE.....	119
3. 3. 1. Aspectes arquitectònics	119
3. 3. 2. Aspectes constructius	121
3. 4. CRONOLOGIA	124
3. 4. 1. Evolució constructiva del temple.....	124
3. 4. 2. Evolució constructiva del claustre	129
3. 4. 3. Els mestres d'obra	133
3. 5. L'ESGLÉSIA I EL CLAUSTRE, LLOC D'INHUMACIONS	137
3. 6. GESTIÓ I FINANÇAMENT DE L'OBRA	142
3. 7. ELS EDIFICIS I EL BARRI IMMEDIATS A LA CATEDRAL.....	146
3. 7. 1. El desaparegut palau episcopal.....	146
3. 7. 2. La Canonja.....	149
3. 7. 3. El Castell del Rei.....	153
3. 7. 4. El barri de la Suda: l'urbanisme de la ciutat episcopal	159

4. LES ESCULTURES: ASPECTES MATERIALS.....	165
4. 1. VICISSITUDS HISTÒRIQUES DEL MONUMENT. INCIDÈNCIA EN L'ESCULTURA	166
4. 1. 1. Decadència i degradació	166
4. 1. 2. L'inici de la recuperació	169
4. 1. 3. La recuperació durant el franquisme	172
4. 1. 4. La recuperació de l'etapa final del franquisme a l'actualitat	177
4. 2. DELIMITACIÓ I ESTAT DE L'ESCULTURA ESTUDIADA.....	179
4. 2. 1. Capitells de l'interior del temple.....	180
4. 2. 2. Portades del temple	182
4. 2. 3. Claus de volta del temple.....	183
4. 2. 4. Mènsoles del temple	184
4. 2. 5. Capitells de les finestres del temple	184
4. 2. 6. Arcada nord-est i ala est del claustre	185
4. 2. 7. Peces descontextualitzades	186
5. CAPITELLS DE L'INTERIOR DEL TEMPLE.....	189
5. 1. CAPITELLS HISTORIATS DE L'ABSIS MAJOR	192
5. 1. 1. Resurrecció de Llàtzer i l'Entrada de Crist a Jerusalem	192
5. 1. 2. Dubte de sant Tomàs	195
5. 2. CAPITELLS HISTORIATS DELS ABSIS LATERALS DE LA CAPÇALERA... 204	
5. 2. 1. Absis nord	205
5. 2. 1. 1. Miracles de Crist: resurrecció de Llàtzer i curació del leprós.....	205
5. 2. 1. 2. Llegenda de l'apòstol Jaume a Compostel·la.....	210
5. 2. 1. 2. 1. <i>Decollatio</i>	211
5. 2. 1. 2. 2. <i>Translatio</i>	213
5. 2. 1. 2. 3. <i>Inventio</i>	216
5. 2. 2. Absis sud: Història de Pau i Pere.....	223
5. 2. 2. 1. Barca de sant Pere	223
5. 2. 2. 2. Vol de Simó el Mag.....	226
5. 2. 2. 3. Crucifixió de sant Pere	228
5. 2. 2. 4. Decapitació de sant Pau	229
5. 2. 3. Absidiola nord	235
5. 2. 3. 1. Martiri de sant Antolí	235
5. 2. 3. 2. Hèracles	239

5. 3. CAPITELLS HISTORIATS DE L'ARC TRIOMFAL, EL CREUER I ELS BRAÇOS DEL TRANSEPTE	244
5. 3. 1. Arc triomfal.....	245
5. 3. 1. 1. Roda de la Vida	245
5. 3. 1. 2. Cicle de David i el Cavaller Victoriós	251
5. 3. 2. Creuer	259
5. 3. 2. 1. Anunciació i Visitació.....	259
5. 3. 2. 2. Arbre de Jessè	261
5. 3. 3. Braç nord del transsepte.....	266
5. 3. 3. 1. Martiri de Quirze i Julita	266
5. 3. 3. 2. Segona vinguda de Crist	271
5. 3. 3. 3. Temes sense identificar	277
5. 3. 3. 4. Els tres hebreus davant Nabucodonosor	279
5. 3. 3. 5. Epifania.....	282
5. 3. 4. Braç sud del transsepte.....	288
5. 3. 4. 1. Joglars amb un simi	288
5. 3. 4. 2. Traginadors.....	291
5. 3. 4. 3. Abraham i Melquisedec	293
5. 4. CAPITELLS HISTORIATS DE LA NAU NORD.....	296
5. 4. 1. Capitells amb temes bíblics.....	297
5. 4. 1. 1. Història de Jacob	297
5. 4. 1. 2. Crist prediu la negació de Pere	301
5. 4. 1. 3. Els pelegrins d'Emaús	303
5. 4. 1. 4. Les Santes Dones al sepulcre	306
5. 4. 2. Unitat iconogràfica: Transmissió del poder i reis.....	311
5. 4. 2. 1. <i>Traditio Legis</i>	311
5. 4. 2. 2. Ascensió d'Alexandre el Gran.....	314
5. 5. CAPITELLS HISTORIATS DE LA NAU SUD.....	318
5. 5. 1. Daniel i els lleons.....	319
5. 5. 2. Pelegrins amb conquilles jacobees.....	323
5. 5. 3. Cicles de la infància de Crist.....	326
5. 6. REPERTORIS NO HISTORIATS DEL CONJUNT CATEDRALICI.....	331
5. 6. 1. Vegetació	331
5. 6. 1. 1. Acants	332
5. 6. 1. 2. Vinya.....	334
5. 6. 1. 3. Altres tipus de vegetació.....	336
5. 6. 2. Animals.....	338

5. 6. 2. 1. Segons categories	338
5. 6. 2. 2. Segons les relacions que presenten amb l'home.....	345
5. 6. 3. Hibridacions: animals amb derivacions vegetals	348
6. PORTADES DEL TEMPLE	351
6. 1. PORTA DE SANT BERENGUER.....	352
6. 1. 1. Localització i implicacions	352
6. 1. 2. Descripció.....	355
6. 1. 2. 1. Arquitectura i tipologia.....	355
6. 1. 2. 2. Escultura.....	356
6. 1. 3. Iconografia: la mètopa amb el calandrí (<i>charadrius</i>)	358
6. 2. PORTA DE L'ANUNCIATA.....	360
6. 2. 1. Localització i implicacions	360
6. 2. 2. Descripció.....	362
6. 2. 3. Anàlisi iconogràfica	367
6. 2. 3. 1. La mètopa amb la <i>Caritas</i>	367
6. 2. 3. 2. La inscripció amb la salutació angèlica.....	370
6. 2. 3. 3. Els crismons trinitaris de l'Anunciata i Sant Berenguer	372
6. 2. 3. 4. Les figures de Gabriel i Maria	377
6. 3. PORTA DEL LAVACRUM.....	382
6. 4. PORTA DELS FILLOLS	383
6. 4. 1. Localització i implicacions	383
6. 4. 1. 1. La denominació "dels Fillols" i les implicacions baptismals.....	384
6. 4. 1. 2. La necròpolis medieval del davant de la portada	386
6. 4. 2. Descripció.....	387
6. 4. 3. Iconografia.....	391
6. 4. 3. 1. Escenes de les mètopes: l'Anunciació i tema no identificat	391
6. 4. 3. 2. Fris del muntant esquerre: el cavaller i el lleó	392
6. 5. PORTES DE LA FAÇANA OCCIDENTAL.....	396
6. 5. 1. Localització i implicacions	396
6. 5. 2. Porta major	397
6. 5. 3. Portada nord	400
6. 5. 4. Portada sud	400

7. CAPITELLS DEL CLAUSTRE: ARCADA NORD-EST I GALERIA EST	405
7. 1. UNA PROBLEMÀTICA PRÈVIA: L'ABAST DE LES RESTAURACIONS.....	406
7. 1. 1. Bases per a una nova apreciació.....	406
7. 1. 2. Aproximació crítica a l'aparença actual.....	408
7. 2. CAPITELLS HISTORIATS DEL CLAUSTRE	412
7. 2. 1. <i>In situ</i>	412
7. 2. 1. 1. Anunciació-Visitació.....	412
7. 2. 1. 2. Escena amb l'apostolat (?).....	412
7. 2. 2. Descontextualitzats	413
7. 2. 2. 1. Davallament de la Creu (desaparegut).....	413
7. 2. 2. 2. Crist entre Maria i sant Joan Evangelista.....	416
7. 3. ALTRES TEMES.....	421
8. ASPECTES FORMALS I ESTILÍSTICS.....	423
8. 1. PORTADES DE SANT BERENGUER I DE L'ANUNCIATA	424
8. 1. 1. El ressò de la flora tolosana	424
8. 1. 2. Les mènsules	427
8. 1. 3. Les figures de l'Anunciata: Maria i Sant Gabriel.....	428
8. 1. 4. Els arcs polilobulats dels nínxols de l'Anunciata	430
8. 2. ABSIS LATERALS	433
8. 2. 1. Sector nord del transsepte.....	433
8. 2. 2. Sector sud del transsepte.....	439
8. 3. ABSIS MAJOR.....	440
8. 3. 1. L'ascendència tradicional: el cercle de Ramon de Bianya	440
8. 3. 2. Una possible ascendència alternativa.....	446
8. 3. 3. Temes vegetals.....	449
8. 4. TRANSSEPTE.....	451
8. 4. 1. Continuïtat dels temes florals.....	451
8. 4. 2. Analogies amb la portada sud de Sant Pere de Fraga	452
8. 5. PORTA DELS FILLOLS I EL PORTAL MAJOR.....	456
8. 5. 1. L'anomenada "Escola de Lleida"	456
8. 5. 2. L'ascendència anglonormanda.....	460
8. 6. NAUS.....	462

8. 6. 1. Nau nord	462
8. 6. 2. Nau sud	464
8. 6. 3. Nau central.....	466
8. 7. CLAUS DE VOLTA	468
8. 8. CAPITELLS DE LES FINESTRES	470
8. 9. MÈNSULES	470
8. 10. ARCADA NORD-EST I ALA EST DEL CLAUSTRE.....	472
CONCLUSIONS.....	477
BIBLIOGRAFIA	487
DOCUMENTACIÓ.....	617
LLISTA DE FIGURES I PROVINENÇA	619
INFOGRAMES AMB ELS TEMES DELS CAPITELLS.....	643
Llegenda de colors emprats.....	643
INFOGRAMA 1. Temes historiat de l'absis major.....	645
INFOGRAMA 2. Temes historiat de l'absis nord	647
INFOGRAMA 3. Temes historiat de l'absis sud	649
INFOGRAMA 4. Temes historiat de l'absidiola nord.....	651
INFOGRAMA 5. Temes historiat de l'arc triomfal.....	653
INFOGRAMA 6. Temes historiat del creuer	655
INFOGRAMA 7. Temes historiat del sector nord del transsepte	657
INFOGRAMA 8. Temes del sector sud del transsepte	659
INFOGRAMA 9. Temes historiat de la nau nord del temple.....	661
INFOGRAMA 10. Temes del cicle d'Alexandre	663
INFOGRAMA 11. Temes historiat de la nau sud del temple.....	665
INFOGRAMA 12. Temes historiat del claustre (<i>in situ</i>).....	667

RESUM

La present tesi doctoral és un estudi sobre l'escultura monumental del segle XIII de la Seu Vella de Lleida (l'antiga catedral romànica que presideix aquesta ciutat), que constitueix un dels conjunts escultòrics més rics del panorama artístic del segle XIII català. La principal finalitat de la investigació és contextualitzar i comprendre les raons de la seva presència en relació amb el moment en què fou creat. L'aportació que es realitza rau en proposar una mirada inèdita, global i completa sobre aquest conjunt d'imatges fonamentada en materials de diferent caràcter: documentació, bibliografia, dades arqueològiques i les pròpies escultures com a fonts materials. Davant la insistència en determinats temes bíblics es planteja, com a punt de partida, la hipòtesi que una de les línies que va marcar el disseny general del conjunt de temes fos un ideari eclesiàstic de lluita contra de les heretgies, principalment l'Islam i el catarisme, que es va traduir en una notable presència de representacions relacionades amb l'Encarnació de Crist, que era negada per aquestes doctrines.

La tesi es compon de dos volums. El primer conté l'estudi pròpiament dit, estructurat en vuit capítols més les conclusions. En el capítol inicial s'ofereix el plantejament metodològic i l'estat de la qüestió, amb el qual es posa de manifest que s'havia posat poc èmfasi en els temes contextuals que envolten la construcció. En el segon capítol es descriuen les circumstàncies històriques, polítiques i ideològiques en què es va concebre i es va construir la catedral. S'analitza el panorama eclesiàstic del moment i la percepció que es tenia d'aquells grups herètics, atenent a diverses fonts d'informació, però amb una atenció especial als concilis i a la literatura polèmica, que n'ofereixen una imatge tergiversada en un sentit negatiu. En el tercer capítol s'examina el propi conjunt de la Seu Vella fusionant l'anàlisi històrica, arquitectònica i arqueològica; també s'hi inclouen les dependències i edificis immediats, atès que l'objecte del treball queda immers en problemàtiques que poden ser extensives a tot el complex. En el capítol 4 s'aborda la història de la degradació i de les principals actuacions de recuperació realitzades al monument perquè, com que l'escultura monumental és indissociable del propi edifici, les contingències a què s'ha vist sotmesa s'engloben en circumstàncies que abasten tota la construcció.

Els capítols 5, 6, i 7 representen el gruix principal del treball i es consagren a l'anàlisi iconogràfica. En el capítol 5 s'estudia la totalitat dels capitells de

l'interior del temple, a diferència de les visions prèvies, algunes d'elles molt solvents, però que tractaven el conjunt de forma parcial. Els temes i els repertoris s'aborden de forma individual o en grups reduïts de peces i alhora s'intenten relacionar amb la seva localització dins de la topografia del temple. En el capítol 6 es plantegen els problemes i les implicacions que es deriven de la localització de les portades dins de la topografia del conjunt catedralici, així com les seves relacions amb les construccions que l'envolten. També es du a terme l'anàlisi dels elements iconogràfics d'aquestes portades i es fa una aproximació a les funcions que van poder acomplir al segle XIII. En el capítol 7 es plantegen els problemes que resulten de les transformacions patides al claustre (desfeta i recuperació). L'anàlisi ha permès anotar una sèrie de dades que reflecteixen el nombre de peces que són originals *in situ*, les que són originals recol·locades, així com el nombre de restitucions modernes. També s'estudien les peces historiades des del punt de vista iconogràfic. En últim terme, al capítol 8 es presenta l'anàlisi formal i estilística segons els diferents sectors de l'edifici proporcionant arguments que renoven algunes interpretacions tradicionals. Les anàlisis es complementen amb una sèrie d'infogrames que permeten reconèixer la ubicació precisa dels temes dels capitells i la seva disposició al sí de l'edifici a partir d'una visualització global. En el segon volum es presenta l'inventari, catalogació i documentació de totes les peces que integren la recerca. Aquesta informació pren la forma de sis annexos: capitells interiors del temple, claus de volta del temple, mènsules del temple, capitells de les finestres del temple, capitells de l'ala est i l'arcada nord-est del claustre i, per últim, peces descontextualitzades.

RESUMEN

La presente tesis doctoral es un estudio sobre la escultura monumental del siglo XIII de la Seu Vella de Lleida (la antigua catedral románica que preside esta ciudad), que constituye uno de los conjuntos escultóricos más ricos del panorama artístico del siglo XIII catalán. La principal finalidad de la investigación es contextualizar y comprender las razones de su presencia en relación con el momento en que fue creado. La aportación que se realiza radica en proponer una mirada inédita, global y completa sobre este conjunto de imágenes fundamentada en materiales de diferente carácter: documentación, bibliografía, datos arqueológicos y las propias esculturas como fuentes materiales. Ante la insistencia en determinados temas bíblicos se plantea, como punto de partida, la hipótesis que una de las líneas que marcó el diseño general del conjunto de temas fue un ideario eclesiástico de lucha contra de las herejías, principalmente el Islam y el catarismo, que se tradujo en una notable presencia de representaciones relacionadas con la Encarnación de Cristo, que era negada por estas doctrinas.

La tesis se compone de dos volúmenes. El primero contiene el estudio propiamente dicho, estructurado en ocho capítulos más las conclusiones. En el capítulo inicial se ofrece el planteamiento metodológico y el estado de la cuestión, con el que se pone de manifiesto que se había hecho poco énfasis en los temas contextuales que rodean la construcción. En el segundo capítulo se describen las circunstancias históricas, políticas e ideológicas en las que se concibió y se construyó la catedral. Se analiza el panorama eclesiástico del momento y la percepción que se tenía de aquellos grupos heréticos, atendiendo a varias fuentes de información, pero con una atención especial a los concilios y a la literatura polémica, que ofrecen una imagen tergiversada en un sentido negativo. En el tercer capítulo se examina el propio conjunto de la Seu Vella fusionando el análisis histórico, arquitectónico y arqueológico; también se incluyen las dependencias y edificios inmediatos, dado que el objeto del trabajo queda inmerso en problemáticas que pueden ser extensivas a todo el complejo. En el capítulo 4 se aborda la historia de la degradación y de las principales actuaciones de recuperación realizadas en el monumento porque, como la escultura monumental es indisoluble del propio edificio, las contingencias a que se ha visto sometida se engloban en circunstancias que abarcan toda la construcción.

Los capítulos 5, 6, y 7 representan el grueso principal del trabajo y se consagran al análisis iconográfico. En el capítulo 5 se estudia la totalidad de los capiteles del interior del templo, a diferencia de las visiones previas, algunas de ellas muy solventes, pero que trataban el conjunto de forma parcial. Los temas y repertorios se abordan de forma individual o en grupos reducidos de piezas y a la vez se intentan relacionar con su localización dentro de la topografía del templo. En el capítulo 6 se plantean los problemas y las implicaciones que derivan de la localización de las portadas dentro de la topografía del conjunto catedralicio, así como sus relaciones con las construcciones que la rodean. También se lleva a cabo el análisis de los elementos iconográficos de estas portadas y se hace una aproximación a las funciones que pudieron cumplir en el siglo XIII. En el capítulo 7 se plantean los problemas que resultan de las transformaciones sufridas en el claustro (pérdidas y recuperación). El análisis ha permitido anotar una serie de datos que reflejan el número de piezas que son originales *in situ*, las que son originales recolocadas, así como el número de restituciones modernas. También se estudian las piezas historiadas desde el punto de vista iconográfico. Por último, en el capítulo 8 se presenta el análisis formal y estilístico según los diferentes sectores del edificio proporcionando argumentos que renuevan algunas interpretaciones tradicionales. Los análisis se complementan con una serie de infogramas que permiten reconocer la ubicación precisa de los temas de los capiteles y su disposición en el sí del edificio a partir de una visualización global. En el segundo volumen se presenta el inventario, catalogación y documentación de todas las piezas que integran la investigación. Esta información toma la forma de seis anexos: capiteles interiores del templo, claves de bóveda del templo, modillones del templo, capiteles de las ventanas del templo, capiteles del ala este y la arcada noreste del claustro y, por último, piezas descontextualizadas.

SUMMARY

This doctoral thesis is a study of the 13th Century monumental sculpture in the Seu Vella in Lleida (the old romanesque cathedral that presides over this town), which constitutes one of the richest sculptural bodies in the 13th Century Catalan artistic panorama. The main goal of the investigation is to contextualise and understand the reasons behind its presence in relation to the moment in which it was created. The contribution being made lies in offering an unprecedented, global vision of this body of images, based on various types of materials: documents, bibliography, archaeological data and the sculptures themselves as source material. Faced with the persistence of biblical themes, the starting point chosen will be the hypothesis that one of the approaches that influenced the general design themes was an ecclesiastic ideology of the fight against heresy, mainly Islam and Catharism, which resulted in the presence of representations of the incarnation of Christ, which was denied by those doctrines.

The thesis consists of two volumes. The first contains the actual study, structured into eight chapters plus the conclusions. In the first chapter, the methodology and the state of the question is described, wherein it is made obvious that little emphasis had been placed on the contextual issues surrounding the construction. In the second chapter we find a description of the historical, political and ideological circumstances in which the cathedral was conceived and built. The ecclesiastic panorama of the time is analysed, as well as the perception that was held of those heretical groups, adhering to various sources of information, but paying special attention to the councils and controversial literature, which offer a distorted, negative view of them. In the third chapter the Seu Vella as a whole is examined, fusing historical, architectural and archaeological analysis; also included are the surrounding premises, as the goal of this study is immersed in issues which also affect the entire complex. The fourth chapter examines decay and the main actions taken to restore the monument, because, as the monumental sculpture is indissociable from the actual building, so the measures to which the entire structure has been subjected must be taken into account.

Chapters 5, 6 and 7 represent the main bulk of the study, and are dedicated to iconographic analysis. In chapter 5 the capitals inside the temple are examined, as opposed to previous studies, some of which very worthy, but which treated them only partially. The themes and repertoires are tackled

individually or in small groups of pieces, while at the same time trying to relate them to their place within the temple topography. In chapter 6, I look at the problems and implications deriving from the placement of the façades within the cathedral topography, as well as their relation to the surrounding buildings. An analysis of the iconographic elements in these façades, and the functions they may have served in the 13th Century, is also carried out. In chapter 7 the problems resulting from the changes suffered in the cloister (losses and restoration) are examined. The analysis has permitted the creation of a series of data that reflect the number of original pieces *in situ*, those which are original pieces which have been put back, as well as the number of modern restitutions. The pieces are also analysed from an iconographic perspective. Finally, in chapter 8 the formal stylistic analysis is presented, according to different sectors of the building, offering arguments which renew more traditional interpretations. The analyses are accompanied by a series of diagrams that allow us to recognise the precise location of the themes of the capitals and their location within the building from a global perspective. In the second volume we can find the inventory, cataloguing and documentation of all the pieces included in the investigation. This information takes the form of six annexes: capitals inside the temple, temple keystones, temple brackets, capitals of the temple windows, capitals of the east wing and the northeast arcade of the cloister and, finally, pieces out of context.

1. INTRODUCCIÓ

1. 1. PRESENTACIÓ

Aquesta tesi versa sobre una dimensió específica del conjunt monumental de la Seu Vella de Lleida: l'escultura del segle XIII. Una escultura que, de forma genèrica, s'inscriu en els paràmetres del que podríem anomenar "art romànic". Però com que aquesta noció suggereix un vast camp d'investigació, en el qual hi tenen cabuda conceptes geogràfics, artístics, historiogràfics i de periodització, sempre oberts a discussions, en aquest treball s'ha utilitzat com a referència l'esmentat marc cronològic que proporciona el segle XIII, la qual cosa no vol dir que no es faci ús d'aquella categoria històrico-artística per qualificar el conjunt que estudiem.

Els antecedents d'aquesta recerca es remunten a quan essent estudiants de la llicenciatura en Història de l'Art, la directora d'aquesta tesi ens va posar en contacte amb el conjunt escultòric de la Seu Vella, un conjunt que òbviament comptava amb estudis previs, de gran solvència, però que eren parcials, atès que o no abordaven la totalitat de peces susceptibles de ser considerades com un grup més o menys homogeni o, si ho feien, no era amb suficient profunditat. Una primera fita per la nostra part va ser l'elaboració d'una tesina que va ser presentada l'octubre de 2006 a la Universitat de Lleida amb el títol *L'escultura del segle XIII de la Seu Vella de Lleida Primera aproximació als capitells de l'interior del temple* que ens va servir per conèixer i sistematitzar una part del conjunt i que ens va permetre copsar la problemàtica en què queda inscrit el seu estudi. Aquell treball va ser avaluat per un tribunal compost pels professors Ximo Company, Milagros Guardia i Carles Mancho, a qui agraïm les consideracions que feren, les quals hem tingut en compte en el treball que ara presentem. Aquell primer estudi estava centrat en la descripció formal i l'aproximació estilística de les peces i també vàrem intentar fer algunes aproximacions iconogràfiques als temes que s'hi representaven. Els resultats van ser parcials,

però ens van servir per prendre consciència de l'abast i la complexitat de la sèrie artística a què ens enfrontàvem.

L'enfocament que s'ha pretès donar a aquesta tesi ha variat substancialment respecte aquell primer treball, per bé que l'objecte continua essent el mateix, encara que s'ha ampliat (comprèn la totalitat de l'escultura considerada del segle XIII del conjunt monumental lleidatà, que a part d'estar conformada pels capitells interiors del temple inclou les seves mènsules, els capitells de les finestres, les claus de volta i els capitells de l'arcada nord-est i l'ala est del claustre catedralici). Malgrat que l'estudi descriptiu i formal hi continuen essent presents, una de les preocupacions principals de la present recerca ha estat contextualitzar històricament i comprendre les raons de la presència del conjunt d'imatges estudiat en relació amb el moment en què foren creades i en el sí del l'espai on es localitzen. D'aquesta manera, les qüestions centrals que ens han interessat i a l'entorn de les quals gira principalment aquest treball són, en primer lloc, el *perquè* de la creació d'aquest conjunt escultòric en el context de la Lleida del segle XIII i, en segon lloc, el problema de l'aproximació als significats de les escultures que l'integren, tant des del punt de vista de la seva presència singular, com de la relació amb els espais on es troben.

La construcció de la catedral lleidatana es pot entendre com una operació de prestigi eclesiàstic posada en marxa després de la conquesta cristiana de la ciutat. El poder episcopal necessitava una representació simbòlica per a ser copsat i una de les múltiples maneres a partir de les quals es va produir aquesta afirmació fou la creació de referents visuals. Podríem dir que amb la creació d'un conjunt d'imatges com el que estudiem s'articulava un discurs de legitimació de la seva presència. Però, en tant que símbols, aquelles imatges podien ser polivalents i ambigües i donar lloc a connotacions diverses. I de fet és així com també les percebem avui. D'aquesta manera, al conjunt escultòric de la Seu Vella es posa de manifest la complexitat dels continguts que es podien elaborar amb l'elecció, la combinació i l'adaptació de temes iconogràfics per tal d'exterioritzar missatges, de construir discursos. I aquest és un punt en què s'intenta aprofundir en aquest treball. Això no obstant, hi ha altres qüestions que també hi són presents i que s'allunyen d'aquesta visió històrica i iconogràfica. Aquests són, per un costat, els canvis de què han estat objecte les escultures (i els espais on es localitzen) al llarg dels segles i que distorsionen la percepció que en tenim a l'actualitat, i, per l'altre costat, i com ja dèiem, els aspectes relatius al que podríem anomenar la seva forma, o sigui, els estilístics,

ja que el que es pretén en última instància és donar una visió global d'aquest conjunt artístic.

Encara que el nostre objecte d'estudi és una part concreta de la catedral lleidatana, òbviament no n'està aïllada ni n'és independent. En època medieval, l'escultura participava, en tant que part integrant del marc que proporcionava el temple, dels actes representatius i cerimonials que s'hi desenvolupaven. Si interpretem l'espai en termes d'escenografia, l'escultura es pot entendre com a part de l'embolcall decoratiu i simbòlic que al segle VII Isidor de Sevilla va anomenar *venustas*, que, dit en poques paraules, era la tercera i última etapa del procés constructiu i la que proporcionava una imatge completa a l'edifici¹. Les imatges escultòriques es constituïen com una part fixa i perdurable d'un entorn sagrat que es podia veure transmutat per l'efecte que li conferia la instal·lació de determinats dispositius litúrgics, de les pregàries i gestos rituals, dels efectes de la llum i dels aromes, etc. És evident, doncs, que la presència d'aquestes imatges respon a un sentit i una voluntat que va més enllà d'aquella tant repetida funció pedagògica². Al llarg del treball s'ha intentat reflexionar i apuntar hipòtesis relacionades amb aquestes qüestions en el cas que s'hagin pogut argumentar, per bé que els resultats que s'assoleixen no són decisius, atès que les qüestions relatives a les funcions dels espais, el mobiliari i la litúrgia en general són encara molt desconegudes per al període i l'edifici que ens ocupen. En aquest sentit, s'ha de dir que la realització d'aquesta tesi³ s'emmarca en el

¹ *Hucusque partes constructionis, sequitur de venustate aedificiorum. Venustas est quidquid illud ornamenti, et decoris causa aedificiis additur, ut tectorum auro distincta laquearia, et pretiosi marmoris crustae, et colorum picturae (Etymologiae, XIX, 11, a MIGNÉ, 1844-1865, vol. 82, col. 675). VELÁZQUEZ, 1997, pp. 229-248, expressa que tal com ho planteja Isidor es pot entendre com l'embelliment que complementa els edificis. Venustas queda definida com un element extern a la construcció: és la decoració que els pot acompanyar, que els enriqueix i embelleix, però alhora és un element imprescindible junt amb la planificació i l'execució (*dispositio, constructio*).*

² Com és sabut (seguim MCKITTERICK, 1990, pp. 298-299), la idea de la funció pedagògica s'ha desenvolupat a partir de la tesi del papa Gregori el Gran exposada en dues cartes (anys 599 i 600) adreçades a Serè, bisbe de Marsella, que havia fet destruir les imatges pintades als murs dels llocs consagrats al culte per temor a què els fidels no les consideressin ídols; Gregori afirmà que les imatges havien de ser a les esglésies amb la finalitat d'ensenyar les veritats de la fe als que no sabien llegir. Dos segles més tard Walafrid Strabo subratllà als *Libri Carolini* (ca. 794), en una fórmula de gran fortuna: *Pictura est quaedam litteratura illitterato* (MIGNÉ, 1844-1865, 114, col. 929), segons la qual, la visió d'una imatge sembla poder substituir la lectura de la Bíblia: gràcies a ella, els il·lustrats obtindrien un ensenyament que d'altra manera els era inaccessible.

³ Per a la seva realització hem gaudit d'una beca-contracte de personal investigador novell predoctoral vinculada a aquest grup de recerca i desenvolupada al Departament d'Història de l'Art i Història Social de la Universitat de Lleida, entre els anys 2005-2008, concedida per l'Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (AGAUR) de la Generalitat de Catalunya (codi 2005FI 00612), així com d'una beca per a fer una estada per activitats de recerca (convocatòria BE 2007, AGAUR) que vàrem realitzar entre gener i juny de 2008 al Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale (CÉSCM) de la Universitat de Poitiers.

programa de treball del grup de recerca *Ars Picta* de la Universitat de Barcelona, dirigit per Milagros Guardia, que té com un dels seus objectius estudiar la decoració de l'edifici religiós com a part integrant d'un entorn en el qual hi convergeixen diversos elements (arquitectura, decoració monumental, mobiliari, objectes, imatges) que fan de marc a la posada en escena dels ritus litúrgics⁴. En últim terme, la voluntat d'aquest treball és crear coneixement accessible i útil que proporcioni una millor comprensió de la realitat històrica del monument i ser una eina que serveixi de base per a altres treballs, ja que l'estudi de la Seu Vella, o d'una part, com n'és la seva escultura, no està esgotat.

En aquest punt voldríem expressar el nostre agraïment a diverses persones i institucions. En primer lloc, mereix una menció especial la directora d'aquesta tesi, la Imma Lorés, professora d'art medieval a la Universitat de Lleida, la qual ens va introduir en l'interès per l'estudi de l'escultura de la catedral de Lleida i ens ha orientat al llarg d'aquests anys de recerca i ens ha proporcionat informacions, consells i reflexions que han encaminat el treball en la direcció més correcta, fins al resultat que ara es presenta. Per això li volem expressar la nostra gratitud. Als membres del mencionat grup *Ars Picta*, per haver-nos acollit entre els anys 2005-2008 com estudiant predoctoral. Al Turó de la Seu Vella, a Pep Tort i Núria Piqué, per haver-nos facilitat l'accés al monument en tot moment i també al lapidari, així com la tasca de consulta de documentació que es guarda al Turó, i també a Antoni Benavente, per les fotos. Al Museu de Lleida Diocesà i Comarcal, a Montse Macià en tant que directora, i en particular l'Alberto Velasco per acompanyar-nos en els visites a les reserves, i a Carme Berlabé, per les informacions facilitades. Al Museu Nacional d'Art de Catalunya, molt especialment al cap de l'àrea d'Art Medieval, el Jordi Camps, per fer que la consulta de peces i documents hagi estat senzilla i també per les útils conserves que hem mantingut. Al Servei d'Arqueologia Paeria de Lleida, particularment a Isabel Gil, per permetre'ns la consulta a les memòries realitzades per aquest servei. Als Serveis Territorials de Patrimoni Generalitat de Catalunya, en especial Josep Gallart, també per facilitar-nos la tasca de consulta de documentació. A l'Arxiu fotogràfic de l'Institut d'Estudis Ilerdencs. A Marcello Angheben, per haver acceptat la nostra estada al CÉSM de Poitiers. Als professors d'Història de l'Art de la Universitat de Lleida i del Màster de Gestió del Patrimoni de la Universitat de Barcelona, perquè els ensenyaments

⁴ Anàlisi i Recerques Sobre Pintura i Iconografia Tardoantiga i Altmedieval. En aquest sentit ha organitzat els simposis internacionals "L'església romànica, espai de les imatges" (2007) i "El ritual litúrgic i la seva «posada en escena»: espais, ornaments i funcions de l'església romànica" (2011).

que ens han transmès també són presents d'alguna forma en aquest treball. Per un altre costat, al llarg d'aquests anys han estat diversos els amics de fora de l'àmbit institucional que de forma directa o indirecta m'han ajudat interessant-se pel treball i encoratjant-me a tirar-lo endavant. A tots moltes gràcies. També vull deixar constància de l'agraïment que sento envers la meua família, molt especialment els meus pares, sense els quals la realització d'aquest treball no hauria estat possible, i també al meu germà.

1. 2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Si d'una cosa es pot vanar la Seu Vella és que ha estat objecte de diversos i detallats estats de la qüestió, centrats en efecte en diferents temàtiques particulars⁵, però que en definitiva reuneixen un univers d'obres bastant homogeni. Per això l'apartat que ara s'enceta es planteja com una síntesi, una més, que compila diversos materials textuais, molts d'ells portats a col·lació per la crítica en in comptables ocasions. S'ha de deixar clar des de bon començament que els estudis que citarem, en especial aquells que són essencials en el posterior desenvolupament del present treball, són tractats amb més profunditat en els successius capítols, quan el tema particular que desenvolupen ve al propòsit i és rellevant per a l'exposició, de tal manera que aquest estat de la qüestió es planteja, hi insistim, com un resum introductori i general.

Al marge de formar part de les obres generalistes o de síntesi, en les que hi sol ser present, un monument tant emblemàtic i de la magnitud artística i cultural de la Seu Vella ha generat in comptables mencions i estudis. Per això precisem també que ens volem fer ressò no pas de totes les publicacions que se li han brindat de forma exclusiva o de les quals forma part, sinó d'aquelles que creiem més il·lustratives, prioritzant el que és el nostre objecte d'estudi, l'escultura del conjunt catedralici, per bé que, com és obvi, i en tant que part indissoluble que n'és, aquesta no es pot deslligar dels temes vinculats al propi edifici que la conté. Dit això, passem a la tasca que ens ocupa.

Els comentaris i les informacions precises que proporcionen els cronistes més antics sobre el nostre objecte d'estudi són nuls o mínims, de manera que,

⁵ A tall d'introducció destaquem: El número especial de la revista *Ilerda* (1979), dedicat als 700 anys de la consagració de la Seu; BERTRAN, 1995; TARRAGÓ/NOVEL, 1980; GONZÁLEZ *et al.*, 1998; les actes del *Congrés de la Seu Vella de Lleida*, celebrat el 1991; el catàleg de l'exposició *La Seu Vella de Lleida: La catedral, els promotors, els artistes, s. XIII-s. XV*, celebrada l'any 1991, i el catàleg de l'exposició *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, celebrada l'any 2003.

ho reiterem, l'anàlisi bibliogràfica s'ha de remetre a les notes sobre el monument entès en un sentit global i, si existeixen, ressaltar aquelles referències que al·ludeixen específicament a la seva decoració esculpida. Les primeres mencions de viatgers de les que hi ha constància són d'època moderna⁶, per bé que no esmenten l'arquitectura del temple i encara menys qualsevol altre aspecte més concret de la construcció, com seria la seva decoració esculpida. Les primeres fonts que al·ludeixen explícitament al nostre objecte d'estudi ens situen a la darrerria del segle XVIII i provenen de les plomes de cronistes i viatgers que van passar per la ciutat de Lleida⁷. La inclinació que mostren aquests textos és la de destacar la qualitat estètica i artística de l'edifici i principalment el seu estat deixadesa i de desolació, com posà significativament de manifest Antonio Ponz el 1788:

Me dio lástima ver una obra que se mantenía con mucha integridad cerca de cinco siglos abandonada á su destrucción, y casi del todo desmantelada. También me causó sentimiento el abandono de algunos sepulcros de Obispos, y de otras personas ilustres, que aún estaban allí⁸.

També s'ocupa de l'edifici la crònica de Francisco Zamora, el qual, com Ponz, el va contemplar a finals del segle XVIII, i coincideix amb la visió que en va proporcionar l'anterior (l'any 1788):

Para entrar en la catedral hay dos puertas, una queda en medio de la Nave y otra al costado de ella de las cuales verdaderamente son una cosa maravillosa y que da dolor en verlas abandonadas. En esta Iglesia hay varios sepulcros de familias Ilustres de personas Reales... Hay también muchas inscripciones una de ellas Romana todas las cuales se publicaran aquí pues la tiene el sr. Pasqual. Los sepulcros están la mayor parte estropeados y en el mayor abandono. Entre los más sobresalientes hay uno que parece de la familia Gallar. El claustro está cortado en parte para Quarteles; pero ciertamente que lo que queda es hermoso⁹.

Més endavant, altres viatgers van posar de manifest la suggestivitat de l'obra escultòrica del monument. En aquest sentit destaca la perspectiva historicista i romàntica amb la que l'erudit Pau Piferrer¹⁰, que va obrir el catàleg de contribucions amb la descripció i l'anàlisi de l'antiga catedral lleidatana a

⁶ GANAU, 1992, pp. 29-31.

⁷ Sobre viatges per terres lleidatanes v. GANAU, 1992 i 1996. Per al tractament de les catedrals per part dels viatgers v. VILÀ, 1990.

⁸ PONZ, 1788, p. 194.

⁹ Seguim l'edició: ZAMORA, 1973, pp. 232-233.

¹⁰ GRAU/LÓPEZ, 1985, 1986 i 1992; GRAU, 2003, pp. 35-36.

1. INTRODUCCIÓ

L'obra *Recuerdos y bellezas de España*, la qual adjuntava les evocadores il·lustracions de F. Xavier Parcerisa¹¹. Centrat en bona mesura en els conjunts monumentals i l'art, Piferrer fa referències puntuals a l'ornamentació escultòrica del temple i advertí que *los capiteles convidan a un estudio más completo y más rico de adornes bizantino-góticos* i va concloure:

*Es increíble la analogía que guardan con las iluminaciones de los códices del 1100 y 1200; y sierpes enlazadas, dragones fantásticos, monstruos, grecas, florones y caprichosas combinaciones de líneas, todo parece se copió de las pintadas iniciales de una Biblia ó del cartulario de algún monasterio del norte. Pero su mismo buen gusto revela que, aunque bizantinos, anduvo en ellos la mano de los artífices góticos, y que el género germánico regeneraba el arte con las formas ojivales al erigirse á Dios aquel edificio*¹².

Al mateix temps ja va abordar la problemàtica sobre l'adscripció estilística del temple, tema extensament discutit que apareix, doncs, des de les primeres aportacions historiogràfiques. L'autor ja deixava entreveure la disjuntiva tant repetida de si és un edifici romànic o gòtic, atès que a l'obra reflexiona –a més dels edificis romànics i gòtics catalans– a l'entorn dels edificis que combinen trets de l'un i de l'altre estil. La catedral de Lleida la definia com a *el último suspiro del arte bizantino, que cedia la plaza al gótico, cuya procsimidad ya revelaba con las bellas combinaciones de sus ornatos*¹³. Piferrer va ser el primer analista dels monuments medievals catalans. A grans trets, i com un dels personatges centrals en la definició del moviment romàntic a Catalunya, advocava per una mitificació pel passat medieval, en el qual fonamentar unes expansions patriòtiques¹⁴. El valor emblemàtic atorgat a les restes d'aquell passat és clar quan analitza la catedral lleidatana:

Si la vista de un templo desierto, profanado y mutilado en muchas de sus partes llena de amargura tu corazón, saluda al pasar, ó viagero, las rojas paredes de la catedral antigua, y aléjale de Lérida conseroando las ilusiones que aquella alta fábrica hizo nacer en tu espíritu. En mal hora la edificaron dentro el recinto de una fortaleza; y al ver su abandono, sus ventanas rotas, su interior convertido en cuartel y almacenes, y

¹¹ PIFERRER/PARCERISA, 1839-1843.

¹² PIFERRER/PARCERISA, 1839-1843, 1, p. 319.

¹³ PIFERRER/PARCERISA, 1839-1843, 1, pp. 323-324.

¹⁴ Segons FRADERA, 1992, 43, per a Piferrer, l'arquitectura i els testimonis documentals, allí on encara existien, constituïen les restes a partir de les que era possible la *regeneració* moral del present.

derribados los sepulcros, viénense á la imaginación las palabras del sublime profeta: los caminos están de luto, porque no hay quien venga á las solemnidades, todos sus puertas destruidas... Desechó el Señor su altar, maldijo su santuario, entregó en manos del enemigo sus murallas torreadas: dieron voces en la casa del Señor, como en día de solemnidad. Pero si el amor al arte y á los monumentos de la antigüedad sabe vencer tan funestas impresiones, sube al castillo, recorre y mira¹⁵.

Malgrat que adopta un enfocament més il·lustrat, les referències a monuments de Piferrer foren copiades textualment en el cèlebre tractat del polític i administratiu Pascual Madoz, tal com el mateix autor informa¹⁶, de manera que no les repetirem. Un treball igualment destacable, fruit en aquest cas de la historiografia il·lustrada valenciana, ve de la mà del frare dominic Jaime de Villanueva, un altre pioner del gènere de viatges literaris a la península, el qual, en la coneguda obra sobre la litúrgia i la disciplina eclesiàstica¹⁷, dedica unes ratlles als capitells de la Seu Vella:

Los capiteles no son como otros del siglo XIII puros pelotones, informes y sin sabor, sino al contrario, labrados caprichosamente como los usados en los dos siglos anteriores, parecidos al orden corintio, y algunos enteramente tales¹⁸.

Aquestes visions contrasten notablement amb la que va exposar George Edmund Street, el qual, el 1865, publicà *Some account of gothic architecture in Spain*¹⁹ com a fruit de les excursions que va realitzar per Espanya en tres anys consecutius (1861-1863). Ocupat en la construcció i la restauració d'edificis religiosos i admirador de les arts medievals, va ser el primer autor estranger que va explicar l'arquitectura medieval peninsular. L'aportació de Street se situa en l'ambient de revaloració dels estils arquitectònics medievals, en especial del gòtic (neogòtic o *Gothic Revival*), moviment de retorn a l'essència nacional i religiosa perdudes. A banda de l'interès històric i arqueològic que l'autor manifesta, en aquest llibre també hi caben les apreciacions personals de l'autor. Reproduïm tot seguit un fragment en el qual parla tant de la bellesa de

¹⁵ PIFERRER/PARCERISA, 1839-1843, 1, p. 316

¹⁶ MADOZ, 1985, pp. 238-239; l'edició que seguim recull textos de obra enciclopèdica dividida en 16 volums publicada entre 1845 i 1850.

¹⁷ VILLANUEVA, 1803-1852. Ens referim a l'obra en aquests termes perquè la seva finalitat era estendre el coneixement de la disciplina eclesiàstica i analitzar la trista situació de l'església per tal de formular mesures que servissin per a la seva millora.

¹⁸ VILLANUEVA, 1803-1852, 16, p. 84.

¹⁹ STREET, 1865. El treball no es va traduir al castellà fins l'any 1926 (*La arquitectura gòtica en España*).

1. INTRODUCCIÓ

la seu lleidatana com del seu estat d'abandó i en el que també fa una anàlisi completa del conjunt:

It is impossible not to feel greatly more interest in a church whose scheme is unusual, than in one of a common type, even when its detail is not of so high a value, or its scale less imposing. Here, however, we have both extreme novelty in the general scheme, and extreme merit in all the detail. As one climbs the steep street which leads to the cathedral, where the open space around the fortifications is reached, the first general view of the buildings is most puzzling. The low outer wall of the cloister, with an enormous western doorway, the point of whose archway reaches to the top of the wall, the steeple on the extreme right, and the central lantern appearing to rise only just above the cloister wall, make a most unintelligible group. Making my way to the great doorway, I was astonished to find it to be the entrance, not of the church, as I at first assumed it to be, but only of the cloister; and not less disgusted to find that three sides of this cloister had been turned into barracks, a floor having been inserted all round at the level of the springing of the vault, so as to afford ample accommodation for some hundreds of soldiers, who sleep, cook, and live within its walls²⁰.

Street també es va referir a la tipologia d'edifici:

It will be seen that most of the windows are round-headed. Everywhere, however, the main arches are pointed; and this is, as I need hardly say, always characteristic of transitional buildings²¹.

Pel que fa a l'escultura del temple només fa una breu consideració sobre la porta de l'Anunciata:

The south transept doorway is much finer: it has a richly-sculptured round arch; and on each side of the arch are niches – one containing a statue of S. Gabriel, and the other one of the Blessed Virgin²².

Després d'aquest treball, les primers monografies que es van dedicar a la Seu van sorgir de la historiografia local de finals del segle XIX, en el context polític de la restauració i en el marc cultural del moviment de la Renaixença, del que Roca i Florejachs i Pleyán de Porta se'n consideren exponents a la ciutat del

²⁰ Sobre la catedral de Lleida STREET, 1865, 2, pp. 128-155 (la cita: pp. 132-133). També va realitzar la primera planimetria que es coneix del temple (pp. 136-137).

²¹ STREET, 1865, 2, p. 138.

²² STREET, 1865, 2, p. 140. Fixem-nos que esmenta la presència de les figures de l'Anunciata *in situ*, una presència que també apareix en una fotografia presa l'any 1871 durant un viatge fet pel monarca Amadeu I de Savoia, imatge a la que tornarem més endavant (MOLINÉ, 2000, s. p.).

Segre²³. José Pleyán²⁴, cronista oficial de Lleida, va cultivar la vessant historicista i arqueològica i va orientar la seva obra vers la recuperació i la protecció el patrimoni historico-arqueològic lleidatà; el principal resultat d'això va ser l'edició, l'any 1873, de la seva obra més emblemàtica, al pròleg de la qual expressava que un dels motius que el van guiar fou la vergonya que sentia davant l'estat ruïnós del patrimoni construït local:

Esta además iba creciendo de cada día, cuando en nuestras frecuentes excursiones por los alrededores de la ciudad ó al divagar por su recinto tropezábamos á cada paso con montones de runas, ó con algún monumento que más afortunado y aun existente en pié á despecho de los furores de las guerras y de la inclemencia de la atmósfera, nos acusaban de continuo la existencia de pueblos y civilizaciones que los libros nos confirmaban, y que después de haber vivido en la ciudad fueron á sepultarse en la noche de los tiempos. Ora era un templo bizantino medio arruinado el que se presentaba á nuestra vista²⁵.

Fixem-nos en com sintetitzava la seva visió de la catedral:

La planta del edificio es una cruz latina con un elevado cimborio en el centro y grande ápside en el extremo. En cada brazo tiene una portada. Ambas son bizantinas, si bien la que da al norte es sumamente sencilla, mientras que la que mira á medio día es digna de contemplación. Forma un cuerpo de resalto cuasi cuadrado, con arco semicircular de dobles cilindros, que descansa sobre columnas de capiteles labrados con animales fantásticos, arabescos y otros adornos originales. Encima las impostas y á los lados del arco descúbrese como dos nichos de un sabor árabe, ocupados por dos imágenes, que representan el misterio de la Encarnación²⁶.

De fet, en una publicació anterior ja havia desenvolupat la seva faceta arqueològica fent apreciacions sobre l'antiga catedral:

Ans de penetrar en l'interior del Temple, se descubreix ja l'ajermanament de eixos diversos y succesius estils, ab una sola ullada que s'tiri al exterior tal com lo presente la respectiva lámina. La severitat romano-bizantina resalta en los murs y en sos estrebs: dona visos de torello al ábside principal no menys que al adosat á ell pel cantó de tramontana, no

²³ Vegi's una aproximació al moviment de la Renaixença a Lleida a BORRELL *et al.*, 1998.

²⁴ BORRELL *et al.*, 1998, pp. 45-64.

²⁵ PLEYÁN, 1873, p. III-IV.

²⁶ PLEYÁN, 1873, p. 214 (les referències a la catedral: pp. 210-221).

1. INTRODUCCIÓ

visibles en lo dibuix, en contrast ab los dos que forman las Capellas de Moncada y de Colom enclavadas després en l'angul que restaba entre aquell y l'bras del mitg dia del creuher; y marca en los rosetons amplas escocias en degradacio, y en los finestrals primitius la característica doble serie de columnas y de archs á perfecta cimbra, descansant aquestos sobre capitells capritxosament ornamentats, com descansa la cornisa de la cubierta total sobre una prolongada filera de modillons enriqueits també la major part ab originals y quasi may repetidas figuras²⁷.

L'altre personatge cabdal de la Renaixença a la capital del Segrià és, com hem dit, Lluís Roca²⁸, poeta i també cronista de la ciutat, el qual va portar a terme diversos estudis sobre el monument i va publicar una monografia on el va descriure en detall, de la qual en citem un fragment on fa referència als aspectes constructius:

Mirad lo recio del basamento, lo espeso de los machones, lo bajo en proporción de las naves laterales lo macizo de las paredes, lo rudo de las ventanas inferiores que escasa luz dejaban penetrar en algunas coetáneas capillas, y en todo hallareis esa seriedad que impone, ese ascetismo que concentra. Pero avanza la construcción, y cual se ha ido modificando el Arte van disminuyendo aquella severidad y monotonía. Ciertó que hasta su remate siguen los pilares siendo por lo gruesos enormes: más al iniciarse en las pequeñas naves las primeras cubiertas, significanse ya por arista, y si las cruzan gruesos baquetones, airoso es el modelado y trabajadas llaves marcan su intersección. Hasta en el pilar mismo parece que el artista preparó esta transición intuitivamente, haciéndole más delgado en apariencia con su hábil distribución en mayor número de columnas. Y ya no las corona con capiteles de simples facetas o superficiales labores, como se hacía en los primeros tiempos: osados relieves marcó en ellos el certero pulso, caprichos sin cuento la imaginación, cuadros admirables la Inteligencia. Y la piedra sumisa al golpe, resignada al taladro, obediente al cincel, dejábase herir y penetrar en todos sentidos y respondía maravillosamente- bien lo recordareis- al poderío de la mano, de la fantasía, del pensamiento²⁹.

Si seguim l'ordre de publicació de les obres, convé remetre a un altre especialista que també va dedicar part dels seus esforços al conjunt, Emili Llatas (1905 i 1911), el qual va elaborar diferents articles d'estudi i de reivindicació per

²⁷ La cita és de PLEYÁN/RENYÉ, 1880, p. 15.

²⁸ BORRELL *et al.*, 1998, pp. 21-43.

²⁹ ROCA, 1881, pp. 94-95.

a què es declarés Monument Nacional a la revista de l'associació Arquitectos de Catalunya³⁰ i al *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, en un dels quals afirmava, respecte les escultures:

La calç, l'únich mantell protector de la desgraciada catedral, ens impedeix veure'ls rics capitells, plens de drachs, fullaraca y bon gust. Els corresponents a la nau central (més ben conservats), aprofitant-se de la seva altura, en va ostenten ses hermoses combinacions y llegendes, esperant que algun dia l'aire viciat y ensopidor d'un dormitori gran y mal ventilat pugui canviar-se ab el pur y ple d'encens de son primitiu temps. Els capitells podriem classificar-los en tres agrupaments: els primers recorden el tipo corinti, bastant modificat; els segons estan formats per entrellaçats combinats ab símbols pagans recordant passions, serps y animals fantàstichs, essent dintre aquest agrupament el número més gros de capitells de la Seu de Lleida; y, finalment, els capitells que podriem anomenar històrichs, en que la majoria representen fets de l'Antich o Nou Testament o llegendes de sants³¹.

En l'ambient cultural de la historiografia espanyola dels anys següents, s'ha de parlar de Vicente Lampérez, un historiador especialment interessat en la dimensió estructural dels edificis i que va anomenar "de transició" l'estil a què pertany la Seu en la seva obra cabdal³². No obstant, això no li impedeix fer les oportunes referències a altres aspectes de les construccions. Veiem, sinó, què expressa de l'escultura ilderdenca:

Notabilíssima es la riqueza de los capiteles de este monumento, difíciles de estudiar en detalle por el encalamiento y el deterioro, y por el destino de las naves. En su inspiración pertenecen á los más variados tipos románicos; así los hay de fantásticas alimañas, entrelazos, recuerdos clásicos, hojas, etc., etc.; pero en la ejecución denotan ya los tiempos del arte ojival³³.

Entre les obres sorgides en els anys successius en l'àmbit de la historiografia de l'art català sobresurt, és clar, *L'arquitectura romànica a Catalunya* (1909-1918), obra fonamental de Puig i Cadafalch³⁴, en la qual la Seu Vella hi té

³⁰ LLATAS, 1911.

³¹ LLATAS, 1905a, p. 89.

³² LAMPÉREZ, 1908-1909; es tracta d'un treball on va explorar l'evolució de l'arquitectura religiosa medieval peninsular que inclou l'estudi monogràfic del temple lleidatà (pp. 361-363).

³³ LAMPÉREZ, 1908-1909, p. 362.

³⁴ PUIG I CADAVALCH *et al.*, 1909-1918. Tinguem també present que la planta de la Seu Vella que s'inclou en aquesta obra (vol 3, p. 188) la va realitzar Emili Llatas.

1. INTRODUCCIÓ

un paper destacat. Resumint molt, l'erudit va observar una evolució de l'art romànic vers diferents camins en els edificis del segle XIII, que segons ell era degut als canvis en els centres d'influència artística, els contactes amb la cultura musulmana, la vinguda de nous ordres religiosos i a l'arribada d'elements gòtics, temes dels quals a continuació en reproduïm alguns paràgrafs que ens semblen il·lustratius:

De l'estudi històric que acabem de fer se'n dedueix principalment una conseqüència que's traslluirà en les coses d'art: l'estreta relació de la Provença, que caracterisarà una part de les obres noves; l'arribada de l'influència moresca que influirà principalment en els detalls de l'arquitectura de les terres novament conquistades y introducció de les noves ordres religioses, principalment la cistercenca, que'ns portarà formes exòtiques sense relació ab les antigües del país³⁵.

És a casa nostra, com en el Nort de la França, un moment de fe religiosa, de creuada y de victoria contra'ls infidels y d'activitat generosa en les obres eclesiàstiques, que may s'havien bastit ab tanta riquesa ni ab tant saber fer en l'esculptura; mes a Catalunya, apartada dels llocs en que's realisa la gran creació de la catedral gòtica, el nou estil hi penetra parcialment sols en un element constructiu, la volta, sense adoptar-se ses transcendents conseqüències artístiques que determinaren la transformació de l'arquitectura; y en un element més aviat literari, el temes a representar y sa disposició iconogràfica, sense que hi arribessin, en general les radicals transformacions de l'esculptura y de la decoració³⁶.

Tot i que no duu a terme anàlisis escultòriques³⁷, es destaca que la decoració és la més rica en esculptura y la més sumptuosa entre les construïdes a Catalunya³⁸. Si bé és evident que l'escultura de la Seu ha estat mereixedora de la consideració i l'elogi en obres generals d'història de l'art i en les monografies dedicades a l'edifici, són poques les anàlisis particulars i aprofundides que n'existeixen. Els primers intents es remunten a principis del segle XX, amb els estudis de l'historiador local Manuel Herrera i Gés³⁹, però no va ser fins als anys trenta que s'aconseguien els primers resultats interessants, quan l'arquitecte i escriptor lleidatà Joan Bergós, en la seva faceta d'historiador de l'art català, va prestar una especial atenció a la qüestió. Seguint l'orientació de

³⁵ PUIG I CADAVALCH *et al.*, 1909-1918, 3, p. 32.

³⁶ PUIG I CADAVALCH *et al.*, 1909-1918, 3, pp. 187-189.

³⁷ Una tasca que realitzaria més endavant: PUIG I CADAVALCH, 1949-1954, 3, *vid. infra*.

³⁸ PUIG I CADAVALCH *et al.*, 1909-1918, 3, p. 197.

³⁹ HERRERA, 1912a, pp. 21-47; 1912b, pp. 49-61; 1913 (?), pp. 1-23; 1934.

Puig i Cadafalch, del que n'era deixeble, Bergós va publicar, l'any 1928, una remarcable monografia sobre la Seu, on ja va dedicar un capítol a l'escultura, malgrat que la va tractar de manera breu, la qual cosa potser el va motivar a realitzar un major aprofundiment en un nou treball publicat l'any 1935. Aquí va fer una descripció sistemàtica de tota l'escultura del conjunt monumental i va realitzar una tasca molt rellevant d'identificació d'escenes. Aquesta obra és, doncs, un dels punts de partida i una de les bases sobre les que es fonamenta la nostra recerca.

Passem a considerar les obres de tipus més general, en les quals la Seu hi té el seu espai. Al volum dedicat a l'art gòtic de la col·lecció *Summa Artis*, Josep Pijoan es referia als estadis més avançats de l'estil romànic a Catalunya d'aquesta manera:

El siglo XII fue también en Cataluña la época de grandes construcciones; pero se mantienen todavía románicas y los elementos ojivales, en todo caso, se introducen vergonzosamente⁴⁰. (...) La tremenda caracterización de las dos catedrales románicas-ojivales catalanas las diferencia hasta hacer olvidar lo que tiene en común. (...) Mientras la catedral de Tarragona es más romana que románica, la de Lérida es más provenzal que catalana⁴¹.

Poc després, la col·lecció *Ars Hispaniae* (1946-1958), es féu eco de l'arquitectura de la catedral lleidatana en dos dels seus volums: el dedicat a l'arquitectura i l'escultura romàniques⁴², i el consagrat a l'arquitectura gòtica⁴³, fet que per si mateix posa de relleu la problemàtica que representava l'adscripció del temple en la historiografia tradicional. Pel que fa a l'escultura, Josep Gudiol i J. Antonio Gaya⁴⁴ van obrir un nou marc de relacions vinculant una part dels capitells de la capçalera a conjunts rossellonesos, caracteritzats per les figures sepulcral d'Elna i les escultures de Sant Joan el Vell de Perpinyà⁴⁵. En el mateix context, Puig i Cadafalch va publicar el seu estudi (citats abans) de

⁴⁰ PIJOAN, 1947, p. 459.

⁴¹ PIJOAN, 1947, p. 468.

⁴² GUDIOL RICART/GAYA NUÑO, 1948.

⁴³ TORRES BALBÁS, 1952, pp. 45-46.

⁴⁴ GUDIOL RICART/GAYA NUÑO, 1948, p. 95.

⁴⁵ No va ser fins molt més endavant que va aparèixer en escena la figura de Ramon de Bianya (DURLIAT, 1973, pp. 128-138). Quant als capitells, parlen de dos grups estilístics, el primer seria el de la capçalera, molt tolosà i sobri, l'altre, el de les naus, més elaborat, que hauria creat els exemplars típics de l'escola lleidatana, entre les obres de la qual en destaquen la portada d'Agramunt.

1. INTRODUCCIÓ

l'escultura romànica, en el qual, novament, l'obra lleidatana hi pren un paper destacat⁴⁶:

Els capitells de l'interior de la catedral lleidatana tenen una escultura interessantíssima. S'hi conserven alguns dels temes característics tradicionals, però augmentats amb els propis del segle de transformació en què fou bastia (...). Hi ha una tendència a aprimar els animals fins a assimilar-los a les tiges de les plantes que s'enreden sobre el capitell, amb les quals formen llurs cues allargades. Els temes religiosos són més abundants que en els monuments del segle XIII (...). Les escenes populars són també més nombroses i freqüents (...) Les composicions iconogràfiques no són formades dels minúsculs homes del segle XII, nans de proporció estranya, sinó en una proporció més acostada a la realitat (...) semblen arrencats de relleus clàssics i omple de dalt a baix el capitell⁴⁷.

I també destaca la qualitat dels capitells del claustre:

Aquests no contenen temes històrics; més llur magnificència i riquesa són extraordinàries, convertint en brodat minucios la pedra, que es transforma en entrelaçats complicadíssims⁴⁸.

Per un altre costat, en el terreny local a la dècada de 1950 van aparèixer diferents textos d'autors de la ciutat que tenien la finalitat de difondre el patrimoni local als ciutadans. En general són articles monogràfics publicats a la premsa local, per exemple a la revista *Ciudad. Cuadernos de divulgación cultural Leridana*, que tracten aspectes particulars, entre ells, també, el conjunt escultòric⁴⁹.

La dècada de 1970 fou una etapa clau en la generació de coneixements nous sobre el nostre conjunt, gràcies a l'aparició dels treballs de Jacques Lacoste centrats en els cicles esculpits de la capçalera del temple: l'any 1974 va publicar un text en què, a partir de la descoberta de les diferents cares que fins aquell moment havien estat tapades per un mur, feia noves identificacions de les escenes de l'embocadura de l'absis nord (l'antiga capella de Sant Jaume,

⁴⁶ PUIG I CADA FALCH, 1949-1954, 3, l'analitza de les pp. 66-96.

⁴⁷ PUIG I CADA FALCH, 1949-1954, 3, pp. 67-68.

⁴⁸ PUIG I CADA FALCH, 1949-1954, 3, p. 70.

⁴⁹ Per exemple, TARRAGÓ, 1951; TARRAGÓ, 1952; ANADÓN, 1956, pp. 74-75; LARA, 1964.

posteriorment de les Neus [fig. 6])⁵⁰ i l'any següent va reprendre el tema en un article⁵¹ en el qual analitzava a nivell iconogràfic i estilístic un grup més ampli de peces, totes historiades, situades a les parts baixes del sector oriental del temple. A través de la comparació estilística, l'autor les va relacionar amb la tasca d'un primer mestre amb un manifest caràcter antiquitzant i que havia estat deixeble directe de l'italià Benedetto Antelami⁵². Aquest article es troba al número de 1979 de la revista *Ilerda*, un monogràfic especial publicat amb motiu del setè centenari de la consagració del temple consistent en el qual diversos especialistes feren les seves contribucions i que va suposar un abans i un després del coneixement general de la catedral. L'aportació que va significar el treball de Lacoste va suposar que la historiografia el seguís al peu de la lletra, potser per la pròpia manca de nous estudis específics del tema, fins que Joaquín Yarza en va objectar algunes consideracions. Però abans de passar a aquesta nova contribució fonamental, ens volem referir al volum dedicat a l'art del segle XIII de Núria de Dalmases i Antoni José⁵³, una obra de caràcter general en la que el conjunt escultòric de la Seu hi té una notable rellevància: se'n presenta una anàlisi centrada en qüestions estilístiques i cronològiques i s'apunta una seqüència per a l'escultura (de l'interior del temple), per bé que no abasta la totalitat del conjunt. Més a prop en el temps, el mencionat treball de Joaquín Yarza (1991b), publicat a les *Actes del Congrés de la Seu Vella*, va proporcionar noves lectures de peces ja tractades per Lacoste i féu extensiu el seu estudi a nous grups d'escultors, els quals van obrar principalment a l'absis principal, amb els que hi trobà un nexa amb la figura de Ramon de Bianya. Respecte el primer mestre que actuà com a escultor a la Seu, tot i reconèixer-li un llenguatge vinculat a Antelami, va creure que l'interès pel món paleocristià que denota l'aproxima a influxos toscans, un fet que el portà a establir relacions amb

⁵⁰ LACOSTE, 1974, pp. 231-234.

⁵¹ LACOSTE, 1975.

⁵² En relació a això reprenen una vinculació que ja havia estat apuntada molt abans, BERGÓS, 1928, p. 96. Deixem apuntada aquesta qüestió, a la que ens referirem en nombroses ocasions al llarg d'aquestes pàgines. El que ens interessa ara és deixar constància de la localització de les peces vinculades a Antelami que Lacoste determinà, a l'entrada de les capelles del transsepte nord i a l'embocadura de les naus laterals.

⁵³ DALMASES/JOSÉ, 1985, que estructuren en dos tallers. A l'hora de definir el primer, que denominen taller italià, segueixen les formulacions de Jacques Lacoste i continuen amb la descripció d'una possible seqüència d'aquest primer taller, que hauria executat, entre d'altres, els capitells de l'absis major. El segon taller és el que denominen taller tolosà i el vinculen directament a l'obra més tardana del claustre del monestir de la Daurada. Com a detall interessant, fan una diferenciació en relació amb la inspiració tolosana entre la temàtica, de la qual Lleida en depèn, i de la tècnica o la manera d'executar les peces, de la qual Lleida se'n distancia.

1. INTRODUCCIÓ

l'escultor Biduino⁵⁴. L'anàlisi de Yarza va obrir noves vies per a l'estudi de l'escultura lleidatana, però ens trobem de nou amb què la seva investigació se circumscriu a un grup concret d'escultures. Amb posterioritat al treball de Joaquín Yarza s'han publicat treballs de síntesi inscrits en obres més àmplies, com l'article de Mònica Sesma a l'obra col·lectiva *Catalunya Romànica*⁵⁵, centrat especialment en l'escultura de la part oriental del temple; una altra aportació al tema d'aquesta tesi, publicada al catàleg de l'exposició celebrada a la mateixa Seu l'any 2003, *La Seu Vella de Lleida. L'esplendor retrobada*, la féu Jordi Camps (2003b), on va oferir una visió sintètica de l'escultura del conjunt monumental i assenyala orientacions per desenvolupar en posteriors recerques. Un autor que també ha tractat el nostre objecte d'estudi en diversos dels seus múltiples treballs dedicats al conjunt catedralici ha estat Francesc Fité, que ha proporcionat noves síntesis i dades inèdites, les quals també se situen a la base d'aquest treball⁵⁶.

Com és obvi, en aquest recorregut historiogràfic i bibliogràfic hi han de ser presents les portades del temple, les quals són una part més de la nostra anàlisi. En general, aquestes s'han estudiat des d'un punt de vista estilístic i sempre intentant establir relacions amb altres portades (irradiació del seu estil) en tant que integrants del que s'ha anomenat "Escola de Lleida" (una construcció historiogràfica que ha estat estudiada en múltiples ocasions i que tractem amb profunditat al capítol 8). Com a treballs destacables i més recents en relació amb les portades remetem als estudis de Francesca Español (1988), Josep Sarrate (1990), Jordi Camps i Imma Lorés (1991), Francesc Fité⁵⁷ i Carme Bergés⁵⁸, als quals tornarem en el capítol esmentat.

Per finalitzar aquest itinerari que ens situa en el punt en què es troben les investigacions, convé tenir present l'obra romànica del claustre, a la qual Marisol Jové hi va dedicar la seva tesi de llicenciatura⁵⁹, amb la que intentà

⁵⁴ Cal fer notar que pel que fa a la vinculació del mestre lleidatà amb Biduino, l'autor fa referència a una ponència pronunciada en un simposi l'any 1988 de la qual només n'ha estat publicat un resum (ESPAÑOL, 1989-1991).

⁵⁵ SESMA, 1997, a CR, 24, pp. 143-155.

⁵⁶ Destaquem: FITÉ, 1991c, pp. 18-22; FITÉ, 2007, pp. 413-423; FITÉ, 2008a, pp. 413-423; FITÉ, 2012, que correspon a la ponència pronunciada en el marc del congrés «*Les catedrals catalanes en el context europeu (s. X-XII). Escenaris i escenografies*»: <http://diobma.udg.edu/handle/10256.1/2771>, en el qual es dedica especialment a fer un recorregut per les escultures amb temes iconogràfics de l'interior del temple.

⁵⁷ Entre els seus nombrosos treballs, en aquest cas podem destacar: FITÉ, 1984; 1991a, que inclou un acurat estat de la qüestió; 1999a i 2008, esp. pp. 413-423.

⁵⁸ BERGÉS, 1995 i 1997, a CR, 24, pp. 163-168 i 1998.

⁵⁹ JOVÉ, 1985 i 1991.

mostrar la continuïtat dels tallers que treballaren més tardanament a l'interior del temple amb la galeria de llevant de la dependència claustral. El tema de l'escultura del claustre ha atret més recentment l'atenció d'Imma Lorés, que n'ha precisat algunes qüestions cronològiques relatives al segle XIII⁶⁰. L'estudi del claustre en tant que bastiment també ha estat objecte de l'interès d'aquesta i altres historiadors, que posen al dia alguns coneixements que durant dècades havien estat deixats de banda⁶¹. Insistim en què la Seu Vella, en el seu conjunt o alguns dels seus aspectes particulars, ha estat tractada i analitzada en altres (múltiples) treballs que no figuren entre els que fins ara hem adduït, part dels quals se citaran a mesura que avanci l'exposició. En tot cas, aquest conjunt de treballs són els fonaments historiogràfics d'aquesta tesi o, en altres paraules, els precedents als que està subjecta, encara que això no vol dir que hàgim assumit de forma acrítica els seus plantejaments.

1. 3. METODOLOGIA

La recerca és avançar cap a un coneixement, amb tota la incertesa que això comporta abans d'emprendre l'elaboració d'un treball estructurat i coherent. La idea de realitzar una aproximació al contingut d'una obra d'art o, com en el nostre cas particular, a un conjunt escultòric, és una tasca complexa que requereix la comprensió no només del seu entorn artístic, sinó també històric, social i ideològic. Això implica un maneig de dades, informacions i coneixements de diferent caràcter i, al mateix temps, una certa inventiva en l'elaboració d'una metodologia que permeti utilitzar adientment la informació. Malgrat tot, al nostre entendre, una recerca útil és la que dóna prioritat a l'objecte d'estudi respecte als recursos teòrics. O, per dir-ho diferent, la que fa servir la teoria per explotar les qüestions més interessants d'allò que s'estudia. En aquest treball, la metodologia s'ha posat al servei dels objectius i no ha estat una concepció teòrica determinada de la Història de l'Art la que ha condicionat l'estudi⁶². En qualsevol cas, definir la metodologia i les estratègies a emprar per

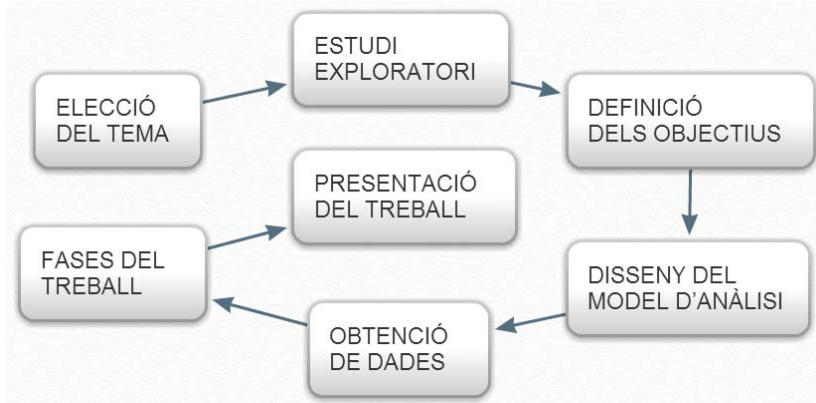
⁶⁰ LORÉS *et al.*, 2007, pp. 72-81.

⁶¹ Ressenyam només els treballs en els quals el claustre ha estat tractat amb una certa entitat: l'autor que antigament hi va prestar atenció va ser BERGÓS, 1928, pp. 157-180 i també a BERGÓS, 1935, pp. 185-238; no seria fins moltes dècades després que novament seria objecte d'atenció en obres com BERGÉS, 1997, a *CR*, 24, pp. 173-178; LORÉS/CONEJO, 2004; ESPAÑOL, 2004a; i els ara citats LORÉS *et al.*, 2007, pp. 72-81.

⁶² Dels autors als que ens hem apropat per indagar en la metodologia, Gombrich planteja unes reflexions que ens han interessat en relació amb el punt de vista a adoptar: *De modo bastante general, resulta evidente que el historiador debe aplicar lo que se llama sentido común. Se le ofrecen demasiadas teorías excesivas contrapuestas: marxismo, racionalismo, psicoanálisis, estructuralismo y*

1. INTRODUCCIÓ

a arribar al nostre fi han estat entre les nostres principals preocupacions no només al principi sinó durant tota l'elaboració de la recerca. D'aquesta manera, com qualsevol procés que impliqui una investigació científica, aquest treball ha seguit una seqüència que es pot esquematitzar de la manera següent:



otras teorías globales que pretenden explicar la totalidad del comportamiento humano y de la historia. Estas pretensiones suenan a menudo atractivas: operan con ejemplos seleccionados y prometen al que las practica un método seguro para trabajar con su material, pero un momento de reflexión debería convencerle de que su promesa está condenada a ser espúrea porque las explicaciones que buscamos dependerán siempre de nuestro interés y de las preguntas que queramos hacer (GOMBRICH, 1997, p. 66).

1. 3. 1. Objectius

S'han plantejat uns objectius que s'entenen com les guies de l'estudi i com a aspectes a assolir durant la investigació, per tant, han estat presents en les diferents fases del seu desenvolupament. El següent quadre il·lustra els objectius generals i els objectius específics o relacionats:

OBJECTIUS GENERALS	OBJECTIUS ESPECÍFICS
Fer un inventari del conjunt de l'escultura del segle XIII de la Seu Vella de Lleida	Identificar, descriure i sistematitzar les peces que integren el conjunt estudiat <hr/> Crear un corpus fotogràfic i descriptiu organitzat de la totalitat de les peces que integren el conjunt
Estudiar la conjuntura del temps històric en què es va construir la Seu Vella posant de relleu els aspectes que van influir directament en la construcció del temple i en l'ideari dels agents que van participar en la definició de la iconografia de la seva escultura romànica	Determinar els principis de l'ideari eclesiàstic que va participar en la creació del programa escultòric de les escultures de la Seu lleidatana
Estudiar les imatges del conjunt escultòric i les relacions amb els espais en què es localitzen, així com amb les possibles funcions d'aquests espais	Identificar, descriure i interpretar els temes iconogràfics que es representen en el conjunt Identificar i estudiar amb profunditat els diferents cicles iconogràfics que existeixen al conjunt
Relacionar el conjunt artístic amb altres obres per a comprendre les seves peculiaritats	Identificar els trets estilístics de l'escultura del conjunt catedralici i relacionar-los amb altres obres artístiques <hr/> Especificar dades i informació sobre els artífex que hi van participar (vincles estilístics, etc.)

1. 3. 2. Fonts i obtenció de dades

Fonts materials. A part de ser l'objecte del nostre estudi, les escultures de la Seu Vella també en són una font material en el sentit que la informació que es pot extreure de l'observació dels seus aspectes físics són dades que en sí mateixes constitueixen una base documental del treball: per un costat, les peces localitzades *in situ* són una font de comparació per a determinar l'adscripció al monument de certes peces descontextualitzades, i, per un altre costat, aquesta observació ens aproxima a la seva pròpia història: les peces porten inscrit el pas dels segles, fet que es palesa sovint amb l'estat de degradació i les mutilacions que presenten. En aquest sentit, les escultures proporcionen informació sobre les vicissituds a què s'han vist sotmeses, malgrat que per a construir la narració d'aquestes alteracions s'han de contextualitzar amb dades històriques, gràfiques i bibliogràfiques. Les fonts materials (la totalitat d'escultures que conformen el conjunt estudiat) les hem treballat a partir del seu inventari, descripció i documentació (*vid. infra*, apartats dedicats als annexos), fixant-nos no només en les representacions que llueixen, sinó també en el seu estat material, tant en el desgast propiciat pels factors ambientals, com en les mutilacions i trencaments produïts per l'acció de l'home (v. també el capítol 4).

Fonts documentals. En aquest treball s'empren diversos tipus de fonts documentals. Les fonts medievals usades són indirectes, és a dir, que no s'han fet servir documents originals, sinó els textos publicats. Aquestes fonts es ressenyen a l'aparell crític del treball (notes al peu i bibliografia final), que és on es defineix el corpus documental utilitzat. Hi ha fonts que són més rellevants que d'altres pel tipus d'informació que ens proporcionen, com per exemple les actes dels concilis celebrats a Lleida durant l'època medieval o els projectes de restauració a partir dels quals es va intervenir en el monument. El maneig que fem de la informació que ens proporcionen el tractem en els apartats específics on queda contextualitzat aquest ús.

Dades arqueològiques. S'ha intentat treure al màxim partit dels coneixements sobre el monument que provenen de l'Arqueologia, disciplina a través de la qual s'han explorat no només les pròpies àrees interiors de les edificacions catedralícies, sinó també dels espais adjacents. La remissió a les dades concretes que han proporcionat les successives excavacions es realitza a mesura que es desenvolupa l'exposició, al llarg de la qual s'hi retorna recurrentment, per la importància que tenen. A continuació s'enumeren de forma cronològica les diferents excavacions que s'han realitzat a l'entorn del

temple per tal de disposar de la seqüència completa⁶³ [fig. 8]: l'any 1992 es va realitzar una excavació a l'exterior de l'angle nord-est de la capçalera que va permetre documentar els fonaments de l'absidiola primitiva, el que va possibilitar conèixer la planta capçalera original⁶⁴. L'any següent (1993) es van realitzar diferents sondejos a partir dels que es va presentar una proposta de la planta original del temple⁶⁵. L'any 1997 es va fer una intervenció al davant de la porta dels Fillols de la que se n'ha de destacar que va treure a la llum el sistema de cimentació del mur sud de l'església i va possibilitar documentar una important zona de necròpoli utilitzada des de la conquesta de la ciutat⁶⁶. Aquell mateix 1997 també es va dur a terme una intervenció a la Canonja gràcies a la que es va definir la morfologia del conjunt de construccions que la integren, la seva evolució constructiva i la funció dels diferents àmbits⁶⁷. La última intervenció de què tenim constància, efectuada l'any 2005, va consistir en unes prospeccions al claustre vinculades a un estudi de l'estabilitat de les quatre galeries i que van determinar la unitat constructiva de les fonamentacions⁶⁸.

Documentació gràfica. L'obtenció de la documentació gràfica s'ha portat a terme mitjançant diversos procediments. El primer ha estat un treball de camp consistent en la realització de diverses campanyes fotogràfiques al propi monument amb les que s'han obtingut les imatges de tot el repertori figuratiu del conjunt que estudiem. La segona via ha estat a través de l'agençament d'imatges provinents d'altres fonts (ja sigui a través d'Internet, ja sigui d'altres publicacions a través del seu escaneig). Finalment, també s'han obtingut imatges a través de la consulta d'arxius, que ha estat la manera idònia per a visualitzar fotografies antigues que ofereixen visions del monument abans de les restauracions de mitjan segle XX. Els arxius consultats són: l'Arxiu Mas (Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona); l'Arxiu fotogràfic de l'Institut d'Estudis Ilerdencs (Lleida); l'Arxiu Ferrant (Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, demarcació de Lleida). La provenença de cadascuna de les imatges incloses s'especifica a la llista que figura al final del treball.

⁶³ Un primer resum de les intervencions dutes a terme a la Seu Vella a MORÁN *et al.*, 2001-2002b, v. l'apartat "La Seu Vella". Posteriorment se n'han realitzat altres, de les que deixem constància tot seguit.

⁶⁴ GALLART, 1993, pp. 90-93; GALLART *et al.*, 1995, pp. 113-138.

⁶⁵ GALLART, 1993, pp. 93-104; GALLART *et al.*, 1999, pp. 111-171.

⁶⁶ CONEJO *et al.*, 2003, pp. 125-145; SOLSONA/GIL, 2009, pp. 63-74.

⁶⁷ GIL/LORÉS, 1999, pp. 291-324; LORÉS/GIL, 1999, pp. 15-93.

⁶⁸ GIL, 2008.

1. 3. 3. Hipòtesi de treball

Per tal d'orientar la recerca cap a un sentit concret hem partit d'una hipòtesi de treball que es podria expressar de la manera següent: davant la insistència en determinats temes bíblics, es planteja la possibilitat que una de les línies que va marcar el disseny general del programa d'imatges de la Seu Vella fos un ideari eclesiàstic de lluita contra de les heretgies, principalment l'Islam i el catarisme, el que es va traduir en una notable presència de temes relacionats amb l'Encarnació de Crist (que era negada per aquestes religions), en molts dels quals la figura de Maria n'és la protagonista⁶⁹. El plantejament d'aquesta orientació ha sorgit després d'observar aïlladament els temes que presenten les escultures i de constatar que hi ha una notable presència d'escenes i símbols amb una temàtica mariana que poden admetre, junt amb altres, una lectura simbòlica antiherètica. La incidència d'aquests temes —sense excloure la gran varietat que presenta el conjunt— ens ha portat a formular la hipòtesi apuntada, que permet donar coherència a un important nombre d'imatges, i per tant a plantejar la possible existència d'un eix temàtic al voltant d'aquestes idees, en el qual, no obstant, i com es veurà al llarg del treball, hi conflueixen altres missatges i continguts.

1. 3. 4. Disseny i estructura del treball

En els apartats que segueixen es presenta una exposició sintètica i descriptiva del disseny i de l'estructura final de la investigació per tal d'oferir-ne una visió global inicial.

1. 3. 4. 1. Capítols

Ultra el capítol actual dedicat als aspectes introductoris, en el capítol 2 es presenta una aproximació al context històric, polític i eclesiàstic en què es va produir la construcció de la catedral. El disseny d'aquest capítol s'ha planificat pensant en realitzar una aproximació a les idees centrals que van poder tenir a la ment els qui van imaginar els continguts que s'havien de traslladar. En altres paraules, s'ha intentat fer un acostament a les línies bàsiques d'un pensament o ideari que es va poder transferir a les imatges escultòriques. Es tracta d'una síntesi de continguts i interpretacions extretes principalment d'investigacions històriques que a priori tenen poc a veure amb el conjunt de temes iconogràfics,

⁶⁹ Hem realitzat un plantejament general de la qüestió a NIÑÁ, 2013.

però que en els capítols successius permeten establir-hi relacions. Com és obvi, els missatges que es volien traslladar des de l'Església tenien una finalitat, la qual, en termes molt generals, podríem dir que era contribuir al manteniment i al desenvolupament de l'ordre social que va portar la conquesta cristiana. Per això s'ha cregut bàsic aprofundir en els esdeveniments i canvis sociopolítics i de mentalitat que es van produir en el marc cronològic de la construcció del temple lleidatà, de manera que l'imaginari eclesiàstic adquireix una clara rellevància en aquest capítol, principalment pel que fa a les lluites doctrinals que va mantenir l'Església local amb els que considerava els seus enemics, els heretges.

L'anàlisi de la fàbrica del monument (del temple i del claustre) és l'objectiu del capítol 3, ja que, el nostre objecte d'estudi queda immers en problemàtiques que poden ser extensives no solament a l'edifici en sí mateix, sinó a tot el complex. Pel mateix motiu també es presenten els edificis immediats i/o propers (la Canonja, el desaparegut palau episcopal i el Castell del Rei), així com el propi barri de la Suda. La descripció minuciosa de la materialitat de la construcció, que es realitza en base als estudis existents, permet fer una aproximació no només al seu estat actual, sinó al seu procés constructiu i a la seva evolució històrica. El monument és el document base que, a partir de les seves especificitats físiques, permet reconèixer alguns dels aspectes centrals de la seva dimensió històrica⁷⁰. És molt útil que l'Arqueologia hagi ajustat contextos cronològics mitjançant els seus instruments de datació, dades que com és obvi es complementen amb les fonts escrites. Però la construcció entesa en el sentit arquitectònic, l'examen de la seva dimensió arqueològica, no permet comprendre el sentit dels àmbits, les alteracions dels usos, etc., per això també s'ha d'abordar des d'altres punts de vista.

En el capítol 4, dedicat a analitzar l'escultura des d'un punt de vista "material", es fa una aproximació a com les vicissituds que ha sofert la catedral han afectat la seva decoració. En síntesi, es tracta de posar de manifest que en la seqüència històrica de l'edifici s'han produït ruptures i canvis que l'han modificat profundament i que afecten la visió se'n té a l'actualitat. A part d'això, en aquest capítol s'acoten les escultures tractades en aquest treball

⁷⁰ Des del punt de vista metodològic de la connexió entre Arqueologia i Història de l'Art, trobem interessants les reflexions que fan CARRERO, 2008b; ARCE, 2009; BOTO/MARTÍNEZ TEJERA, 2010, que discorren en com les dues disciplines es poden trobar i col·laborar. Se centren en l'*archaeologie du bâti*, mètode basat en la investigació sobre l'arquitectura d'un edifici que parteix de la lectura dels murs i proposa l'estudi del seu procés constructiu identificant individualment els canvis en la fàbrica, que després són reintegrats en una visió de conjunt.

1. INTRODUCCIÓ

(s'exposa i es delimita amb precisió l'abast de l'objecte d'estudi). Dit això, s'entén la denominació que hem donat al capítol, en el sentit que el conjunt escultòric s'aborda a partir d'una mirada arqueològica i no es preocupa dels seus significats i interpretacions, que s'aborden en els capítols successius.

Els capítols 5, 6 i 7, dedicats a les anàlisis iconogràfiques (dels capitells del temple, de les portades del temple i dels capitells del claustre respectivament), són centrals en aquesta investigació. En ells s'estudien les escultures des del punt de vista iconogràfic de forma individual, si s'escau, o atenent a grups de peces que formen conjunts o cicles (unitats iconogràfiques). Però no és suficient considerar les peces les unes al costat de les altres, sinó que també ens preguntem com s'articulen en un abast més ampli. Les peces esculpides no són isolades, sinó que, en tant que conjunt que es va concebre per ornamentar un edifici eclesial, presenten unes relacions mútues i, a més a més, interaccionen amb l'estructura de l'edifici (del temple, del claustre), el qual, si bé és un tot unitari, està marcat per les divisions internes i per una polarització dels espais. Atenent aquests principis, es pretenen analitzar les relacions complexes entre les imatges en sí mateixes, així com amb l'estructura arquitectònica (topogràfica) de l'espai en què s'inscriuen.

En últim terme, al capítol 8 es presenta l'anàlisi formal i estilística entesa com la manera com els artífex es manifesten plàsticament per configurar les obres i com les doten d'una característiques pròpies i diferenciades però alhora relacionables amb altres obres. En definitiva, s'estudia la presència i la combinació d'elements formals i es fa referència a les tendències estilístiques com a mitjà per a reconèixer l'impacte i la importància del nostre objecte d'estudi en el moment històric en què s'inscriu.

1. 3. 4. 2. Aparell crític. Citacions d'obres col·lectives

Notes al peu. La citació de la bibliografia, fonts i documents emprats es fa mitjançant un sistema de notes al peu que només esmenta, per no sobredimensionar l'aparell crític, el cognom de l'autor/s i l'any d'edició de l'obra, que són dades suficients per identificar i localitzar els documents a la bibliografia final. En aquest sistema autor-data al text se cita l'any de l'edició utilitzada, de manera que l'any de la primera edició s'especifica a la bibliografia final. Fem una puntualització important sobre una sèrie d'obres col·lectives que apareixen sovint i que presenten multiplicitat d'autors, les quals se citen d'una

forma determinada que exposem després de llistar-les, junt amb l'abreviació segons apareixen a les notes al peu:

Abreviació	Citació extensa
AGC	<i>L'Art gòtic a Catalunya</i> , 4 vols., Antoni Pladevall i Font (dir.), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002-2009
CR	<i>Catalunya romànica</i> , 27 vols., Antoni Pladevall i Font (dir.), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1984-1998
DACL	<i>Dictionnaire d'archéologie Chrétienne et de liturgie</i> , 15 vols., Fernand Cabrol, Henri Leclercq i Henri Irénée Marrou (dirs.), París, Letouzey et Ané, 1924-1953
DHGE	<i>Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques</i> , 30 vols., Alfred Baudrillart, Albert de Meyer i Roger Aubert (dirs.), París, Letouzey et Ané, 1912-
EAM	<i>Enciclopedia dell'arte medievale</i> , Angiola M. Romanini (ed.), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991-
EdR	<i>Enciclopedia del románico</i> , M. Ángel García Guinea i José M. Pérez González (eds.), Aguilar del Campoo, Fundación Santa María La Real. Centro de Estudios del Románico, 2006-
LCI	<i>Lexikon der Christlichen Ikonographie</i> , 8 vols., Engelbert Kirschbaum i Günter Bandmann (eds.), Freiburg, Herder, 1968-1976
LIMC	<i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i> , 18 vols., Zurich-Munic, Artemis, 1988-1999
DTC	<i>Dictionnaire de théologie catholique. Contenant l'exposé des doctrines de la théologie catholique leurs preuves et leur histoire</i> , Bernard Loth i Albert Michel (eds.), París, Letouzey et Ané, 1909-1950

Per tal de resoldre l'inconvenient que suposaria incloure al llistat final tots els textos d'aquestes obres col·lectives, que l'haurien fet extensíssim, s'ha optat per la següent forma de citació en les notes al peu: se cita el cognom de l'autor del text, seguit de l'abreviació de l'obra col·lectiva, seguida de l'any del volum, el número o el títol del volum i la paginació, per exemple: ALCOY, 1987, a CR, 10, p. 295; GUARDIA, 2008, a EdR, Madrid, p. 403 o MACIÀ/RIBES, 2002, a AGC, Arquitectura 1, pp. 364-365. A la bibliografia final no apareixen tots i cadascun d'aquests textos, sinó només l'obra genèrica a la que pertanyen. Per

últim, s'ha de dir que totes les citacions de la Bíblia són de l'edició dels Monjos de Montserrat, 1992.

Bibliografia final. La bibliografia final es presenta com un llistat ordenat alfabèticament segons el nom de l'autor i l'any de l'obra. Amb aquesta opció s'han eludit les classificacions temàtiques i de qualsevol altre tipus, ja que s'ha considerat que aquesta és la forma que permet una localització més directa dels textos i obres. No s'ha obviat cap obra a què fa referència el text, pel que el resultat pot semblar relativament extens. Així doncs, no s'han diferenciat el que es consideren fonts o textos, sinó que aquests es presenten en el mateix llistat bibliogràfic (tinguem present que tots han estat publicats).

Documentació. La documentació es presenta en una altra llista, però que utilitza els mateixos criteris de citació. En aquest llistat hi figuren fonts inèdites com els projectes de restauració del monument, els treballs arqueològics o les memòries històriques. S'ha optat per presentar-ho així pels mateixos motius de rapidesa i facilitat en la seva localització.

1. 3. 4. 3. Figures

En relació amb la citació de les imatges en el desenvolupament escrit de la tesi només s'ha de puntualitzar que, per tal d'evitar un discurs subjecte a aclariments continus, a vegades s'han obviat les referències a la regió on es troba cada monument, a la part del temple on se situen, a la seva cronologia, etc., dades que figuren als peus de les il·lustracions, així com al llistat de les mateixes.

1. 3. 4. 4. Infogrames

Davant de la no-existència d'una eina que pogués satisfer l'exigència de reconèixer la ubicació precisa dels temes dels capitells del conjunt a partir d'una visualització global s'ha optat per crear-la. Un problema essencial que s'havia de superar era que no podíem especular sobre la coherència o no de la disposició dels temes sense estar dotats d'eines d'anàlisi apropiades. Allò que anomenem "infogrames" o "diagrames infogràfics"⁷¹ és un sistema a través del qual s'han elaborat representacions esquemàtiques de la planta del temple i del claustre (no són plànols a escala) que tenen com a finalitat presentar la temàtica

⁷¹ Els infogrames són projeccions que presenten una informació completa, de síntesi i de forma gràfica, i d'aquí ve que els anomenem d'aquesta manera.

dels capitells i mostrar la seva disposició al sí de l'edifici. La informació que es vol transmetre s'exposa per mitjà d'una codificació establerta a partir de colors⁷² que s'explicita al final d'aquest apartat. S'ha adjudicat un color a cada capitell segons la temàtica que presenta, diferenciació que permet copsar de forma molt directa la disposició dels temes dels capitells, així com les seves relacions en el sí de l'edifici. La seva elaboració ens ha permès descobrir l'existència d'unes relacions que, per paradoxal que pugui semblar, no són evidents a partir de la simple contemplació *in situ* del conjunt. El sistema infogràfic és fruit d'un procés en el qual hi ha hagut diferents temptatives de formalitzar una metodologia que ens permetés aconseguir la percepció global que perseguíem. La solució que finalment es presenta té com a punt fort l'eficàcia de fer evidents els aspectes més rellevants de la temàtica dels capitells. A continuació hi ha la codificació dels colors utilitzats en els diagrames infogràfics per distingir la aquesta temàtica:

	Antic testament		Verema
	Anunciació i visitació		Figures entre tiges
	Infància de Jesús		Animal
	Vida pública de Jesús		Lluita
	Passió i resurrecció		Hibridacions
	Temes hagiogràfics		Perdut / no identificat
	Escenes profanes		Restituït / (?)
	Vegetal		Altres

1. 3. 4. 5. Annexos

Enfront de la gran quantitat de peces escultòriques que teníem al davant, una de les tasques que s'havia de realitzar era l'inventari, catalogació i

⁷² Hem extret la inspiració per presentar els temes mitjançant colors de BASCHET *et al.*, 2012a.

1. INTRODUCCIÓ

documentació de totes les peces que integren aquest estudi. La informació dels annexos és el resultat d'un sistema informatitzat d'emmatzematge de dades que es pot continuar utilitzant, la qual cosa ha de permetre ampliar i obtenir noves formes de disposar i de manejar la informació que conté. Ara per ara ens limitem a descriure la manera com es presenta aquesta informació, que ha pres la forma de sis annexos: ANNEX 1: Capitells interiors del temple; ANNEX 2: Claus de volta del temple; ANNEX 3: Mènsoles del temple; ANNEX 4: Capitells de les finestres del temple; ANNEX 5: Capitells de l'ala est i l'arcada nord-est del claustre; ANNEX 6: Peces descontextualitzades. En aquest darrer s'hi inclouen les peces que es troben fora del seu emplaçament (ja sigui en el propi monument, exposades al públic o conservades al fons lapidari, ja sigui en institucions museístiques). En conjunt, aquests annexos constitueixen un inventari complet del corpus de l'escultura que es considera realitzada durant el segle XIII dins del macro-complex monumental del conjunt catedralici lleidatà. Cadascun presenta un format i un disseny de fitxa específics (conjunt de dades referents a cada peça) que s'adapten a la tipologia i a les particularitats de les peces que conté, és a dir, que s'han seleccionat els camps o ítems (elements que formen part d'una fitxa) que millor ajuden a explicar una tipologia de peces concreta i, pel mateix motiu, s'han discriminat aquells que s'ha considerat que només haurien proporcionat informacions accessòries.

Així, per exemple, en el disseny específic de la fitxa de l'annex dedicat als capitells de l'interior del temple (ANNEX 1) s'hi han inclòs més ítems que al de la fitxa dedicada a les mènsoles, ja que els primers són susceptibles de generar més informació (descriptiva, iconogràfica, bibliogràfica, etc.) que les segones. De la mateixa manera, el disseny de les fitxes dedicades als capitells de les finestres (ANNEX 4) es presenta segons una estructura que persegueix la més fàcil i ràpida intel·ligibilitat i localització d'aquestes peces dins del context del temple. Fets aquests aclariments genèrics, a continuació passem a explicar i justificar la inclusió dels diferents ítems que contenen aquestes fitxes.

Numeració/identificació. A cada peça se li ha atorgat un número que la identifica. Aquest és l'ítem que presideix cada fitxa. Cadascun dels sis annexos, i per tant cada grup de peces, presenta una numeració o identificació diferenciada segons un sistema de símbols que pot combinar lletres, números aràbics i números romans. Aquest sistema d'identificació s'ha creat per evitar confusions entre objectes i duplicitats en els identificadors. Com que al llarg dels capítols de la tesi sovint se citen peces concretes o grups de peces, cada vegada que apareixen s'acompanyen del seu identificador i de l'annex al que

pertanyen, per exemple, per a un capitell seria: [01.01, ANNEX 1] o per una clau de volta seria: [CV01, ANNEX 2]. Per un altre costat, i com a informació addicional que facilita la localització, al principi de cada annex s'hi inclou una sèrie de plànols (o infogrames en B/N) que ubiquen en l'espai físic del conjunt cadascuna de les peces segons el seu identificador. L'ordre en què es presenten les peces en els annexos respectius és precisament atenent al seu número o identificador (numeral i/o alfabètic). Cal dir que aquest és un criteri arbitrari que no respon en cap cas a una ordenació cronològica, de tallers, ni a cap altra. Tornem, doncs a la numeració, ara segons cadascun dels annexos.

Numeració de l'ANNEX 1 (capitells interiors del temple): A cada capitell se li ha atorgat un número de quatre dígitos (dos i dos separats per un punt, ex.: 01.01, 01.02, etc.). La lògica que s'ha seguit per elaborar aquest sistema és la següent (v. els plànols del principi de l'annex): a cadascun dels vint pilars del temple se li ha adjudicat un número seguint un sentit Nord-Sud i Est-Oest. S'ha començat, doncs, per aquell situat a la part Nord-Est del temple i s'ha avançat successivament fins arribar al pilar de Sud-Oest, situat als peus (no s'han comptabilitzat aquells pilars situats a les parts més externes de les absidioles exteriors, és a dir, els de l'embocadura esquerra de la capella de Sant Antolí -els capitells d'aquest pilar han rebut la numeració de 3.10' i 3.11', atenent a criteris de simetria respecte al que se situen a l'embocadura dreta de la mateixa capella- i els de l'embocadura dreta de la capella de la Concepció, que no existeixen). Aquest número és el que correspon als dos dígitos anteriors al punt. Els dos dígitos posteriors corresponen a la numeració de cada capitell dins de cada pilar i que s'ha establert seguint el sentit de les agulles del rellotge. Així, aquesta numeració comença a la línia imaginària que assenyala cap a l'Est (en un rellotge seria el punt de les 12). En total, a l'interior del temple hi ha 208 capitells, que és, per tant, el número de fitxes que té l'ANNEX 1.

Numeració de l'ANNEX 2 (claus de volta del temple): Molt menys nombroses que els capitells interiors són les claus de volta, ja que només n'hi ha 10. Aquestes s'han identificat totes amb les lletres CV seguides de la numeració que va de l'1 al 10 (ex.: CV01, CV02, etc.). Com amb els capitells, s'ha seguit un ordre que va de Nord-Est a Sud-Oest (v. els plànols del principi d'aquest annex).

Numeració de l'ANNEX 3 (mènsoles del temple): La distribució de les mènsoles de les cornises i el seu gran nombre (188 en total, entre les que també s'hi compten les de les cornises de les portades) és el que ha plantejat una major dificultat a l'hora d'establir una numeració. Finalment s'ha triat l'opció que s'ha

1. INTRODUCCIÓ

considerat més senzilla, la d'adjudicar un nombre de tres dígits a cada mènsula (ex.: 001, 002, etc.) segons una numeració que segueix el recorregut del perfil del temple. La localització concreta de cadascuna apareix, igual que en els altres annexos, als plànols del principi del document en qüestió. Puntualitzem que en aquests plànols de localització no hi figuren les mènsules de les cornises de les portades, ja que s'ha aquestes són fàcilment situables només esmentant la portada en la qual es localitzen.

Numeració de l'ANNEX 4 (capitells de les finestres del temple): Enfront de la complexitat de la distribució dels capitells de les finestres del temple, s'ha buscat, també, una solució per a presentar-los de la forma el més simple possible. L'opció triada ha estat la de numerar cada finestra de l'1 al 25 (aquest és el nombre total de finestres que té el temple; vegi's el plànol que hi ha al principi d'aquest annex 4) i, a diferència dels altres annexos, no s'ha donat un número concret a cada peça, sinó que cada imatge es presenta especificant-ne la ubicació a la pròpia finestra segons si es troba a l'interior o l'exterior o al brancal dret o esquerra. Així, el disseny de la fitxa dels capitells de les finestres inclou un major nombre de fotografies, quatre en total, les quals proporcionen una visió de la totalitat de peces que té cadascuna de les obertures.

Numeració de l'ANNEX 5 (capitells de l'ala est i l'arcada nord-est del claustre): En la creació dels identificadors de les escultures del claustre s'ha combinat la numeració romana i l'àrabi. Convé dir, com es repetirà sovint, que, del conjunt de l'obra del claustre, es consideren corresponents al segle XIII només l'arcada nord-est i l'ala est d'aquest recinte. Partint d'aquesta base, els pilars s'han numerat amb un nombre romà i, a les peces de cadascun se'ls ha donat un nombre àrab (ex.: I.01, I.02, etc.). Aquesta numeració prossegueix pels capitells de les columnetes de les arcades. Com en el cas dels capitells interiors del temple, la numeració va de Nord-Est a Sud-Oest per als pilars i en la numeració interna segueix el sentit de les agulles del rellotge.

Numeració de l'ANNEX 6 (peces descontextualitzades): Aquest és l'únic annex per al qual no s'ha creat una numeració específica, sinó que s'han pres els números d'inventari que tenen les peces en les institucions en les quals es conserven (trobem peces provinents de la Seu Vella al Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal, al Museu Nacional d'Art de Catalunya i a la col·lecció lapidària de la mateixa Seu Vella). Com en els altres annexos, l'ordre en què es presenten aquestes peces és segons el seu identificador (numeral i/o alfabètic). Val la pena afegir que, a diferència dels altres cinc annexos, aquest no presenta, com resulta

obvi atesa la deslocalització dels objectes, un plànol de localització situat abans de les fitxes.

A continuació fem una breu explicació dels ítems que contenen les fitxes:

■ **Imatge.** La imatge és un dels components primordials de les fitxes atès que proporciona una informació visual i permet identificar ràpidament cadascuna les peces. Com que és una representació que manifesta l'aparença que ofereixen els objectes, dóna un contacte més directe que qualsevol altre dels ítems que s'inclouen a les fitxes. Per tant, es tracta d'una informació essencial i imprescindible que apareix a totes i cadascuna de les fitxes.

■ **Descripció.** La descripció completa i amplia la informació que proporciona el camp d'imatge, ja que permet copsar detalls i distingir aspectes que a primer cop d'ull poden passar desapercebuts. D'altra banda, es pot donar el cas que la imatge que es presenta a la fitxa no ofereixi una visualització total de la peça, de manera que la descripció complementa aquesta possible mancança. El camp de descripció presenta una major o menor extensió en funció del tema o del tipus de representació de cada peça. No és el mateix descriure una escena històrica d'un capitell, que una representació ornamental d'una mènsula. Per bé que al camp de descripció també s'hi introdueixen, en el cas que sigui oportú, algunes consideracions referents a la iconografia de les peces, aquestes tenen un caràcter superficial, ja que l'anàlisi iconogràfica es realitza en els capítols específics de la tesi. Finalment, al camp descripció sovint també hi consten anotacions relatives a l'estat de conservació de les peces (a no ser que s'hagi creat un ítem específic per incloure aquesta informació), les quals s'han realitzat sempre tenint present que el nostre treball no té la voluntat de detectar les patologies del material o altres aspectes relacionats amb la tasca que correspon als restauradors. La finalitat d'aquestes notes no és altra que deixar constància de l'estat de conservació de les peces, ja que moltes d'elles presenten trencaments i/o una evident degradació que, d'altra banda, avança irremissiblement.

■ **Localització.** A les fitxes dels annexos s'hi ha inclòs un ítem dedicat a la localització en el qual s'indica la posició de la peça tractada dins del context del conjunt (ex., per al cas d'una mènsula: transepte nord, façana nord). Aquesta informació apunta una posició genèrica de la peça que facilita la localització en els plànols que s'inclouen al principi de cada annex.

1. INTRODUCCIÓ

■ **Escena o tema.** Aquest ítem inclou la identificació de la temàtica que presenta cada peça. Es tracta d'una informació breu i directa, la qual, per tal de ser completada requereix la lectura de la descripció de la peça.

■ **Bibliografia.** A la majoria de les tipologies de fitxes s'hi ha inclòs un camp dedicat a la bibliografia, atès que moltes de les peces, ja sigui en tant que integrants de cicles, ja sigui en estudis genèrics, han estat tractades en treballs previs. Aquest camp és útil perquè contribueix a documentar les peces, ja que s'hi han introduït les publicacions en les que la peça en qüestió s'ha mencionat de forma individual o específica. Amb tot, hi ha alguns tipologies de fitxa que no tenen un camp dedicat a la bibliografia (mènsoles, capitells de les finestres), el que es deu a què la bibliografia prèvia és mínima o inexistent.

2. CONTEXT HISTÒRIC

La conquesta cristiana de la ciutat de Lleida (1149) va canviar l'ordre establert durant els segles en què el territori havia estat ocupat pels musulmans. Per tant, un punt de partida per a la contextualització històrica de la construcció de la Seu Vella pot ser la data de la pròpia conquesta, entesa com l'inici d'un nou panorama originat a partir de la transformació profunda de les estructures socials anteriors. La Seu Vella és un projecte cristià, la construcció del qual va començar més de mig segle després (1203) que es produís aquell trencament, però no hi ha cap dubte que la seva gènesi es troba en aquell fet transcendent i en les noves circumstàncies històriques, polítiques i ideològiques que va portar a Lleida l'establiment de la societat cristiana. En aquest capítol —i malgrat que hi farem unes referències inicials— no pretenem aprofundir en l'avenç de la conquesta, sinó que el que ens interessa és conèixer què va suposar aquesta en el sí de l'Església local, que és en definitiva la que va patrocinar la construcció de la catedral. Després de la conquesta feudal, l'Islam va passar a ser una religió no oficial, per bé que una part del col·lectiu musulmà va quedar-se a la ciutat. A finals del segle XII i durant les primeres dècades del XIII va aparèixer un nou moviment en el panorama religiós de Lleida, el catarisme, que va suposar un autèntic maldecap per als integrants de l'ordre eclesiàstic, que el van haver de combatre amb totes les seves armes. En aquest capítol no només es pretén conèixer l'entorn històric d'aquestes religions a la ciutat, sinó també els postulats que tenien respecte temes com la Trinitat, l'Encarnació, la figura de Maria, etc., ja que alguns són manifestament presents en les imatges esculpides de la Seu, mentre que altres són susceptibles de ser-hi copsats. En tot cas, ara no parlarem de línies iconogràfiques del temple, sinó que ens volem apropar, a grans trets, a les doctrines i/o als idearis d'aquests grups religiosos per, més endavant, si s'escau, establir relacions amb les imatges de la catedral lleidatana.

2. 1. L'ESGLÉSIA I LA CONQUESTA CRISTIANA DE LLEIDA

La conquesta cristiana de la ciutat de Lleida s'ubica en un fase avançada del procés històric per mitjà del qual els regnes cristians del nord de la península ibèrica van conquerir progressivament Al-Àndalus¹. L'any 1137 el comte de Barcelona Ramon Berenguer IV s'havia promès a Barbastre amb Peronella d'Aragó², fet que li va permetre governar el territori que després es coneixeria com la Corona d'Aragó amb el títol de príncep. Després de l'intent fallit d'Alfons I d'Aragó per conquerir Fraga (1134), Ramon Berenguer IV passaria a l'ofensiva conquerint les taifes de Tortosa i Lleida. Presa la capital de l'Ebre, que va capitular el 30 de setembre de 1148, l'objectiu passava a ser la capital del Segre, que també va caure per capitulació el 24 d'octubre de 1149, junt amb Fraga i Mequinensa. El setge a Lleida va durar com a mínim set mesos³, un període durant el qual devien passar tota mena d'actes de violència, com els que es van produir a Tortosa, que foren relatats pel cònsol genovès Caffaro di Rustico da Caschifellone (1080-1166)⁴. Pel que fa a Lleida no existeix

¹ CORRAL, 1998, ens parla de les conquestes aragoneses de les valls de l'Ebre al segle XII cap al sud, com la culminació del procés iniciat a la primera meitat del segle XI. La conquesta d'Osca per Pere I d'Aragó (1096) va suposar la primera incorporació d'una ciutat musulmana al regne aragonès. A l'octubre de 1100 el mateix monarca va conquerir Barbastre. La presa de Saragossa es produí l'any 1118 a mans d'Alfons I d'Aragó *el Bataller* (1104-1134), el qual va obrir les rutes vers Tortosa: va prendre Mequinensa el 1133 (malgrat que l'any següent va passar de nou a mans dels almoràvits) i volgué prendre Fraga (1134), empresa que va fracassar. Lleida quedava com una falca oberta entre Aragó i els comtats catalans i era motiu de cobejança pels sobirans cristians, el que va provocar nombrosos conflictes entre el Bataller, els comtes Ramon Berenguer III, Ramon Berenguer IV i Ermengol d'Urgell (*vid. infra*).

² Peronella era la filla del rei Ramir II d'Aragó *el Monjo* (1134-1137) i Agnès de Poitiers. L'any 1137 els aragonesos decidiren el matrimoni de Peronella, d'un any d'edat, amb el barceloní (el casament no es realitzaria fins l'any 1150 Lleida). En la decisió pesava el temor a una possible hegemonia castellana a la península. Per tal de contextualitzar aquesta unió dinàstica hem d'anar enrere en el temps (seguim principalment a FARÍAS, 2008): el rei aragonès Alfons el Bataller, havia mort sense hereus l'any 1134. En el seu testament (1131) havia deixat el regne als Llocs Sants i als ordes del Temple, de l'Hospital i del Sant Sepulcre, fet que va provocar una crisi política. El fillastre d'Alfons I, el rei Alfons VII de Castella (1126-1157), no va reconèixer el testament i va reivindicar la successió i va ocupar Saragossa, així com bona part de les terres de la Vall de l'Ebre conquerides pel Bataller. Davant d'aquestes circumstàncies, els aragonesos van elegir com a rei el germà del monarca difunt, el bisbe electe de Roda-Barbastre Ramir. Però el Papa va defensar la validesa del testament del Bataller i va rebutjar l'elecció de Ramir, a qui va excomunicar. Ramir va buscar l'aliança del comte barceloní amb el prometatge de la seva filla i va manar que els seus vassalls mantinguessin la fidelitat al comte. Després d'això Ramir es va retirar a San Pedro el Viejo d'Osca, on va morir l'any 1157.

³ ERITJA, 2003b, p. 305.

⁴ En una crònica on explica l'estratègia militar dels assaltants, així com l'armament emprat, l'ocupació dels carrers i de les cases, etc., v. CASCHIFELLONE, 1973, pp. 31-35.

cap relat que doni a conèixer els esdeveniments, però Xavier Eritja, que n'analitza el context⁵, suposa que el bloqueig va deixar uns efectes devastadors, com sembla desprendre's de l'al·lusió que figura en un document tant revelador com la carta de població de Lleida (1150), on es fa referència a la destrucció que havia patit la ciutat⁶.

Després de la conquesta, Ramon Berenguer IV va restaurar la seu episcopal de Lleida, fet que va implicar el trasllat del bisbat de Roda-Barbastre. Segons un relat fictici formulat per primera vegada al segle XI, es creia que la diòcesi de Roda tenia com a seu originària la de Lleida, de la qual el bisbe en va fugir després de la invasió musulmana per refugiar-se a les muntanyes ribagorçanes, i aleshores s'hauria establert a Roda⁷. El projecte de retorn, legitimat per la documentació papal (*vid. infra*), es va fer efectiu amb la conquesta de la ciutat del Segre. No obstant, la historiografia entén que la idea de la translació no va sorgir de l'entorn papal, sinó del monarca Pere I d'Aragó (1094-1104), i que va tenir com a rerefons l'expansió cristiana⁸. El rei d'Aragó ja havia planificat la conquesta de Lleida, al costat dels comtes d'Urgell, l'any 1092, i per a justificar-la va utilitzar l'esmentat relat segons el qual la seu originària del bisbat rodenc era la ciutat del Segre. Com que calia oficialitzar la versió de la història, l'any 1099, el rei Pere va enviar a Roma al bisbe Ponç de Roda per a què aconseguís el vist i plau per al trasllat de la seva seu a Barbastre⁹ amb caràcter provisional, per passar definitivament a Lleida quan se'n produís la conquesta. El papa va accedir a la petició i amb això la llegenda es va oficialitzar¹⁰. Una vegada Barbastre va passar a mans cristianes (1100), s'hi va

⁵ ERITJA, 2003b, p. 305.

⁶ *...et totam civitatem Ilerde tam constructam quam distructam...*, segons el document que publica FONT I RIUS, 1969-1983, 1-1, doc. 79, pp. 129-132.

⁷ Aquesta llegenda va motivar que durant segles es justificés l'aparició de Roda com a refugi dels bisbes ilderencs, fins al punt que al segle XIX encara es reproduïa a les cròniques historiogràfiques: *En el año 957 erigieron y levantaron la iglesia de San Vicente mártir en catedral de Roda, digo que no hubo tal cosa, sino que le volvieron sus derechos de catedral que había tenido cuando esta se estableció allí desde Lérida en el año 716 a causa de la invasión de los moros retirándose después a Gistau en 796, donde permaneció 161 años hasta este de 957 en que volvió otra vez a Roda* (PUJADES, 1829-1832, 7, p. 109-110). Aquesta concepció a l'actualitat és rebutjada: v. principalment UBIETO, 1956-1957, que abans de refutar-la va explicar tot el procés de legitimació històrica. Molt més recent, també hi fa referència GRAU QUIROGA, 2010, pp. 99-100.

⁸ UBIETO, 1956-1957; LLADONOSA, 1972, pp. 119-123; GRAU QUIROGA, 2010, pp. 97-102.

⁹ GRAU QUIROGA, 2010, p. 66; a la p. 69 indica que a partir de 1099-1100 el bisbe Ponç es comença a intitular exclusivament *episcopus in Barbastro*.

¹⁰ El testimoni documental més antic que legitima aquesta tradició apareix en una butlla de Pascual II, de 2 de maig de 1110, dirigida a Ramon de Durban (o sant Ramon), bisbe de Barbastre i Roda (1104-1126), en què li confirma els límits de la seva diòcesi (*Privilegium Paschalis papa II Raimundo Barbastrensis episcopo*): *Unde factum est ut episcopalis cathedra que Ylerde fuerat, in montana transiret, in oppidum videlicet quod Rota dicitur. Inde rursus imminutis*

portar temporalment la residència diocesana des de Roda, fins l'any 1116, quan el bisbe Esteve d'Osca, amb el suport d'Alfons el Bataller, va expulsar de Barbastre el bisbe de Roda (Ramon de Durban o sant Ramon), que retornaria a la localitat ribagorçana, a conseqüència del litigi pels límits territorials d'ambdós bisbats¹¹. En tot cas, un cop conquerida Lleida, el bisbe de Roda s'hi va establir definitivament¹².

La conquesta tenia un sentit religiós i, per als conqueridors, suposava recuperar territoris i alliberar-los de l'enemic infidel. Des del bàndol cristià es pensava que existia una provisionalitat en el domini de les terres que estaven sota control dels musulmans i d'aquesta manera apareix reflectit en la documentació¹³. El que ens interessa ressaltar de tot això és que en el pensament dels eclesiàstics ilderencs estava indefectiblement instaurada la idea de victòria enfront de l'enemic i de retorn a un estat episcopal primigeni de l'Església de Lleida, que en realitat era fals. L'avversió cap a l'infidel perduraria durant les dècades següents i encara seria una normalitat a principis del segle XIII, que és el període que ens interessa analitzar amb més detall, atès que aleshores es va plantejar el programa iconogràfic de la nostra catedral. En els apartats que segueixen presentem arguments que ens permeten sostenir aquesta hipòtesi. No atendrem tant el context polític, ja que és evident que l'amenaça d'una conquesta i una nova ocupació musulmana del territori lleidatà s'estava esvaint progressivament amb l'avenç de les noves conquestes vers el sud, sinó que ens centrarem en la mentalitat i en la ideologia dels eclesiàstics.

moabitarum viribus proprius Ylerdam in Barbastre oppidum transferretur... (el text complet a GRAU QUIROGA, 2010, p. 403, ap. 151).

¹¹ V. GRAU QUIROGA, 2010, pp. 69-73 i 97-102, que proporciona la bibliografia sobre aquest conflicte.

¹² El trasllat es va produir el mateix 1149, any de la conquesta de Lleida, on segons LLADONOSA, 1961, p. 55, hi va arribar bona part del capítol de Roda (homes i dignitats): ultra el propi bisbe Guillem Pere de Ravidats, es van traslladar els canonges amb els quatre ardiaconats (Major, de Ribagorça, de Terrantona i de Benasc).

¹³ La idea s'expressa, per exemple, a la citada butlla del papa Pasqual II (1100) dirigida a Ramon de Roda-Barbastre: *Ipse quondam in hyspaniis iuxta beneplacitum suum christianorum regna diffudit, et rursus per sarracenorum seu moabitarum tyrannidem christianorum peccata iuxta sua iudicia visitavit. Unde factum est ut episcopalis cathedra que Ylerde fuerat, in montana transiret, in oppidum videlicet quod Rota dicitur. (...) Spes etiam christianis certior per Dei gratiam nostro tempore facta est ut Ylerdam urbem domino parante recipiant* (GRAU QUIROGA, 2010, p. 403, ap. 151). I, de la mateixa manera, apareix a la *Carta dotationis ecclesiae Ilerdensis*: "Per la glòria de Déu omnipotent, que és a les altures (...) qui després d'un espai de molts anys en què l'església de Lleida ha estat sotmesa a la perfídia dels pagans, s'ha dignat a restituir-la, en els nostres temps i per la seva pietat, al primitiu estat de la religió cristiana" (seguim la traducció al català de BUSQUETA, 1997, a CR, 24, p. 69).

Abans, però, voldríem fer algunes apreciacions respecte els repartiments començats just després de la conquesta, ja que ens permeten copsar la magnitud del patrimoni de què va disposar l'Església a partir d'aquell moment. Aquests repartiments es van efectuar sobre la base dels acords establerts amb anterioritat amb els principals magnats participants en la conquesta, els compromisos amb els ordres militars¹⁴ i la dotació de la nova Església. Un cop acabada la campanya, es van posar en marxa els mecanismes de distribució del botí de guerra i es va iniciar un procés de reorganització patrimonial derivat de la necessitat de traspasar la propietat dels béns mobles i immobles urbans a mans cristianes. Xavier Eritja¹⁵ considera que, junt amb la del Temple, la gran concessió que féu Ramon Berenguer IV fou la de l'Església. Aquesta dotació es va produir immediatament després de la conquesta, quan el comte va donar al bisbe Guillem Pere, a través de la *Carta Dotationis Ecclesiae Ilerdensis*¹⁶ (30 d'octubre de 1149), les mesquites de la ciutat i els seus béns, així com els castells dispersos pel territori lleidatà, fet que fins a cert punt xocava amb els interessos dels magnats establerts en acords anteriors, en els quals havien adquirit drets sobre diversos *castra*¹⁷. En qualsevol cas, no seria fins que s'haguessin atorgat les porcions corresponents als estaments religiosos que els comtes repartirien la part que els tocava als seus fidels¹⁸. Els coneixements existents sobre el patrimoni eclesiàstic dels temps posteriors a la conquesta són parcials, ja que la documentació que es coneix només fa referència a la distribució dels béns immobles¹⁹. La majoria de propietats urbanes de l'Església eren al nucli central de l'antiga ciutat, on s'hi va establir la jerarquia eclesiàstica des del principi de l'ocupació i hi va aixecar els nous edificis de culte i de vida comunitària. Anys

¹⁴ L'any 1143 Ramon Berenguer IV havia acordat amb l'orde del Temple diversos privilegis, entre ells, el compromís d'atorgar-los la cinquena part d'allò que el comte conquerís en endavant a canvi de la renúncia dels templers dels drets que tenien a la Corona d'Aragó. El document a: BOFARULL, 1849, doc. 43, pp. 93-99; BAIGES *et al.*, 2010, vol. 3, doc. 820, pp. 1331-1333.

¹⁵ ERITJA, 2003b, p. 307.

¹⁶ Coneguda per una còpia de l'inici del segle XIV inclosa al *Llibre Verd* de la catedral, folis 16-17. La publiquen VILLANUEVA, 1803-1852, 16, pp. 250-252; GARCÍA BIOSCA, 1995, pp. 57-59; BUSQUETA, 1997, a *CR*, 24, p. 69; ERITJA, 2003a, pp. 227-228. La dotació incloïa, de manera perpètua, els aous i possessions de la mesquita major, la totalitat dels delmes i primícies de la ciutat i del seu territori, els delmes dels molins i de les lleudes i dels passatges de la ciutat, totes les esglésies de Lleida i els seus termes, les esglésies de les viles i els castells del bisbat, amb els seus delmes, primícies i pertinences, i que comprenien el territori definit prèviament en la convenença entre el comte Ramon Berenguer IV i Ermengol VI d'Urgell, datada del 25 de maig de 1148 (publicada a BAIGES *et al.*, 2010, 3, doc. 866, pp. 1398-1402).

¹⁷ ERITJA, 2003b, p. 307.

¹⁸ ERITJA, 2003b, p. 308.

¹⁹ Sobre la gestió dels patrimonis de l'església d'aquell moment, v. LLADONOSA, 1991, pp. 139-141.

després de la dotació, el sosteniment econòmic del Capítol i del propi bisbe es regularitzà amb l'*Ordinatio Ecclesiae Ilerdensis* (29 d'abril de 1168)²⁰. En definitiva, és evident que, i com també s'ha fet notar de forma detallada en relació amb Tortosa²¹, l'Església era una de les grans beneficiades de la conquesta.

2. 2. L'ISLAM, L'ENEMIC VENÇUT

2. 2. 1. La consagració de la mesquita aljama com a temple cristià

Just després de la invasió comtal, la mesquita aljama (o mesquita major) es va consagrar com a temple cristià. El sentit d'aquesta acció no s'ha de copsar com un simple acte funcional, sinó que té un significat simbòlic més profund. Aquesta manera de procedir es va donar a moltes de les ciutats conquerides pels exèrcits cristians, fins al punt que va esdevenir una pràctica estandarditzada i sistemàtica que es portava a terme a mesura que es conquerien nous territoris a la península ibèrica²². Les conversions van contribuir a desenvolupar la ideologia de la reconquesta i el propi fet de convertir un edifici religiós i de reutilitzar-lo després de la seva purificació i restauració, més que no pas de destruir-lo immediatament i construir-ne un de nou, és revelador de la relació amb l'Altre: és un acte de poder²³. Existeixen diversos tipus de fonts per comprendre el procés de conversió dels edificis religiosos²⁴, ja siguin les que n'informen directament (cartes de dotació, com és el nostre cas), ja siguin les cròniques. En algunes ciutats fins i tot se'n coneix la realitat material. Aquest és el cas de la mesquita aljama d'Osca, consagrada el mateix any de la conquesta (1096) i que va realitzar les funcions de catedral des

²⁰ Al primer li corresponia la mensa canonical, organitzada a partir de grups parroquials regits per canonges prepòsits i pabordes (pabordies), i al segon la mensa episcopal, amb la qual el propi bisbe s'autoassignava tota una sèrie de béns i drets per a la seva manutenció. Es dotaven, igualment, la cambra i la sagristia de la catedral. La transcripció del document, conegut per una còpia del segle XIV del *Llibre Verd* de la catedral, a VILLANUEVA, 1803-1852, 16, pp. 252-259; SÁINZ DE BARANDA, 1850, ap. 2, pp. 256-261; TORRENT, 1997, a CR, 24, pp. 72-73. També hi fan referència: BERLABÉ/TARRAGONA, 1997, a CR, 24, pp. 69-71; BUSQUETA, 2003c, pp. 229-230, BUSQUETA, 2008, p. 24.

²¹ Explica el procés BARCELÓ, 2001, esp. p. 14: "Els feudals van a la recerca de renda, o sigui, de formes establertes, regularitzades, d'accés al treball d'altri. Al-Andalus sembla una font de renda inesgotable. L'Església ordena i modela aquesta matèria. El seu creixement i el seu enrevesament teològic només eren possibles com a forma de domini social".

²² Descriuen aquest fenomen ORLANDIS, 1979; BURESI, 2000; CARRERO, 2011b.

²³ Així ho interpreta BURESI, 2000, p. 334.

²⁴ BURESI, 2000, p. 334

d'aleshores fins al segle XIV²⁵. De la mesquita-aljama de Saragossa, que es va consagrar com a catedral cristiana l'any 1121, tres anys després de la conquesta per capitulació de la ciutat, se'n coneixen alguns testimonis arqueològics, principalment a partir de les fonamentacions de l'antic edifici²⁶, però també alguns fusts de columnes i capitells²⁷. I per posar un tercer i últim exemple, al subsòl de la catedral i la plaça major de Tudela romanen diversos trams dels murs de la mesquita consagrada al culte cristià l'any 1121, dos anys després de la caiguda per capitulació de la ciutat²⁸.

L'aprofitament de la mesquita va permetre disposar de forma immediata i temporal d'un lloc per a celebrar els oficis litúrgics a partir del canvi sobtat del culte²⁹, fet que se sol remarcar en el cas de Lleida³⁰ i que òbviament és aplicable a d'altres casos. Però el canvi de dedicació significa molt més que una simple mesura utilitària: era la manifestació més visible als ulls de la població que simbolitzava la substitució de les estructures polítiques, socials i religioses vinculades a la religió musulmana per les pròpies de l'Església cristiana de Roma. La consagració de la mesquita de Lleida degué ser un acte solemne, ja que hi van comparèixer el propi comte de Barcelona Ramon Berenguer IV, l'arquebisbe Bernat de Tarragona, el bisbe Pere d'Osona, el bisbe Guillem de

²⁵ Per bé que la seva localització precisa va ser molt discutida, avui s'accepta que les seves estructures corresponen a uns vestigis preservats a l'ala nord del claustre. DURÁN GUDIOL, 1950, pp. 261-266, va plantejar la construcció d'una catedral romànica on actualment se situa el transepte catedralici i va ubicar la mesquita al claustre. Poc després, ARCO, 1951, va demostrar que no va existir cap catedral romànica i que la mesquita es va situar al lloc ocupat per l'actual temple gòtic. La seva hipòtesi de l'adaptació de les estructures arquitectòniques de l'antiga mesquita com a catedral precedent a la catedral gòtica la confirmarien certs elements arquitectònics preservats dins del conjunt, com per exemple les restes d'un arc de ferradura localitzats a l'ala nord del claustre (v. CARRERO, 2004, p. 42, que també analitza aquest procés).

²⁶ Descobertes durant el període d'excavacions que es va realitzar a la catedral entre 1992 i 1996 i que van confirmar la seva orientació, així com la seva evolució constructiva, des de l'etapa primitiva fins a l'ampliació definitiva. Sobre les etapes de la mesquita i la catedral, a partir dels resultats dels treballs arqueològics, v. BIENES *et al.*, 1996; HERNÁNDEZ/BIENES, 1998, pp. 38-41; específicament sobre la mesquita: HERNÁNDEZ VERA *et al.*, 1998; també tracta la qüestió BUESA, 1998, esp. pp. 108-115; posteriorment hi ha tornat breument CARRERO, 2011b, pp. 187-188.

²⁷ Estudia aquestes restes materials SOUTO, 1987, esp. p. 14.

²⁸ També se n'han pogut recuperar alguns fragments esculpits. NAVAS/MARTÍNEZ, 1994, pp. 13-14; NAVAS *et al.*, 1995, pp. 100-104.

²⁹ BURESI, 2000, p. 338, ens parla dels ritus i del canvis físics a què eren sotmesos edificis: després de la purificació per aspersion d'aigua a terra i als murs, la conversió es manifestava amb un cert nombre de modificacions mobiliàries i decoratives: es retiraven les catifes i les làmpades, així com el *minbar* i la tarima per a predicar; si s'esqueia, s'instal·laven al lloc les relíquies adquirides per l'ocasió.

³⁰ Per exemple, MACIÀ, 1997, a CR, 24, pp. 184; FITÉ, 2008a, p. 399; LORÉS, 2013a, p. 78.

Barcelona, el bisbe Bernat d'Urgell, el bisbe Bernat de Saragossa, així com altres nobles³¹, i degué encaixar perfectament amb el procés descrit.

2. 2. 2. Permanència dels vençuts: musulmans a la Lleida post-islàmica

Ara focalitzem l'atenció en el col·lectiu musulmà que va romandre a Lleida després de la conquesta (els mudèjars). Donem rellevància a aquest grup religiós perquè creiem que comprendre el sentit profund del que va suposar la victòria cristiana permet interpretar aspectes centrals del programa iconogràfic del conjunt catedralici. Però no avancem esdeveniments. No es coneix cap document de capitulació de la Lleida musulmana davant la conquesta feudal³², però es considera que aquest seria assimilable a les cartes de seguretat o capitulacions d'altres localitats que sí que han perviscut, com són els casos de Tortosa³³ o d'Ascó³⁴, en les quals es fixa el domini cristià sobre els musulmans. En general, la historiografia tradicional ha entès les capitulacions com una mostra de generositat vers els vençuts i ha pressuposat que la majoria s'hauria acollit a les condicions establertes³⁵. No obstant això, hi ha una altra línia d'interpretació que considera que la major part dels vençuts van optar per emigrar davant de les dures condicions imposades³⁶: lluny de crear una societat harmoniosa, multicultural i tolerant, amb la conquesta feudal aquesta passaria a ser fracturada i inestable. Aquesta apreciació dialèctica de la societat post-islàmica també sosté que la colonització posterior la conquesta forma part d'una dinàmica de substitució de la població andalusina perfectament establerta. Antoni Virgili ha descrit aquesta mecànica per al cas de Tortosa, des de les accions militars, el repartiment de botí, les deportacions de nadius, fins a la creació i la provisió de la seu episcopal³⁷. Després de Tortosa, el procés es va

³¹ Tal com figura a la ja esmentada Carta de Dotació de l'Església de Lleida, de 1149 (publicada, com hem indicat abans, per VILLANUEVA, 1803-1852, 16, pp. 250-252; GARCÍA BIOSCA, 1995, pp. 57-59; BUSQUETA, 1997, a CR, 24, p. 69; ERITJA, 2003a, pp. 227-228).

³² ERITJA, 2003b, p. 305.

³³ FONT I RIUS, 1985b, p. 58.

³⁴ FONT I RIUS, 1985a.

³⁵ Per a Lleida podem veure FONT I RIUS, 1985b, pp. 56 i 58; MUTGÉ, 1992, pp. 2-3; MUTGÉ, 1999.

³⁶ ERITJA, 2000; VIRGILI, 2003, pp. 272-274; BARCELÓ, 2005, p. 67.

³⁷ La documentació generada per la conquesta que rescata aquest autor és reveladora del procés: els pactes previs assenten les bases dels repartiments dels béns de la comunitat sotmesa, les capitulacions regulen la inserció dels musulmans en el feudalisme i les cartes de població són els cos normatiu que ordena l'establiment de colons, v. VIRGILI, 2001, p. 226.

reproduir amb igual eficàcia a Lleida³⁸. Segons Xavier Eritja³⁹, la població andalusina va experimentar una reducció sensible i, ja abans de la conquesta, una part dels habitants de la *madina Larida* van emigrar a terres més segures d'al-Andalus davant les poques expectatives que ofería una ciutat amenaçada com aquella.

Les disposicions de les capitulacions regulaven les condicions del sotmetiment dels vençuts: es consentia la seva permanència, sempre que es traslladessin a viure fora muralles⁴⁰. No es coneix la proporció de la població autòctona lleidatana que s'hi va acollir. Els musulmans que es van quedar a terres lleidatanes es van aglutinar a les aljames, que eren les comunitats andalusines amb organització independent⁴¹, però sotmeses a la realitat feudal. En oposició a la visió que proporciona Josefa Mutgé, segons la qual després de la conquesta s'arribà a una mena de solució de consens per a la convivència entre cristians i musulmans amb la creació de la que es coneix com "la moreria" de Lleida⁴², Eritja interpreta que no tots els musulmans que es van quedar a la ciutat van estar en condicions d'articular aquesta nova comunitat, sinó que molts d'ells passarien a ser esclaus domèstics o, en el millor dels casos, haurien passat a ser el que per a Tortosa s'han anomenat "eixarics"⁴³. En tot cas, els que haurien format aquella comunitat musulmana en el marc de la nova societat feudal haurien estat uns pocs privilegiats, els que ocupaven els càrrecs més representatius de l'aljama⁴⁴. Un exemple que sembla reflectir la condició d'esclaus sota la qual vivien alguns sarraïns a Lleida podria ser el que es posa de manifest en un document datat en ple segle XIII (1267) que publicà Villanueva, segons el qual Arnau de Vernet, primer degà de la Canonja secularitzada, va comprar una sarraïna⁴⁵.

³⁸ BARCELÓ, 2005, p. 65.

³⁹ ERITJA, 2000, pp. 301-302.

⁴⁰ VIRGILI, 2010, p. 85.

⁴¹ Es regirien per les seves lleis i a través de les seves institucions, els càrrecs (cadís, alfaquins, salmedines, ...), els quals requeien en membres de la pròpia comunitat i que estaven subordinats a l'autoritat comtal (seguim VIRGILI, 2010, p. 85, que explica l'organització de les comunitats musulmanes de la Catalunya Nova).

⁴² MUTGÉ, 1992, pp. 2-3; MUTGÉ, 1999.

⁴³ Una categoria social definida per antics propietaris que amb la conquesta es van transformar en arrendataris però amb condicions d'esclavatge i servitud feudal (VIRGILI, 2001, p. 227).

⁴⁴ ERITJA, 2000, p. 307.

⁴⁵ *Es curiosa la escritura que existe aquí original, hecha V. idus septembris, año 1267, en que el citado Arnaldo de Vernet, primer Dean de esta iglesia, compró á Miguel Dagrefuy manens in Alcanicio de frontera, una Sarracena blanca, llamada Axa, por precio de setenta y dos sueldos jaqueses* (VILLANUEVA, 1803-1852, 16, p. 64).

2. 2. 3. L'Església i la legitimació de les conquestes sobre els musulmans

L'expansió cristiana a la península ibèrica va anar lligada a la *reconquesta* de territoris musulmans. L'Església va impulsar en tot moment les conquestes a partir de la idea de croada⁴⁶, amb la qual el papat les va legitimar, va assegurar la protecció dels croats i va justificar qualsevol acció militar per a conquerir territoris. En aquest sentit, Miquel Barceló no dubta en afirmar que el projecte de conquesta d'al-Andalus respon a la idea elaborada pels eclesiàstics de la necessitat de l'expugnació d'heretges i el consegüent desenvolupament de la persecució social de tot allò percebut com amenaçador de l'ordre eclesiàstic⁴⁷. L'Església es va vincular a l'organització i el control dels territoris conquerits a través de la creació de seus episcopals, que a vegades es justificava i es legitimava per l'existència d'antics bisbats de tradició visigòtica. Com hem exposat, Lleida no fou una excepció, segons s'expressa ben clarament a la carta de dotació de l'església, que proclama que "després d'un període de molts anys en què l'església de Lleida ha estat sotmesa a la perfídia dels pagans, s'ha dignat a restituir-la, en els nostres temps i per la seva pietat, al primitiu estat de la religió cristiana"⁴⁸. Els interessos eclesiàstics foren molt poderosos en el procés de conquesta perquè aquest anava lligat amb la posterior *restauratio* de les seus episcopals, o sigui, amb la seva dotació i el seu proveïment, una dotació que no fou menor en el restaurat bisbat de Lleida, si tenim en compte que el comte Ramon Berenguer IV li va fer una donació perpètua de "tots els delmes i les primícies de la ciutat de Lleida i de tot el seu territori, juntament amb els delmes dels molins, de les lleudes i dels passatges de dita ciutat, totes les esglésies que estan a la ciutat de Lleida, amb tot el seu terme i territori, terres i alocs allà on en tinguessin; totes les esglésies que hi havia a les viles i els castells del bisbat de Lleida, amb tots els seus delmes, les seves primícies i totes llurs pertinences"⁴⁹. En definitiva, el trasllat de la seu episcopal no és accessori, sinó que forma part de la mateixa estratègia de conquesta.

Per la seva part, el papat també va legitimar l'acció de conquesta mitjançant l'atorgament de butlles de croada, que eren concessions lliurades per la Santa Seu a petició dels mateixos sobirans en les quals es conferien

⁴⁶ SALRACH, 1987, p. 368

⁴⁷ BARCELÓ, 2005, p. 66.

⁴⁸ Segons BUSQUETA, 1997, a CR, 24, p. 69, cita que hem reproduït amb anterioritat i que hi tornem perquè ens resulta altament il·lustrativa. V. també ERITJA, 2003a, BUSQUETA, 2008, p. 23.

⁴⁹ BUSQUETA, a CR, 24, 1997, p. 69 (igualmente, ja havíem fet referència aquest fragment).

indulgències, indults, dispenses i exempcions similars a les atorgades als croats de Terra Santa. Si ens fixem en la Corona d'Aragó, Gelasi II n'atorgà una a Alfons el Bataller per la conquesta de Saragossa (1118)⁵⁰; Calixt II a Ramon Berenguer III de Barcelona en les empreses contra Tortosa i Lleida (1122)⁵¹; Eugeni III a Ramon Berenguer IV per a la conquesta de Tortosa (1148) (*vid. infra*); o Gregori IX a Jaume I per la conquesta de València (1229)⁵². No existeix cap document anàleg relacionat directament amb la conquesta de Lleida, però per fer-nos una idea de quin era el contingut d'aquestes prerrogatives podem remetre, per la proximitat cronològica i de context, a la suara mencionada que va concedir el Papa Eugeni III al comte barceloní per la conquesta de Tortosa. En ella el pontífex declarava que l'Església cristiana no podia estar sotmesa a l'opressió dels pagans i exhortava els fidels a expugnar els enemics de Crist i a defensar la fe cristiana al costat del noble senyor Ramon Berenguer IV i, per compensar l'esforç que això suposava, concedia a tots els combatents els mateixos privilegis que Urbà II havia atorgat als que havien estat presents en l'alliberament de l'Església oriental: posava sota la protecció de l'Església les famílies i els béns dels guerrers i els concedia la remissió dels pecats⁵³. En suma, el que ens interessa destacar és que la intervenció de l'Església fou essencial en el procés de conquesta. El seu missatge actuava de reclam pel fet de concebre l'acció com una empresa restauradora, la formalització de la qual era la construcció d'una seu episcopal. I un cop constituïda, la nova seu havia de ser dotada amb generositat.

2. 3. ASSUMPTES EN DISCUSSIÓ A L'ESGLÉSIA ENTRE FINALS DEL SEGLE XII I PRINCIPIS DEL SEGLE XIII

2. 3. 1. Els concilis com a font d'informació

En aquesta tesi sovint es fa referència als concilis celebrats a Lleida. Aquestes assemblees tenen un interès central en el nostre treball perquè els seus canons donen a conèixer els problemes del clergat i els principals temes de debat al sí de l'Església del moment en què es van produir. Per això mateix, les

⁵⁰ FLÓREZ, 1859, p. 120.

⁵¹ LLADONOSA, 1980, p. 37.

⁵² TOLAN, 2007, p. 208.

⁵³ La publica BOFARULL, 1849, doc. 127, pp. 314-315; la comenta VIRGILI, 2001, p. 45.

idees que hi trobem es relacionen amb un context polític i social determinat que ens permet plantejar hipòtesis d'interpretació d'algunes de les imatges presents en el conjunt escultòric que estudiem. Lleida va registrar una notable activitat conciliar durant l'època medieval. Entre els segles VI i XV s'hi van celebrar dotze concilis provincials: els anys 546, 1155, 1173, 1190, 1229, 1237, 1246, 1257, 1293, 1294, 1418 i 1460, periodicitat que sembla que va ser deguda, en especial després de la conquesta cristiana, a la situació geopolítica de la ciutat al centre del Regne d'Aragó⁵⁴. Tots els concilis foren presidits per legats de la Santa Seu o per l'arquebisbe de Tarragona, amb l'assistència dels bisbes de la província eclesiàstica de la Tarraconense, en companyia de preveres, abats, priors, prepòsits, ardiaques, degans, religiosos barons i laics⁵⁵. Els temes que es tractaven eren heterogenis: litúrgia, sagraments, moral, idolatria, heretgies, obligacions polítiques, càstigs als transgressors de les lleis, honestat del clergat, prevenció del luxe, la prohibició als clergues del comerç, etc. D'aquests concilis ens interessen principalment els situats en el mateix marc cronològic de la gestació del projecte i la pròpia construcció de la catedral, o sigui, els que tingueren lloc, aproximadament, entre la conquesta de la ciutat i durant la primera part del segle XIII (els de 1155, 1173, 1190, 1229, 1237, 1246, 1257). Val a dir que no s'ha conservat el text normatiu de tots ells, de manera que alguns proporcionen molta més informació que d'altres. En aquest sentit, i com ara explicarem, un dels més rellevants, no només pel significat que va tenir en el context eclesiàstic de la Lleida romànica, sinó perquè reflecteix amb molta fidelitat les disposicions del IV Concili del Laterà, és el que es va celebrar l'any 1229.

A mitjan segle XIX Sainz de Baranda va publicar en llengua castellana els concilis medievals lleidatans⁵⁶. Poc després el van estudiar i publicar en llatí i castellà Francisco González i Juan Tejada⁵⁷; posteriorment ho faria Manuel Guallar en castellà⁵⁸ i, més recentment, han estat l'objecte d'estudi

⁵⁴ SABANÉS, 2009, p. 30.

⁵⁵ SABANÉS, 2009, p. 30.

⁵⁶ SÁINZ DE BARANDA, 1850, el de 1173, pp. 150-161; el de 1190 (no es conserva el text), pp. 161-162; el de 1229, pp. 162-169; el de 1237 (no es conserva el text), pp. 169-170; el de 1246 (no es conserva el text), p. 170; el de 1257, pp. 170-171; el de 1293, pp. 171-172; el de 1294, pp. 172-173.

⁵⁷ GONZÁLEZ/TEJADA, 1851, el de 1173, pp. 278-286; el de 1190, pp. 294-295; el de 1229, pp. 329-342; el de 1237, pp. 348-349; el de 1246, pp. 376-382; el de 1257, pp. 384-386; el de 1293, pp. 419-420; el de 1294, pp. 421-422.

⁵⁸ GUALLAR, 1975, el de 1155 pp. 66-76, el de 1173, pp. 77-102; el de 1192 (?), pp. 103-106; el de 1229, pp. 107-147; el de 1237, pp. 149-154; el de 1245 (?), pp. 155-161; el de 1257, pp. 163-168; el de 1293, pp. 169-178; el de 1294, no el tracta.

de diversos treballs de Roser Sabanés⁵⁹, entre ells a la seva tesi doctoral, on reproduïx els textos en castellà de González i Tejada⁶⁰. Quan en aquest treball es reproduïxen fragments dels textos d'alguns d'aquests concilis se segueix principalment la versió en llatí o en castellà de González i Tejada, per bé que això no vol dir que no fem referència als altres treballs esmentats.

2. 3. 2. L'empremta del IV Concili del Laterà a l'Església de Lleida

Com és obvi, les disposicions d'aquestes reunions no sorgeixen d'un context local específic i aïllat, sinó que són el reflex dels canons que marcaven les assemblees eclesiàstiques celebrades a gran escala, les decisions de les quals afectaven tota la cristiandat. Per tal de copsar la mesura en què es produeix aquesta apropiació normativa i més endavant comprendre com els seus mandats es manifesten en els concilis iberdencs és convenient contextualitzar aquests macro-concilis de l'Església occidental. Ens volem dedicar principalment a un d'ells, el IV Concili lateranense (1215), que va ser el que va marcar l'apogeu de l'autoritat política i religiosa del papat d'època medieval i també el que va influir de forma més decisiva en l'evolució de la política eclesiàstica de la diòcesi lleidatana⁶¹. El IV Concili del Laterà, convocat per Innocenci III, va tractar de solucionar els principals problemes de l'Església d'acord amb el moment històric que es vivia a començaments del segle XIII. Dels seus 71 canons⁶² ara en volem destacar alguns perquè més endavant reprendrem els seus continguts normatius en el nostre discurs. Per exemple, amb l'objectiu de combatre la doctrina dels càtars s'afirmà la Trinitat, l'Encarnació de Crist i, per primera vegada en un text oficial, s'introduí el concepte de la transsubstanciació, és a dir, la conversió de les espècies eucarístiques en el cos i la sang de Crist durant la consagració a la missa⁶³. Enfront dels nombrosos moviments religiosos heterodoxos del moment, també

⁵⁹ SABANÉS, 2000, pp. 377-438; SABANÉS, 2008, pp. 55-76.

⁶⁰ SABANÉS, 2009, que en fa extenses anàlisis: el de 1155, pp. 95-118; el de 1173, pp. 119-156; el de 1190, pp. 157-166; el de 1229, pp. 167-233; el de 1237, pp. 235-244; el de 1246, pp. 245-254; el de 1257, pp. 255-258; el de 1293, pp. 259-272; el de 1294, pp. 273-292.

⁶¹ SABANÉS, 2000, p. 31,

⁶² Publicats en castellà a FOREVILLE, 1973, pp. 155-209, dels quals, i per no estendre'ns, en les notes successives en reproduïm alguns mínims fragments seguits de les paginacions d'aquesta obra on figuren els canons sencers.

⁶³ Cànon 1: *Creemos firmemente y afirmamos simplemente que hay solo un Dios verdadero, eterno e inmenso, todopoderoso, inmutable, incomprensible e inefable, Padre, Hijo y Espíritu Santo: tres personas ciertamente, pero una sola esencia, sustancia o naturaleza absolutamente simple (...). Su cuerpo y su sangre en el sacramento del altar están verdaderamente contenidos bajo las especies de pan y de vino...* (FOREVILLE, 1973, p. 155-157).

es va referir al tracte que s'havia de donar als heretges estipulant que les autoritats civils i els bisbes haurien de ser els encarregats d'erradicar-los⁶⁴. Igualment, contenia decisions particulars contra l'Islam, fins al punt que va predicar la cinquena croada (1217-1221) recordant la indulgència amb què es beneficiarien els croats⁶⁵. Altres aspectes a destacar són la condemna a la simonia⁶⁶ i la legislació en contra del matrimoni clandestí⁶⁷.

El bisbe de Lleida d'aquell moment (Berenguer d'Erill⁶⁸, 1205-1235) no va assistir al Concili⁶⁹, però sí que hi va anar l'arquebisbe de Tarragona, Aspàreg de la Barca⁷⁰, que tindria la missió que traslladar-ne el contingut a les seves diòcesis. La realitat és, però, que aquest text reformador no va tenir un èxit immediat. Segons Peter Linehan, això no es va produir fins a partir de finals de la dècada de 1220, després que el Papa Gregori IX (1227-1241) enviés a la península ibèrica el llegat Joan d'Abbeville, que durant un llarg període de temps (entre els anys 1228-1229) va recórrer les diòcesis hispàniques, que sembla que estaven en estat de decadència, per tal de defensar la disciplina dels

⁶⁴ Cànon 3: *Condenamos a los herejes con cualquier denominación que se cubran (...) Los clérigos negarán a estos apestados los sacramentos de la Iglesia, los excluirán de la sepultura cristiana (...) Todo arzobispo y obispo debe visitar su diócesis una o dos veces por año, si está considerada como refugio de herejes* (FOREVILLE, 1973, pp. 159-162).

⁶⁵ Cànon 71: *Nuestro más ardiente deseo es liberrar Tierra Santa de las manos de los infieles. A este fin (...) establecemos lo que sigue: Los cruzados deberán hallarse preparados y reunirse el 1 de junio dentro de dos años en el reino de Sicilia...* (FOREVILLE, 1973, pp. 204-209).

⁶⁶ Cànon 63-66: *Nos consta con certeza que en algunas regiones muchas personas se entregan a exacciones imponiendo tributos clandestinos e indebidos por la consagración de los obispos, la bendición de los abades y la ordenación de los clérigos (...) Pretendemos por nuestra parte desarraigar un abuso tan manifiesto....* (FOREVILLE, 1973, pp. 200-201).

⁶⁷ Cànon 51: *Prohibimos todo matrimonio clandestino (...) Los matrimonios en vías de una pronta celebración deberán ser publicados por los sacerdotes en las iglesias, señalando un plazo de tiempo en el curso del cual, toda persona que lo desee y tenga razones para ello, podrá denunciar un impedimento...* (FOREVILLE, 1973, p. 192).

⁶⁸ Són poques les informacions que coneixem d'aquesta personalitat, que per cronologia ens interessa, ja que durant la seva prelatura es va impulsar definitivament el projecte catedralici. També hem de considerar que durant el seu episcopat es va gestar la part del programa iconogràfic que més ens interessa (capçalera, transsepte, porta de l'Anunciata, v. els capítols successius). La bibliografia que tracta més extensament el personatge és antiga (principalment v. SAINZ DE BARANDA, 1850, pp. 18-25) i també li dediquen unes línies CORTS *et al.*, 1999-2001, 2, pp. 69-70, per bé que no proporcionen informacions rellevants sobre el seu ideari, sinó que se centren més aviat en les seves accions polítiques. En tot cas, i seguint la bibliografia ara apuntada, podem dir que aquest prelat provenia del llinatge dels Erill (Erillcastell, Alta Ribagorça) i que quan fou elegit bisbe de Lleida, era abat de Saidí. Quan el rei Jaume I va fugir del castell de Montsó (1218), Berenguer era un dels bisbes que l'esperava a Saragossa i, des de llavors, va ser un dels seus consellers. També el va acompanyar en diverses campanyes militars (Mallorca, Menorca, Eivissa). El 1232 va reorganitzar la seu de Roda i també va intervenir en l'anul·lació matrimonial de Jaume I i Elionor de Castella.

⁶⁹ Fet que destaquen BERTRAN, 2008, p. 92; SMITH, 2004, p. 157.

⁷⁰ GARCÍA GARCÍA, 1987, p. 190.

eclesiàstics i supervisar el procés d'aplicació de la normativa lateranense⁷¹. I una manera d'implantar la reforma era a força de concilis. Linehan afirma que unes de les constitucions més il·lustratives d'aquest fenomen són les del concili ilderdense de 1229, al qual hi va assistir l'esmentat llegat, i que reproduïx les disposicions del IV Concili lateranense amb una fidelitat gairebé total⁷². A Lleida, Abbeville hi va trobar, a més a més, un dels seus incondicionals, Pere d'Albalat⁷³, que aleshores era sagristà i que més endavant passaria a ser bisbe de Lleida (1236-1237) i arquebisbe de Tarragona (1238-1251). En els 14 mesos que va ser bisbe de Lleida aquest reformador local va tenir temps per a realitzar un nou concili (1237), que tingué com a principal preocupació, sumada a la pròpia reforma del clergat, el combat contra l'heretgia (*vid. infra*). Fets algunes consideracions sobre els concilis, en els apartats que segueixen ens volem fixar amb un altre dels col·lectius religiosos que els mateixos concilis dibuixen com un dels principals enemics de l'Església, els càtars.

2. 4. EL CATARISME, LA NOVA AMENAÇA

2. 4. 1. Penetració del catarisme a la Corona d'Aragó i a Lleida

A l'hora de fer referència al possible contingut antiherètic en el conjunt iconogràfic de la catedral lleidatana no es pot deixar de banda la potencial incidència que va poder exercir l'amenaça del catarisme. És per això que a continuació pretenem entendre fins a quin punt podem assimilar en el nostre discurs la presència d'aquesta heretgia no només a la Corona d'Aragó en general, sinó a la ciutat de Lleida en particular, en dates precoces (segona meitat del segle XII i començament del segle XIII). Tradicionalment, tant la historiografia hispànica com la francesa havia desenvolupat un discurs que negava la implantació del catarisme a Catalunya —o la considerava una realitat tardana i poc significativa— abans que la croada del Llenguadoc (1209-1229)

⁷¹ LINEHAN, 1975, pp. 17-29, descriu en detall tot el recorregut, així com el decrepít panorama eclesiàstic amb què es va trobar a la península ibèrica.

⁷² Sobre la qüestió v. SABANÉS, 2009, pp. 173-174. El canó 1 del concili ilderdens expressa: *Obsérvense con toda puntualidad las disposiciones del sagrado concilio general, es decir del cuarto de Letran, que en una mayor parte estaban en el olvido* (GONZÁLEZ/TEJADA, 1851, p. 330). Una anàlisi profunda dels temes tractats, la majoria dels quals anaven destinats a restablir la disciplina eclesiàstica i combatre l'heretgia, a SABANÉS, 2009, pp. 181-233.

⁷³ Fan referència a la qüestió d'aquest seguidisme LINEHAN, 1975, p. 50-53; GARCÍA GARCÍA, 1987, p. 197; una breu panoràmica biogràfica del personatge també a LINEHAN, 1983, pp. 9-15.

portés nombrosos exiliats occitans cap al sud dels Pirineus⁷⁴. S’havien utilitzat bàsicament les dades que presenten dos decrets antiherètics —el que va promulgar a Lleida Alfons el Cast (1194)⁷⁵ i el de ratificació i ampliació d’aquest per part del seu fill Pere el Catòlic (1198)⁷⁶— com a proves documentals més antigues de la presència d’aquests heretges a Catalunya. No obstant, un sector de la historiografia més recent postula la penetració d’aquest moviment en una etapa anterior⁷⁷. Una de les bases per aquesta interpretació és el document conegut com la “carta de Niquinta”, que recull les conclusions d’una assemblea de representants de comunitats càtares d’Occident, presidida per un dignatari oriental, el papa Niquinta, celebrada l’any 1167 al castell de Saint-Félix de Caraman (Haute-Garonne). Aquest concili està en efecte envoltat de polèmica, principalment pel que fa a la seva autenticitat, fins al punt que hi ha un sector que l’entén com una invenció moderna⁷⁸. La qüestió de l’expansió vers el Sud surt arran de l’esment en el document d’una *eclesia aranensis*, que suposaria l’existència d’un bisbat càtar a la Vall d’Aran⁷⁹, des d’on es podria haver difós a terres lleidatanes.

Malgrat que no existeix un estudi detallat i exhaustiu sobre la incidència del catarisme a Lleida, sembla, doncs, que la seva presència hi va ser notable des de temps antics. El que ara ens interessa destacar és que en aquest

⁷⁴ Un detallat estat de la qüestió sobre l’estudi del catarisme a Catalunya a GRAU TORRAS, 2010, pp. 375-386.

⁷⁵ Es tracta d’un decret d’expulsió dels valdesos i les altres heretgies reprovades per l’Església del territori de la Corona d’Aragó, entre les quals es trobava el catarisme. Aquesta legislació prohibia ajudar heretges que tenien un termini de temps per sortir del regne. Si no ho feien serien detinguts i se’ls confiscarien les terres. El decret també estipulava que qualsevol persona podia infringir-los el càstig, fins i tot la mutilació o la mort. Els bisbes i els governants havien de donar a conèixer el decret tots els diumenges en les esglésies i els que no ho fessin podien incórrer en les mateixes penes. El decret va assentar un precedent en la legislació contra l’heretgia a la Corona d’Aragó; l’editen MARQUÈS, 1962, ap. 5, pp. 218-219; BARAUT, 1996, doc. 1, pp. 419-420.

⁷⁶ BARAUT, 1996, doc. 2, pp. 421-422.

⁷⁷ GASCÓN, 2008, fa una recerca basada en l’estudi de documentació pontifícia i actes de concilis (se centra en els concilis lleidatans de 1155 i en especial de 1173), en els quals apareixen les primeres disposicions per fer front a l’heretgia identificant els heresiarques als quals es dirigeix el concili amb els predicadors itinerants que van caracteritzar l’etapa inicial del catarisme. Aquest és un treball de referència en el plantejament d’aquest apartat.

⁷⁸ Per al debat historiogràfic sobre la seva autenticitat veure GASCÓN, 2008, pp. 140-142; GRAU TORRAS, 2010, pp. 386-387; ZBÍRAL, 2010. Sintetitzant molt, es pot dir que la discussió gira al voltant de si es tracta d’un fals modern, atès que el text és conegut per una edició de 1610 (a la *Histoire des Ducs, Marquis et Comtes de Narbonne*, de Guillaume Besse), un fals medieval que hauria traslladat Besse, o si realment es pot considerar que la informació que presenta remet a uns fets reals esdevinguts l’any 1167, que és, aquesta darrera, l’opinió majoritària entre la crítica, segons es desprèn dels tres estats de la qüestió que citem.

⁷⁹ VENTURA, 1959-1960, esp. p. 78, planteja la qüestió; la desenvolupa GASCÓN, 2008.

document hi figura el topònim “*Leridam*” com a referent en la delimitació entre les esglésies (bisbats) dissidents de Carcasona i Toulouse⁸⁰. Carles Gascón⁸¹, un dels historiadors partidaris d’endarrerir la penetració del catarisme, relaciona aquest topònim amb la incidència d’aquest moviment al territori català a partir dels indicis que hi apunten la presència de càtars occitans ja a la segona meitat del segle XII. Efectivament, cap a finals d’aquesta centúria i començaments de la següent està documentada la presència a Lleida de nombrosos immigrants occitans⁸², que sembla que van venir atrets per la carta de població⁸³ (1150). En relació amb això, un fenomen a tenir en compte, i que també destaca Gascón, és que un dels principals mercats de la indústria tèxtil i pelletera de Lleida era Toulouse i, d’altra banda, que el capital humà i financer que n’estimulava el creixement provenia principalment d’aquesta localitat, així com de la també occitana Carcassona. No era estrany, doncs, que els nouvinguts disposessin de mitjans econòmics i que comprassin propietats⁸⁴. És interessant adonar-se com el trànsit comercial entre ambdues vessants dels Pirineus discorria per diverses vies i era afavorit per un important flux de persones i mercaderies que circulaven en ambdós sentits⁸⁵, el qual degué influir la introducció de les doctrines dissidents ja a les darreres dècades del segle XII. Una de les categories

⁸⁰ Reprodueix el document GASCÓN, 2008, pp. 157-158.

⁸¹ GASCÓN, 2008; comenta aquest treball GRAU TORRAS, 2010, pp. 388-390.

⁸² Dels que LLADONOSA, 1958, en ressaltà les funcions artesanals i mercantils.

⁸³ BATLLE GALLART, 1980, pp. 362-363, seguint a Josep Lladonosa, afirma que “molta gent del Midi passà els Pirineus per participar dels avantatges de la repoblació. Vingueren de Baiona, Tolosa, Cahors, Commenge, Foix, Tarascó, Besiers, Carcassona, Provença, etc., atrets de moment per la carta de població atorgada per Ramon Berenguer IV i encara anys després continua l’afluència i afegeix que els repobladors de Lleida foren els primers en obrir de nou les vies tancades des de la invasió musulmana que pel riu Segre comunicaven el Sud de França amb la Mediterrània”. Un treball que amb anterioritat va citar noms de francesos, principalment occitans, establerts a la ciutat de Lleida a finals del segle XII és: HIGOUNET, 1953, pp. 4-5.

⁸⁴ Tal com va fer el marxant de provenença tolosana Guillem Hug, segons LLADONOSA, 1958, p. 226. BUSQUETA, 2008, p. 32, incideix en la qüestió de l’origen occità de molts mercaders arribats a Lleida vers la segona meitat del segle XII.

⁸⁵ Segons WOLFF, 1954, p. 153, les vies medievals transpirinenques que utilitzaven els marxants tolosans per accedir a la Corona d’Aragó eren principalment a través dels Pirineus Centrals i corresponien a dos dels afluents del Segre: per una banda la Noguera Pallaresa, que es remuntava fins al Port de Salau (Pallars Sobirà) i s’obria cap a Couserans i, per l’altra, el riu Cinca, que donava un doble accés cap a la vessant francesa, per Ainsa-Bielsa o pel Port de Benasque, branques que es retrobaven a Montréjeu i prosseguien envers el nord. L’autor indica que també hi havia un pas per Andorra, que es dirigia cap a la Vall de l’Ariège a l’est i el Somport i el Bearn a l’oest. Per una altra part, UBIETO, 1981, pp. 26-27, parla de l’existència d’una via de connexió amb França que seguia el curs del Noguera Ribagorçana que anava des de Lleida cap a Almenar, Benavarri, Graus, Bonansa i fins a Montréjeu, prosseguint cap al Nord. Estudis posteriors donen importància a la via que unia ambdues vessants per Puigcerdà i el Puymorens, molt usada pels tolosans, i que fins i tot va ser font de conflicte pel que fa als pagaments dels drets de pas de mercaderies, v. PETROWISTE, 2005, p. 426.

documentals utilitzades per Gascón per aportar informació sobre el tema són les actes conciliars. Considera, així, que cànon 18 del concili celebrat a Lleida l'any 1173 conté una condemna explícita contra els càtars: *Heresiarchas et ab eis ordinatos apostolica auctoritate deponimus*⁸⁶, que creu que podria estar fent al·lusió a l'acte d'imposició de mans (*consolamentum*), que era el ritual litúrgic càtar equivalent al sagrament catòlic del baptisme pel qual es produïa l'ordenació d'un individu com a membre d'aquella l'església⁸⁷. Per completar el seu posicionament Carles Gascón proporciona notícies de que amb anterioritat a les dates abans citades (1194 i 1198) ja s'havien enviat llegats pontificis a la Corona d'Aragó per a perseguir les idees dissidents⁸⁸. La insistència en l'enviament d'aquests llegats a la Corona d'Aragó determinaria que l'heretgia era una preocupació per a les autoritats i confirmaria la seva penetració abans d'iniciar-se el segle XIII, la qual cosa replantejaria els terminis de la seva implantació al sud dels Pirineus.

2. 4. 2. Incidència del catarisme a Lleida i persecució per part de l'Església local en el marc de la Inquisició

Ara pretenem fer una breu exposició de com va aparèixer, perquè i com va evolucionar la Inquisició a Catalunya, i més particularment a la ciutat de Lleida, durant el segle XIII, la qual cosa ens ha de permetre comprendre fins a quin punt l'heretgia càtara obsessionava l'Església. Els treballs de referència consultats són d'Eufemià Fort (1973), Joan Bada (1992) i Cebrià Baraut (1996), aquest darrer centrat al bisbat d'Urgell, però que ens ofereix, com els altres, una sèrie d'elements útils per arribar al nostre propòsit. Per les qüestions relatives a la ciutat de Lleida també comptem amb l'obra ja citada del franciscà Pere Sanahuja (1946), malgrat que la majoria d'informacions que proporciona corresponen als segles XIV i XV.

⁸⁶ GASCÓN, 2008, p. 148; anteriorment ja l'havia vinculat als càtars: GUALLAR, 1975, pp. 96-97 (el text del concili a GONZÁLEZ/TEJADA, 1851, p. 284).

⁸⁷ JIMÉNEZ, 2004, p. 151.

⁸⁸ GASCÓN, 2008, pp. 146-147, indica que l'any 1179 el cardenal Henri de Marcy havia visitat Girona i Osca per a perseguir els heretges i, cap a 1181, el llegat Henri d'Albano feia una incursió des de Toulouse a terres hispanes amb el mateix propòsit. De la mateixa manera, l'any 1198 el papa Innocenci III va ordenar a l'arquebisbe de Tarragona i als seus sufraganis que prestessin ajut als llegats Rainiero i Guido en la seva lluita contra els heretges —*Valdenses, Catari et Paterini*— establerts a la província tarragonina (*vid. infra*). L'any 1206 el mateix Innocenci III va enviar dos llegats més a la Corona d'Aragó per a lluitar contra l'heretgia després d'haver ordenat a les autoritats eclesiàstiques que donessin suport al rei en la lluita contra la mateixa causa.

La mentalitat medieval considerava els heretges com enemics de l'ordre públic i destructors de la unitat de l'Església, de la que en restaven exclosos per la pena d'excomunió⁸⁹. De fet, la creació de la pròpia institució ja és significativa de fins a quin punt l'Església es va proposar combatre els heretges. Els autors citats coincideixen en afirmar que la formació de la Inquisició a Catalunya és conseqüència de l'establiment del catarisme, així com, en menor mesura, del moviment valdès, amb el qual està directament relacionat⁹⁰. Les primeres accions de la repressió contra l'heretgia a Catalunya van anar a càrrec de l'autoritat reial, mitjançant els decrets antiherètics als que ja hem fet referència (el d'Alfons el Cast de 1194 i el de Pere el Catòlic de 1198). Aquell 1198 també van començar les ordres d'Innocenci III en relació amb la lluita contra la dissidència, quan va manar a l'arquebisbe de Tarragona i els seus sufraganis que prestessin ajut als enviats pontificis Rainiero i Guido⁹¹. Seguint amb aquesta política, l'any 1205 el mateix Innocenci va concedir al rei Pere la potestat de quedar-se amb les terres arrabassades als heretges⁹² i va insistir als bisbes i altres eclesiàstics a què prestessin ajut al rei en la lluita contra l'heretgia⁹³. Un any després li concedí al monarca la facultat de conservar els béns presos als heretges⁹⁴. Aquesta orientació encara era vigent l'any 1209, atès que el Papa incitava al rei Pere a ajudar a Simó de Monfort en la lluita contra l'heretgia⁹⁵, crida que mantindria fins a 1213, quan continuava exhortant al monarca per a què no prestés ajut de cap tipus a l'heretgia albigea i que s'esforcés a castigar els heretges⁹⁶. La situació va canviar després de la derrota de Muret⁹⁷ (1213), que com és obvi va afectar el desenvolupament del catarisme,

⁸⁹ BARAUT, 1996, pp. 406-407.

⁹⁰ Els orígens del moviment se situen a l'entorn de la figura de Pere Valdés, un ric comerciant de Lió que inicià la seva predicació a partir de 1170-80. La semblança d'algunes de les seves doctrines amb les càtares va fer que el moviment es confongués amb el catarisme (BADA, 1992, p. 21).

⁹¹ MANSILLA, 1955, doc. 141, pp. 172-174.

⁹² MANSILLA, 1955, doc. 319, pp. 349-350.

⁹³ MANSILLA, 1955, doc. 320, pp. 350.

⁹⁴ MANSILLA, 1955, doc. 343, pp. 367-368.

⁹⁵ MANSILLA, 1955, doc. 410 i 411, pp. 429-431.

⁹⁶ MANSILLA, 1955, doc. 505, pp. 546-550.

⁹⁷ L'autor de referència sobre aquesta batalla és Martín Alvira, que hi va dedicar part de la seva tesi doctoral (ALVIRA, 2000) i posteriorment ha realitzat nombrosos treballs historiogràfics, d'estudi de les fonts que fan referència a la batalla i, òbviament, a explicar què va suposar aquesta, que és el contingut que ara ens interessa (seguim la síntesi: ALVIRA, 2011). Com és sabut, la batalla s'emmarca en la croada albigea (iniciada l'any 1209) i va enfrontar Ramon VI de Toulouse i els seus aliats (entre ells el rei Pere el Catòlic) contra els croats i les tropes de Felip II de França, comandades per Simó de Montfort. Alvira entén la batalla de Muret no com un episodi isolat, sinó com la continuació militar de la victòria a las Navas de Tolosa (1212), que va permetre al rei d'Aragó reprendre la seva política de dominació occitana, que es veuria

també a la ciutat de Lleida⁹⁸, i després de la qual es van desplegar diverses mesures en contra de l'heretgia: les constitucions de pau de 1214 a Lleida⁹⁹, el concili de 1230 a Tarragona¹⁰⁰ i la constitució de 1239¹⁰¹, així com l'ordre de Jaume I als seus súbdits que no rebessin ni prestessin ajut als heretges albigesos¹⁰² (1226). Tot aquest procés de repressió a terres catalanes va culminar amb la constitució de la Inquisició mitjançant la butlla *Declinante*¹⁰³, adreçada pel papa Gregori IX a l'arquebisbe de Tarragona, Aspàreg de la Barca i els seus sufraganis, als quals exhorta a combatre l'heretgia, fent-se ajudar pels frares dominics i altres persones idònies¹⁰⁴.

Des d'aleshores, la Inquisició va ser present a tot el territori de la tarraconense dependent de la seu metropolitana. A Lleida el tribunal funcionaria a partir de 1232¹⁰⁵. Sembla que la iniciativa papal va ser ben rebuda pel rei Jaume I i que, l'any 1233, va motivar la publicació a Tarragona d'unes

definitivament frustrada amb la seva mort a la pròpia batalla, ja que el seu fill Jaume I va preferir l'expansió ibèrica i mediterrània contra l'Islam. En acudir a Toulouse, cridat per Ramon VI, Pere el Catòlic va aconseguir que els comtes de Toulouse, de Foix, de Bearn i de Comminges, i també els ciutadans tolosans, li juressin fidelitat (1213). La intervenció armada li va significar al sobirà la sentència d'excomunió per part del papa Innocent III. Quan trobà la mort combatent els croats a Muret, gran part d'Occitània va romandre sota el domini de Simó de Montfort. Alvira es pregunta quines conseqüències va tenir la batalla de Muret per a les poblacions occitanes que combatien als croats i expressa que la incorporació dels territoris a la Corona de França va ser molt dura per una part de la població (2011, p. 111).

⁹⁸ Tal com indica SANAHUJA, 1946, pp. 122-123: *Muchos herejes albigenses penetraron desde sur de Francia en España después de la muerte del Rey de Aragón, Pedro II (I de Cataluña), derrotado en Muret, y no dejaron de establecerse en estas tierras de Cataluña occidental, mayormente en Andorra, como ya dijimos, Castellbó, y en otras partes del Alto Urgel, llegando una porción de aquellos herejes hasta la ciudad de Lérida.*

⁹⁹ Cànon 22: *Ab hac autem pacem excludimus hereticos manifestos, vel eorum credentes atque fautores, fures, latrones publicos, et orum receptatores* (GONZALVO, 1994, p. 139).

¹⁰⁰ Cànon 5: *Statimus siquidem sacro concilio aprobante quod haeretici, fautores, et receptores eorum denuntietur excommunicati in omnibus ecclesiis parochialibus singulis diebus dominicis et festivis* (extraïem la cita de PONS I GURÍ, 1974, p. 97).

¹⁰¹ Cànon 11: *Item sacro aprobante concilio excommunicamus haereticos, fautores, credentes et receptatores cuiuscumque nominis censeatur* (PONS I GURÍ, 1974, p. 104).

¹⁰² *Mandamus quatinus non receptetis, nec recipi sustineatis hereticis et inimicos Ecclesie, aut fautores seu coadiutores eorum in posse vestro aut dominio, nec eis consilium vel auxilium impedantis...* (CABANES/HUICI, 1976, 1, doc. 80, p. 162).

¹⁰³ Dictada a Spoleto l'any 1232, BARAUT, 1996, p. 409, també doc. 4, pp. 423-425.

¹⁰⁴ BARAUT, 1996, doc. 3, pp. pp. 422-423. Així s'expressà el canonge tarragoní del segle XVII Josep Blanch en relació amb el document i el panorama herètic de la ciutat: *Fonc dada esta bulla en la ciutat de Espoleto (...), la qual ab los statuts que en ella refereix lo Papa, arribà a mans de nostre archebisbe, que luego ne envià còpia d'ella y d'ells als bisbes suffragàneos y en particular a d. Berenguer de Eril bisbe de Lleyda, al primer de agost del mateix any, que com per lo veinat de Fransa la diòcesi de Lleyda ene estave més infestada que ninguna altre de Catalunya* (BLANCH, 1951, 1, p. 138).

¹⁰⁵ SANAHUJA, 1946, pp. 122-124.

constitucions antiherètiques¹⁰⁶, amb unes taxatives disposicions, que, entre altres coses, establien que ningú tingués bíblies en llengua vulgar i que, si es posseïen, fossin lliurades al bisbe de la seva diòcesi per a ser cremades¹⁰⁷, que cap sospitós d'heretgia pogués accedir a càrrecs públics o que les cases que acollissin heretges fossin destruïdes. El panorama ilerdenc que segueix aquests fets el descriu Sanahuja¹⁰⁸. La persecució a què estaven sotmesos els càtars al bisbat de Lleida és més evident si atenem als fets que es van produir després del concili de 1237, el qual, és obvi, va estar condicionat per l'establiment de la Inquisició (1232) com a mitjà directament relacionat amb la lluita en contra del catarisme. Sembla que aleshores es van prendre mesures contundents en contra d'aquest moviment, com fa palès que just després de la celebració d'aquella assemblea eclesiàstica l'arquebisbe electe de la tarraconense, Guillem de Montgrí (1234-1237), informés al vescomte de Castellbò, Roger IV de Foix, que un acord pres en el sínode el facultava per empresonar els heretges albigesos¹⁰⁹. Per comprendre el sentit d'aquesta amenaça convé tenir present que l'extensió del catarisme a terres lleidatanes s'explica en part per la protecció de la que va gaudir aquella religió alternativa per part dels senyors feudals de territoris situats al nord, com els vescomtes de Castellbò i els comtes de Foix, els quals estaven fortament enfrontats amb el bisbe d'Urgell.

Davant de les circumstàncies adverses, els bisbats de Lleida i Urgell van combatre de forma conjunta l'heretgia, com fa patent l'episodi històric que narra com el bisbe urgel·lità Ponç de Vilamur (1230-1257) va requerir el prior dels dominics de Lleida, Ponç de Planès, en qualitat d'inquisidor diocesà, i com

¹⁰⁶ El document publicat a GONZÁLEZ/TEJADA, 1851, pp. 362-366; també a BARAUT, 1996, doc. 4, pp. 424-425.

¹⁰⁷ *Statuuntur ne aliquis libros veteris vel novi testamenti in romancio habeat. Et si aliquis habeat, infra octo dies post publicationem hujusmodi constitutionis a tempore sententiae, tradat eos loci episcopo comburendos* (GONZÁLEZ/TEJADA, 1851, p. 363). Aquesta és una mesura xocant i que s'entén que tenia la intenció de frenar l'intercanvi d'idees principalment càtares. Com que la Bíblia també era l'arma principal de difusió d'aquesta doctrina, que en feia la seva pròpia interpretació, es va decidir que la població no la pogués tenir al seu abast i que, per tant, només els eclesiàstics en serien els intèrprets. Comenta els canons SMITH, 2010, pp. 185-186.

¹⁰⁸ *En el año 1237, celebróse en Lérida un Concilio Tarraconense, donde se comisionaron por los Obispos allí reunidos a varias personas para hacer pesquisas de herejes, desplazándose varios de los comisionados al vizcondado de Castellbó, unido a la sazón al condado de Foix. Era conde de Foix Roger Bernat, quien gobernaba el vizcondado de Castellbó desde la muerte de su esposa Ermesenda de Castellbó y en nombre del hijo de ambos, Roger, el propio vizconde de Castellbó. Los Inquisidores de entonces dominicos Fr. Pedro de Cadireta y Fr. Guillermo de Colonge, condenaron a 45 herejes, hicieron quemar los huesos de 18 exhumados, y, de los que huyeron por miedo a la Inquisición cogieron a quince, que también condenaron. Dice Villanueva que los Inquisidores enviados por el Concilio de Lérida, del año 1237, al vizcondado de Castellbó, fueron Dominicos y Franciscanos* (SANAHUJA, 1946, p. 123).

¹⁰⁹ Recull la notícia SÁINZ DE BARANDA, 1850, pp. 169-170; també, SABANÉS, 2009, p. 237.

aquest va ser enverinat pels habitants de Castellbò l'any 1238¹¹⁰. Aquesta evidència ens porta a considerar la centralitat de Lleida en tant que emplaçament estratègic des del qual s'enviaven comissions d'inquisidors a d'altres punts del territori quan aquests, com era al cas de la Seu d'Urgell, encara no disposaven d'un convent propi de dominics¹¹¹. Encara l'any 1248 Innocenci IV manifestava que a la diòcesi de Lleida hi havia heretges i proposava una amnistia general (*excommunicationis absolvat*) pels que es reconciliessin públicament amb l'Església¹¹². L'any 1257 el rei Jaume I estipulà la confiscació de béns per delictes d'heretgia¹¹³ i també va emetre un patró per la remissió de la depravació herètica a la ciutat de Lleida en una carta de rehabilitació, que tenia per objectiu retornar a la ciutat la seva reputació, embrutada per haver caigut en l'heretgia i d'haver-hi hagut encobridors o acollidors; alhora va manar que aquests no siguin desposseïts dels seus béns¹¹⁴.

¹¹⁰ GASCÓN, 2009, p. 47.

¹¹¹ Els dominics es van establir a Lleida a mitjans de la dècada de 1220 (LLADONOSA, 1972, 1, p. 353), mentre que a la Seu d'Urgell això no passà fins a la de 1270 (BARAUT, 1996, p. 415).

¹¹² *Episcopus ilerensis haereticos suae dioecesis, qui sponte ad unitatem Ecclesiae redierint, si ipsi per debita signa de eorum conversione constiterit evidenti, juxta formam Ecclesiae a vinculo excommunicationis absolvat, prius tamen a dictis haereticis coram clero et populo haeresi penitus abjurata, et ab ipsis ne ulterius in pravitate haereticae contagia relabantur quam praestare potuerint cautione recepta* (BERGER, 1884, p. 591, doc. 3904; fa referència a la notícia VENTURA, 1959-1960, p. 120).

¹¹³ *Ilerdensis civis defunctus, quod hereticorum crediderit erroribus, prout constat ex de portacionibus testium receptorum super inquisicione predicta vel faveret hereticis vel eosdem celaverit, culpabilis fuerit deprehensus adeo quod omnia bona ipsius erant de iure nostro herario confiscanda...* (CABANES/HUICI, 1976, 3, doc. 762, pp. 243-244).

¹¹⁴ SANAHUJA, 1946, apèndix 1, pp. 195-196. A la p. 124, l'autor comenta aquests fets: *En la ciudad de Lérida hubo un núcleo regular de herejes procedentes del mediodía de Francia. En esta Ciudad actuaron Inquisidores delegados de cuatro Obispos: Berenguer de Eril (1205-1236), Pedro de Albalat (1236-1238), Fr. Raimundo de Siscar (1238-1247) y Fr. Guillermo de Barberá (1248-1254), y sus asesores. Y entre los herejes de Lérida contábanse hombres y mujeres. Todo ello lo deja entender el Rey Jaime el Conquistador en una Carta de gracia de 23 de agosto de 1257, con que rehabilita a la Ciudad y sus habitantes en la buena fama que tenían empañada por haber caído, dice, algunos, hombres y mujeres, en la herejía en tiempos pasados o haber sido sospechosos de este crimen o fautores, encubridores o acogedores de herejes (...). El Conquistador, a los siete días de haber escrito la carta precedente, despachó otra con fecha 30 de agosto de 1257 sobre los acusados y condenados por herejía en la diócesis de Lérida. Los Inquisidores que hicieron las pesquisas y la captura de los herejes fueron Fr. Pedro de Tenes, de la Orden de Predicadores, y el canónigo de la Seo de Lérida, Guillermo de Soler. Murieron algunos de los herejes condenados con sus errores por los Inquisidores, y sus bienes fueron destinados al Real erario. Con todo, el Monarca, compadecido de sus herederos, anuló la confiscación de tales bienes, siendo devueltos a dichos herederos.* Sanahuja conclou que malgrat de l'embranchida que es va donar a la Inquisició a Lleida en temps del Conqueridor van cessar les batudes i que després d'aquest monarca va finalitzar l'acció dels inquisidors a la ciutat.

2. 5. L'IDEARI ECLESIASTIC ENVERS ELS HERETGES

2. 5. 1 Una construcció degenerada: la visió cristiana de l'Islam

La coexistència entre cristians i musulmans en el context immediat a la construcció de la nostra catedral ens porta a considerar la noció pejorativa sobre l'Islam i els musulmans que va existir en època medieval¹¹⁵. Robert I. Moore (1976) va posar de manifest com la persecució arribà a la seva elaboració intel·lectual més consistent a les primeres dècades del segle XII i que es tracta d'un projecte de consolidació de les jerarquies de domini social, entre les quals destaquen les competències de bisbes i altres dignataris eclesiàstics. Un dels mètodes utilitzats per difondre aquest ideari fou la utilització de textos, ja fossin eclesiàstics, monàstics, papals, etc., com també les cròniques de les croades, on el musulmà era descrit com l'exponent d'una representació mental que el convertia en pagà i idòlatra i se li atribuïen qualitats i intencions perverses¹¹⁶. Les idees elaborades per aquesta tradició van tenir una extensa divulgació a partir de finals del segle XI, paral·lelament amb la intensificació del conflicte de les croades i van perviure durant tota l'època medieval. A les cròniques de guerra de la península ibèrica els musulmans s'al·ludeixen amb diversos noms: sarraïns, agarens, moabites i, a vegades, més genèricament com bàrbars o pagans¹¹⁷. En un dels seus treballs, Miquel Barceló¹¹⁸ considera que hi ha clars indicis per a atribuir un protagonisme decisiu a Cluny en la selecció lèxica i en les formes de narració que es van consolidant des de finals del segle XI¹¹⁹. Al text conegut com la *Chronica Adefonsi Imperatoris* (seguim a Barceló), que relata

¹¹⁵ Un estudi monogràfic dedicat a la percepció dels musulmans a l'Occident cristià el realitza DANIEL, 1993, del que podem extreure idees com ara que el punt de vista occidental de l'Islam es consolidà entre 1100 i 1300 i que després només es modificaria lentament (p. 13) o que la informació sobre l'Altre fou recopilada selectivament per a ser distorsionada.

¹¹⁶ V. un bon nombre d'exemples de com el musulmà era percebut en les cròniques de guerra hispàniques i franceses, dels segles IX al XIII, a MONTEIRA, 2010, pp. 113-118.

¹¹⁷ Només com a exemple podem remetre a un text del segle XII, la *Crònica Silense*, escrita ca. 1115 per enaltir la figura d'Alfons VI de Lleó (1040-1109), presenta el domini musulmà a la península ibèrica com "bàrbar i pèrfid" i parla de l'Islam com una secta supersticiosa: ... *mahometica superstitiosa secta cum omni domo sua ab Abderrahaman deceptus...* citat per SANTOS COCO, 1919, p. 31; també per BARKAI, 2007, p. 133-134; igualment, la ja citada MONTEIRA, 2010, pp. 113-118.

¹¹⁸ BARCELÓ, 2005, p. 64.

¹¹⁹ En aquest sentit es pot recordar que una de les empreses que identificà amb més contundència l'adversari islàmic amb l'heretge fou la traducció de l'Alcorà encarregada per l'abat de Cluny Pere el Venerable (1092-1156) durant el seu viatge a Espanya (dècada de 1140), com a mitjà per a combatre aquell moviment herètic (MARTÍNEZ GÁZQUEZ, 1998; IOGNAPRAT, 2002, pp. 332-357; MITRE, 2002, p. 34.). El mateix títol de l'obra (*Liber contra sectam sive haeresim Saracenorum*) evidencia fins a quin punt l'autor feia aquesta assimilació.

els fets del regnat d'Alfons VII de Castella i Lleó (1126-1157), es descriuen les guerres contra l'enemic musulmà, que és al·ludit per una multiplicitat de noms. En el relat que hi figura de la conquesta de Còria (Càceres) per part d'aquest monarca s'explicita que el primer que es va fer va ser netejar el lloc de la immundícia de la gent bàrbara i de la contaminació de Mahoma (*inmunditia, contaminatio, spurcitia*)¹²⁰. A la introducció del concili lleidatà de l'any 1155¹²¹ hi trobem un equivalent d'aquesta expressió: *Cognitis christianorum in Hispania multis et magnis per Sarracenos oppressionibus factis, illis subvenire et gentis adverse spurciciam et infestacionem...*¹²², que es correspon perfectament al tipus de llenguatge referent a la "neteja" i a la institució d'un nou ordre a què es refereix Barceló. Al mateix temps, en aquest concili local s'animava als cristians a participar en la lluita *ad christianitatem defendendam et Sarracenorum maliciam reprimendam*, acte que es veuria recompensat amb la concessió d'indulgències¹²³.

Certs autors del segle XIII, als quals se'ls podria considerar més familiaritzats amb la teologia islàmica pel seu bagatge cultural, van perpetuar aquestes idees: el teòleg i cronista Jacob de Vitry († ca. 1240), que va passar part de la seva vida a Terra Santa com a bisbe d'Acre, va transmetre els tòpics sobre la figura de Mahoma (voluptuós, polígam, impiu, etc.)¹²⁴. Una altra imatge del fundador de l'Islam recollida pel bisbe Lucas de Tuy († 1249) expressa que *se había levantado un hereje endiablado lleno de grandes pecados y maldades que se dezia Mahoma, el qual con la boca de víbora emponçoñada, predicando opiniones falsísimas e*

¹²⁰ BARCELÓ, 2005, p. 67.

¹²¹ D'aquest concili només se'n conserva la introducció i no els cànons. El text fou donat a conèixer l'any 1926 per Valls i Taberner (el va trobar en un manuscrit actualment desaparegut de la Biblioteca de Catalunya) en un article en alemany (VALLS, Ferran: "Ein Konzil zu Lérida im Jahre 1155", a *Papsttum und Kaisertum. Festschrift für Paul Kehr*, Albert Brackmann (ed.), Munic, Müncher Drucke, 1926, pp. 364-368, no l'hem consultat) que reprenen tant GUALLAR, 1975, pp. 66-76, com SABANÉS, 2009, pp. 95-118, per analitzar-ne els continguts. Sembla que els seus cànons es deurién aproximar als del II Concili del Laterà (1139).

¹²² *Conocidas las muchas y grandes opresiones hechas en España por los sarracenos a los cristianos, deseando con pastoral afecto corregirlas y quitar de en medio la porquería y la devastación de la raza enemiga...*, tant el text en llatí com la traducció al castellà són de GUALLAR, 1975, p. 73.

¹²³ ... *confiando en los méritos de los apóstoles Pedro y Pablo, tanto a los clérigos como a los laicos les intimamos a que, para remisión de sus pecados, en proporción a las fuerzas y facultades recibidas de Dios, se empeñen en defender por todos los medios a la cristiandad y en reprimir la maldad de los sarracenos, concediéndoles la misma indulgencia que el papa Urbano II concedió a los que fueron a Jerusalén para liberar a la iglesia oriental; y a aquél que devotamente emprendiese tan santo camino y lo llevase a término o muriese en él, por la autoridad de Dios a Nos concedida le otorgamos la absolución de todos sus pecados ...*, seguim encara GUALLAR, 1975, pp. 73-74; v. també SABANÉS, 2009, p. 116.

¹²⁴ DONNADIEU, 2008, p. 495, considera que fa un discurs de radicalització en contra de l'Islam produït a principis del segle XIII en el clima de guerra d'ideologia de croada i de reconquesta de la península ibèrica i Palestina. També creu que la seva obra *Historia Orientalis* (ca. 1216-1223), on repassa els esdeveniments de la vida de Mahoma, se situa en la tradició de Pere el Venerable.

*nunca oydas, enficcionaba y engañava a los que le oyan*¹²⁵. Aquestes visions ens ubiquen davant una percepció tergiversada del col·lectiu musulmà a través d'una literatura polèmica i de combat doctrinal antiislàmic. Dins d'aquest marc, l'aproximació a la percepció ideologitzada de l'Islam desenvolupada pel poder cristià, més endavant ens pot ajudar a entendre com l'ideari antiislàmic va penetrar al terreny de les manifestacions artístiques.

Al principi del segle XIII el destorb que li suposava a l'Església tenir musulmans mesclats amb els seus fidels es va expressar per mitjà dels ordes mendicants, en especial dels dominics, que foren un vehicle de discussió amb heretges i els més actius en la Inquisició. La seva activitat a la Corona d'Aragó la va iniciar Ramon de Penyafort (1180-1275), que també fou fundador dels anomenats *Estudia linguarum*¹²⁶, i va cristal·litzar en els escrits de Ramon Martí (1230-1285). Aquest va redactar una sèrie d'obres dedicades a l'aprenentatge dels predicadors que havien d'exercir la seva tasca entre pagans i musulmans, amb les quals hauria de dotar d'arguments als primers per a què sabessin refutar els errors dels segons. Segons ha descrit Josep Hernando, la seva obra més destacada i la que més va condicionar el gènere literari de polèmica antiislàmica a la Corona d'Aragó fou la que ens ha arribat en dues parts *De secta Machometi* i *Explanatio Symboli Apostolorum*¹²⁷ (ca. 1254). L'anàlisi que realitza Hernando sobre els continguts referents al dogma de l'Encarnació de Crist (la unió en la persona de Jesús de la natura divina i la humana) ens resulten interessants perquè plantegen la problemàtica al voltant de la qual giren els temes de refutació de la doctrina islàmica¹²⁸ (més endavant tindrem

¹²⁵ La trobem en un text hagiogràfic d'exaltació a la figura de San Isidor (*Libro de los milagros de Sant Isidro Arçobispo de Seuilla*), on Mahoma apareix disputant amb sant Isidor, citat per MITRE, 2002, p. 36.

¹²⁶ Destinats a l'aprenentatge de la llengua àrab i amb l'objectiu de conèixer els problemes dels llocs on els frares serien enviats com a missioners (v. CORTABARRIA, 1977).

¹²⁷ L'obra ens ha arribat dividida en dues parts, la primera de caràcter antiislàmic (*De secta Machometi*) i la segona en format d'exposició de la fe cristiana (*Explanatio Symboli Apostolorum*). V. HERNANDO DELGADO, 2008. L'autor agrupa el contingut de la polèmica antiislàmica inclosa a *De Secta Machometi* en tres punts: a) Mahoma és un fals profeta, b) Paral·lelisme entre l'Alcorà i l'Esclatpura cristiana i c) Examen de la doctrina de Mahoma. Pel que fa a la segona part, i una vegada demostrada la veritat dels llibres de la Bíblia, passa a l'explicació de la fe que contenen mitjançant l'exposició del Símbol dels Apòstols, a cadascun dels quals se li atribueix un article.

¹²⁸ En l'anàlisi que fa del Símbol, HERNANDO DELGADO, 2008, p. 787, diu: "L'article segon del Símbol exposa la fe en Jesucrist, fill únic de Déu, Senyor nostre. És a dir, Déu té un fill, Crist és Déu, el fill de Déu és únic: és a dir, un sol és el fill natural de Déu, engendrat del Pare des de l'eternitat, Crist és el nostre Senyor per dret de creació i per dret de redempció, i es nostre senyor perquè és partícip de la naturalesa humana. No és, per tant, un associat al Déu únic, com acusen els musulmans que creuen els cristians, cosa que s'oposaria a l'absoluta unitat de Déu. Tot seguit, en el tercer article, exposa que Crist va ésser concebut per obra de l'Esperit Sant,

l'oportunitat de veure que el tema de l'Encarnació és clau per comprendre el programa iconogràfic de la Seu lleidatana).

2. 5. 2. Literatura polèmica anticàtara i temes a combatre

L'Església catòlica va defensar unes determinades formes de doctrina i religiositat que mantenien com elements essencials del seu missatge les Escriptures. Els càtars van tenir el mateix referent, no obstant, qüestionaven l'organització eclesiàstica i subvertien l'ordre dominant. La vida dels *bonshomes* contrastava amb la depravació moral dels eclesiàstics¹²⁹, la qual cosa va ser una bona propaganda per a la nova creença, que va guanyar adeptes en tots els sectors de la societat. Davant d'aquest fet, la reacció de les jerarquies eclesiàstiques fou estigmatitzar-los amb missatges negatius i mitjançant l'exclusió de l'Església oficial¹³⁰. Això va provocar també l'aparició d'una vasta edició de tractats i escrits antiherètics¹³¹ que tenien l'objectiu de defensar les conviccions ortodoxes i combatre les alienes. El polemista catòlic Eckbert de Schönau va ser el primer a denunciar mitjançant una sèrie de sermons contra els càtars¹³² (ca. 1163) els heretges d'una secta apareguda a Renania, els adeptes de la qual s'autodenominaven amb el terme llatí de *cati*. Entre les obres més cèlebres de la literatura de controvèrsia que va produir l'enfrontament entre catòlics i càtars també podem citar¹³³: *De fide catholica contra haereticos sui temporis* d'Alain de Lille¹³⁴ (ca. 1200); *De altera vita fideique controversiis Adversus*

nasqué de Maria Verge, anunciada pels profetes i per alguns savis gentils, unes sibil·les. Per raons es pot mostrar com va ésser convenient que Déu assumís la naturalesa humana. Un signe que demostra la encarnació de Déu va ésser el fet de fer miracles, cosa que afirma l'Alcorà quan parla dels miracles de Crist".

¹²⁹ Sobre la relaxació de les costums dels eclesiàstics a la província eclesiàstica de la *Tarraconense* durant segle XIII es pot veure BARÓ/ONTALBA, 1999.

¹³⁰ GARCÍA FERNÁNDEZ, 1998, pp. 51 i 55-59.

¹³¹ Pel que fa a la citació de fonts dels polemistes (autors, temes que tracten, etc.) seguim JIMÉNEZ, 2008 (que és la publicació de la tesi doctoral de l'autora), que s'interessa pels orígens doctrinals del catarisme i, a partir de l'estudi de les fonts occidentals (com ara el *Llibre dels dos principis* o un *Ritual càtar*), es replanteja la idea tradicional de la filiació directa o la importació del catarisme pel bogomilisme oriental i postula els orígens occidentals de la doctrina (un resum a JIMÉNEZ, 2004).

¹³² Publicats en llatí per MIGNE, 1844-1865, 195, cols. 13-98; els estudia en detall JIMÉNEZ, 2008, pp. 138-155.

¹³³ Sense ànims de ser exhaustius, atès que els tractats i la bibliografia que estudia la literatura anticàtara és extensíssima; triem els que la bibliografia que hem consultat (JIMÉNEZ, 2008; SACKVILLE, 2011) sol destacar.

¹³⁴ MIGNE, 1844-1865, 210, cols. 306-430. Pel que fa als continguts dels seus escrits, v. PATSCHOVSKY, 2003. Igualment JIMÉNEZ, 2008, pp. 287-311, tracta aquest autor com un dels més destacats en la polèmica anticàtara llenguadociana.

Albigensium errores del bisbe Lucas de Tuy¹³⁵ (ca. 1235); *Summa adversus catharos et valdenses* del dominic Moneta de Cremona¹³⁶ (ca. 1240) o *Summa de Catharis* de l'inquisidor llombard Raniero Sacconi¹³⁷ (ca. 1250); més a prop, i en dates primerenques (ca. 1190-1207), el clergue Durand d'Ozca va redactar el tractat *Liber antiheresis*¹³⁸.

No pretenem ni molt menys estudiar a fons la qüestió dels plantejaments ideològics del catarisme, però en tot cas és pertinent apuntar, ni que sigui a grans trets, quins van ser els fonaments dels grans temes que va sotmetre a discussió el pensament cristià ortodox per lluitar contra la dissidència. Sens dubte, un dels punts centrals de la controvèrsia girava, com també hem vist en relació amb el pensament musulmà, al voltant de la natura humana de Crist i el refús càtar de la seva Encarnació¹³⁹. Sobre aquesta qüestió, Sacconi refutava la idea càtara que el Fill de Déu no havia pres la natura humana, sinó la seva aparença, per la qual cosa en realitat no va sofrir, ni fou verdaderament mort ni enterrat, pel que la seva resurrecció no va ser real¹⁴⁰. Això es va veure reflectit en les posicions ortodoxes sobre l'Eucaristia, respecte les quals hi ha autors que no dubten en veure-hi una resposta als posicionaments càtars¹⁴¹. L'altre gran

¹³⁵ MARTÍNEZ CASADO, 1983, analitza en profunditat l'estructura i el contingut d'aquesta obra de caràcter didàctic, que segons el propi autor és la única font existent per estudiar el fenomen albigès a terres lleoneses. El mateix autor (p. 264) ens indica que va ser publicada per primer cop l'any 1612 a Ingolstadt.

¹³⁶ Del tractat en qüestió només n'existeix una edició del segle XVIII a la que no hem tingut accés. Ens introdueixen als seus continguts antiherètics: SACKVILLE, 2011, pp. 14-15.

¹³⁷ Obra publicada per MARTÈNE/DURAND, 1717, 5, cols. 1761-1776, on desenvolupa la seva argumentació sobre els errors de les creences càtars (les rebut en oposició dialèctica). És un dels autors més citats per JIMÉNEZ, 2008, pp. 249-255, en relació amb el combat de la dissidència al nord d'Itàlia. V. també SACKVILLE, 2011, pp. 136-137.

¹³⁸ GRAU TORRAS, 2009, ens introdueix tant al coneixement de l'autor com de la seva obra. Durand fou en primera instància un notable valdès (moviment que professava la pobresa evangèlica aleshores perseguit com heretge), però després es va reconciliar amb l'Església convertint-se al catolicisme. La seva primera gran obra fou el *Liber Antiheresis*, el qual es va convertir en un manual contra l'heretgia i es va situar en el primer estadi de la controvèrsia que es va desenvolupar a principis del segle XIII contra el catarisme a la Corona d'Aragó. Encara que no citi explícitament el catarisme, segons Grau Torras el tractat està dirigit contra l'heretgia càtara del Llenguadoc.

¹³⁹ JIMÉNEZ, 2008, p. 367.

¹⁴⁰ *Item quod dei filius non assumpsit humanam naturam in veritate sed eius similiter ex beata Virgine, quam dicunt fuisse angelum, nec vere comedit nec vere bibit nec vere passus est nec vere mortuus et sepultus nec eius resurrectio fuit vera, sed fuerunt haec omnia putative, sicut de eo legitur in Luca: "ut putabatur, filius Ioseph* (MARTÈNE/DURAND, 1717, 5, col. 1769).

¹⁴¹ BIRD, 2003, pp. 45-61, aprofundeix en el contingut dels sermons de reformadors francesos del segle XIII per a difondre l'ortodòxia en relació amb l'Eucaristia. Amb aquests sermons pretenien combatre els dubtes generats pels dissidents càtars, que clamaven que la missa era una invenció dels eclesiàstics. Segons l'autora, això reflecteix els dubtes dels laics sobre la presència de Crist en les espècies i l'eficàcia de la Transsubstanciació, que els eclesiàstics explicaven a través d'arguments lògics com un fenomen natural comparable a la Creació.

tema de conflicte era el de la Trinitat. La idea de la unitat de Déu estava en confrontació amb el catarisme. En relació amb això podem remetre de nou a Durand d'Osca, que va desenvolupar la teologia trinitària al pròleg de l'obra *Antiheresis*, on professa que són la unitat de la naturalesa i la divinitat de cadascuna de les tres persones de la Trinitat, les que s'equiparen a Déu¹⁴², idea que també podem trobar expressada en el text de Sacconi¹⁴³, amb la qual es pretén refutar la idea dels càtars que sostenien que ni Crist ni l'Esperit Sant no eren semblants al Pare ni en substància ni en divinitat, sinó que eren només persones¹⁴⁴.

Per tancar, també volem fer referència a quines eren i com es combatien les idees càtares sobre la Mare de Déu. La historiografia ha explicat que l'extensió de la resposta ortodoxa a la forta expansió de la doctrina dualista va implicar un reforç de la doctrina de l'Encarnació i del culte a la Mare de Déu. Les creences dels heretges càtars sobre Maria es coneixen principalment a través dels testimonis escrits que han arribat dels seus adversaris¹⁴⁵. En aquest sentit, Sacconi afirmava que era possible detectar els dualistes perquè mai imploraven l'ajut o intervenció dels àngels, de Maria o dels sants i que mai no cercaven la protecció del senyal de la Creu¹⁴⁶. L'inquisidor tolosà Bernat Gui (ca 1261-1331), afirmava que els heretges càtars negaven l'Encarnació de Crist al si de Maria i que la benaurada Verge Maria hagués estat la Mare de Nostre Senyor i que hagués estat una dona de carn i ossos i deia que Maria era la seva pròpia secta¹⁴⁷. En resposta als posicionaments càtars, els arguments de l'ortodòxia usats contra els heretges han utilitzat la figura de Maria en la qualitat de Mare

¹⁴² *En ambas y cada una de las naturalezas, es decir, Dios y Hombre, es una sola persona, un hijo, un Cristo, un solo Dios con el Padre y el Espíritu Santo, autor y gobernador de todas las cosas* (seguim la traducció del llatí al castellà que proporciona GRAU TORRAS, 2009, p. 11).

¹⁴³ Aquest autor ho expressa en termes de l'error en què incorren els càtars quan diuen que la Trinitat no és un Déu únic, sinó que el Pare és més gran que el Fill i l'Esperit Sant: *Item quod trinitas scilicet pater et filius et spiritus sanctus, non est unus deus, sed quod pater est maior filio et spirito sancto* (MARTÈNE/DURAND, 1717, 5, col. 1768).

¹⁴⁴ Sobre aquests postulats càtars v. també JIMÉNEZ, 2008, p. 241 i 251.

¹⁴⁵ HAMILTON, 2005, explora les afinitats i controvèrsies entre les doctrines ortodoxes i els ensenyaments herètics respecte la figura de Maria a través del tractat antiherètic d'autoria discutida *Disputatio Inter catholicum et paterinum hereticum*, redactat cap a 1240.

¹⁴⁶ *Nunquam etiam implorant auxilium vel patrocinium angelorum, sive beate Marie Virginis, vel sanctorum, neque muniunt se signo crucis* (MARTÈNE/DURAND, 1717, 5, col. 1764).

¹⁴⁷ Citat per BRACONS, 1998, p. 199. La cita és de l'obra que es coneix com el *Manual de l'Inquisidor*, escrita aproximadament entre 1308 i 1323 i consistent en un tractat per a l'ús dels inquisidors i destinat a facilitar la recerca de l'heretgia en el qual hi presenta una guia dels procediments i fa una anàlisi de les creences i dels ritus dels diferents moviments de contestació religiosa.

de Crist, fent-ne ressaltar tant la seva condició humana com l'estatus diví que implica haver parit un fill sense haver perdut la virginitat.

2. 5. 3. El reflex en les manifestacions artístiques

Per finalitzar aquest capítol volem posar alguns exemples de com la historiografia ha presentat interpretacions antiherètiques per explicar diversos conjunts i imatges artístiques. Cal dir, però, que aquest és un camp en el que queda tot un camí per recórrer, ja que a vegades és complicat fonamentar els resultats de les investigacions en textos, dades o fets directament relacionats amb el context immediat de les obres. En tot cas, si en primer lloc ens fixem en la qüestió de la negació de l'Islam promocionada a través de les imatges, són diversos els treballs que l'han tractat, fent prevaldre la conjuntura de la lluita per explicar determinats programes romànics. Adolf Katzenellenbogen (1944) va interpretar l'exegesi bíblica del timpà de Vézelay (ca. 1120-1132) en el context de la Primera i la Segona Croada (1096-1099 i 1147-1149) entenent que la representació de la Missió dels Apòstols envoltada de les regions i races mundials, a les que aquells difonen el seu missatge, parangonava la missió dels croats. John Williams (1977) revelà un contingut vinculat a la "reconquesta" a la portada del Cordero de San Isidoro de León, que es faria patent amb un programa iconogràfic que confronta personatges veterotestamentaris que al·ludeixen a cristians (Isaac i la seva mare Sara de la part dreta) i musulmans (Ismael i la seva mare Agar de la part esquerra)¹⁴⁸. El nord-americà va fonamentar la seva hipòtesi en base a cròniques cristianes contemporànies en les quals sovint s'aplicaven als musulmans les denominacions d'"ismaelites" i "agarens", d'acord amb tradicions antigues que feien dels àrabs els descendents d'Agar i Ismael. Amb aquesta aportació no només va exemplificar el paral·lelisme artístic amb les cròniques, sinó que va revelar un recurs a vegades posat en pràctica en la iconografia romànica consistent en actualitzar personatges bíblics negatius presentant-los amb trets i indumentària islamitzants, com passa amb l'Ismael de la portada lleonesa, que s'abilla com els guerrers musulmans contemporanis¹⁴⁹. Linda Seidel (1981) centrà les seves

¹⁴⁸ WILLIAMS, 1977. Recordem que a la part central el timpà presenta, a la part superior, un *Agnus Dei* sustentat per àngels en relació tipològica amb el corder del sacrifici d'Abraham de la part inferior, que és un episodi molt excepcional en timpans.

¹⁴⁹ MORALEJO, 1977b, va referendar les teories que es plantejaven en el treball de Williams i, continuant en la mateixa línia, aquell mateix any va interpretar el zodíac de la mateixa portada en clau antiislàmica considerant que es tractava d'una condemna de l'ortodòxia cristiana vers la ciència astrològica dels musulmans, que consideraven infame.

recerques en les façanes romàniques d'Aquitània i les seves relacions amb les cançons de gesta per explicar la difusió d'una ideologia propagandista i bèl·lica en contra de l'Islam. Molt més recent, Inés Monteiro (2010) ha mostrat infinitat de representacions plàstiques de musulmans en clau pejorativa, sempre vinculats a un context de guerra sacralitzada i ideologia de reconquesta, en l'escultura romànica hispànica.

De la mateixa manera, s'han publicat estudis que intenten posar de relleu com les imatges romàniques van ser un vehicle per a traslladar missatges dirigits a contradir els dogmes i preceptes religiosos del col·lectiu càtar. Un autor que ha efectuat nombrosos treballs orientats a posar en primer pla una lectura anticàtara de la iconografia romànica, principalment en relació amb conjunts del Nord d'Itàlia, ha estat Arturo C. Quintavalle, el qual enllaçà el programa del baptisteri de Parma, que dedica una de les seves portes al rol de Maria en l'Encarnació, amb un ideari en contra d'aquesta heretgia¹⁵⁰. En un altre ordre, l'observació del context en què es van crear els cèlebres davallaments de la creu catalans, va fer plantejar la idea que la presentació de Jesús mort i encara desclavat de la creu s'oposava a la negació càtara de la Crucifixió, en un principi per part de Mathias Delcor¹⁵¹ i posteriorment per Josep Bracons, que relacionà la implantació geogràfica i temporal d'aquests conjunts esculpits amb la difusió del catarisme a terres catalanes¹⁵². Per a Manuel Castiñeiras, la presència explícita del tema eucarístic del Sant Sopar al cicle de pintures de l'antiga capella de Santa Caterina de la catedral de la Seu d'Urgell (MEV, 9031) podria estar vinculada al discurs dels predicadors catòlics enfront de les propostes dissidents dels càtars, idea que també apareix al fragment de la disputa i arrest de Santa Caterina (1242-1255) (MNAC, 21421), en el qual el citat autor hi veu la possible al·lusió a un frare dominic (amb hàbit

¹⁵⁰ QUINTAVALLE, 1991, a *EAM*, 2, p. 58-68. Aquest i altres posicionaments els sintetitza en textos més recents sobre la relació entre les imatges i el catarisme (QUINTAVALLE, 2005; QUINTAVALLE, 2008), entre altres heretgies, en els quals sosté que el seu adveniment va afavorir uns determinats programes o narracions iconogràfiques amb finalitats antiherètiques que van tenir un fort ressò a les zones en què els càtars tenien més adeptes.

¹⁵¹ DELCOR, 1991, pp. 194-195, que va entendre la posada en escena monumental dels davallaments com a vinculada a la predicació catòlica en contra del catarisme infiltrat a la zona pirinenca. Es basa en alguns processos inquisitorials, com el de Jacques Fournier a Pamiers (segle XIV), que en els interrogatoris negava el sacrifici de la Creu i que considerava que aquesta no mereixia cap deferència. També considera que la disposició de l'Hòstia al cap del Crist del Davallament de Sant Joan de les Abadesses podria ser una resposta als atacs herètics contra l'Eucaristia.

¹⁵² BRACONS, 1998, entre altres aspectes, relacionà la possible existència d'una comunitat càtara aranesa arran de la seva menció a la Carta de Niquinta (1167) amb la creació dels davallaments de les valls d'Aran i de Boí, de tal forma que això seria un motiu addicional per plantejar la seva creació vers l'últim quart del segle XII (p. 204).

blanc, capa negra i tonsurat) que evocaria els tribunals de la Inquisició en un dels personatges que acompanyen a la santa d'Alexandria en la discussió amb els filòsofs pagans¹⁵³. Per concloure i no estendre'ns més en la qüestió, ens fixem amb un treball recent de Rosa Alcoy i Montserrat Pagès en el que s'apunta el contingut anticàtar de les pintures de Sant Esteve d'Andorra (*ca.* 1200, MNAC 35711 i en col·leccions privades), centrades en la Passió de Crist, temàtica que segons les autores podria respondre al context de violència i lluites anticàtares en què es van crear, justament per reforçar els fonaments de la fe i la doctrina de l'Església romana, la de la Salvació, en un moment en què era fortament qüestionada¹⁵⁴.

¹⁵³ CASTIÑEIRAS, 2009a p. 85; CASTIÑEIRAS, 2009b. L'autor considera que en el dominic s'hi podria veure Ponç de Planès, vingut des de Lleida. Aquestes hipòtesis es veurien reforçades per les circumstàncies històriques en les que va ser creat el cicle (GASCÓN, 2009), consistents, en síntesi, en un escenari de violència generat per un buit de poder al Comtat d'Urgell i les consegüents lluites per ocupar-lo, en les quals també hi havia implicats els bisbes, que amb les seves dèbils actuacions van afavorir l'expansió de la dissidència religiosa. Per a Castiñeiras, el cicle pictòric urgellenc es va elaborar amb una iconografia que es relaciona tant amb l'arribada al bisbat de la influència dels dominics (i la seva devoció a Santa Caterina) com amb la violenta controvèrsia al voltant del catarisme.

¹⁵⁴ ALCOY/PAGÈS, 2012, esp. p. 173.

3. EL CONJUNT MONUMENTAL

En aquest treball, el nostre objecte d'estudi és entès com una part integrant del monument en què s'inscriu. Per tant, és imprescindible efectuar una anàlisi detallada i el més completa possible de la fàbrica i dels usos dels espais del conjunt catedralici, que, si ho mirem de manera estricta, correspon al temple i al claustre. No obstant això, hi ha altres construccions que igualment formen (o formaven) part de la ciutat alta, que són l'edifici de la Canonja, el desaparegut Palau Bisbal i el Castell del Rei, les quals també s'inclouen en aquesta anàlisi perquè la seva existència es vincula directament a la catedral, ja sigui a nivell constructiu, ja sigui pel que fa als usos d'aquestes edificacions. Per això és necessari conèixer per endavant, i amb una certa amplitud, aquests edificis i les implicacions que poden presentar respecte el temple. Igualment, en tant que entorn en què quedava ubicat el conjunt, en aquest capítol es dedica un apartat al barri de la Suda.

L'examen de l'arquitectura de les construccions comporta, com és obvi, l'estudi del conjunt a peu de fàbrica. La descripció i l'anàlisi de les construccions ens permeten aproximar no només al seu estat actual, sinó al seu procés constructiu i a la seva evolució històrica. Per tal d'obtenir una visió el més completa possible del conjunt, hem intentat traure al màxim partit possible dels resultats de les recerques arqueològiques, que amb l'exploració no només de les pròpies àrees interiors de les edificacions catedralícies, sinó també dels espais adjacents, han proporcionat sòlids coneixements de tot l'entorn de turó. Però el mer estudi del que podríem anomenar la dimensió material o arqueològica del monument no és suficient per a comprendre el sentit i la funcionalitat dels àmbits arquitectònics i dels espais que integren el conjunt, tasca a la que hi contribueixen les fonts textuais i epigràfiques, les quals són també de màxim interès en aquest capítol.

3. 1. ELS EDIFICIS PREEXISTENTS

Abans de centrar-nos en el conjunt catedralici edificat durant el segle XIII és oportú, per no dir imprescindible, intentar entendre quina era l'estructuració de l'espai on s'ubica immediatament després de la conquesta cristiana. Prèviament, i per tal de dibuixar un panorama històric general, s'ha d'apuntar que en el terreny on s'emplaça el conjunt monumental s'hi ha documentat la presència de vestigis constructius pertanyents a diferents civilitzacions que han passat per la ciutat. Les intervencions arqueològiques han verificat l'existència al turó de la Seu Vella de restes constructives pertanyents a l'època de l'Ilerda romana¹. Per contra, des d'un punt de vista arqueològic és més complicat parlar de la presència visigoda, ja que l'única evidència és un fragment de placa de cancell fora de context localitzat l'any 1999 al vessant nord-est del turó, que es considera que provindria d'algun edifici de culte². Per bé que s'accepta que en aquest període es va alçar alguna edificació religiosa en algun punt de Lleida, i tot i admetre's l'existència d'una església episcopal visigòtica³, no es coneix

¹ Com a troballes constructives rellevants, i sense aprofundir en els detalls de les campanyes realitzades, perquè no és aquest el lloc per entrar-hi a fons, es pot fer referència al tram de muralla d'època republicana tardana (finals segles II-I a. C.) localitzat l'any 2004 a l'extrem sud-oest del turó (v. PAYÀ, 2004, p. 323), al muret datat del segle I a. C. trobat l'any 2002 a l'exterior de la façana oest de la Canonja (GIL, 2004, pp. 11-12) i, finalment, a un altre tram de mur del segle I a. C. localitzat l'any 2005 al subsòl del pati del claustre (contrafort central-oest de l'ala sud) (GIL, 2008, sondeig 12, pp. 15 i 33). Aquest coneixements contrasten amb els que hi havia a principis de la dècada de 1990, quan les troballes constructives d'època romana a l'entorn del turó es consideraven força limitades, atès que només hi havia constància de què alguns blocs de pedra romans foren aprofitats en la construcció dels edificis medievals (PÉREZ ALMOGUERA, 1991, pp. 39-41).

² LORÉS/MORÁN, 2001-2002, que posen de manifest la dificultat per establir una cronologia per a la peça, que podria situar-se entre els segles V i VII (esp. p. 397).

³ Hi ha mencions documentals a partir de les quals es dedueix l'existència d'una seu episcopal a Ilerda. La més antiga és la que vers l'any 420 fa Consenci del bisbe ilerdenç Sagicci (a l'epístola 11 a Sant Agustí, publicada en català a CONSENCI, 1987, pp. 94-118, v. esp. pp. 103 i 108); PÉREZ ALMOGUERA, 1991, p. 123-128; PÉREZ ALMOGUERA, 1999, p. 95; GUARDIA, 2002, pp. 334-335, contextualitzen els fets de què tracta la carta, que, resumint, explica que els bisbes d'Ilerda i Osca foren acusats de priscil·lianisme davant del metropolità tarraconense i que l'afer va acabar amb la seva reconciliació amb l'Església; també hi fan referència LORÉS/MORÁN, 2001-2002, pp. 395-396. Per un altre costat, són explícites les referències a la presència de bisbes ilerdençs en concilis del segle VI, com el de l'any 540 a Barcelona, que va comptar amb la presència del bisbe Andreu, o el de 599 a Tarragona, al que hi va assistir Ameli (GUARDIA, 2002, p. 336; LORÉS/MORÁN, 2001-2002, p. 395). Finalment, s'ha de tenir present que l'any 546 Ilerda va acollir un concili provincial (GUALLAR 1975, pp. 21-63; SABANÉS, 2009, pp. 45-94). Aquests dos darrers es fan ressò que un autor de principis de segle XX (Joseph Hefele) féu referència a la celebració d'aquest concili a la basílica de Sant Eulàlia, per bé que no esmenta el document en què es basa. A les pròpies actes del concili no hi consta el lloc precís de celebració. SABANÉS, 2009, p. 52, apunta que es podria assimilar als vestigis d'un monestir gòtic dedicat a

quina degué ser la seva localització, de tal manera que una possible suposició de la seva ubicació al mateix lloc on al segle XIII s'hi va aixecar la catedral romànica ara per ara no compta amb cap evidència⁴. Una mica menys desconeguda és l'organització del turó durant l'època islàmica (segles VIII–XII), encara que, si per una banda l'arqueologia urbana hi ha localitzat restes constructives corresponents a aquest període, per l'altra, la seva exigüitat impedeix que es pugui dur a terme una anàlisi exhaustiva de l'urbanisme de la part alta de la *medina Larida*⁵.

3. 1. 1. Sobre la ubicació de la mesquita major i de *Santa Maria in Sede*

Segons la documentació, la Seu Vella és la segona catedral que hi ha hagut a Lleida des de l'ocupació cristiana. Ara volem centrar l'atenció en la ubicació d'aquella primitiva catedral i en què va suposar la instal·lació del centre de poder religiós cristià, un cop efectuada la conquesta de la ciutat, en un punt proper al que havia estat el principal centre religiós de la Lleida islàmica. En

santa Eulàlia de Barcelona localitzades prop de l'antic camí de Gardeny, hipòtesi que resta per confirmar.

⁴ PÉREZ ALMOGUERA, 1992, parla de l'existència d'una possible construcció de caràcter funerari-religiós associada a una necròpolis paleocristiana (primera meitat del segle IV) localitzada en un punt proper a l'antic camí de Corbins (prop de l'actual estació de ferrocarril). En destaquen dos sarcòfags llisos, tres fragments de mosaics (que serien provinents de l'esmentada construcció), un d'ells decorat amb un paó, i una làpida (dita de Theodora) amb un crismó (esp. pp. 206-211). L'autor planteja que es pot imaginar que la necròpolis hauria tingut continuïtat en època visigòtica (segles VI-VIII) (pp. 202 i 212). En qualsevol cas, ens trobem fora de l'àmbit del turó, que és el que centra el nostre interès. Per la seva part, LORÉS/MORÁN, 2001-2002, p. 336, també reflexionen sobre la possible presència d'edificis de culte visigòtics ilderencs, que, hi insistim, no compten amb presència contrastada al turó.

⁵ A la Roca Sobirana (la plataforma de terreny més elevada del turó [fig. 3]) s'han trobat estructures que se situen cronològicament entre la primera meitat del segle X fins a la conquesta de la ciutat (1149), que es tracten principalment de sitges, panys de muralla, fonamentacions de mur i recintes d'habitació. V. esp. pel que fa a les restes arqueològiques de la Lleida andalusina LORIENTE *et al.*, 1997, esp. pp. 78-81, que recull la bibliografia anterior. Bona part es localitzen dins dels límits del posterior palau cristià, el Castell del Rei, vestigis que posteriorment han estat objecte d'un extens estudi: GIL *et al.*, 2007, pp. 51-82. Segons aquest darrer, els resultats de les excavacions han permès corroborar que abans de mitjan segle X (o sigui, en època andalusina emiral, 900-950) la plataforma superior de la Roca Sobirana ja estava tancada per dos grans murs defensius a Nord i Est (p. 79). Una de les principals qüestions a què s'enfronten els autors d'aquest treball és a determinar quin tipus de complex defensiu o urbà hi havia a la part alta de la ciutat. Es planteja la possibilitat que els esmentats murs nord i est pertanyessin als límits d'una alcassaba (*qasaba*) (*vid. infra*) i que una sèrie de construccions d'època califal (950-1030) localitzades a la vessant est del turó podrien ser cases de la *medina Larida* (p. 80). Convé dir que al subsòl de la mateixa catedral també hi ha estructures andalusines, a les quals farem referència més endavant (apartat 3. 1. 1.).

base a la menció que apareix a la *Carta dotationis ecclesiae Ilerdensis* (1149), segons la qual el comte de Barcelona Ramon Berenguer IV va donar a l'Església de Lleida tots els temples de la ciutat i el seu entorn, “que els moros anomenaven mesquites”⁶ historiadors i erudits van reiterar que els primitius temples posteriors a la conquesta cristiana van ser les mesquites musulmanes consagrades al culte cristià⁷. Seguint el mateix raonament, també s’ha cregut —i, de fet, com ara veurem, no hi ha res que ho contradigui— que la Mesquita Major, un cop consagrada al culte cristià, es convertí efectivament en *Santa Maria in Sede*, la catedral primitiva de la Lleida post-islàmica. Però anem per passos. Des d’antic, la tradició erudita local ha considerat —i així es continua admetent avui— l’existència d’una mesquita a la part alta de la ciutat, a les proximitats de l’alcassaba (o *qasaba*⁸) andalusina que ocupava el sector més elevat de la Roca Sobirana [fig. 3]. En relació amb això, el primer dels autors moderns que s’hi va referir, el canonge Pere Joan Finestres, va suggerir per primer cop, en un text inèdit del segle XVIII que es conserva a l’Arxiu Capitular de Lleida i que Josep Lladonosa va donar a conèixer en part⁹, la possibilitat que la mesquita-catedral es trobés a l’entorn del palau de la Suda. En la descripció que féu Finestres de les estructures del Castell del Rei, digué, d’una manera molt vaga, que la capella que hi havia a l’interior del palau (la qual a l’actualitat està desapareguda) *puede ser fuese la antigua catedral y antes las mezquita mayor*¹⁰. Malgrat el seu caràcter poc fonamentat, aquesta localització va ser acceptada i transmesa, per bé que també d’una manera molt indefinida, per Jaime Villanueva, en expressar, quan resumia la biografia del bisbe Guillem Pere de Ravidats, que *entendió luego el Prelado en lo mas necesario, que era la consagración de la iglesia Catedral; y este nombre dieron á una mezquita que estaba dentro de la*

⁶ *Dono etiam iam dicte sedi in hac dit consecrationis eius, que celebrata est III kalendas novembris, omnes ecclesias que sunt in Ilerdensi civitate, que hucusque a mauris vocabantur mezhite, et in omni termino vel territorio eius...* Transcriuen el document, que es va copiar a l’inici del segle XIV al *Llibre Verd* de la catedral, de l’Arxiu Capitular de Lleida: VILLANUEVA, 1803-1852, 16, pp. 250-252 (ap. XII) i BUSQUETA, 1997, a CR, 24, p. 69.

⁷ VILLANUEVA, 1803-1852, pp. 59-60; AINETO, 1919, pp. 103-105 i 140; LLADONOSA, 1979, p. 25, entre altres.

⁸ PAVÓN, 1999, pp. 95-110, indica que una alcassaba o *qasaba* era la fortalesa per antonomàsia de les ciutats hispanomusulmanes. A més de la seva finalitat pràctica militar, era el símbol de poder i de centralitat política, on hi havia el palau dels governants. A la marca superior la *qasaba* va funcionar com a equivalent del govern sota la veu *zudda* o suda (p. 96), que és com encara es coneix la fortificació que a partir de la conquesta cristiana passaria a ser el Castell del Rei (v. l’apartat 3. 7. 3.).

⁹ Pere Joan Finestres: *Fragmento histórico de la catedral, iglesias y ciudad de Lerida*, sense catalogar, Lleida, Arxiu Capitular, ca. 1760-1770 (no consultat), citat per LLADONOSA, 1970, pp. 91-92.

¹⁰ LLADONOSA, 1970, p. 92.

*fortaleza*¹¹. De fet, en aquest cas, quan l'autor del *Viage literario* parla de la "fortaleza" s'està referint al recinte murallat¹² que hi havia al turó de la Suda, de manera que no al·ludeix en concret ni a l'edifici de la catedral (la mesquita) ni a l'edifici del castell (el *hisn*). A diferència d'aquests testimonis, en una font històrica anterior, la descripció de Lleida realitzada pel cronista àrab dels segles XIV-XV Al-Himyari, l'antiga mesquita aljama no se situa al Castell de la Suda, sinó que s'identifica amb la catedral¹³. Esmentats aquests textos, el problema de saber on era emplaçada aquesta mesquita i, en conseqüència, l'antiga catedral, continua obert. En realitat, respecte aquest problema han especulat i discutit molt historiadors i arqueòlegs, així com sobre una qüestió que li va associada: si aquella mesquita-catedral es localitzava a l'àmbit actualment conegut com Santa Maria l'Antiga (la nau situada a la meitat oriental del conjunt de la Canonja per la part annexa al claustre), àmbit que, amb la construcció del nou temple catedralici, hauria passat a convertir-se en capella. Explicada molt sintèticament, aquesta fou, de fet, la interpretació facilitada per Josep Lladonosa¹⁴, la qual ben aviat va ser contestada¹⁵.

La visió que es té a l'actualitat de la qüestió ha canviat completament gràcies als resultats de les campanyes d'excavació arqueològica realitzades l'any 1998, les quals han contribuït a conèixer estructures i cronologies del

¹¹ VILLANUEVA, 1803-1852, 16, p. 114.

¹² AINETO, 1919, pp. 84-85, proporciona diverses referències documentals (afrontacions) a les muralles que encerclaven la Suda. En un document de 1199 apareix la menció *extra muros Zute* i en un altre de 1206 la de *in muro Çute*. També copia una menció de 1174 que fa referència a una torre de la Suda: *cum adjacenti turre quas habeo in Çuda*. Com dèiem (nota 5 d'aquest capítol), a l'actualitat, el complex defensiu situat a la part alta del turó és parcialment conegut per les evidències arqueològiques que existeixen, de la que sembla que va ser una imponent alcassaba, v. LORIENTE, 1996, pp. 13-16; LORIENTE *et al.*, 1997, pp. 78-80; MORÁN *et al.*, 2001-2002b, pp. 343-344; GIL *et al.*, 2007, pp. 79-83.

¹³ *Dans la Marche orientale d'al-Andaus. C'est une ville ancienne, qui fuit bâtie au bord d'un cours d'eau qui provient du pays de Gillikiya (Gaule?), et qu'on nomme le Segre (Sikar): c'est la rivière d'où l'on retire des parcelles d'or pur. Lérida se trouve à l'Est d'Huesca. Cette ville avait été ruinée et dépeuplée; elle fut bâtie à nouveau par Ismail b. Musa b. Lope (Lubb) Ibn Kasi, en l'année 270 (883-884). Elle est dotée d'une citadelle inexpugnable, défiant toute attaque ou tout long siège; au sommet de cette citadelle se trouve une mosquée-cathédrale de belle construction, qui fut édifiée en 288 (901). La citadelle domine une vaste plaine (fahs) de Maskican.* La cita és de LÉVI-PROVENÇAL, 1938, pp. 202-203; v. també ERITJA, 1996, pp. 50-51. Aquest és un document destacable atès que, al marge de la pròpia descripció, proporciona la cronologia construcció de la perduda mesquita aljama de Lleida, que situa a l'any 901.

¹⁴ LLADONOSA, 1970, esp. p. 94.

¹⁵ Sense disposar encara de les informacions que oferirien les campanyes arqueològiques, un autor contemporani, LACOSTE, 1975, pp. 276-277, ja va contradir Lladonosa, potser d'una forma intuïtiva, proposant una localització a la part occidental de la catedral actual. Com veurem, no anava desencaminat, perquè en aquesta part de l'edifici s'hi han localitzat estructures de cronologia andalusina, per bé que no es poden identificar de forma incontestable amb aquell edifici central de culte musulmà.

conglomerat de construccions que hi ha a l'interior de la Canonja¹⁶. De la gran quantitat d'informació que van proporcionar aquests treballs, el que ara ens interessa adduir és que van permetre constatar que a l'edifici de la Canonja no hi ha traces de la mesquita major¹⁷, per la qual cosa conclouen que s'ha de descartar la possibilitat que la primitiva catedral post-islàmica s'hagués emplaçat en aquell indret.

Ja hem avançat que a l'actualitat encara no hi ha dades terminants que permetin resoldre l'emplaçament precís de l'antiga edificació musulmana. Un dels pocs elements que es coneixen d'època andalusina en el perímetre que abasta el temple és un mur descobert en una cala arqueològica practicada l'any 1993 als peus de la nau sud, al costat dret de la capella de sant Joan Baptista i davant de la capella de Santa Margarida¹⁸ [fig. 8, sondeig 4]. L'estructura consisteix en una sòlida paret de grans carreus d'uns 6 m de profunditat que, al parer dels arqueòlegs, formava part d'un bastiment andalusí. Quan es va construir la Seu Vella, aquell mur es va aprofitar com a basament de la façana occidental i fou tallat per la rasa de fonamentació del mur de tancament de la nau lateral sud del temple, corresponent a la fàbrica del segle XIII¹⁹. Aquestes restes arqueològiques són gairebé tot el que es coneix de les construccions andalusines situades sota el temple de la Seu²⁰. Constitueixen, per tant, uns testimonis que no permeten afirmar ni desmentir que aquest és l'emplaçament de la mesquita major. Es pot continuar suposant que aquella mesquita-catedral era al lloc de la Seu Vella, però de moment no se'n té la certesa. Ara bé, no és poca cosa el es constata a partir d'aquests vestigis: que les traces del temple

¹⁶ Els resultats publicats a: GIL/LORÉS, 1999; LORÉS/GIL, 1999. La principal aportació d'aquests treballs ha estat la definició formal d'aquestes construccions i la presentació d'una seqüència evolutiva des del segle XII i fins a l'època contemporània. Més endavant, quan ens dediquem a l'edifici de la Canonja, tornarem a aquestes intervencions (apartat 3. 7. 2.).

¹⁷ L'estructura més antiga que es va trobar fou la fonamentació d'una nau de planta trapezoïdal, de la qual fins ara no se n'ha precisat la funció, que presentava un horitzó cronològic situat a la segona meitat del segle XII, o sigui, que era d'època cristiana (GIL/LORÉS, 1999, pp. 296-299; LORÉS/GIL, 1999, pp. 24-27). Tornem a la qüestió a l'apartat 7. 3. 2.

¹⁸ Aquesta darrera oberta en el gruix del mur occidental del temple, al costat meridional de la porta que el comunica amb el claustre. Presenten els resultats de l'excavació: GALLART, 1993, pp. 97-100; GALLART *et al.*, 1999, pp. 153-157 i fig. 15.

¹⁹ Seguim amb la lectura que presenten GALLART, 1993, p. 100; GALLART *et al.*, 1999, pp. 155-156. La principal diferència que observada entre les dues estructures murals, l'andalusina i la cristiana, és el tipus d'aparell, amb unes dimensions dels carreus molt menors les del mur cristià. El mur andalusí també es va poder veure, en el seu parament oposat, en les excavacions realitzades a la porta de Fillols (CONEJO *et al.*, 2003, pp. 127-128).

²⁰ S'hi hauria de sumar —i això és tot el que es coneix— una estructura corresponent a la fonamentació de dos murs perpendiculars que configuren la cantonada d'un edifici anterior andalusí que l'any 2008 es van trobar sota el contrafort que separa les arcades nord i central de l'ala est del claustre [fig. 8, sondeig 13] (GIL, 2008, p. 19-20).

catedralici es van supeditar a un edifici anterior, part del qual es va reaprofitar, com a mínim, en la fonamentació de la façana. En definitiva, aquesta troballa suposa la confirmació de l'existència d'estructures andalusines al lloc on tradicionalment s'ha situat l'antiga mesquita i obre unes expectatives que s'hauran de confirmar o desmentir en properes excavacions. En relació amb la qüestió, Francesc Fité defensa, per la seva part, que la mesquita major es va situar al mateix lloc que l'actual catedral, atenent principalment a la constatació històrica que en el procés seguit amb posterioritat a les conquestes cristianes per a construir catedrals, els edificis de culte musulmans no s'enderrocaven de seguida, sinó que això es feia de forma progressiva a mesura que avançava la construcció de la nova obra²¹. En qualsevol cas, no podem perdre de vista que la consagració de mesquites en catedrals era una pràctica que, de forma habitual i sistemàtica, portaven a terme els cristians a mesura que conquerien nous territoris a la península ibèrica²². Seguint aquesta idea, és efectivament plausible imaginar que al subsòl de la catedral romànica hi poguessin existir vestigis de la mesquita aljama andalusina.

3. 1. 2. El claustre precedent a l'actual

Un problema que sol ser present en els discursos que s'han aproximat al conjunt catedralici és el del claustre precedent a l'actual²³, un àmbit que apareix esmentat a les fonts, però el coneixement del qual (configuració, localització) queda absolutament difuminat per la manca d'evidències materials. El que ara ens proposem és, d'una banda, ressenyar algunes de les fonts conegudes que citen aquest indret i, de l'altra, exposar les contribucions historiogràfiques i discutir dues qüestions que giren al seu voltant: si va existir com a edifici i la seva possible identificació amb un cementiri.

La documentació publicada proporciona varies notícies històriques que fan referència a un claustre en moments molt anteriors a la datació de l'inici de la construcció del bastiment actual. La sèrie de mencions de què disposem és escassa, però no deixa lloc per al dubte que, amb anterioritat al gran recinte claustral que avui coneixem, va existir un espai o un ambient en el complex catedralici que era anomenat "claustre". De la dotzena centúria, l'esment més antic que hem localitzat apareix a les darreres voluntats de Guillem de Cervera

²¹ FITÉ, 2008a, p. 399.

²² ORLANDIS, 1979; BURESI, 2000; CARRERO, 2011b; també l'apartat 2. 2. 1. d'aquest treball.

²³ Per exemple, hi fan referència LLADONOSA, 1956, p. 31; CARRERO, 2001, p. 160; FITÉ, 2008a, pp. 401-402.

—jurades l'any 1173 sobre l'altar de Santa Maria de Gardeny— i fa referència a la deixa que fa el testador *ad claustrum Sanctae Mariae Sedis Ylerde in opere X morabetinos*²⁴. Una dotació realitzada el 1174 pel Bisbe Guillem Pere de Ravidats esmenta el claustre canonical: *Quoniam infirmorum et senum mansionem intra claustra canonicorum a Praelatis fieri digne oportet*²⁵. Poc després, l'any 1176, Arnau Denasens entregava *XV morabetinorum ad claustrum Sancte Marie Ilerdensis sedis*²⁶. En un document de 1186 es diu: *et ad obitum nostrum sepelliant me Arnaldum de Pallerol iamdictum in claustro ... circa paritem ecelesie ubi melius viderint*²⁷. Només un any després, el 1187, el *magister Radulfus* testava a favor del capítol llegant *V solidos operi claustrum cum remanant de meo blado supradicto*²⁸. L'última de les mencions del segle XII de què tenim constància apareix al testament d'Arsenda (1192), vídua de Ponç Panicer, en el qual llega *C solidos cum corpore meo Deo et Beate Marie Ylerdenssis sedis, tali vero modo ut canonici eiusdem ecclesie me honoriffice recipiant et in claustra sepelire faciant et mense eiusdem ecclesie*²⁹. De més endavant, ja entrat el segle XIII, un dels testaments més famosos de personatges il·lustres ilderencs que s'ha publicat, el del mercader Ramon de Segarra (1214), veí de la parròquia de Santa Maria Magdalena, també proporciona una menció del claustre previ quan disposa ser sebollit *in claustra beate Marie*³⁰. En un altre testament de 1229 s'ofereixen *16 masrudines operi eiusdem loci; corpus meum in claustrum Sancte Marie Sedis*³¹. Finalment, d'aquell desconegut recinte també en tenim notícia en el testament de l'almoïner i canonge Joan Escolar, *Procurator Elemosine Claustrum Sedis Ilerda*, dictat l'any 1250, en el qual, després d'efectuar els seu llegats, indica el desig de ser enterrat al claustre de la Seu³².

Per un altre costat, sembla que també evoca l'existència d'aquell espai claustral allò que en la documentació medieval exhumada per Lladonosa s'anomena “carrer de la Claustra”, que l'autor situa com a carrer immediat a la catedral, algunes vegades identificant-lo amb el que anava paral·lel al mur sud de la catedral (també es coneixia com a “carrer de la Bisbalia” o “carrer de les

²⁴ ALTISENT, 1993, doc. 457, pp. 341-342.

²⁵ VILLANUEVA, 1803-1852, 16, p. 118.

²⁶ CASTILLÓN, 1991b, doc. 5, p. 103; també cita la notícia FITÉ, 2008a, p. 402, nota 19.

²⁷ CASTILLÓN, 1998, doc. 20, p. 107; FITÉ, 2008a, p. 402, nota 19.

²⁸ VILLANUEVA, 1803-1852, 16, p. 264; FITÉ, 2008a, p. 402, nota 19.

²⁹ PAPELL, 2005, 2, p. 519.

³⁰ VILLANUEVA, 1803-1852, 16, p. 81; LLADONOSA, 1970, pp. 97-98; FITÉ, 2008a, p. 402, nota 19.

³¹ BOLÒS, 1991, pp. 65-66.

³² SANAHUJA, 1944, pp. 57-58, fa referència a aquest testament i en transcriu algunes parts; malgrat que informa del desig del testador de ser enterrat al claustre, no transcriu aquest fragment.

Pabordies")³³ i d'altres ubicant-lo a la part oest del conjunt, en perpendicular a l'ara esmentat de la Bisbalia³⁴. Finalment, i ultra aquestes mencions que per la seva afinitat terminològica remeten a l'existència d'un claustre, en el sentit que sigui, en la documentació del segle XII també es fa ús del terme *fossario*³⁵ per al·ludir a algun lloc d'enterrament localitzat a l'entorn de Santa Maria.

Al marge de la localització que va intuir Villanueva dins del recinte del Castell del Rei³⁶, hipòtesi que a l'actualitat no se sosté³⁷, davant d'aquests esments cal que ens preguntem si aquell claustre antic va existir com edificació segons l'entenem avui (un recinte tancat pels quatre costats, amb un pati i unes galeries porticades al seu voltant, etc.) o si es tractà d'un espai amb unes característiques diferents. La veritat és que les dades que ofereixen les notícies citades sobre la realitat física d'aquesta virtual dependència són nul·les i tampoc no ha perviscut cap estructura identificable amb el recinte primitiu que faciliti informació sobre la seva configuració o la seva localització. En conseqüència, no se sap si era un recinte tancat, si era una mena de pati envoltat per unes construccions primitives o si era un espai d'uniques característiques distintes³⁸.

Respecte als termes *claustrum* o *claustra*, sovint discutits en relació a què designaven³⁹, convé tenir en compte que en la documentació medieval, i de forma habitual i repetida, es fa referència a un clos canonical que no s'identifica

³³ LLADONOSA, 2007, pp. 677-682.

³⁴ En el plànol del barri de la Suda elaborat en base del capbreu de 1382, que publica en diversos treballs, per exemple, LLADONOSA, 1979, p. 12 o LLADONOSA, 2007, p. 632.

³⁵ En un diploma de cessió de propietats de Guillem Ibilot, datat el 1156, se cita un *fossario* com una de les afrontacions de l'església de Santa Maria: *et ab occiduo in domibus Petri Tronera, et a circio in illa via et fossario quod est inter predictas mansiones et ecclesia Sancte Marie* (LLADONOSA, 1970, p. 120).

³⁶ *Porque no permitiendo la brevedad del tiempo ni la pobreza de la iglesia en sus principios que se hiciesen tan grandes y costosos edificios, es preciso confesar que debió uno y otro acomodarse en los que estaban ya hechos, y yo entiendo que la situación de todo ello fue en la fortaleza más alta, llamada la Zuda, donde aun hasta nuestros días ha subsistido la iglesia, y se ven todavía vestigios de claustros, refectorio y varias oficinas* (VILLANUEVA, 1803-1852, 16, p. 81).

³⁷ De moment no s'ha trobat cap enterrament corresponent als segles XII i XIII en el recinte d'aquest castell (GIL *et al.*, 2007, pp. 83-128).

³⁸ Es podria parlar, per exemple, d'un atri, terme pel qual s'entén l'espai de terreny al voltant d'una església (amb o sense edificacions) en un nombre pautat de passos i que servia, entre altres coses, per a donar sepultura (segons BANGO, 1975, pp. 176-177). No obstant, convé ressaltar que no hi ha constància documental de la menció explícita de l'existència d'un *atrium* en relació amb la Seu de Lleida, com per exemple sí que es documenta a la catedral d'Urgell (CARRERO, 2010, p. 261).

³⁹ La qüestió de la terminologia apareix, per exemple, a MEYVAERT, 1973, pp. 53-54; ESQUIEU, 1989, pp. 153-154; PICARD, 1991, esp. p. 193; ESQUIEU, 1992, p. 161.

forçosament amb un pati amb o sense galeries⁴⁰. De fet, ja en el context de la reforma carolíngia dels segles VIII i IX aquests mots al·ludien a un conjunt de dependències destinades a la vida canonical físicament aïllades del món exterior, per tant, amb unes connotacions de “clausura”⁴¹. Es podria entendre, doncs, en relació amb Lleida, que els esments dels segles XII i XIII podrien al·ludir al clos dels canonges o a alguna de les seves dependències, de manera que no haurien de suposar forçosament l’existència d’un recinte claustral tal com el concebem a l’actualitat.

Recuperant el debat de si el claustre antic es pot assimilar al fossar que també se cita als textos, el primer autor a portar a col·lació és de nou Josep Lladonosa, el qual, en base a les al·lusions textuais, va identificar ambdues denominacions (*claustrum* i *fossario*). Per una banda, va proporcionar una localització precisa per al fossar: al peu de les roques del Castell de la Suda (sector nord de la catedral)⁴² i, alhora, va entendre que el claustre era l’espai que quedava al davant de la porta del *Lavacrum*⁴³ (oberta al tram central de la nau nord), consideracions que permeten entendre que, en efecte, va identificar el claustre i el fossar. Però s’ha de tenir present que Lladonosa va publicar els seus treballs prèviament a les excavacions arqueològiques que s’efectuaven al turó, les quals han posat al descobert zones d’enterrament en diferents punts de l’entorn del temple, algunes amb una possible cronologia medieval: ara tenim coneixement que als espais immediats a la capçalera (absis nord) hi ha algunes tombes que podrien tenir un origen medieval⁴⁴; també que hi ha tombes annexes a la façana de Sant Berenguer, de les quals no se’n precisa la datació, però que en tot cas són coetànies o posteriors a la pròpia construcció de l’edifici⁴⁵ [fig. 7]; i que al davant de la porta dels Fillols hi ha un antic i

⁴⁰ MEYVAERT, 1973, p. 53.

⁴¹ Així succeeix a la regla de Crodegang, bisbe de Metz (742-748), que amb la seva voluntat d’organitzar la vida comunitària del clergat urbà, va tenir repercussions, entre altres, en la política constructiva de les seves episcopals. Segons PICARD, 1991, pp. 193-195, en el text d’aquesta regla ja es mencionen els tres edificis imprescindibles per a la vida comuna: *claustrum*, *dormitorium*, *refectorium*, que són els que es repetiran al llarg dels segles com si es tractés d’un leitmotiv cada vegada que s’hagi de restablir la vida comuna dels clergues. En un mateix sentit, és explícit el text del concili d’Aquisgrà (816), que regula la vida comunitària de les canòniques catedralícies, en el qual la *claustra canonicorum* fa referència al conjunt de dependències necessàries per a viure en comunitat (CARRERO, 2000a, p. 769).

⁴² LLADONOSA, 1970, p. 95 i 2007, pp. 660 i 663. Va considerar aquest espai com un cementiri públic que va estar en ús fins a l’estructuració en parròquies de la urbs (1168).

⁴³ LLADONOSA, 1956, pp. 31-32; LLADONOSA, 1970, p. 97.

⁴⁴ Les tombes foren descobertes en la intervenció de 1992; segons els arqueòlegs, la seva construcció es podria haver realitzat de forma paral·lela a la dels murs de fonamentació de l’absis en el qual es recolzen (GALLART, 1993, pp. 90-93).

⁴⁵ GALLART, 1993, pp. 90-93; GALLART *et al.*, 1999, p. 121.

important espai cementiri que, segons han determinat les pertinents excavacions⁴⁶, va ser utilitzat des de la segona meitat del segle XII, o sigui, abans de la construcció del temple⁴⁷. Per últim, i és tot el que es coneix fins ara, també s'han descobert dues tombes amb cista similars a les ara mencionades, i igualment amb cronologia de la segona meitat del segle XII, a l'àmbit de l'edifici de la Canonja⁴⁸. En resum, les pròpies excavacions arqueològiques mostren que la primitiva catedral lleidatana i la mateixa Canonja es van envoltar d'espais que van actuar com àmbit de sepultura, segons un procés que es va produir de forma generalitzada a les catedrals i temples medievals⁴⁹. A partir de les dades arqueològiques, Eduardo Carrero⁵⁰ va considerar que el cementiri en ús al segle XII s'assimilava amb un àmbit o àmbits d'enterrament situats als voltants de la catedral. En un mateix sentit, Francesc Fité⁵¹ creu que s'ha d'atendre a allò que s'entenia en els segles altmedievals com a *atri*, *paradís* o *claustra*: un pati clos i polifuncional que envoltava el conjunt catedralici i que també servia com a lloc d'enterrament. Per últim, sobre la funció cementiri del claustre igualment s'ha de retenir la idea que, més endavant, a partir de finals del segle XIII, el gran bastiment que avui coneixem també tindrà un ús funerari, ja des dels inicis de la seva edificació (vegi's l'apartat 3. 5.), fet que podria reflectir una continuïtat en la utilització del claustre com a lloc de sepultura. De ben segur, els treballs arqueològics futurs a l'entorn immediat de la catedral proporcionaran noves dades i coneixements que ajudaran a precisar ubicacions. Un dels sectors que

⁴⁶ CONEJO *et al.*, 2003, pp. 130-134; SOLSONA/GIL, 2009, pp. 70-71.

⁴⁷ De la primera fase se'n coneixen diferents enterraments antropomorfs i amb cista; se n'ha determinat que va funcionar al llarg de la segona meitat del segle XII. L'ús previ al temple es constata perquè algunes tombes associades a aquest període estan afectades per les fosses d'enterraments de fases posteriors, així com per la rasa de construcció del mur de tancament sud la catedral (CONEJO *et al.*, 2003, p. 131).

⁴⁸ GIL/LORÉS, 1999, pp. 297-298; LORÉS/GIL, 1999, p. 25. Les tombes es relacionen amb l'estructura més antiga trobada en el perímetre d'aquesta edificació, que correspon a la fonamentació de la nau de planta trapezoïdal a la que abans hem fet referència (v. també l'apartat 3. 7. 2.).

⁴⁹ Per exemple, a la Seu d'Urgell el cementiri es localitzava a l'espai de terreny de l'entorn immediat del temple i era determinat per un nombre determinat de passos (CARRERO, 2010, p. 271); a Tortosa es trobava al lateral nord de la desapareguda catedral romànica (el coneixem per l'exhumació documental realitzada per ALMUNI, 2004, pp. 234-235 i 241); a Vic estava situat entre la catedral de Sant Pere i Santa Maria la Rodona (és conegut a nivell arqueològic i també documental com el "fossar de Santa Maria", SUBIRANAS, 2005, p. 14); a Tarragona era localitzat a l'exterior de la capçalera de la catedral (MENCHON *et al.*, 1994, p. 232). Segons MENCHON, 1995, a CR, 21, p. 125, aquest cementiri ja devia funcionar des d'època romana tardana com a fossar de la catedral paleocristiana i visigoda, ús que es va estendre fins al segle XIX.

⁵⁰ CARRERO, 2001, p. 160.

⁵¹ FITÉ, 2008a, pp. 402.

sembla que podria oferir resultats interessants és el subsòl del sector exterior de la nau nord, que és on Lladonosa cregué ubicada una necròpolis.

3. 2. EL TEMPLE

En centrem ara en la descripció i l'anàlisi arquitectònica de l'església-catedral [fig. 6]. Convé deixar clar que el que es pretén és fer un exercici de descripció i alhora reunir part del vast corpus de coneixements i dades conegudes fonamentant-nos i donant clara rellevància a les anàlisis més recents. Per bé que la tasca de recollir i sintetitzar aquesta informació ja suposa un esforç important, atesa la gran quantitat de treballs existents⁵², aquest apartat no pretén ser més que una exposició de presentació del monument que acull les escultures, les quals són el nostre veritable objecte d'estudi. L'anàlisi del temple es presenta atenent als seus diferents espais. Es dóna un tractament aprofundit a la capçalera, que s'aborda segons cadascun dels diferents absis, atès que aquest ha estat l'espai del temple que ha patit majors modificacions. S'examinen igualment la resta d'àmbits i d'elements constructius de la fàbrica del segle XIII (per tant també les capelles que semblen ser coetànies a la construcció primitiva). Convé precisar que en aquest apartat no s'analitzen les portades del temple, a les quals se'ls dedica un capítol específic.

3. 2. 1. Aspectes constructius i arquitectònics

3. 2. 1. 1. Capçalera

Per bé que la capçalera ha sofert molts canvis al llarg dels segles, gràcies a les excavacions arqueològiques dutes a terme els anys 1992⁵³ i 1993⁵⁴, se sap que en origen era simètrica i estava formada per cinc absis semicirculars coberts

⁵² Citem a mode de nota introductòria, i per il·lustrar aquesta abundància bibliogràfica, algunes descripcions i anàlisis destacades de l'arquitectura del temple romànic, essent conscients que n'hi ha moltes altres: PUIG I CADAFALCH *et al.*, 1909-1918, 3, pp. 187-193; BERGÓS, 1928, pp. 37-90; LAMBERT, 1959; DALMASES/JOSÉ, 1985, pp. 108-111; ADELL, 1986, pp. 138-140; BANGO, 1991; FITÉ, 1991c, pp. 13-20; LORÉS, 1993, pp. 20-44; GALLART *et al.*, 1995; BANGO, 1996; ADELL, 1997, a *CR*, 24, pp. 149-151; MACIÀ, 1997, pp. 37-70; GALLART *et al.*, 1999; MACIÀ/RIBES, 2001; FITÉ, 2003-2004; MACIÀ/RIBES, 2004; LORÉS *et al.*, 2007, pp. 42-54; FITÉ, 2008a, pp. 403-4013.

⁵³ GALLART, 1993, pp. 90-93.

⁵⁴ GALLART, 1993, pp. 93-105.

amb volta de quart d'esfera disposats de forma esglaonada⁵⁵ [fig. 10]. L'únic que roman sencer, i segons l'organització que va tenir en el seu estat primigeni, és l'absis major. Els absis nord i sud en origen presentaven la mateixa estructura que el principal, però amb unes menors dimensions. Dels dos, el del costat nord es conserva en la major part, mentre que el del costat sud només ha mantingut els murs perimetrals. Als extrems hi havia dues absidioles de dimensions menors que els absis laterals, sense espai presbiteral i que connectaven directament amb el transsepte (actualment desaparegudes)⁵⁶.

Absis major. L'absis major ha persistit fins a l'actualitat segons la seva configuració romànica i també ha preservat els elements que acullen l'escultura corresponent al segle XIII. Estructuralment està compost per l'hemicicle absidal, cobert amb volta de quart d'esfera, i un tram previ de planta rectangular que es cobreix amb volta de creueria amb nervis i sense clau de volta. Els arcs d'accés al presbiteri i a l'absis descansen sobre dobles semicolumnes flanquejades per columnetes sobre les quals hi descarreguen els nervis de la volta i els doblaments dels arcs. Les cinc finestres que té —tres al mur corb del semicercle, per sota la línia d'imposta que corre al nivell dels àbacs dels capitells, i una a cada costat del tram presbiteral, per damunt de la mateixa línia— són també totes corresponents a l'etapa primitiva de la fàbrica.

Des del segle XIII l'espai de l'absis major va estar dividit en dos àmbits: l'hemicicle absidal i el presbiteri, i, a partir del segle XIV, tindria el retaule major com a separador⁵⁷. L'espai del fons va fer les funcions de sagristia (abans que aquesta passés a l'absis nord) i, des del 1284, va tenir un altar consagrat a santa Anna⁵⁸, tal com constava en una làpida (desapareguda) que estava encastada al mur⁵⁹. Tornant al retaule major, el més antic que es coneix de forma bastant global és el que va realitzar el mestre Bartomeu de Robio entre

⁵⁵ Els resultats, que van suposar una fita molt rellevant en el coneixement de l'edifici romànic, van ser publicats a GALLART *et al.*, 1995 i 1999. Són dos dels treballs de referència que utilitzem per a abordar l'anàlisi de l'arquitectura del temple.

⁵⁶ Com es va veure arran dels treballs citats i com posen de manifest els seus autors (GALLART *et al.*, 1995, pp. 117-118), l'organització de la capçalera original era diferent a la que havia estat difosa fins aleshores (ROCA, 1881, s. p.; LLATAS, 1905a, p. 81; BERGÓS, 1928, s. p.; LAMBERT, 1959, p. 137), que es presentava amb les absidioles dels extrems amb tram presbiteral.

⁵⁷ MACIÀ/RIBES, 2002, a AGC, Arquitectura 1, p. 361.

⁵⁸ ROCA, 1881, p. 29; ABAD, 1979, p. 18; ALONSO, 1979, pp. 58-59. D'aquest altar —refet en èpoques més tardanes— en provindria un relleu d'alabastre (MLLDC, inv. 1496), amb les figures de santa Anna, Maria i el Nen, datat de mitjans del segle XV i atribuït a Jordi Safont (PULCHRA, 1993, núm. 307, p. 170; TERÉS, 2003a, pp. 311-313).

⁵⁹ IN SACRISTIA SIVE CAPELLA S[ANC]TAE ANNAE. ANNO D[OMI]NI M CC LXXX IIII DECIMO KAL[ENDAS] NOVEMBRIS CONSECRATUM FUT HOC ALTARE A D[OMI]NO G[ERALD]O E[PISCO]PO IL[ERDE]N[SE] (TARRAGONA, 1979, p. 285).

1361 i 1364, dedicat a Maria, que presidiria l'altar fins la desafecció de la catedral l'any 1707⁶⁰. No existeixen dades descriptives del possible retaule precedent. L'únic que se'n sap és que estava encapçalat per una imatge de fusta policromada de la Mare de Déu que fou després traslladada a la capella de Santa Maria l'Antiga, imatge que es data al principi del segle XIV i que es custodia actualment al Museu de Lleida Diocesà i Comarcal (inv. 382)⁶¹.

Absis lateral nord (capella de Sant Jaume i Sant Llätzer). L'absis nord⁶², actual sagristia, és l'únic dels hemicicles laterals que conserva l'estructura original, per bé que amb transformacions [fig. 9]. Com sabem, l'àmbit presenta un semicercle absidal al fons i un tram quadrat previ, que és cobert amb volta de creueria, sense clau de volta. El seu arc d'ingrés des del transsepte és de perfil apuntat i es recolza sobre pilastres amb dues semicolumnes flanquejades per columnetes exemptes (que reben els nervis de la volta i els ressalts dels arcs), amb els corresponents capitells i àbacs que marquen el nivell de la línia d'imposta. Per la seva part, el presbiteri i l'absis se separen per un altre arc, també apuntat, que presenta una sola semicolumna amb les pertinents columnetes exemptes als flancs, les quals reben, per una banda, els nervis de la volta del tram presbiteral i, per l'altra, el ressalt de l'arc absidal. Aquí també s'ha conservat la totalitat de la seva escultura original.

Aquest àmbit fou consagrat antigament a Sant Jaume, i així ho remarquen també els temes historiatos dels seus capitells, els quals analitzarem més endavant (apartat 5. 2. 1. 2.). Ara ens limitem a descriure alguns aspectes arquitectònics i històrics, com ara que al *Liber Dignitatum Ecclesiae Ilerdensis* s'explicita que se l'anomenà antigament *Capella sancti Jacobi* i que era tradició que el bisbe Guillem de Montcada (1257-1278) hi celebrés oficis divins amb anterioritat a la consagració de la Seu⁶³, una notícia que indicaria que abans de la data consagració coneguda del temple (1278) la capçalera estaria en funcionament i que, per tant, amb anterioritat s'hauria produït una consagració de la que no se'n té cap informació. Per un altre costat, l'any 1277, Joan Sabater,

⁶⁰ Després de la transformació del temple en quarter (entre 1776 i 1749), el retaule es va desfer (BERLABÉ, 2000b, p. 329, apunta que això va succeir l'any 1773) i es van començar a dispersar les peces que l'integraven cap a particulars, col·leccions, museus estrangers, etc. Sobre aquest retaule i el seu autor existeixen els estudis d'ESPAÑOL, 1995a, esp. pp. 19-24, 41-54 i 55-75 i BESERAN, 2007.

⁶¹ ESPAÑOL, 1991b; PULCHRA, 1993, núm. 183, p. 120; TERÉS, 2003b.

⁶² Seguim en relació amb aquest àmbit LORÉS, 1993, p. 26-27; GALLART *et al.*, 1995, pp. 119-120.

⁶³ ABAD, 1979, pp. 28-29, segons el *Liber Dignitatum, Canonicatum, Capellaniarum, Portionum ac Beneficiorum Almae Ecclesiae Ilerdae, Ecclesiae Ilerdensis*, manuscrit del segle XVIII conservat a l'Arxiu Capitular de Lleida, folis 105-107.

ardiaca de Benasc, hi va instituir un benefici consagrat al mateix apòstol⁶⁴. Posteriorment, la capella fou refundada per Joan Teixidor, que la va dedicar a la Mare de Déu de les Neus⁶⁵. De fet, és coneguda la notícia que a l'antiga catedral ja hi havia un altar dedicat a sant Jaume l'any 1176⁶⁶, la qual cosa evidencia que el culte a l'apòstol té una tradició molt antiga a Lleida (remetem de nou a l'apartat 5. 2. 1. 2. per a la qüestió), que possiblement va ser importada de Roda d'Isàbena⁶⁷.

Al segle XV l'àmbit va passar a desenvolupar funcions de sagristia. Està documentat que l'any 1483 va patir un incendi que va malmetre tant el propi espai com alguns dels ornaments litúrgics que tresorejaven al seu interior⁶⁸. A partir d'aleshores s'han situat les reformes arquitectòniques que l'afectaren⁶⁹, entre elles la compartimentació en dos pisos mitjançant un sostre de dos trams de volta de creueria, que encara existeix⁷⁰. Així, si avui observem la capella des del transepte, aquesta se'ns presenta parcialment oculta pel mur de la sagristia (en el qual s'hi ha acoblat l'orgue), mur que, d'altra banda, interfereix en la contemplació d'algunes cares dels capitells de l'arc d'accés. Per veure les peces romàniques de l'interior de la capella s'ha d'accedir a l'espai de la sagristia.

⁶⁴ MACIÀ/RIBES, 2002, a AGC, Arquitectura 1, pp. 364-365.

⁶⁵ MACIÀ/RIBES, 2002, a AGC, Arquitectura 1, pp. 364-365.

⁶⁶ En el testament de Guillem de Talladell, datat del 28 de desembre de 1176, l'altar de Sant Jaume rep un llegat de 10 sous, segons un document del *Llibre Verd* de l'Arxiu Capitular de Lleida que dona a conèixer i transcriu CASTILLÓN, 1986, doc. 14, pp. 317-318: *Relinquo atque dono Deo et beatissime Marie et altari beatissimi Iacobi in eadem ecclesia sito, X solidos censuales anualiter omni tempore pro salute anime patris et matris mee...* També hi fan referència BUSQUETA, 2008, p. 29, nota 22; FITÉ, 2008a, p. 400, nota 12.

⁶⁷ FITÉ, 2012, fa referència a la importància que té l'hagiografia rodenc a la seu de Lleida, fins al punt que considera que l'origen del santuari lleidatà es troba en el de Roda i que aquell es va convertir en la font principal de les devocions impulsades pels canonges de Lleida, la qual cosa es reflecteix a les dedicacions de les capelles del temple (min. 12). Seguint a Fité, en relació a Sant Jaume, el seu culte s'atesta a Roda en un leccionari de l'ofici del segle XI conservat a l'Arxiu Capitular de Lleida (ms. Roda 18, estudiat per BARRIGA, 1978), en el que destaca la festa del sant (v. les pp. 22, 26 i 41 de l'estudi de J. Romà Barriga), i també al *Sacramentari, ritual i pontifical de Roda* (Arxiu Capitular de Lleida, ms. Roda 18, estudiat per BARRIGA, 1975), en el que hi consta una missa de pelegrins.

⁶⁸ ROCA, 1881, pp. 30-31 cita un document, l'antic *Dietari* de la ciutat (no especifica l'any), que s'expressa en aquests termes: *Dijous en la nit que comptaven... del mes de Abril, any MCCCCLXXIII se cremá la Segrestia de la Seu de Leyda, et se cremaren molta rica capa de brocat de empaliar, é molts altres richs joyells é creus qui valen pus de cent milia florins. Restauraren lo Sant Drap de Jesufst, la custodia, alguns llibres missals, que entre tot ere de molt poca valua. Cremás hun fadri.*

⁶⁹ LORÉS, 1993, p. 28.

⁷⁰ GARRIGA, 1991, p. 284, informa de que els primers treballs es documenten l'any 1506 (amb una porta de fusta feta per Antoni Barber), per bé que l'activitat més intensa no es registra fins a 1520, amb l'elaboració de la porta de pedra per part de Jaume Borrell, entre altres tasques principalment de fusteria que s'allarguen fins a mitjan segle XVI.

Absis lateral sud (capella de sant Pere i sant Pau). L'estructura original de l'absis del costat sud, la primitiva capella de Sant Pere i Sant Pau —les escenes dels capitells de la qual informarien d'aquesta dedicació⁷¹ (apartat 5. 2. 2.)— i posterior capella dels Montcada [fig. 9], només es conserva fins al nivell de les finestres al sector de l'absis i fins a l'inici de la volta al tram preabsidal⁷². Això és perquè al període gòtic fou objecte d'una important transformació, quan va ser reconvertida en espai funerari privat de la mencionada família Montcada⁷³, que correspon, en essència, a l'aspecte segons el qual perdura avui en dia. Durant la dècada de 1330, l'obra del segle XIII se sotmeté a una fase de modificacions que, segons Francesca Español, ja estava finalitzada vers l'any 1340⁷⁴. En aquesta reforma la fàbrica romànica no s'enderrocà, sinó que els constituents gòtics se li van superposar, de tal manera que n'ha perviscut bona part de l'estructura original⁷⁵. En síntesi, els nous elements foren el sistema de cobertes, les quals sí que es van refer totalment —l'absis es va resoldre amb una volta de creueria i el tram preabsidal amb una volta estrellada—, als quatre finestrals oberts entre contraforts i a la decoració escultòrica desplegada per tot l'interior. D'aquesta manera es va mantenir el mur romànic primitiu, que és visible tant a l'exterior com a l'interior⁷⁶. Tal com hem apuntat, a la part interna, els paraments originals es van preservar fins a la línia d'imposta. No obstant això, a la zona absidal es van repicar per a conferir a l'àmbit un perfil poligonal. En el perímetre interior encara són presents els vestigis de l'esmentada línia d'imposta romànica, situada al nivell dels capitells, per bé que repicats⁷⁷. També es va conservar l'arc apuntat d'ingrés a l'àmbit, però la part que dóna al transsepte es va revestir amb una estructura encastada a banda i banda a sobre dels pilars del frontis que sembla que estava preparada fins i tot per acollir

⁷¹ ALONSO, 1979, p. 79, apunta una antiga dedicació a sant Pere i santa Peronella, per bé que no precisa les dates. LORÉS, 1993, p. 29, apunta la dedicació a Pau i Pere en base a les escenes dels seus capitells. YARZA, 1991b, destaca que no consta documentalment la dedicació a sant Pau. En tot cas, seguint la lògica de les altres capelles laterals del transsepte, que manifesten les seves antigues dedicacions mitjançant les imatges esculpides als seus capitells, seria factible imaginar una possible antiga consagració als dos sants màrtirs.

⁷² Llegeixen l'arquitectura en aquests termes GALLART *et al.*, 1995, pp. 122-124; GALLART *et al.*, 1999, pp. 122-124.

⁷³ L'any 1328, Ot I de Montcada, dit *el Vell*, féu una concòrdia amb el canonge Jaume Sitjó per tal de traslladar l'advocació d'aquesta capella a un altre punt del temple, així com els enterraments i epitafis que allí hi havia. Aquest tema ha estat estudiat en profunditat, amb diversos treballs, per Francesca Español, esp. ESPAÑOL, 1991c, pp. 192-193 i ESPAÑOL, 1991e, pp. 65-67.

⁷⁴ ESPAÑOL, 1991c, p. 193

⁷⁵ Els estudis de l'àmbit en els quals ens basem per a enumerar els canvis soferts i el seu estat actual són: GALLART *et al.*, 1995, pp. 122-124 (absis original) i pp. 133-136 (capella Montcada); GALLART *et al.*, 1999, pp. 122-124 (absis original) i pp. 138-142 (capella Montcada).

⁷⁶ GALLART *et al.*, 1995, p. 122.

⁷⁷ GALLART *et al.*, 1999, pp. 122-124.

figures exemptes disposades sota dosserets⁷⁸. La inclusió d'aquest element va afectar molt notablement els capitells del segle XIII situats a la part exterior de les dobles semicolumnes de l'arc d'ingrés, o sigui, les peces més properes al transsepte, les quals van quedar mutilades gairebé totalment. A més a més, la remodelació va suposar la desaparició dels capitells romànics que hi havia a l'interior de la capella (v. fig. de la p. 180 d'aquest volum). Convé apuntar, per acabar, que l'any 2010 es van descobrir *in situ* vuit mènsules al mur de la façana meridional⁷⁹ pertanyents a la fase romànica de la capella, les quals restaven amagades rere part de la coberta i reparacions posteriors de la capella de Colom, que és l'annexa per la part sud.

Absidiola nord (capella de Sant Antolí). L'absidiola nord, que també rep els noms de "capella de la Purificació" o "dels Gralla", és la més propera a la porta de Sant Berenguer. Només conserva l'arc apuntat d'ingrés (va desaparèixer l'any 1812, *vid. infra*). Aquest arc és més senzill que el de l'absis principal i els dels absis laterals, atès que no presenta columnetes adjacents. Així, els suports consisteixen, només, en les dobles semicolumnes adossades que han perdurat fins avui. Per tant, a l'entrada d'aquest àmbit tan sols hi ha quatre capitells, dos a cada banda, els quals encara es conserven. Hem de repetir que, gràcies a la descoberta dels fonaments originaris de la capella durant la campanya arqueològica de 1992⁸⁰ [fig. 8], es coneix la configuració que va tenir al segle XIII: era de planta semicircular, sense tram preabsidal, i tenia unes dimensions menors que l'absis contigu. Val la pena destacar que l'espai no disposava de tram preabsidal⁸¹ i que, en conseqüència, tampoc no va tenir capitells al seu interior [fig. 10].

Aquesta capella absidal, dedicada originàriament a sant Antolí, tal com es desprèn d'un dels capitells de l'arc d'ingrés (apartat 5. 2. 3. 1.), sembla que fou fundada pel bisbe Berenguer d'Erill (1202-1235)⁸², el qual, entre 1225 i 1228, hi va instituir cinc capellanies sota l'advocació de Sant *Antoninus*⁸³. Des del punt de vista documental, també estem al corrent que l'any 1350 Berenguer de Bellví, canonge de la Seu, la va dotar amb un benefici sobre el lloc de Bellví⁸⁴.

⁷⁸ ESPAÑOL, 1991c, p. 193.

⁷⁹ MORÁN, 2010, pp. 3-6. V. l'ANNEX 3, 143-150.

⁸⁰ GALLART, 1993, pp. 90-93.

⁸¹ Insistim en la lectura que fan GALLART *et al.*, 1995 pp. 121-122; GALLART *et al.*, 1999, pp. 119-120.

⁸² ALONSO, 1979, p. 60.

⁸³ Luís Borràs: *Efemérides del obispado de Lérida*, Lleida, inèdit, 1911, p. 175 (no consultat), citat per LLADONOSA, 1972, p. 347.

⁸⁴ ALONSO, 1979, p. 60; LLADONOSA, 1979, p. 79.

A finals del segle XIV va ser adquirida per la família Gralla, que la va dedicar a la Purificació i, cap a mitjan segle XV, en va iniciar la reforma⁸⁵. Segons han evidenciat les esmentades excavacions de 1992, aquesta estructura gòtica tenia una planta rectangular i presentava un potent contrafort quadrangular a l'angle nord que ocupava pràcticament la mateixa àrea que l'absidiola romànica prèvia⁸⁶. La capella va desaparèixer l'any 1812, quan tenia l'aspecte gòtic que havia adquirit al segle XV, amb l'explosió del polvorí que hi havia al Castell del Rei. A l'actualitat està tapiada amb un mur, al centre del qual hi ha l'ossera del rei Alfons el Benigne (†1336), la reina Elionor (†1336) i l'infant Ferran (†1363)⁸⁷.

Absidiola sud (capella de Sant Miquel o de la Immaculada). Localitzada a l'extrem del braç sud del transsepte, al costat de la de la família Montcada, s'ha suposat que aquesta capella inicialment fou dedicada a Sant Miquel⁸⁸. L'àmbit en què s'ubica fou objecte d'intervenció arqueològica l'any 1993⁸⁹ [fig. 8, sondeig 7]. Va ser aleshores quan es van localitzar els seus fonaments primitius i es va constatar que era simètrica a la de l'extrem nord, la qual, recordem-ho, era coneguda des de 1992. Els murs de l'absidiola semicircular tenien el mateix traçat que la de l'extrem nord i s'elevaven fins al nivell dels capitells de l'arc d'entrada. De la volta original, de quart d'esfera, n'ha perviscut una franja d'uns 40 cm d'amplada entre l'arc d'ingrés i el toral gòtic

⁸⁵ No és aquest el lloc per entrar en els detalls d'aquests canvis, que superen el període cronològic que centra el nostre interès. Això no obstant, s'ha de dir que BERGÓS, 1928, p. 123; ALONSO, 1979, p. 80 i ABAD, 1979, pp. 29-30, havien indicat l'any 1397 com a data de conversió de la capella en espai particular dels Gralla i del canvi d'advocació. Per això tradicionalment s'havia assimilat la fundació de la capella amb la construcció de la capella gòtica. GALLART *et al.*, 1995, p. 136, van apuntar, en base a dades documentals, que l'any 1420 es va realitzar una reparació a la capella, que aleshores encara s'esmenta com de Sant Antoni (segons ALONSO, 1976, p. 87), però que l'any 1426 ja rebia el nom de la família titular. Seguint a Alonso, Gallart *et al.* van posar de manifest que a l'inventari deixat pel mestre Rotllí (1437-1441) titulat *Mostres imayges e enpints*, s'hi inclouïa una mostra de la capella Gralla, tot i que puntualitzen que tant podia ser un esbós com un projecte realitzat en època de Rotllí. En tot cas, la configuració arquitectònica de la capella la situen entre la segona meitat del segle XV i les primeres dècades del XVI. Posteriorment FITÉ, 2001b, pp. 383-385 i 389-390, doc. 2, ha presentat un document, datat entre 1424 i 1426, amb les capitulacions establertes entre el bisbe i el capítol i Nicolau Gralla per a la construcció de la capella familiar, motiu pel qual situa la construcció en aquests moments.

⁸⁶ GALLART *et al.*, 1995, pp. 130-133; GALLART *et al.*, 1999, fig. 2 i p. 134.

⁸⁷ Les restes dels quals hi foren traslladades l'any 1986, com expressa la làpida epigràfica que hi ha encastada al mateix mur per sota de la tomba. Prèviament havien estat enterrats en cinc llocs diferents (v. HERNÁNDEZ PALMÉS, 1979, esp. 138-148). Amb motiu de la col·locació a la catedral, l'associació dels Amics de la Seu Vella va publicar una monografia en la qual es contextualitzen novament els diferents indrets on s'havien emplaçat les despulles reials, inclosos els sis viatges pòstums (AA. DD., 1989).

⁸⁸ ABAD, 1979, pp. 41-42; ALONSO, 1979, p. 64.

⁸⁹ Seguim GALLART, 1993, pp. 102-104; GALLART *et al.*, 1995, pp. 124-125; GALLART *et al.*, 1999, pp. 142-143.

per l'interior. L'aspecte que presenta l'espai a actualitat, que no té res a veure amb el que tenia al segle XIII, el va adoptar amb una reforma que va impulsar al segle XIV el bisbe Ferrer Colom (1334-1340), que féu enderrocar l'absidiola romànica per a erigir una capella gòtica que allotgés el seu sepulcre⁹⁰, del qual avui se'n conserven tres fragments encastats en un dels murs d'aquest cos arquitectònic⁹¹. Sembla que fou aleshores quan se li va canviar la dedicació a la Immaculada Concepció de Maria, qüestió que fou objecte d'intenses polèmiques a l'època⁹². Com als altres absis de la capçalera que han estat modificats, en aquest també es va mantenir l'arc apuntat d'accés des del transsepte, amb els seus elements escultòrics, que corresponen als capitells de les dues semicolumnes adossades de les embocadures, sense columnetes als flancs. No obstant això, els capitells localitzats a la part exterior resten parcialment ocults sota una estructura de frontispici construïda per magnificar l'obra, similar a la que presenta la capella dels Montcada.

3. 2. 1. 2. Transsepte i cimbori

Com se sol destacar en les descripcions de l'edifici, la capçalera i les naus se separen per un transsepte de notables proporcions que en planta sobresurt respecte de les naus⁹³. Al creuer s'hi aixeca el cimbori [figs. 16 i 17], que presenta una estructura vuitavada i està cobert amb una volta nervada i clau anular. Els nervis d'aquesta volta es recolzen sobre columnetes, coronades amb sengles capitells, les quals s'emplacen als angles del tambor. Tota aquesta estructura superior se sustenta sobre els quatre arcs torals que conformen el creuer i les quatre trompes dels vèrtexs resultants de la intersecció amb la base del cos octogonal. Els elements que pròpiament donen la il·luminació al temple, els finestrals, estan perforats en cadascun dels vuit panys del tambor. Tots són

⁹⁰ LORÉS, 1993, p. 31; GALLART *et al.*, 1995, pp. 136-137.

⁹¹ Fragments que han fet pensar en un gran monument funerari que tipològicament s'assemblaria a altres sepulcres de la Seu, com el de Ponç de Vilamur o els dels Montcada, i que, segons s'ha documentat, fou elaborat per un mestre conegut com "Pere Piquer" (v. ESPAÑOL, 1991c, pp. 186 i 190-193; ESPAÑOL, 1991f, pp. 105-106).

⁹² LLADONOSA, 1972, p. 457, explica que en temps del bisbe Ferrer Colom els dominics i franciscans de Lleida tenien diverses disputes obertes, una de les quals feia referència a la concepció de la Maria: mentre que els primers sostenien que fou concebuda amb la falta original, els segons eren partidaris de la Immaculada Concepció. En aquell clima, el bisbe va fundar la capella sota la invocació immaculista posicionant-se a favor de les idees dels franciscans i prohibí que en cap església es produïssin doctrines contràries a la concepció. BERTRAN, 1992, pp. 17-20, es fa ressò de la polèmica.

⁹³ LORÉS, 1993, p. 33.

rematats amb un arc apuntat i es divideixen en dues o tres obertures segons el cas, perfilades interiorment pels calats d'unes senzilles traceries.

No cal dir que el cimbori era un element habitual en edificis aixecats al llarg del segle XIII a Catalunya⁹⁴ i que en trobem d'emblemàtics, com són els de la catedral de Tarragona, de l'església del monestir de Vallbona de les Monges, de Sant Cugat del Vallès⁹⁵ o, a la província d'Ozca, del temple Santa Maria de Tamarit de Llitera⁹⁶. És necessari fer notar, però, i com ja s'ha plantejat en altres ocasions, que el patró que segueix l'estructura de coberta del cimbori lleidatà no correspon a una volta de creueria, com sí que és la circumstància de tots els que acabem de citar, sinó que es cobreix amb volta de racó de claustre⁹⁷, de manera que, des del punt de vista estructural, no és equiparable als que presenten el que podríem anomenar una tipologia gòtica.

En canvi, la volta de racó de claustre sí que l'ostenta la coberta hexagonal del lavabo de Poblet o, el que ara més ens interessa, el cimbori que hi havia a la capella reial del Castell del Rei, situada a la nau oest del conjunt, i que corresponia al tram del presbiteri. A l'actualitat, aquesta capella està desapareguda i coneixem el seu cimbori tan sols per un plànol de finals del segle XVIII que va publicar Francesca Español⁹⁸, que ens mostra, efectivament, que era vuitavat com l'existent a la Seu, encara que amb una estructura més simple [fig. 42]. La construcció del cimbori de la Suda se situa en el marc d'una gran reforma de què va ser objecte el castell, respecte la qual no existeix un consens total sobre la cronologia en què fou efectuada, si a la primera meitat o mitjan segle XIII⁹⁹ o a principis del XIV¹⁰⁰. D'aquesta discussió se'n deriva, a més a més, el problema de quin fou el primer dels dos cimboris en ser construït i, per tant, de quin fou el model (vegi's l'apartat 3. 7. 3.).

⁹⁴ LIAÑO, 1976-1977, pp. 133-140.

⁹⁵ Per a ADELL, 2002, a AGC, Arquitectura 1, p. 135, el cimbori octogonal de Sant Cugat representa un estadi més evolucionat que els de Lleida i Tarragona, que creu que són anteriors. Recordem que al llarg del segle XIII aquest temple es va ampliar a partir de l'església existent en una obra que es va perllongar en el temps i que va anar introduint el nou estil gòtic. Les obres de construcció d'un nou monestir s'havien iniciat a mitjan segle XII; entre 1150 i 1250 s'alçaren la capçalera i el tram del transsepte; a partir del tram del cimbori s'usà un sistema estructural plantejat segons el llenguatge gòtic. El cimbori és, doncs, una obra de la segona meitat del segle XIII que per a Adell presenta les característiques del darrer romànic però amb àmplies obertures que ja mostren les solucions gòtiques, com la seva coberta, que introdueix la creueria.

⁹⁶ PALOMARES, 2008, p. 149.

⁹⁷ GALLART *et al.*, 1999, pp. 143-144.

⁹⁸ ESPAÑOL, 1992; ESPAÑOL, 1996, v. el núm. 9355; per a les referències al cimbori: p. 473; també GIL *et al.*, 2007, pp. 103-104. El plànol es conserva al Servicio Histórico Militar de Madrid.

⁹⁹ GIL *et al.*, 2007, pp. 124-125; LORÉS *et al.*, 2007, p. 155.

¹⁰⁰ ESPAÑOL, 1996, p. 472.

3. 2. 1. 3. Naus i capelles laterals del segle XIII

Les tres naus de l'edifici han perdurat amb la seva estructura primitiva, per bé que els seus murs perimetrals es van anar modificant per la perforació de múltiples capelles. Els autors a qui principalment seguim en aquesta exposició¹⁰¹ van plantejar la hipòtesi que l'estructura de tres naus del temple hauria estat flanquejada, des de bon començament, per quatre capelles obertes una a cada extrem dels laterals, les quals, per tant, haurien format part del projecte inicial i s'haurien construït en paral·lel a la pròpia fàbrica [fig. 10]. Si bé les naus preserven la seva estructura primitiva, el perímetre, com dèiem, s'ha vist modificat per l'obertura de nombroses capelles laterals. Ara ens volem dedicar a les que van existir des de bon començament o dins del segle XIII, atès que el que ens interessa és conèixer el millor possible l'estat arquitectònic i constructiu del temple en aquesta època. Les evidències materials de les quatre capelles que els citats autors consideren que es van construir en la primera fase de l'obra són mínimes, ja que tres d'elles han estat modificades (la de l'Assumpta, la de l'Epifania, la de Sant Joan Baptista) i la quarta ja no existeix (la del Corpus Christi) [fig. 9].

Capella de l'Assumpta (dels Gallart). Aquesta capella es localitza al col·lateral nord i és la més occidental de les dues que s'obren al tram oriental d'aquesta nau (actualment roman tancada al públic i s'hi dipositen fragments escultòrics i arquitectònics descontextualitzats) [fig. 9, núm. 22]. Malgrat les modificacions sofertes, la seva estructura és l'única dels quatre àmbits que acabem d'enumerar que es correspon a l'original¹⁰². Es tracta d'un àmbit amb un espai precedent rectangular en el qual s'hi obre l'arc d'accés, de volta apuntada. La capella pròpiament dita presenta una planta cruciforme: els espais corresponents als braços de la creu (oberts a posteriori) es cobreixen amb volta de canó i l'espai central amb volta d'aresta amb una clau de reduïdes dimensions i quatre nervadures recolzades en cartel·les amb figures zoomòrfiques. La capella de l'Assumpta va ser fundada l'any 1220 pel canonge G. Cassola¹⁰³, tal com indicava el text epigràfic d'una làpida que a l'actualitat

¹⁰¹ GALLART *et al.*, 1999.

¹⁰² GALLART *et al.*, 1999, p. 145.

¹⁰³ Personatge que apareix en documents de l'època: en un reconeixement de les vendes d'unes possessions seves datat de 1212 (PAPELL, 2005, 2, doc. 519, pp. 739-740); en sengles documents de 1215 i 1216 de cessions de propietats on és esmentat amb el càrrec de tresorer o *camerarius* de la Seu (CASTILLÓN, 1991b, docs. 23 i 24, pp. 117-118); i en el seu propi testament, de 1216 (MIRET, 1910, pp. 349-350).

està desapareguda i que es trobava en un dels seus murs¹⁰⁴. A diferència d'aquesta, s'ha conservat una altra inscripció gravada a la mènsula del flanc est, a la part que dona a la nau, que es dedica a Sant Tomàs de Canterbury i a Tots els Sants¹⁰⁵, text que està tallat en el propi bloc de la mènsula, però que no presenta cap datació, malgrat que ha fet considerar que aquesta hauria pogut ser la dedicació primitiva de l'àmbit (hipòtesi que, per un altre costat, no confirma la documentació)¹⁰⁶. Malgrat haver estat transformada, possiblement quan en va adoptar la protecció la família Gallart¹⁰⁷, els treballs arqueològics hi han evidenciat l'existència de filades de carreus coincidents amb les de l'obra del mur de la nau¹⁰⁸, el que indicaria la seva contemporaneïtat constructiva i del que se'n sol deduir que en aquell any 1220 l'obra del temple hauria arribat almenys a aquell punt de la nau.

Capella de l'Epifania. A l'espai que actualment hi ha la capella de l'Epifania, també dita "de Requesens" [fig. 9, núm. 11], inicialment hi va haver un espai simètric a la capella de l'Assumpta. Segons la documentació que va exhumar Alonso, es va fundar l'any 1221 i en principi es va dedicar a les Santes Creus¹⁰⁹. Per bé que va ser totalment remodelada en època gòtica, l'observació dels seus paraments ha permès constatar l'existència de vestigis de l'obra del segle XIII als seus murs laterals, els quals revelen una correspondència amb

¹⁰⁴ Representava una cassola, al·lusiva al cognom de l'ector, que a dins hi tenia un peix. La imatge a: Arxiu Mas de l'Institut Amatller de Barcelona (clixé G-8754); també a BERGÓS, 1928, lám. XXVII, que la transcriu a la p. 149; també a TARRAGONA, 1979, s. p. (entre les pp. 272 i 273). L'esmentat text de Bergós el recull el mateix TARRAGONA, 1979, p. 251: CONDITIS EXPENSIS P[RO] P[I]IS G[U]ILELM[I] CASÇEOLENSIS HOC CU[M] CONTE[MP]TIS BIS DENIS MILLE DUCENTIS ANNIS EXPLETIS: AC I[N] PRIMIS SI DUBITETIS CANONICUS VITA FUIT ISTINCH ATQUE LEVITA ETERNU[M] MUNUS CUI REDDAT TRINUS ET UNUS.

¹⁰⁵ S[ANC]TI THOME MARTIRIS CANTUARIENSIS ARCHIESPISCOPI ET O[MN]IUM S[ANC]TORUM (segons TARRAGONA, 1979, p. 251).

¹⁰⁶ Sí que hi ha constància, no obstant, de l'existència d'un benefici de la confraria dels mercaders de Lleida, de data indeterminada, a l'altar de Sant Tomàs que hi havia en un dels laterals de la capella (ABAD, 1979, p. 35).

¹⁰⁷ Protecció que es posa de manifest en el propi culte de la dependència (ABAD, 1979, pp. 33-35). D'aquest patrocini cal recordar que a l'esquerra de l'arc d'aquesta capella, enlairat sobre la porta del *Laoacrum*, s'hi localitza el monumental sepulcre de Berenguer Gallart († 1408), entre les capelles de Sant Vicenç i Sant Erasme. En aquest conjunt funerari, realitzat per Jordi Safont i Bertan de la Borda ca. 1447-1484, l'emblema familiar (el gall) apareix sostingut per una cort d'àngels que es troba per sota del jacent (SANAHUJA, 1945, p. 172; CONEJO, 2007, a AGC, Escultura 2, p. 168). De la mateixa manera, retrobem un gall a la porta sud de l'església de Sant Llorenç de Lleida, corresponent a un moment constructiu, entre els segles XIV i XV, en què aquesta família en va impulsar una important reforma en el temple (LLADONOSA, 1972, p. 24).

¹⁰⁸ GALLART *et al.*, 1999, pp. 145-146.

¹⁰⁹ ALONSO, 1979, p. 66.

l'obra del col·lateral¹¹⁰, la qual cosa indicaria, com en el cas anterior, una simultaneïtat constructiva.

Capella de Sant Joan Baptista. Aquesta capella, de la que en recollim la dedicació inicial, s'obre a l'últim tram del col·lateral sud [fig. 9, núm. 15]. Al segon quart del segle XVI va ser reformada arquitectònicament¹¹¹, fet arran del qual se li va canviar no només l'advocació (a sant Joan Evangelista¹¹²), sinó la seva fisonomia. Les evidències materials que indiquen la seva existència antiga són mínimes¹¹³, però, per un altre costat, l'antiga dedicació proporciona la pista de què va ser el primitiu baptisteri¹¹⁴ (tractem la qüestió a l'apartat 6. 4. 1. 1.), argument que se sol utilitzar per parlar de la seva existència des dels primers temps de l'edifici¹¹⁵.

Actual capella del Corpus Christi. A l'espai on a l'actualitat hi ha la del Corpus Christi (últim tram del col·lateral nord) [fig. 9, núm. 19] els autors citats¹¹⁶ hi situen una antiga capella, de la qual no se n'han detectat restes corresponent al segle XIII. No obstant, la seva proposta de restitució es basa en què l'arc d'ingrés a la capella actual és idèntic al de la seva homòloga de la nau de la nau sud i en el fet que el projecte inicial del temple es va regir per un criteri de simetria .

Ultra aquestes quatre capelles n'hi ha dues més —la de Sant Vicenç i la de Sant Tomàs— que, si no van ser coetànies a la pròpia construcció, es degueren obrir després d'un curt espai de temps, per això s'ha cregut oportú fer-hi esment.

Capella de Sant Vicenç. Aquesta capella s'ubica a la nau septentrional del temple i, junt amb la capella bessona de Sant Erasme, flanqueja la porta del *Lavacrum* (en aquest cas per la part sud) [fig. 9, núm. 20]. L'estructura d'aquest àmbit és similar a la de la capella de l'Assumpta: presenta una planta rectangular i es cobreix amb volta de creuria que, a diferència d'aquella,

¹¹⁰ GALLART *et al.*, 1999, pp. 144-145.

¹¹¹ GARRIGA, 1991, p. 286; MACIÀ/RIBES, 2002, a AGC, Arquitectura 1, p. 368; CONEJO *et al.*, 2003, p. 135.

¹¹² ABAD, 1979, pp. 52-53; ALONSO, 1979, p. 69.

¹¹³ GALLART *et al.*, 1999, p. 145.

¹¹⁴ BERGÓS, 1928, p. 141-143.

¹¹⁵ GALLART *et al.*, 1999, lám. VI, la situen en la seva proposta de restitució de la planta primitiva del temple com a part original de la construcció, oberta en consonància amb el mur sud de la nau; posteriorment, amb les intervencions de l'entorn de la porta dels Fillols es va poder comprovar que el mur sud de tancament de la Seu es va trencar per obrir-hi la capella (CONEJO *et al.*, 2003, pp. 128), de manera que se situaria a finals del segle XIII, també amb construcció posterior al mur est del claustre.

¹¹⁶ GALLART *et al.*, 1999, pp. 145-146.

descansa sobre columnes coronades amb sengles capitells. A la part superior, els nervis de la volta s'uneixen amb una clau amb una figura que representa l'*Agnus Dei*. Els murs oest i est estan perforats per sengles finestres, la primera de les quals està coronada amb arc de mig punt i presenta una espitllera molt marcada, de clara factura romànica. Per contra, la segona presenta una obertura molt més ampla i es decora amb traceries de caràcter eminentment gòtic. Antigament aquesta capella tenia una inscripció que deixava constància de la consagració d'un altar que hi havia al seu interior l'any 1285 en temps el bisbe Guillem Bernat de Fluvià¹¹⁷ (1282-1286), notícia que ens situa en un estadi proper a la construcció de la fàbrica i, en tot cas, en el segle XIII¹¹⁸. No tenim constància que aquesta estructura s'hagi estudiat arqueològicament, de manera que no sabem amb certesa si allò que ha perviscut correspon a l'antiga capella que mencionen les fonts.

Capella de Sant Tomàs. Aquesta és la capella que està situada més a prop del transsepte de les que hi ha obertes a la nau sud [fig. 9, núm. 10]. Arquitectònicament consisteix en un petit espai obert en el gruix el mur de tancament sud del temple, de planta rectangular, que es cobreix amb una volta lleugerament apuntada. No es pot assegurar que la seva execució fos contemporània a l'obra de la catedral. Sigui com vulgui, en el cas que no hagués estat així, la seva obertura s'hauria produït ben aviat, almenys això sembla desprendre's de l'anàlisi estilística de les seves pintures murals, les quals, com veurem, se situarien dins de la tretzena centúria. En qualsevol cas, aquesta decoració pictòrica correspon als murals conservats més antics de tot el temple i als únics que es poden ubicar en aquest segle. La volta apuntada que cobreix l'àmbit està dominada per la figura d'una majestàtica Maria que té l'Infant sobre les cames [fig. 11], grup central que és flanquejat per l'apostolat en el

¹¹⁷ La manera com la historiografia ha tractat les notícies referents a aquesta capella són una mica confuses. La inscripció que ens interessa la recullen els manuscrits antics que copiaren el corpus epigràfic de la catedral. A continuació reproduïm la que transcriu ABAD, 1979, p. 36, extreta del manuscrit de l'Arxiu Capitular de Lleida conegut com *Monumenta Ecclesiae Ilerdensis ex lapidibus sculptis descripta*, de ca. 1700: ANNO.DNI.M.CC.XXXV.-X KS.OCTOBRIS CONSECRATUM EST HOC ALTARE SCI.VICENTI A DNO.G.B.DE FLAVIANO.DCIMO ILDEN.EPO. També la reproduceix TARRAGONA, 1996, p. 315, extreta del manuscrit *Epitafios i Sepulcros i escrits de la iglesia vieja de la catedral de Lérida* de Josep Pocurull, del segle XVIII (foli 85), que també reproduïm: Anno Dni M.CC.LXXXV . XV Ka-/lendas Octobris, consecratum est /hoc Altare Sti. Vicentii à Dno G. B. de /Fluviano decimo Ylerdens. Episc-/po. En últim terme, MACIÀ/RIBES, 2002, a AGC, Arquitectura 1, p. 365, apunten respecte aquest àmbit: "Primera fundació: Guillem Bernat de Fluvià (1235). Segona fundació: Ramon de Montpeller (1285)". La font que sembla respondre a la realitat històrica és la que proporciona Tarragona, ja que és la que situa l'esmentada consagració a l'any 1285, o sigui, dins de l'espai temporal en què la seu lleidatana va ser ocupada pel mateix bisbe que cita, Bernat de Fluvià (1282-1286).

¹¹⁸ FITÉ, 2003c, nota 14, la menciona com a existent al segle XIII.

moment de la Pentecosta. Per sota, al sector superior del mur del fons de la capella, s'hi revela l'*Agnus Dei* a l'interior d'una màndorla circular sostinguda per una parella d'àngels. La part del sòcol de la capella, per sota de l'anyell, es decora amb un tema geomètric [fig. 12] que, com féu notar Rosa Alcoy¹¹⁹, evoca les restes pictòriques que es localitzen al presbiteri primitiu del monestir trinitari de la Mare de Déu dels Àngels d'Avinganya (Seròs) [fig. 13], les quals es van descobrir a la dècada de 1990¹²⁰. Els vestigis d'aquests murals (*in situ*), que decoraven els tres murs de l'absis quadrangular d'aquell temple, presenten una temàtica de clara ascendència islàmica¹²¹, amb una ornamentació d'entrellaçats de tipus geomètric que formalment i estilística són molts similars als de la capella de la Seu lleidatana. Les pintures d'Avinganya són contemporànies a la fàbrica del temple primitiu, la qual se situa entre 1201¹²² i 1240, abans que s'iniciés la renovació del monestir patrocinada, en diverses fases, per la casa dels Montcada¹²³. Per tant, i atenent a la vinculació formal a què fèiem referència, seria factible situar l'elaboració de les pintures de la capella de Sant Tomàs cap a mitjans del segle XIII¹²⁴. A això se li hauria d'afegir

¹¹⁹ ALCOY, 2003b, pp. 67-70, 2003c i 2005.

¹²⁰ En el moment en què es va eliminar l'estructura d'un cor que s'havia instal·lat entre els segles XVII-XVIII. Aleshores s'havia invertit l'orientació del temple, v. GONZÁLEZ/XANDRI, 2003, p. 50.

¹²¹ Sobre els sòcols musulmans pintats amb decoració geomètrica a la península és de referència: TORRES BALBÁS, 1942, el qual també es refereix a la influència d'aquests motius en l'art cristià; per una altra part, PAVÓN, 1975, pp. 379-401, presenta una gran quantitat de models i esquemes geomètrics de decoració islàmica i mudèjar de l'Aragó i en destaca la seva rellevància, principalment al palau de l'Aljaferia de Saragossa, que és el monument més representatiu del segle XI en aquest territori. Segons Pavón, en aquesta àrea la decoració geomètrica islàmica va ser perfectament assimilada en època cristiana (es va manifestar de forma més clara i intensa a les esglésies construïdes amb maó). Seria infructuós cercar motius idèntics als d'Avinganya i Lleida entre les múltiples combinacions que presenta l'autor, però a la llum d'aquests exemples, l'ascendència islàmica dels nostres motius pintats és innegable.

¹²² Any en què Pere de Bellví, propietari de la torre d'Avinganya, la donés a l'ordre dels Trinitaris, que van intercedir en la seva alliberació quan era captiu dels musulmans (XANDRI, 1993, p. 16).

¹²³ Les primeres remodelacions es van iniciar després de l'arribada de Constança de Montcada (ca. 1205?-1252), a la dècada de 1240. Aleshores es va erigir, a l'espai corresponent al segon tram del costat nord, una capella de volta apuntada. Amb el canvi de centúria va començar una nova etapa, quan diversos membres de la família Montcada van triar el monestir com a lloc de sepultura. Les transformacions més rellevants les va realitzar Berenguera de Montcada (†1340), néta de Constança, amb la construcció de dues capelles gòtiques obertes en el tram més pròxim al presbiteri, configurant amb això una mena de creuer que albergaria els sepulcres de diferents membres de la família (ESCOLÀ/ESPAÑOL, 1987).

¹²⁴ Seguim ALCOY, 2003b, pp. 67-70, 2003c i 2005, que considera que les pintures de la capella de Sant Tomàs s'adiuen "al temps de renovació del bisbe Berenguer d'Erill (1205-1235) o al dels seus successors immediats". S'ha de dir que hi ha una part de la crítica que situa l'execució les pintures a l'entorn del 1300 (COOK/GUDIOL RICART, 1980, p. 74, les ubiquen al finalitzar el 1200; FITÉ *et al.*, 2001, p. 18, les situen a les darreries del segle XIII i principis del XIV). Rosa

una notícia que, malgrat no ser clarificadora, s'ha de tenir en compte. Es tracta de la menció d'un altar dedicat a Sant Tomàs que es fa al testament de Pere de Sixena (1240), succentor i canonge de la Seu, pel qual deixà una disposició per al manteniment d'una llàntia que cremés dia i nit "davant de la imatge de l'Anunciació de la Verge de l'altar de Sant Tomàs de la Seu"¹²⁵, que dona peu a imaginar que l'esmentada imatge s'hagués localitzat a la pròpia capella. Si això fos així, voldria dir que aleshores el culte ja es practicava al temple. L'altar de Sant Tomàs és citat per Alonso¹²⁶, no obstant, no proporciona una data de la seva fundació, per la qual cosa no es pot confirmar la hipòtesi.

3. 2. 1. 4. Estructura (voltes, suports i fonamentacions)

Les cobertes interiors de les naus, els braços del transepte i els trams preabsidals de la Seu Vella estan resoltes amb voltes de creueria. A la ciutat de Lleida només hi ha un edifici conservat anterior a la catedral que ostenti aquest tipus de volta, l'església de Sant Ruf¹²⁷ (que tan sols conserva la volta al sector meridional del transepte, amb nervadures de secció quadrangular) i és per això que se l'ha considerat un model previ, d'escala menor, per explicar no només les voltes de la catedral, sinó el seu concepte arquitectònic en general¹²⁸. També són similars a les voltes de la Seu Vella els trams previs dels absis laterals de la catedral de Tarragona, els quals es cobreixen amb voltes de creueria gòtica, encara poc evolucionades, amb nervis de secció circular¹²⁹ i els de les naus

Alcoy imagina una actuació pictòrica primitiva al temple que hauria comprés (ultra la pròpia capella de Sant Tomàs) la decoració dels absis i hauria tingut com a límit cronològic la data de consagració (1278), una actuació hipotètica de la qual, com és patent, no en queda el més mínim vestigi. L'autora planteja la possible existència d'un programa pictòric mariològic a la capçalera del temple, una idea a tenir en compte atesa la significació que pren Maria en el programa escultòric. Per la seva part VELASCO, 2008, p. 460, considera més aviat improbable la presència d'un cicle pintat a l'absis, atès que, d'haver estat així, n'hauria pervingut alguna resta.

¹²⁵ El document a: SANAHUJA, 1944, p. 57; LLADONOSA, 1992, p. 42; BUSQUETA/SARDOY, 1996, p. 133-136.

¹²⁶ ALONSO, 1979, p. 171.

¹²⁷ Sobre aquest temple lleidatà es pot veure PLEYÁN, 1877, p. 158; PUIG I CADAFALCH *et al.*, 1909-1918, 3, pp. 216-218; JUNYENT I SUBIRÀ, 1976, pp. 244-245; DALMASES/JOSÉ, 1985, pp. 45-46; MACIÀ/RIBES, 1996, s. p.; RIBES, 2003, pp. 62-63. Com a materials addicionals comptem amb els plànols i imatges que es van realitzar l'any 1907 els integrants de la missió arqueològica de l'Institut d'Estudis Catalans, que en acabar l'expedició i just abans de retornar a Barcelona amb ferrocarril, el 13 de setembre, van visitar pel temple. Puig i Cadafalch va fer dos esbossos de la planta (ALCOLEA BLANCH, 2008, p. 58 i 73) i Adolf Mas va fer tres fotografies, una exterior (Arxiu Mas, Institut Amatller de Barcelona, clixé E1-34) i dos de l'interior (E1-33 i E1-35), publicades també per ALCOLEA BLANCH, 2008, p. 187 i p. 263.

¹²⁸ MACIÀ/RIBES, 1996, s. p.; RIBES, 2003, pp. 62-63; FITÉ, 2003-2004, p. 1078; FITÉ, 2008a, p. 405.

¹²⁹ LIAÑO, 2009, p. 68.

laterals i la girola de l'església de Poblet¹³⁰, les quals igualment llueixen nervis cilíndrics, ambdós exemples encara sense claus de volta. Francesc Fité ha posat de relleu aquests paral·lelismes, considerant que es tracten dels primers assajos de la volta de creueria a Catalunya¹³¹, així com també Emma Liaño, per a la qual l'aspecte d'aquestes estructures remet a les voltes d'aresta reforçades amb arcs creuats precedents de la creueria gòtica¹³², que és l'aire que igualment transmeten les voltes lleidatanes, les quals presenten un disseny sense l'estilització pròpia del gòtic que comporta la volta de creueria¹³³.

L'adopció de la volta de creueria va tenir una clara repercussió en la creació dels suports del temple, perquè els elements de descàrrega de les voltes conflueixen sobre suports que es van haver d'articular amb múltiples fusts, com ja posava de relleu Puig i Cadafalch¹³⁴. Efectivament, aquests suports estan constituïts per pilars de secció cruciforme amb semicolumnes aparellades als quatre extrems (que reben els arcs torals i formers) i vuit columnetes als racons (que doblen arcs torals i reben els nervis de les voltes). D'aquesta manera, un pilar exempt, posem per cas un dels que separa la nau major d'un dels col·laterals, té en total 16 columnes¹³⁵ [fig. 14]. Josep Gallart *et al.* també van fer referència a la problemàtica del desenvolupament de les columnes de la catedral lleidatana expressant que la solució que s'adopta no és la més

¹³⁰ Iniciada cap a 1170 i finalitzada segons LIAÑO, 2009, pp. 50-56, a les primeres dècades del segle XIII.

¹³¹ FITÉ, 2008a, pp. 403-406.

¹³² LIAÑO, 2009, p. 68.

¹³³ La volta de creueria és resultat del procés evolutiu de la volta d'aresta. El seu ús implicava la construcció dels nervis sobre els quals després es feien recolzar els plements. Sobre el llarg procés d'evolució constructiva que es va seguir des dels primers assajos amb voltes d'arcs creuats (en origen la volta d'aresta era constituïda per la intersecció de dues voltes de canó sobre una planta quadrada), fins a la plena implantació de les voltes gòtiques de creueria, v. FRANKL, 2002, pp. 73-88. En aquest sentit, val la pena recordar les paraules de Fité extretes de l'anàlisi del lloc que ocupà la Seu lleidatana en el procés d'adopció de l'arquitectura gòtica a Catalunya: "La plena implantació d'aquest tipus de volta cobrint grans espais, com és el nostre cas, no s'imposà fins molt avançat el segle XIII, persistint les fàbriques i estructures romàniques que es van haver d'adaptar al nou sistema de cobriment, sobretot els pilars de planta en creu, que passaren a compostos per tal de donar recolzament a tots els components de la volta, els nervis i els arcs formers i torals, sovint doblats" (FITÉ, 2003-2004, p. 1074).

¹³⁴ D'aquesta manera va explicar el problema, en relació a la Seu Vella: *L'introducció de les voltes per aresta y les de creueria compliquen el problema y donen lloch a formes més complexes (...). La composició es realisa seguint sempre una maleixa lley, partint del pilà en creu per a sostenir els archs torals y formers, al que se li adossen columnes en les cares deis pilans y en els recons, per a servir d'aguant als archs ogius de les voltes gòtiques. Tal és el cas de la Catedral de Tarragona. Una forma més complicada es troba a la Catedral de Lleyda, en la que el pilà és en forma de creu esgraonada, ab parells de columnes adossades en les cares pera sostenir torals y formers, y ab dobles columnes als recons, unes, per a sostenir els ressaltos dels archs torals; altres, pera sostenir els archs de les voltes de creueria* (PUIG I CADAVALCH *et al.*, 1909-1918, 3, p. 655:).

¹³⁵ També féu referència a aquesta complexitat: LAMBERT, 1959, p. 139.

generalitzada, que consisteix en què quan es dobla l'intradós dels arcs es fa amb un retrocés en el gruix del mur¹³⁶, que és una solució que per exemple presenten els pilars de la seu tarragonina, on no hi existeix una columneta per als doblaments dels arcs torals, de manera que posseeix 12 columnes¹³⁷ [fig. 15]. A Lleida, en canvi, aquest doblament es correspon amb una de les dues columnetes, mentre que l'altra rep el nervi de la volta. En ocasions, la historiografia ha valorat negativament aquesta solució, ja sigui com a fruit de la inexperiència¹³⁸, com una irregularitat a la qual es va haver d'adaptar el projectista¹³⁹ o com una solució anòmala¹⁴⁰, per bé que també hi ha qui creu que no hi ha raó per a considerar-la una imperfecció, sinó que el sistema de pilars de la Seu Vella aconsegueix la seva funció, tant des del punt de vista formal com estructural¹⁴¹.

Segons algunes aproximacions¹⁴² el sistema de voltes i arcs de la Seu manifesten unes certes incoherències, com ara la no existència de ressalts en els arcs formers de les naus laterals o la falta de ressalts per la part interior dels arcs d'ingrés a les capelles del transsepte. Això ha portat a plantejar el supòsit que l'església hauria pogut ser concebuda amb volta de canó i que, un cop iniciada la fàbrica, s'hauria canviat el projecte per un altre amb voltes d'aresta amb nervis. Aquest canvi hauria obligat a afegir columnetes en alguns punts del temple, per exemple als extrems del transsepte, per a què tot el sistema s'ajustés al nou disseny de les voltes. Però, per un altre costat, una altra part de la historiografia postula que aquesta suposició no és plausible, atès que les evidències arqueològiques posen de relleu que les columnetes dels angles del transsepte i de les naus laterals no estan afegides, sinó que formen part solidària de la fonamentació i, per tant, l'obra fou concebuda amb voltes de creueria des de bon principi¹⁴³.

¹³⁶ GALLART *et al.*, 1999, p. 156.

¹³⁷ Torres Balbás va creure que els suports de Lleida deriven dels de Tarragona: *Dada la pauta por la sede de Tarragona, el pilar con dobles columnas fue aplicado uniforme y sistemáticamente a todos los edificios levantados bajo su influencia; (...) En Levante, la catedral de Tarragona inspiró a la vieja de Lérida* (TORRES BALBÁS, 1946, pp. 303 i 308).

¹³⁸ LAMBERT, 1977, p. 129.

¹³⁹ BANGO, 1991, p. 36.

¹⁴⁰ ADELL, 1997, a CR, 24, p. 150.

¹⁴¹ GALLART *et al.*, 1999, pp. 146-152, tal com de fet havia apuntat LACOSTE, 1975, p. 170.

¹⁴² BANGO, 1991, pp. 32-36 i 1996, pp. 31-36; FITÉ, 2003-2004, p. 1077 i 2008a, pp. 405-406, MACIÀ, 1997, p. 41.

¹⁴³ Defensen la hipòtesi GALLART *et al.*, 1995, p. 138; GALLART *et al.*, 1999, pp. 152-153, que passem a sintetitzar: en una cala realitzada a la part dreta de l'entrada de l'absis lateral sud durant els sondejos de 1993 [fig. 8, sondeig 6], es va descobrir la presència de la fonamentació de la columna d'angle interna de l'arc d'entrada que tenia la funció de sustentar el nervi

Als extrems del transsepte i a la façana de Ponent, el temple presenta uns potents reforços angulars a través de contraforts prismàtics de secció quadrada, un sistema atípic entre els edificis del segle XIII català, que té com a paral·lel proper l'església templera de Santa Maria de Vilanova de la Barca, que presenta dos contraforts de secció quadrada reforçant els angles de la capçalera que arriben a dos terços de l'alçada dels murs i es rematen en forma de piràmide truncada¹⁴⁴. Finalment, pel que fa a l'estructura de sustentació del temple, també se'n coneix una part dels fonaments, gràcies a les excavacions arqueològiques de 1993¹⁴⁵, amb uns carreus que presenten un repicat bastant acurat, alguns d'ells amb un encoixinat¹⁴⁶.

3. 2. 1. 5. Il·luminació: Finestres i rosasses

Corresponents a la fase romànica, el temple de la Seu té finestres a la capçalera, als murs est i oest del transsepte, a les parts altes de la nau major i,

diagonal de la volta de creueria, la qual cosa indicaria que la columna en qüestió va ser concebuda des dels fonaments i que, per tant, des de l'inici (atès que ens trobem al sector occidental del temple), el projecte catedralici es va pensar amb volta de creueria. Fan referència a aquesta bipolarització historiogràfica BOTO/SUREDA JUBANY, 2013, p. 84.

¹⁴⁴ En relació amb aquest temple FUGUET, 1995, pp. 183-184, exposa que aquesta tipologia de reforços és relativament habitual en les esglésies del Temple i de l'Hospital de les regions de Saintonge i de Aunis (França), i conclou que la seva presència a Vilanova s'explicaria per la connexió de l'ordre amb comunitats franceses. Per bé que no existeixen dades documentals que situïn la cronologia de l'edifici vilanoví, s'ha de considerar que s'alçà en el moment en què es va fundar la població, a principis del segle XIII, sota els auspicis de l'orde del Temple, amb la concessió d'una carta de franqueses (1212) per part del preceptor templer de Gardeny, Ramon Berenguer d'Àger, i el procurador de la casa templera de Corbins, Ramon Oller, v. FONT I RIUS, 1969-1983, 1, doc. 236, pp. 329-330; MARTÍ, 2000, pp. 364-370. Aquesta podria ser, doncs, una possible via per explicar la infreqüent solució que trobem a la nostra catedral.

¹⁴⁵ GALLART *et al.*, 1999, pp. 153-155; SOLSONA/GIL, 2009, p. 68. Aleshores es va obrir una cala entre les capelles de Sant Joan Baptista i Santa Margarida que va posar al descobert els fonaments d'aquesta zona, els quals estan formats per dues estructures diferenciades —una corresponent a fase andalusina que fou reaprofitada com a fonament i l'altra de fase cristiana feta *ex professo* com a basament del temple—, les quals descansen sobre la roca a uns 7 m de profunditat. L'estructura de cronologia cristiana, d'uns 2,5 m d'amplada, està feta a base de filades de blocs rectangulars, d'uns 30 cm d'alçada, units amb morter de calç i sorra.

¹⁴⁶ Aquesta tècnica també s'utilitzà el temple romànic de Sant Joan de la Plaça de Lleida (JUNYENT SÁNCHEZ/PÉREZ ALMOGUERA, 1994, pp. 182-183). Més endavant, en el sondeig realitzat a principis dels anys 2000 a l'interior de la capella de Sant Joan Baptista (CONEJO *et al.*, 2003, p. 128), la immediata al claustre pel sector del col·lateral sud, es va posar al descobert la cara oposada del mateix basament, que presentava anàlogues característiques a les que acabem de descriure. Posteriorment, en els sondeigs realitzats al claustre l'any 2005, l'encoixinat va reparèixer de nou a les cimentacions del mur del jardí (GIL, 2008): al segon pilar de la galeria sud-oest (p. 9), al contrafort occidental de la de la galeria sud-oriental del pati (p. 13), a la majoria de blocs de la cara sud-oest del mur de la galeria nord-est (p. 18), a la galeria nord-est al davant de la capella de Sant Esteve (p. 22) i en el sondeig localitzat entre l'extrem sud de la galeria nord-est del claustre i la capella de Jesús o Cescomes (p. 28).

finalment, als murs de les naus laterals. Totes estan coronades amb arc de mig punt i no presenten esqueixada, sinó que s'obren cap a l'interior i l'exterior amb un o dos retrocessos del mur, que corresponen als espais en els quals s'hi ha col·locat una o dues parelles de columnetes per banda, les quals sostenen arquivoltes decoratives [fig. 18], amb els corresponents capitells, encara que també n'hi ha d'altres que no presenten cap columneta ni cap arquivolta a la part exterior.

A la il·luminació del temple també hi contribueixen tres grans rosasses [fig. 19], obertes a les dues façanes del transsepte i a la façana occidental. Respecte d'aquestes, un dels primers aspectes a tenir en compte és que les traceries geomètriques que presenten a l'actualitat són fruit de restitucions realitzades al segle XX, com es desprèn de les fotografies antigues en què es veu clarament com les traceries són inexistents¹⁴⁷. Per una altra part, aquestes rosasses no ostenten vitralls, per bé que la documentació informa que n'havien lluit com a mínim des de finals del segle XIV¹⁴⁸. En qualsevol cas, la fàbrica de les rosasses sí que se situa en la fase constructiva corresponent a la tretzena centúria, en tant que component habitual que era de les façanes d'una certa rellevància. En aquest sentit, es poden recordar (i en relació amb edificis pertanyents a un mateix ambient artístic que la Seu Vella) les de Santa Maria d'Agramunt, Santa Maria Covet, el monestir de Santes Creus, etc. Però la que degué ser el model més proper de la rosasses de la Seu Vella, és la que tenia el desaparegut temple de Sant Joan de la Plaça de Lleida. Com és sabut, aquesta església fou enderrocada l'any 1868 i tan sols conserva els seus fonaments al subsòl de la cèntrica plaça lleidatana¹⁴⁹. No obstant això, coneixem les seves característiques gràcies a diverses representacions gràfiques d'abans de la seva demolició. Seguint un ordre cronològic, la primera correspon un dibuix que l'any 1865 va realitzar l'arquitecte canadenc Richard Roskell Bayne¹⁵⁰ [fig. 20]. A aquest el va seguir el gravat fet per Josep Pleyán per a la seva *Guia-cicerone de*

¹⁴⁷ A tall d'exemple, vegi's la fotografia que publica LLADONOSA, 1956, p. 31 o moltes altres que apareixen a GONZÁLEZ *et al.*, 1998, per exemple a les pp. 81, 95 o 106.

¹⁴⁸ Està documentat que l'any 1392 es va encomanar la seva realització (ARGILÉS, 1991b, p. 168). Coneixem, a més a més, els temes que representaven: la Nativitat, a la façana de Sant Berenguer (ALONSO, 1976, p. 58); l'Anunciació, façana de l'Anunciata (ARGILÉS, 1991b, p. 169, indica que es documenta l'any 1413 als llibres d'obra) i Samsó, a la façana occidental (ARGILÉS, 1991b, p. 169, indica que es documenta l'any 1409 als llibres d'obra).

¹⁴⁹ Sobre les problemàtiques, l'avenç i els resultats de l'excavació a la Plaça de Sant Joan v. JUNYENT SÁNCHEZ/PÉREZ ALMOGUERA, 1994.

¹⁵⁰ Forma part d'un conjunt de dibuixos d'aquest autor de diversos monuments d'Espanya que va donar a conèixer a la historiografia recent ESPAÑOL, 2004b, p. 595; el dibuix en qüestió el publica FITÉ, 2005-2006, p. 43, fig. 1; més recentment VELASCO, 2013, p. 411, fig. 13.

Lleida¹⁵¹, dissenys que potser foren utilitzats posteriorment com a model per l'arquitecte Joan Bergós¹⁵² i pel pintor Enric Garsaball¹⁵³ per efectuar sengles perspectives de l'església un cop ja havia estat demolida.

Per bé que la documentació indica que el temple va patir una important remodelació en època gòtica¹⁵⁴, aquesta no degué afectar ni la rosassa ni les finestres obertes al seu alçat sud, atesa la factura manifestament romànica que reflecteixen els dibuixos. En efecte, la mostren amb una monumental portada i la rosassa, de grans proporcions, segons una solució de conjunt que presenta una clara familiaritat amb la façana de l'Anunciata, com assenyala Francesca Español¹⁵⁵. Però a Sant Joan l'efecte es veia enriquit mitjançant dos finestrals de mig punt oberts a cada costat que presentaven la mateixa tipologia que la que hem descrit per a la Seu Vella, amb una doble columna per banda sostenint dues petites arquivoltes. No disposem de documentació que contribueixi a precisar dates per a la construcció d'aquest temple, que s'hauria iniciat algunes dècades després de la cristianització de Lleida (1149), possiblement entre finals del segle XII i principis del segle XIII¹⁵⁶. Per tant, ens movem en uns moments més o menys contemporanis per a la construcció del temple parroquial i la façana catedralícia, sense que puguem especificar quin dels dos conjunts es va construir primer i per tant quin hauria estat el model per a l'altre¹⁵⁷.

3. 2. 1. 6. Implantació i metrologia

En el moment de començar la construcció de la catedral, un dels problemes a resoldre va ser el de poder disposar d'un solar amb unes dimensions suficients per encabir-la. De fet, aquesta necessitat va provocar importants canvis topogràfics a la plataforma de terreny en què s'assenta [fig.

¹⁵¹ PLEYÁN, 1877, pp. 51-53

¹⁵² BERGÓS, 1926, pp. 102-103.

¹⁵³ La reproduïxen GONZÁLEZ/BALASCH, 2007b, p. 9.

¹⁵⁴ ESPAÑOL, 1999, pp. 147-150; també hi fa referència VELASCO, 2013, p. 399.

¹⁵⁵ ESPAÑOL, 1999, p. 148; la segueix VELASCO, 2013, p. 429.

¹⁵⁶ La primera referència coneguda de la parròquia de Sant Joan (*Sancti Johannis de Segria*) apareix a l'*Ordinatio ecclesiae Ilerdensis* (1168) com a cap d'una prepositura que incloïa les esglésies de Sudanell i Sant Tomàs (document publicat, entre altres, a CR, 1997, 24, pp. 72-73). Això no implica, però, que l'edifici romànic es construís aleshores. Segons indiquen ERITJA/GONZÁLEZ, 1997, a CR, 24, p. 192, a partir del segle XIII es registren donatius de famílies notables lleidatanes al temple, com els Ramon, els Sassala i els Tolosa. VELASCO, 2013, p. 430, també apunta aquesta cronologia.

¹⁵⁷ VELASCO, 2013, p. 430, dedueix que la construcció de Sant Joan és posterior a l'Anunciata i que se situaria vers 1220-1240, atenent a l'estil que presenten les escultures conservades d'aquest temple.

3]: es va haver d'anivellar repicant la roca mare pel costat del Castell i afegint terres per a crear un terraplè pel costat del riu¹⁵⁸. El terraplenat és encara més evident al claustre, ja que el fort pendent vers el Sud i l'Est que presenta la part de la Roca Mitjana sobre la que es basteix va comportar que, a la part sud del recinte, el terreny s'hagués de folrar amb un mur de contenció de terres per tal de salvar el desnivell¹⁵⁹. La qüestió de la implantació del temple porta aparellat el problema de per quin punt es va iniciar la construcció. La hipòtesi que s'accepta la va plantejar Jacques Lacoste¹⁶⁰, que considerà que aquest inici es va produir pels murs nord i est del transsepte i que la fàbrica va prosseguir per les absidioles d'aquell mateix sector. O sigui, que no fou per la capçalera per on començaren les obres, sinó pel sector de la porta de Sant Berenguer. Per establir aquesta teoria, Lacoste va explicar que la topografia del terreny feia idoni iniciar la construcció per aquella part, ja que la roca del terreny superior en què s'assenta el palau de la Suda és a poca distància de la façana d'aquest braç septentrional i començar per aquell punt anul·lava la possibilitat de caure en errors de càlcul en la implantació de l'edifici.

El procediment de la implantació hagué de ser, doncs, molt acurat tècnicament, ja que un error en hauria estat fatal en el desenvolupament de l'obra. Com totes les catedrals medievals, el temple lleidatà va ser concebut i construït en base a un sistema de mesura diferent al Sistema Mètric Decimal. Els arquitectes medievals determinaven les dimensions dels temples per mètodes geomètrics en funció d'una unitat bàsica de mesura i, en base a ella, i per mitjà de figures geomètriques, obtenien les demés dimensions¹⁶¹. La traça i les proporcions de la Seu Vella responen a un sistema de càlcul determinat, el qual fou objecte d'una anàlisi metrològica¹⁶² que va identificar el segment bàsic de mesura com un peu¹⁶³ de 33,33 cm¹⁶⁴. Els resultats d'aquest treball demostren la

¹⁵⁸ LORÉS *et al.*, 2007, p. 41.

¹⁵⁹ GIL, 2008, p. 31.

¹⁶⁰ LACOSTE, 1975, p. 278.

¹⁶¹ MERINO, 2000, p. 49.

¹⁶² MACIÀ/RIBES, 2001, pp. 13-26; els mateixos resultats a: MACIÀ/RIBES, 2004. El treball es pot emmarcar en un context de treballs sorgits al voltant de les mesures, les proporcions i la geometria del temples medievals catalans, en especial gòtics. V. el dossier del núm. 289 de *L'Avenç* (2004), que inclou l'estudi citat de la catedral de Lleida, així com el de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona i els de les catedrals de Tortosa i Mallorca.

¹⁶³ El peu és una unitat de mesura tradicional, de valors variables segons el lloc (al voltant dels 0,3 m), però en general equivalent una sisena part de la "cana", que és una de les mesures fonamentals dels Països Catalans (ALSINA *et al.*, 1990, pp. 30 i 38). Així, el peu de 33,33 cm correspon a una cana de 2 m, que és el valor de la Cana de Marsella (MERINO, 2000, p. 52) o de Provença, tal com l'anomenen Macià i Ribes.

¹⁶⁴ Segons MACIÀ/RIBES, 2001 i 2004, aquesta unitat de mesura permet expressar moltes de les dimensions de la Seu Vella; algunes de les més destacables són: Amplada del temple, des de

validesa de la proposta en un marc més ampli fent referència a la metrologia d'altres exemples d'arquitectura religiosa del mateix context cronològic i d'una mateixa tipologia. La relació que estableixen els autors entre la Seu i algunes esglésies cistercenques contribueix, també, a aclarir la filiació arquitectònica de la nostra catedral. Així, associen la Seu Vella amb temples com els de Le Thoronet i Silvacane (Provença) o el de Flaran (Gers), els quals utilitzen un peu que té un valor idèntic al de la Seu Vella (33,33 cm). En qualsevol cas, creuen que els trets es manifesten excepcionalment anàlegs amb el temple de la mencionada abadia cistercenca de Flaran, fet que els porta a considerar-la un referent paradigmàtic, tant en relació al concepte arquitectònic com en el sistema de proporcions, atès que presenta el mateix sistema generador del traçat i el mateix peu.

3. 2. 2. Sobre el cor primitiu

L'organització de l'espai interior del temple de la Seu Vella, com el de totes les catedrals, va estar condicionat per la ubicació del cor, per bé que la seva localització avui ens resulta materialment desconeguda. Sigui com vulgui, convé atendre la qüestió i, per fer-ho, remetrem, en primer lloc, a diferents estudis que se n'han ocupat, perquè això permetrà fer algunes aproximacions a la possible localització primitiva d'aquell espai dins de la catedral lleidatana. L'espai coral¹⁶⁵ era el lloc on els canonges i dignitats eclesiàstiques portaven a terme les oracions i oficis divins dins del temple. A la tardoantiguitat el cor es va ubicar al presbiteri, en relació estreta amb l'altar, per això, junt amb aquest, era l'espai més rellevant del temple. Des del primer cristianisme el seient destinat al bisbe, la càtedra, s'havia ubicat a l'eix axial de l'absis i tenia al costat bancs o seients adossats al mur perimetral de la capçalera en els quals s'hi asseien els sacerdots jeràrquicament (*syntronon*). El terme "cor" també al·ludeix als elements mobles que componen l'espai: el cadirat, on s'hi asseien els

l'exterior dels murs: 100 peus; Llargada les naus, des de l'exterior de la façana occidental (contraforts inclosos) fins a l'eix de les pilastres del creuer: 100 peus; Distància des de l'exterior de la façana oest, inclosos els contraforts, fins a l'exterior del mur est del transsepte: 142 peus; Distància des de l'exterior de la façana oest fins a l'exterior de l'absis principal: 200 peus; Llum de la nau major (la distància útil entre murs): 36 peus; Amplada entre els eixos de les pilastres: 40 peus; Amplada de les naus laterals, des de l'exterior dels murs perimetrals fins als eixos de les pilastres de la nau major: 30 peus; Alçada de la nau major, des del paviment original fins a la línia d'impostes: 39 peus; Amplada de la nau major: 39 peus; Gruixos dels murs perimetrals: 7 peus; Costat del nucli quadrat de les pilastres: 7 peus.

¹⁶⁵ Una introducció a TEIJEIRA, 2000, a qui seguim per fer les consideracions inicials sobre aquest espai.

clergues i dignitats, i el sistema de tancament, que servia per a què es portessin a terme celebracions a l'interior aïlladament de fidels, als quals l'espai els era vetat¹⁶⁶. Per tant, des del punt de vista de l'organització de l'espai interior del temple, el cor tenia un paper de primer ordre.

L'organització coral podia presentar múltiples solucions i, de fet, la seva ubicació a les catedrals romàniques ha generat una discussió historiogràfica que es debat entre dues posicions contraposades¹⁶⁷. La tradicional considera que en aquestes catedrals el cor es localitzava als trams de la nau més propers al creuer¹⁶⁸. La interpretació sol utilitzar com a model el cor de pedra de la catedral de Santiago de Compostel·la¹⁶⁹, que va ocupar els tres trams orientals de la nau. Aquest plantejament veu el cor compostel·là com el model que se seguiria en temples catedralicis peninsulars posteriors i que es va fixar definitivament a la catedral de Toledo¹⁷⁰. La posició del cor també ha estat vista com una conseqüència d'un canvi d'usos, des de la catedral habitada per un capítol sota regla (que hauria donat lloc a una tipologia amb el cor localitzat a la nau), fins a la catedral amb un clergat secularitzat (que hauria donat lloc a una tipologia amb el cor situat al presbiteri)¹⁷¹. Com a corol·lari, la línia sintetitzem expressa que aquest fenomen només va afectar al món peninsular, de manera que considera que el cor ubicat a la nau és típic de les catedrals medievals

¹⁶⁶ Sobre la divisió dels espais interiors del temple propiciada per la instal·lació de barreres entre l'espai destinat als fidels i l'espai dels clergues es pot veure: BASCHET, 2011, pp. 185-190, que insisteix en què el cor és un dispositiu mitjançant el qual els laics es troben exclosos, física i visualment, del lloc de la celebració eucarística. L'autor expressa que entre els segles XIII i XV l'opacitat monumental dels *chancels* o *jubés* gòtics amplificaren aquesta separació entre clergues i laics i s'articulà una divisió de l'espai eclesial tant a nivell material com social. De la mateixa manera, la divisió funcional entre nau dels laics i cor monàstic es va veure reflectida en la decoració monumental d'aquestes instal·lacions.

¹⁶⁷ Les exposa CARRERO, 2009.

¹⁶⁸ Malgrat que recull una llarga tradició historiogràfica, entre els autors més recents que l'advoquen hi destaca Pedro Navascués, del qual remetem a dues obres —per bé que ha realitzat múltiples treballs on tracta el tema— en les que s'expressen aquestes posicions consagrades específicament a la qüestió: NAVASCUÉS, 1998 i 2001.

¹⁶⁹ Molt conegut i documentat, tant pel que fa a la seva ubicació, com per la seva iconografia i avatars. Com a estudi bàsic, OTERO/YZQUIERDO, 1990, que a la p. 172 sintetitzen els aspectes cronològics: és una obra tardana del Maestro Mateo i dels seus col·laboradors i successors. La seva fàbrica s'hauria iniciat després de la col·locació de les llandes del pòrtic de la glòria (1188). Hauria tingut tres etapes constructives, fins a la inauguració oficial de l'obra el 1211, data de consagració de la basílica de Santiago. Aquest cor fou enderrocat l'any 1599 i actualment es troba en part reconstruït.

¹⁷⁰ NAVASCUÉS, 2001, p. 28. Rebat la idea en relació amb aquesta catedral CARRERO, 2009, pp. 315-327 (*vid. infra*).

¹⁷¹ NAVASCUÉS, 1998, pp. 45-46; NAVASCUÉS, 2001, pp. 28-29.

espanyoles, ja que la resta de catedrals europees presentaven el cor al presbiteri¹⁷².

Contradient aquesta posició, la segona de les línies la protagonitzen les teories d'Eduardo Carrero¹⁷³, que considera que no existeix un model genuïnament peninsular, sinó que aquí, com a tot Europa, el cor de les catedrals romàniques es localitzava a l'abis-presbiteri i només envaïa una part del creuer en el cas que s'hagués d'ampliar a conseqüència de l'augment del nombre de membres del capítol. Segons l'autor, el cor petri de Compostel·la no podia ser el model que van seguir altres catedrals peninsulars, perquè precisament presenta dues excepcionalitats respecte la norma europea: primera, que va ser creat com a resposta a un capítol en expansió i, segona, que es va plantejar com a solució a un problema litúrgic sobre el culte a les restes de l'apòstol. Per un altre costat, exposa que el fet que les catedrals hispàniques presentin el cor a la nau és degut a què al segle XIV es va produir un trasllat generalitzat dels cors, per qüestions d'ordre litúrgic, des dels presbiteris als trams de les naus majors més propers al transsepte. Aleshores es van plantejar com estructures tancades i separades de l'absis major pel tram de creuer. En resum, Carrero considera que a la península, com a tota l'Europa romànica, les estructures corals es van localitzar a la capçalera seguint el sistema del *synthronon* de l'arquitectura cristiana primitiva.

Els casos catalans coneguts no contradiuen aquest posicionament. La seu romànica gironina sembla que tenia el seu cor emplaçat al presbiteri, al llarg de les parets perimetrals de l'absis, segons dedueix Marc Sureda de l'anàlisi de la

¹⁷² ERLANDE-BRANDENBURG, 1993, pp. 228-235, proporciona una breu panoràmica sobre la localització del cor i la distribució del seu mobiliari principalment a França i Anglaterra. Destaca la diversitat de solucions, que es van adaptar a les plantes dels edificis, per bé que en tot cas els cors estaven ubicats a Orient. En els temples amb deambulatori el límit occidental del cor es va situar en general als pilars orientals del creuer (p. 231), per bé que això no impedia l'accés a la part oriental dels fidels, mentre que als edificis sense deambulatori el cor solia ocupar el tram del creuer (p. 233), fet que sí que impossibilitava aquell accés als fidels. El mateix autor aborda alguns casos particulars a ERLANDE-BRANDENBURG, 2001, com Laon, que si bé al segle XII tenia un cor localitzat als dos trams més occidentals de la nau, al segle XIII va reformar tota la capçalera per tal de poder-lo encabir (p. 234); JUNG, 2000 i 2013, són també estudis sobre cors en catedrals gòtiques europees, en aquest cas centrats en França i Alemanya; l'objecte d'aquests treballs no és tant la ubicació del cor *per se*, sinó a la funció de barrera simbòlica que fa el seu mur posterior (el rerecor); amb tot, amb aquest tema com a rerefons l'autora proporciona gran quantitat d'exemples que igualment serveixen per il·lustrar la localització oriental d'aquests espais.

¹⁷³ Principalment a CARRERO, 2009, per bé que també tracta el tema a CARRERO, 2008a, treball aquest darrer en què fa també una interessant aproximació inicial a la terminologia.

documentació que ha exhumat¹⁷⁴, per bé que té dubtes de quin va ser el lloc que va ocupar el cor en els primers temps de la catedral gòtica (segona meitat del segle XIV)¹⁷⁵. El trasllat del cor sí que es documenta a la catedral de Tarragona¹⁷⁶, quan a principis del segle XIV l'arquebisbe Roderic Tello (1288-1308) se'n va plantejar el desplaçament junt amb la sepultura de Sant Ciprià¹⁷⁷. Si bé finalment el sepulcre va romandre a l'altar major, la translació del cor es va efectuar entre 1317 i 1327, quan es va tancar el mur del rerecor, unes obres que van acabar durant la prelatura de Joan d'Aragó (1327-1334), segons manifesta la seva heràldica¹⁷⁸. Segons hipotetitzava el mateix Carrero, a la Seu Vella també s'hauria reproduït el fenomen: inicialment s'hauria emplaçat a l'hemicicle i/o al tram preabsidal i degué estar tancat vers la nau mitjançant un avant-cor¹⁷⁹. Al segle XIV s'hauria traslladat a la nau¹⁸⁰ i, un cop el santuari es va alliberar del mobiliari del cor, l'espai de l'absis va ser objecte d'una reorganització¹⁸¹, amb motiu de la qual s'haurien renovat els murs amb un cicle pictòric¹⁸² i s'hi hauria instal·lat el retaule creat per Bartomeu de Robio¹⁸³ (1361-1364). Les poques notícies històriques que al·ludeixen directament al cor no neguen les hipòtesis de Carrero sobre el trasllat del cor a la nau: de l'any 1364 consta documentalment que un fuster que treballava a la Seu es desplaçà a

¹⁷⁴ On hi apareixen frases com *...et hoc fuit factum ante altare predictae sancte Marie, in coro uidelicet eiusdem...*, que el porten a creure, sense afirmar-ho amb rotunditat, que el cor de l'església romànica es trobava al voltant de l'altar. SUREDA JUBANY, 2008, pp. 345-352 (la cita és de la p. 345).

¹⁷⁵ SUREDA JUBANY, 2008, pp. 319-322, tendeix a pensar que es trobava "contigu a l'altar major", en la nova capçalera gòtica del temple (p. 321).

¹⁷⁶ Tal com informa el propi CARRERO, 2009, p. 323.

¹⁷⁷ Es basa en una idea esmentada per CAPDEVILA, 1935, p. 17, el qual considerà que el cor es localitzà a l'absis i que Tello hauria ordenat el trasllat al mig de l'església en base a un esment documental que expressava que *si lo cor se mudava, també se mudava dita sepultura*.

¹⁷⁸ COMPANYS/MONTARDIT, 2000, pp. 14-15.

¹⁷⁹ Aquí es oportú recordar la notícia coneguda de que a l'antiga catedral lleidatana de Santa Maria ja posseïa un cor tancat, segons sembla desprendre's del testament de Bartomeu de Cladelles (1208), que, fent referència a una imatge de Maria, expressa: *Beate Virginis Marie et specialiter ipsi imagini ejusdem Virginis Marie que est sita in pariete in introitu Cori Sedis Ilerdensis*. Va ser donada a conèixer per AINETO, 1919, p. 138, que copià el document del *Llibre verd* de l'Arxiu Capitular de Lleida; posteriorment la va recollir LLADONOSA, 1970, p. 115; també hi han fet referència ESPAÑOL, 1999, p. 142 i FITÉ, 2008a.

¹⁸⁰ CARRERO, 2009, p. 323.

¹⁸¹ CARRERO, 2009, p. 318.

¹⁸² En referència al cicle narratiu amb 27 escenes de la vida de Jesús que van de la Infància a la Passió i culminen amb la dormició de Maria (*Koimésis*) i que ocupa bona part del mur nord de l'absis. Les pintures es daten entre 1327 i 1334 (s'emmarquen dins l'anomenat gòtic lineal) i podrien correspondre a un cicle cristològic més desenvolupat que potser tenia continuïtat al mur sud del presbiteri. És un dels conjunts pictòrics més rellevants que es conserven al temple, que ha estat estudiat per SUREDA PONS, 1991, p. 94; FITÉ *et al.*, 2001; ALCOY, 2003a.

¹⁸³ Que, com hem citat amb anterioritat, han estudiat ESPAÑOL, 1995a i BESERAN, 2007.

Alguaire i a Albesa a comprar fusta de noguer “per les cadires del cor”¹⁸⁴, esment que confirma que a mitjan segle XIV s’estava construint un cor de fusta que s’hauria localitzat a la nau¹⁸⁵. Òbviament, aquestes són unes hipòtesis que esperen ser contrastades amb futures troballes documentals, així com, potser, amb excavacions arqueològiques.

3. 3. EL CLAUSTRE

3. 3. 1. Aspectes arquitectònics

El claustre, junt amb el temple, és l’altra de les edificacions del conjunt catedralici en què hi existeix escultura del segle XIII. Per tant, és imprescindible conèixer-lo en detall¹⁸⁶. Convé deixar de nou ben clar que la part esculpida del dos-cents d’aquest recinte es localitza a l’arcada est de l’ala nord i a l’ala est. Així, per bé que en l’anàlisi arquitectònica que es presenta aquest es tracta com una unitat constructiva, s’aborden amb més profunditat els aspectes relacionats amb els sectors que acabem de precisar. Tal com ho féu en temps medievals, a l’actualitat, el claustre catedralici organitza i distribueix les dependències del conjunt. Està configurat com un espai de planta lleugerament irregular que tendeix a la forma trapezoïdal. Cadascuna de les quatre ales que el conformen té cinc trams que es cobreixen amb voltes de creueria coronades amb les corresponents claus esculpides. Els tres trams centrals de cada galeria s’obren al jardí mitjançant grans arcs apuntats. A més a més, l’ala sud aprofita el desnivell del terreny exterior per obrir cinc arcades al mur meridional que conformen una *loggia*¹⁸⁷ des d’on es pot contemplar la panoràmica exterior de la urbs. Tots aquests arcs presenten un treball decoratiu amb traceries geomètriques i vegetals que donen lloc als més variats exemplars, sense que n’hi hagi cap

¹⁸⁴ ALONSO, 1976, p. 35, diu que es tracta de Benet Martorell, mentre que ARGILÉS, 2001, p. 36, puntualitza que es tracta de Bernat Pere Arnau. V. també FITÉ, 2003b, que analitza un possible fragment d’aquest cor.

¹⁸⁵ LORÉS, 1993, p. 36, fa referència a aquest cor del segle XIV (1364), que situa a la nau central, a partir del creuer; igualment LORÉS *et al.*, 2007, pp. 104-105. Després seria desmuntat completament (FITÉ, 2003b) i substituït per un de nou vers l’any 1500; per al darrer v. GARRIGA, 1991, pp. 283-284.

¹⁸⁶ Alguns treball que han analitzat el claustre de la Seu Vella des d’un punt de vista arquitectònic amb anterioritat, dels quals ens nodrim en aquest apartat, són: STREET, 1865, pp. 132-134; BERGÓS, 1928, pp. 157-180; ESPAÑOL, 1991c, pp. 194-195; JOVÉ, 1985, pp. 31-37; FITÉ, 1991c, pp. 22-24; LORÉS, 1993, pp. 45-46; BERGÉS, 1997, a CR, 24, 1997, pp. 173-178; MACIÀ/RIBES, 2002, pp. 358-360; LORÉS/CONEJO, 2004; ESPAÑOL, 2004a; LORÉS *et al.*, 2007, pp. 72-81; FITÉ, 2008a, pp. 434-444.

¹⁸⁷ Adoptem el terme que apunta ESPAÑOL, 2004a, pp. 353 i 360.

d'igual [fig. 21 i 22]. Les arcades se sostenen per monumentals pilars —configurats per un nombre variable de semicolumnes adossades i columnetes— que a la part interior del jardí es reforcen per fermes contraforts. El fust de les columnes i semicolumnes és llis i només s'interromp per un anell motllurat a la meitat de l'alçada. Per la seva part, les traceries són sostingudes per diverses columnes (entre tres i set, segons l'amplada de l'arcada) que alternen fusts de secció quadrilobulada i circular. Al marge de les claus de volta, els intradossos dels arcs i les traceries, el treball escultòric del claustre es concentra als seus capitells, de forma troncocònica, i en uns pocs cimacis. La decoració dels pilars tendeix a transformar-se en un fris continu que n'uneix tot el perímetre. Per bé que en parlarem en detall més endavant (apartat 7. 1.), convé fer notar que el treball escultòric i decoratiu d'aquest claustre s'ha de valorar tenint present que ha estat objecte de profundes restauracions en les quals es van restituir calats, cimacis, capitells i columnes.

El claustre es localitza excepcionalment al sector occidental del temple, fet que respon, com s'ha ressaltat en in comptables ocasions i com és evident atesa la plataforma de terreny en què s'assenta, a la inexistència d'espai als laterals del temple per poder-lo encabir, com hauria estat la solució usual¹⁸⁸. Una altra de les claus per interpretar aquesta localització atípica, així com la seva disposició i distribució, és que la seva fàbrica estava supeditada a la preexistència de les construccions que configuraven la Canonja¹⁸⁹, que com sabem ocupa la meitat oriental de l'ala nord del recinte¹⁹⁰. En aquest sentit, la seva definició arquitectònica, entesa com el conjunt de quatre galeries, va estar condicionada pel fet que no era necessari instal·lar oficines dedicades a la vida comunitària en les altres tres ales perquè la Canonja havia estat secularitzada a mitjans del segle XIII¹⁹¹. No obstant, es van conservar els bastiments existents, tots localitzats a la banda nord. Pel que fa a les delimitacions pels altres tres costats, no cal dir que, per l'est, l'edifici que tanca l'espai és el propi temple. Al sector sud no hi existeixen construccions addicionals perquè el desnivell topogràfic del sector en què s'assenta no ho permeté, i tampoc no hi ha edificis

¹⁸⁸ Alguns autors que destaquen aquesta particularitat són: STREET, 1865, p. 129; BERGÓS, 1928, p. 159; LARA, 1977, p. 43; LORÉS, 1993, p. 46; BERGÉS, 1997, a *CR*, 24, 1997, pp. 173; MACIÀ, 1997, p. 17; MACIÀ/RIBES, 2002, p. 358; LORÉS/CONEJO, 2004; ESPAÑOL, 2004a, p. 353; LORÉS *et al.*, 2007, p. 72, entre altres. LAMBERT, 1959, p. 138, va considerar que aquesta disposició es tractava de la transposició de la concepció general de les mesquites, amb la sala de pregàries precedida per un pati.

¹⁸⁹ LORÉS, 1993, p. 45.

¹⁹⁰ Ara no entrarem en detall a parlar d'aquest bastiment, al qual li dediquem un apartat específic (3. 7. 2.).

¹⁹¹ S'expressa en aquests termes ESPAÑOL, 2004a, p. 357.

al sector oest, també amb un fort desnivell, i que és on al segle XIV s'hi construïren les Grades Majors¹⁹². Cal no oblidar, però, que el que sí que trobem en tres de les ales del claustre (nord, est i oest) és la presència de múltiples capelles perforades al gruix del mur¹⁹³. Les evidències arqueològiques indiquen que l'obertura de les sis capelles que corresponen al mur nord del claustre (o, el que és al mateix, al mur sud de la Canonja) es va produir en el mateix moment en què es bastí el mur¹⁹⁴. Al mur oest s'hi van obrir sis capelles més, a les quals cal sumar-hi la situada a la zona inferior de la torre-campanar a l'extrem sud¹⁹⁵ i, per últim, al mur est hi trobem dues capelles més.

Els accessos al recinte es realitzen a través de diverses portes d'origen medieval: a l'est les tres entrades que comuniquen amb les naus de l'església i a l'Oest la que es coneix com a "Porta dels Apòstols" (*vid. infra*), que és l'entrada més magnífica del conjunt catedralici (i que en temps medievals estava connectada amb la imponent escalinata que conformaven les esmentades Grades Majors) que comunicava amb el sector de la urbs on s'hi concentraven residències notables [fig. 46]. A l'actualitat també s'accedeix al claustre per una porta oberta al sector occidental del mur nord¹⁹⁶, que és la que es va habilitar com a entrada des de la Canonja en el recorregut museogràfic establert en el projecte de reforma inaugurat l'any 2008.

3. 3. 2. Aspectes constructius

Segons han posat de manifest diferents autors, la construcció del claustre es va iniciar per l'arcada oriental de l'ala nord¹⁹⁷, evidència que surt de l'observació de les manifestes diferències que presenta respecte de les altres arcades i que revelen que és la més antiga de totes: per una banda presenta una

¹⁹² Segons ha explicat Josep Lladonosa en el seus treballs, el carrer de les Grades Majors pujava des de la plaça de la Suda fins al carrer de Montaragó, on començava una gran escalinata fins a la Porta dels Apòstols; v. LLADONOSA, 1979, p. 78; LLADONOSA, 2007, pp. 668-672.

¹⁹³ ESPAÑOL, 2004a, p. 366.

¹⁹⁴ Això correspon a una fase d'ampliació de la Canonja del segle XIV, v. GIL/LORÉS, 1999, p. 305; LORÉS/GIL, 1999, p. 39 i també l'apartat 3. 7. 2.

¹⁹⁵ Apunta aquesta informació ESPAÑOL, 2004a, p. 356. Aquest pot ser el lloc oportú per fer una anotació bibliogràfica sobre el campanar de planta octogonal i situat a l'angle sud-oest del claustre, que és un dels elements més emblemàtics de la catedral lleidatana. La seva construcció es va iniciar a principis del segle XIV i va finalitzar a mitjan segle XV, v. com a obres específiques: ARGILÉS, 1995, que fa referència a les notícies que sobre ell apareixen al llibre d'obra, i FITÉ, 2008b, amb un detallat estudi històrico-artístic.

¹⁹⁶ És la porta de la Sala Capitular, de mitjan segle XVI i d'estil renaixentista, executada per Joan Sobralde, v. COMPANYY, 1991, pp. 301-303 i 309; YEGUAS, 1999, pp. 148-150.

¹⁹⁷ BERGÓS, 1928, p. 164; JOVÉ, 1985, pp. 38-39 i 54-55; MACIÀ/RIBES, 2002, p. 358; LORÉS/CONEJO, 2004, p. 29 (tornarem més endavant a la qüestió).

menor alçada i amplada (és la única que només necessita tres columnes per a sostenir les traceries) i, per l'altra, la seva factura escultòrica concorda amb la de les etapes constructives dels últims trams de l'església i l'ala est del claustre i no pas amb la de les altres dues arcades de la galeria nord on es troba, de clara tendència gòtica. Una altra constatació de l'inici de la construcció del claustre pel sector nord-est que s'ha posat de manifest és la major senzillesa de l'estructura del pilar de l'angle que formen les galeries nord i est¹⁹⁸. Aquestes palpables diferències constructives, alhora han fet plantejar l'existència d'un disseny anterior del claustre¹⁹⁹, un antic esquema que es va canviar ràpid, ja que les arcades que es van construir just després de la nord-est, o sigui, les de la galeria tocant al temple, ja palesen les modificacions introduïdes²⁰⁰: en primer lloc, una major alçada i amplada, ja que es va veure que les dimensions de la primera arcuació no eren les òptimes per assegurar uns eixos visuals entre les portes del temple i els finestrals del claustre, de tal manera que la primera arcada de la galeria de llevant és molt més ampla que la més antiga; en segon lloc, es van projectar uns pilars-contraforts més robustos (el contrafort nord del costat est només té una semicolumna adossada, mentre que el segon ja en té dues, amb la qual cosa es dota de més estabilitat; posteriorment, a la resta de les galeries s'hi van adossar uns fermes contraforts de secció més gran); tercerament, es degué introduir una major alçada de les voltes per afavorir la descàrrega de pressions (en un principi, i com sembla posar de manifest la menor alçada de l'arcada est de la galeria nord, s'hauria previst que l'alçada de les galeries fos

¹⁹⁸ LORÉS/CONEJO, 2004, p. 31.

¹⁹⁹ En general, els autors que han analitzat els aspectes constructius del claustre han fet notar les diferències entre ambdues parts i, amb major o menor profunditat, i amb algunes diferències en els plantejaments, han postulat per l'existència d'un disseny/projecte previ aplicat parcialment al sector nord oriental del bastiment claustral (v. per exemple: BERGÉS, 1997, a *CR*, 24, p. 174; MACIÀ/RIBES, 2002, a *AGC*, Arquitectura 1, p. 358; LORÉS *et al.*, 2007, pp. 73-80; FITÉ, 2008a, p. 435). Les dimensions més reduïdes de l'arcada nord-oriental van fer creure a MACIÀ/RIBES que en el projecte anterior el bastiment hauria tingut unes dimensions menors, hipòtesi que rebutgen LORÉS/CONEJO, 2004, p. 34, que creuen que, si bé hauria tingut una alçada menor, les seves dimensions haurien estat similars a les actuals. Per un altre costat, les dades arqueològiques evidencien que, a nivell de fonamentació, tots els contraforts i els murs de tancament del pati interior presenten un sistema constructiu homogeni (GIL, 2008, p. 40), el que permet considerar que, en els basaments, la construcció de les galeries són un obra unitària, que parteix d'un projecte original a partir del qual s'obren les rases constructives i es construeixen les fonamentacions dels murs del pati del claustre en les seves quatre galeries. No obstant, es podria pensar que, a nivell d'arcades, aquestes sí que s'haurien pogut plantejar amb unes mesures menors, però, en qualsevol cas, el canvi en favor d'un arcades més monumentals es degué produir immediatament, atesa la continuïtat estilística de l'escultura de arcada nord-est i la de l'ala est, que és per on va prosseguir la construcció. Sigui com vulgui, a nivell de paraments sí que hi ha diferències clares entre la part que es considera la més antiga (l'arcada est de la galeria nord i l'ala est) i la resta.

²⁰⁰ Seguim LORÉS/CONEJO, 2004, p. 31.

inferior a l'actual, un disseny que, si s'hagués portat a terme, hauria donat lloc a unes voltes massa aplatades per contrarestar les forces)²⁰¹.

Ajustos constructius amb el temple. En últim terme hem de considerar les rectificacions constructives que han posat de manifest els observadors del claustre, les quals es van aplicar com a solucions per a què s'adeqüessin mútuament la façana occidental del temple i l'ala est del claustre, i que van donar lloc al que a vegades s'ha interpretat com a imperfeccions constructives²⁰². Aquí s'ha de dir que es considera, segons els estudis que ara citem, que el claustre es va haver d'acomodar, com de fet ja hem explicat, als edificis preexistents, la Canonja i el temple, fet que va condicionar principalment la part més antiga de les obres, i que es posa de manifest amb l'existència d'algunes discordances i modificacions en la connexió entre les fàbriques del temple i del propi claustre. Segons s'ha fet notar, les solucions fins i tot haurien pogut suposar una alteració de la simetria de les obertures de comunicació entre el temple i el claustre, com és el cas del descentrament de la porta major respecte a l'eix longitudinal de la nau corresponent, tema, no obstant, respecte el qual no hi ha un consens total en la interpretació²⁰³. Per la seva part, Imma Lorés i Toni Conejo plantegen un desplaçament vers el nord respecte a l'eix de la nau de la porta sud (de l'Epístola) que creuen que es tracta d'un trasllat efectuat quan es va obrir la capella de Santa Margarida (segle XIV)²⁰⁴. També és precís fer notar, pel que fa a aquests ajustos, que, en relació amb el claustre i per a què la unió amb l'església fos el més coherent possible, es van fer uns trams amb unes llums de mesura variable, considerablement grans, per adequar-se a la ubicació de les portes de la façana principal (eixos visuals). La més ampla és la corresponent a l'arcada nord de l'ala est (la que queda davant de la portada central de la façana del temple), de manera que aquest tram és més ample (rectangular i no quadrat)²⁰⁵.

²⁰¹ LORÉS/CONEJO, 2004, p. 30.

²⁰² MACIÀ/RIBES, 2002, a AGC, Arquitectura 1, p. 358.

²⁰³ MACIÀ/RIBES, 2002, a AGC, Arquitectura 1, p. 358, consideren aquest descentrament conseqüència de l'adequació i apunten que "la porta principal es va desplaçar respecte a l'eix longitudinal de la nau central de l'església, per tal de disposar de l'espai necessari per a recolzar-hi una mènsula de la nau del claustre, com també passa amb el portal de la nau lateral dreta o de l'epístola". LORÉS/CONEJO, 2004, p. 29, no hi troben una explicació tant convincent.

²⁰⁴ LORÉS/CONEJO, 2004, p. 33.

²⁰⁵ MACIÀ/RIBES, 2002, a AGC, Arquitectura 1, p. 358.

3. 4. CRONOLOGIA

3. 4. 1. Evolució constructiva del temple

Elaborar una exposició de l'evolució constructiva del temple catedralici suposa tot un repte a causa de l'existència de multiplicitat de treballs i teories, algunes contradictòries, que compliquen un panorama, que, en el millor dels casos, en aquest apartat intentarem ordenar. Per tant, no és la nostra intenció presentar noves propostes de periodització: el que es pretén és exposar les notícies històriques existents, que són més que conegudes, junt amb les principals aportacions provinents dels treballs científics fets des de l'Arqueologia i la Història de l'Art, que en essència es basen en el coneixement sobre els elements que conformen la realitat constructiva de l'edifici a través de la lectura i l'anàlisi de les seves evidències materials, recolzant-se en les fonts històriques. La finalitat última d'aquest apartat és intentar comprendre l'avenç constructiu de l'edifici i disposar d'un marc de coneixement sobre els aspectes evolutius de la construcció, tant de forma particular com global.

Les primeres notícies que parlen de fets relacionats amb la construcció del temple sorgeixen a la dècada de 1190, quan el bisbe Gombau de Camporrells (1191-1205) i els seus afins van dur a terme una sèrie de tràmits per a disposar d'un solar on alçar un edifici destinat a ser la nova catedral. La majoria de les referències que citarem les va extreure i publicar Josep Lladonosa en base als fons documentals de l'Arxiu Capitular de Lleida. Es tracten de fonts que sovint són citades, atesa la seva rellevància i significació per com expliquen algunes de les accions efectuades per les elits eclesiàstiques per tal de poder-se apropiat de l'espai idoni i necessari per a la consecució del seu objectiu. La primera de les accions de la que tenim notícia data del 9 de febrer de 1193, de quan el prior de la Canonja de Lleida, Arnau, va negociar amb Fortuny Cabeça, mestre d'Amposta, i amb el comanador dels hospitalers de Lleida, l'adquisició d'unes cases, propietat d'un tal Guillem Ibilot, que es localitzaven *in illa costa sub sede Beate Marie*²⁰⁶, una localització que se sol interpretar com a propera o immediata al lloc que hauria d'ocupar el temple que s'estava projectant. Casualment o no, existeix una altra notícia de la qual n'és protagonista el mateix canonge Arnau, aquesta datada del 30 de setembre de 1193, quan el clergue va rebre dels germans Vall-llebrera unes altres cases *que sunt subtus ecclesiam Sancte Marie*

²⁰⁶ LLADONOSA, 1970, p. 95.

*Ylerde*²⁰⁷. I, d'aquell any, també hi ha constància documental que el bisbat encara va percebre altres albergs localitzats al solar on s'hi pretenia bastir la Seu, els quals els havien rebut alguns repobladors de part dels comtes Ramon Berenguer IV i Ermengol VI d'Urgell²⁰⁸. Se sol acceptar que en aquella etapa el projecte de la catedral estava en efecte començat, perquè aquell mateix 1193 es va contractar el que seria el primer mestre de l'obra de la catedral, el cèlebre Pere de Coma (apartat 3. 4. 3.). La següent notícia de la que tenim constància data de l'agost de 1194, quan el bisbe Gombau negocià una permuta amb els hospitalers Fortuny Cabeça, R. de Claramunt, Pere de Molins i Pere Rossell la cessione dels predis (béns immobles) i les cases que posseïen a la *carrera plana vora l'església de Santa Maria* a canvi d'unes terres de la partida de Fontanet, situada al marge esquerre del Segre²⁰⁹. En el mateix sentit s'orienta el document segons el qual, el 4 de novembre de 1203, el prior del monestir de Sant Ruf va permutar al bisbe Gombau un palau situat al barri de la Suda, a la terrassa on ja s'hi s'edificava la Seu (*vid. infra*), amb tots els annexos, que havien estat concedits l'any 1152 per Ramon Berenguer IV²¹⁰. Fins aquí les notícies documentals de què tenim constància sobre les gestions esmentades prèvies a l'inici de la construcció. Passem a les fonts epigràfiques.

Pel que fa a la pròpia construcció del temple de la Seu Vella tenim la sort de conèixer amb precisió tant la data d'inici de les obres (el 22 de juliol de 1203) com la de la consagració del temple (el 31 d'octubre de 1278) gràcies a què les registren sengles làpides commemoratives, la segona desapareguda. És molt coneguda la que rememora la cerimònia simbòlica de col·locació de la primera pedra, a partir de la qual la historiografia ha fixat la data esmentada d'inici de la fàbrica basant-se en la informació que evoca²¹¹. Aquesta pedra, redescoberta

²⁰⁷ LLADONOSA, 1970, p. 95.

²⁰⁸ LLADONOSA, 1970, p. 99 (els noms dels repobladors eren Gombau de Besora, Pere de Montoliu, G. de Ribelles, Martí d'Estais i Ermesendis de Vall-llebrera).

²⁰⁹ LLADONOSA, 1970, p. 99.

²¹⁰ Segons la documentació que tracta VILLANUEVA, 1803-1852, 16, p. 128, a canvi, el bisbe li va procurar uns solars emplaçats a la partida de Pardiniyes i, a més a més, li va concedir el dret a construir una església que tindria categoria de parroquial *in almunia vestra de Alcano*, així com també la repoblació d'aquell terreny (Alcanó era una partida d'origen sarraí que des de 1149 pertanyia a l'Església de Lleida).

²¹¹ ANNO D[OMI]NI M CC III ET XI K[A]L[ENDAS] AUG[U]STI: SUB [OMI]NO I[N]NOCE[N]TIO P[A]P[A] III: VENERABILI GO[M]BALDO HUIC ECCL[ESIA]E P[RE]SIDE I[N]CLITUS REX P[E]TRUS II ET ERMENGAUDUS COMES URGELLEN[SIS:] PRIMARIU[M] ISTIUS FABRICAE LAPIDE[M] OSUERUNT BERENGRIO OBICIONIS OPERARIO EXISTENTE PETRUS DE CUMBA FABRICATOR (Reproduïm la transcripció de TARRAGONA, 1979, p. 254. També s'hi refereixen i alguns la transcriuen PLEYÁN, 1873, p. 212; ROCA, 1881, pp. 13-14; BERGÓS, 1928, p. 20; ALONSO, 1976, p. 17; TARRAGONA, 1979, p. 254; FITÉ, 1991c, p. 15 i nota 14; FITÉ, 2008a, p. 398, entre altres).

l'any 1859 en un rincón del Cuartel de Caballeria llamado «de Pilat» y trasladada inmediatamente al instituto provincial²¹², actualment es troba al que es considera que fou el seu emplaçament original²¹³, al mur septentrional de l'absis major [fig. 24]. Es considera feta amb posterioritat al fet que recorda —potser al segle XIV—, ja que presenta, entre altres anomalies, trets epigràfics que, més que de principis del segle XIII, són propis del segle XIV²¹⁴. Sigui com vulgui, s'estima que la informació que proporciona respecte l'inici de les obres és plausible, de manera que es tracta d'una informació clau i precisa. Com que el que pretenem fer és una exposició cronològica de les dades històriques de què disposem per fixar una evolució constructiva del temple, deixem per més endavant la discussió al voltant de la làpida de la consagració i ara ens centrem en la també cèlebre inscripció funerària en memòria de Guillem de Roques, que es descobreix gravada al costat dret de la porta de l'Anunciata [fig. 24], en la qual hi apareix la data de 1215²¹⁵, que ha servit per creure que a l'any explicitat les obres haurien arribat, almenys, en aquest punt de la capçalera. Aquesta cronologia la trobem formulada per primer cop per Manuel Herrera l'any 1912²¹⁶ i a partir d'aquí ha estat acceptada i repetida de forma gairebé invariable per la historiografia com a data de referència; aquí tampoc no la discutim, malgrat que, en tot cas (i amb això no diem res de nou), s'ha de considerar tan sols com a indicativa, ja que no necessàriament va ser gravada en aquell precís moment.

Hi ha altres dates que poden servir com a suport per determinar un avenç cronològic aproximatiu de la construcció: les indicacions del moment de fundació d'algunes capelles laterals de les naus, a les quals ja hem fet referència anteriorment (apartat 3. 2. 1. 3.) i que han estat utilitzades en els estudis elaborats en base a l'anàlisi històrica i arqueològica de l'edifici, en els quals òbviament també es fonamenta aquesta exposició. La primera d'aquestes dates a tenir present és la de la consagració l'any 1220 de la capella de l'Assumpta (dels Gallart), que com sabem es coneix gràcies al text epigràfic d'una làpida que a l'actualitat es troba desapareguda (*vid. supra*). Però ara, més que fixar-nos en la contemporaneïtat de la construcció d'aquest espai amb la fàbrica del

²¹² ROCA, 1881, p. 13.

²¹³ La veiem fora el seu context en una imatge de l'Arxiu Mas de l'Institut Amatller de Barcelona (clixé 8755).

²¹⁴ BANGO, 1991, pp. 30-32.

²¹⁵ ANNO DOMINI M CC XV K[A]L[ENDAS] MADII OBIIT G[U]ILELMUS D[IE] ROCAS CUI[US] A[N]I[MA]E SIT REQ[U]IES (TARRAGONA, 1979, p. 250).

²¹⁶ HERRERA, 1912, p. 40.

temple, el que ens interessa destacar és la deducció que s'extrau de la data: que en aquell any 1220 l'obra almenys hauria arribat en aquell punt de la nau²¹⁷.

La segona data a ressenyar també la coneixem: és la de fundació de l'actual capella de l'Epifania (de Requesens), ubicada simètricament a l'anterior, a tocar de la porta dels Fillols pel sector est, que es va produir l'any 1221 (*vid. supra*, apartat 3. 2. 1. 3.). A part de tenir una fundació gairebé contemporània a la capella de l'Assumpta, la seva ubicació simètrica ha permès especular, de manera coherent, sobre un avenç constructiu que situaria l'obra, a principis de la dècada de 1220, es en el sector immediatament anterior a la porta dels Fillols (tram central de les naus). Per un altre costat, això permet considerar que la construcció dels murs de les naus laterals i els d'aquestes dues capelles va ser simultani. Francesc Fité²¹⁸ ha apuntat que, aproximadament, fins als anys 1215-1222 es van construir els murs dels absis i del transsepte. Per la seva part, Josep Ll. Ribes²¹⁹ ha suggerit que entre 1220 i 1240 la fàbrica arribava a les portes laterals (dels Fillols i del *Lavacrum*) i que entre 1230 i 1260 es trobaria a la façana occidental. La construcció hauria avançat cap als peus del temple i, des de bon principi, també s'haurien construït dues capelles simètriques a l'últim tram de les naus (als llocs de les actuals capelles del Corpus Christi i de Sant Joan Baptista²²⁰) [fig. 9]. Malgrat que l'escassetat de notícies del segle XIII respecte al procés constructiu no ha permès establir una seqüència perfectament contrastada amb fonts històriques, el més lògic és imaginar que després del transsepte, l'edificació va avançar per les naus col·laterals i, a continuació, pels murs de la nau central fins a les voltes. S'ha dit que la presència o no de claus de volta segons els trams és il·lustrativa de la pròpia evolució de la fàbrica, en el sentit que s'anaren introduint a mesura que s'avançava en l'obra. Segons Francesc Fité²²¹, les primeres voltes de creueria foren les dels trams presbiterals, les quals encara no van integrar aquests elements. Les seguiren, segons l'autor, la del tram sud del transsepte i les dels primers trams del col·lateral sud, aquestes sí, amb claus de volta. Les voltes del braç nord del transsepte, les dels trams de la nau major, així com les dels dos trams adjacents al creuer, correspondrien a una etapa constructiva més avançada, ja que presenten les claus de volta escultòricament més desenvolupades.

²¹⁷ La idea ja fou expressada per BERGÓS, 1928, p. 148; l'adopten MACIÀ/RIBES, 2001, p. 17.

²¹⁸ FITÉ, 2008a, p. 411.

²¹⁹ RIBES, 2003, p. 72.

²²⁰ Tal com mostraren GALLART *et al.*, 1999, làm. 4.

²²¹ FITÉ, 2003-2004, p. 1077.

En últim terme ens hauríem d'interrogar sobre el paper que juga la data de consagració del temple (el 31 d'octubre de 1278) en tot aquest procés, en tant que una de les notícies epigràfiques qualificada com de les més rellevants en relació amb l'avenç constructiu del temple. Aquesta dedicació va ser efectuada pel bisbe Guillem de Montcada i figurava en una làpida que commemorava l'esdeveniment, actualment desapareguda, que havia estat encastada damunt de la porta principal de l'església per la part interior, mirant cap a la nau central²²². Hi ha la possibilitat, com admeten diferents autors, que aquell 1278 la construcció de la catedral deuria estar molt avançada, però encara pendent de concloure²²³. En tot cas, la consagració es pot interpretar com un acte de caire cerimonial i d'afirmació del caràcter sagrat de l'edifici que li va conferir el seu valor espiritual i religiós, sense que això impliqui una finalització de les obres. Aquí podem portar a col·lació la reflexió feta per Jacques Bousquet²²⁴, que expressà que el fet de disposar d'una data descontextualitzada enfront del seu valor en tant que prova objectiva de l'acabament de l'obra suposa una problemàtica bastant comú en relació amb els edificis medievals. Bousquet féu notar també que al llarg de la construcció d'un edifici religiós es podien produir diversos tipus de cerimònies de dedicació, de manera que per als historiadors de l'art, una sola data no pot ser concloent ateses les múltiples ambigüitats que pot presentar²²⁵. En qualsevol cas, el més usual era que hi hagués una consagració cap als finals dels treballs de la fàbrica, que és la que potser es va produir a la nostra catedral. La realitat material del conjunt no contradiu aquesta data, que es podria entendre com un terme relatiu a alguna de les fases de realització de l'obra, potser la seva arribada als peus del temple (recordem la làpida de la mort del mestre Prenafeta, que Bergós va imaginar que indicava el

²²² ANNO D[OMINI] M CC LXXVIII II KAL[ENDAS] NOVEM[BRIS] D[OMI]NUS GU[ILELMUS] DE MONTE CATENO IX E[PISCO]PUS ILL[ER]D[ENSIS] CONSECRAVIT HANC E[C]CL[ESI]AM ET CONCESSIT XL DIES INDULGENTIAE P[ER] OMN[ES] OCTAVAS: ET CONSTITUIT UT FESTUM DEDICATIONIS CELEBRAT[U]R SEMP[ER] IN DIC[T]A D[OMINICA] P[O]ST FESTU[M] S[ANCTU] LUCHAE (seguim TARRAGONA, 1979, p. 310; anteriorment la transcrigueren: ROCA, 1881, p. 15; BERGÓS, 1928, p. 22).

²²³ FITÉ, 1991c, p. 15; BANGO, 1996, 27; ESPAÑOL, 1991c, p. 181; FITÉ, 2008a, p. 411, que apunta que segurament aquell 1278 encara s'havia d'acabar el cimbori i les voltes d'alguns trams (últim tram del col·lateral sud i nau major).

²²⁴ BOUSQUET, 1972, p. 62.

²²⁵ Un cas exemplificatiu en què la data de consagració no va correspondre amb la finalització de les obres és patent l'església del monestir de Sant Pere de Rodes; després de repassar el debat historiogràfic existent a l'entorn d'aquest tema, així s'expressa Imma Lorés: "L'única notícia certa que es pot relacionar amb aquesta església és la referència a la consagració que va tenir lloc l'octubre del 1022 (...). Tanmateix, aquesta consagració no podia ser-ho d'un edifici finalitzat: l'escultura de les naus i de la portada s'ha de situar amb posterioritat a aquesta data; i això no és només una suposició, sinó una afirmació, una de les que es pot sostenir amb més seguretat de totes les que afecten l'església" (LORÉS *et al.*, 2002, p. 43).

punt on es trobaven les obres en el moment del decés). En definitiva, per bé que es desconeix la dimensió de la fàbrica en aquell moment, es pot imaginar que les obres del temple no estaven definitivament finalitzades, però sí molt avançades.

3. 4. 2. Evolució constructiva del claustre

A grans trets, el claustre actual es va bastir entre finals del segle XIII i el tercer quart del segle XIV (*vid. infra*), un període cronològic respecte del qual l'escassetat de dades documentals és manifesta, ja que pràcticament no existeix documentació que proporcioni indicacions sobre les qüestions constructives del recinte²²⁶. Per tant, de nou topem amb la dificultat d'haver de teixir un discurs mancat del suport que proporcionen aquestes fonts. Però aquest panorama es veu remeiat en part gràcies a l'existència de diverses làpides epigràfiques que registren nombroses dades, algunes d'elles útils per al nostre fi, com ara les dates, que encara que no són terminants per establir una relació directa amb l'edificació de l'àmbit en el qual es localitzen, esdevenen una font rellevant atesa la mancança documental a què fèiem referència. L'absència d'informació primària també es pal·lia gràcies als treballs científics realitzats tant des del camp de l'Arqueologia com de la Història de l'Art, que han examinat amb deteniment el bastiment catedralici, als quals atenem en tot moment²²⁷.

Una de les tesis potser més repetides en relació amb la cronologia constructiva del claustre ha estat la periodització en tres fases establerta per Joan Bergós, que es resumeix de la manera següent: la primera correspondria a l'arcada est de l'ala nord i a l'ala est; la segona als suports de l'ala sud i, la tercera, al cobriment d'aquesta ala sud i el bastiment de les ales nord i l'oest²²⁸. Més recentment, Imma Lorés²²⁹ ha inclòs en la primera fase (finals del segle XIII) la construcció dels pilars de la galeria sud, tant els de la banda del pati

²²⁶ Un tipus de font documental que hauria permès seguir amb detall l'evolució constructiva del claustre són els llibres d'obra, també coneguts per llibres de comptes, en els quals es registra l'administració de la fàbrica. Malauradament, per al període cronològic que ens interessa no es disposa d'aquestes dades, ja que el més antic dels llibres conservats (a l'Arxiu Capitular de Lleida) data de 1356 (ARGILÉS, 2001, p. 22), un moment en què la construcció del quadrilàter deuria estar molt avançada o acabant-se, com veurem. Exposen aquesta problemàtica: FITÉ, 1996, pp. 158-159; LORÉS/CONEJO, 2004, p. 9.

²²⁷ Principalment, i junt amb altres que apareixeran: MACIÀ/RIBES, 2002; LORÉS/CONEJO, 2004; ESPAÑOL, 2004a; LORÉS *et al.*, 2007, pp. 72-81; FITÉ, 2008a, pp. 434-444; GIL, 2008.

²²⁸ BERGÓS, 1935, p. 185, sense precisar cronologies.

²²⁹ LORÉS *et al.*, 2007, pp. 77-78.

com els del costat del mirador, encara que les columnes, capitells i traceries no s'hi col·locarien fins al segle XIV.

Algunes laudes ubicades en diferents punts del sector oriental del claustre proporcionen dates que semblen aproximar l'inici de la construcció del recinte cap a finals del segle XIII, per bé que, com hem advertit, no es poden utilitzar com a proves feaents per determinar una datació constructiva del punt on s'instal·len. És precís, però, conèixer les referències que ens ofereixen [fig. 24]. Si seguim un criteri cronològic, la primera és la làpida funerària del pelleter de Lleida Gombau Ricart, datada de 1276, situada a la paret dels peus de l'església, prop de la porta de l'Epístola, a l'arrencada esquerra de l'arc d'entrada a la capella de Sant Esteve²³⁰. També al claustre, situada en un punt elevat del contrafort de la sortida de la porta de les Fonts per la part dreta, trobem una làpida que transmet que l'any 1286 morí Pere de Prenafeta, mestre de l'obra de la Seu²³¹. En tercer i últim lloc, a l'angle del claustre que mira a la porta de les Fonts, en un dels carreus del basament de la columna de la cantonada, hi ha una làpida de l'any 1300 en la qual se cita la mort de Gombau Dubans de Cessanonge, de la diòcesi de Narbona²³². Aquestes són unes mostres mínimes de la presència de sepultures epigrafiades al claustre, atès que la majoria es van perdre²³³. En la reconstrucció parcial de la topografia d'aquestes laudes han estat útils les compilacions d'inscripcions realitzades al segle XVIII, ja que aleshores restaven *in situ* més sepulcres que a l'actualitat²³⁴, alguns d'ells ara

²³⁰ ANNO D[OMI]NI M CC LXX VI XVI K[A]L[ENDA]S MADII OBIIT G[OMBALDUS] RICART PELICER IL LERDAE (TARRAGONA, 1979, p. 252). La inscripció està situada entre dos cards triples en relleu a manera d'escut.

²³¹ El qual constituí per a ell un aniversari de i una capellania: ANNO D[OMI]NI M CC LXXXVI XI K[A]L[ENDAS] OCTOBRIS OBIIT PETRUS DE PENNAFREITA, MAGISTER OP[ER]IS HUIUS ECC[LESIA]E Q[U]I CONSTITUIT SIBI ANIV[ER]SARIU[M] XV SOLIDORUM ET UNAM CAPPELLANIAM IN HAC SEDE CUI ASSIGNAVIT CXX SOL[IDOS] CE[N]SUAL[E]S CUIUS ANIMA REQ[U]IESCAT IN PACE (TARRAGONA, 1979, p. 268).

²³² A[N]NO D[OMI]NI M CC XV K[A]L[ENDA]S JUNII OBIIT VENERABILIS D[OMI]N[U]S G[OMBALD]US DUBANS L... I DE CESSANOGE DIOCESIS NARBONENSIS CANONICUS MINIATRENSIS UTRISQUE IURIS P[RO]FESSOR CUIUS A[N]I[M]A REQUIESCAT IN PACE. AMEN (TARRAGONA, 1979, p. 252).

²³³ Per exemple, tal com adverteix FITÉ, 2001b, p. 376.

²³⁴ Allí els van veure els erudits que van descriure i copiar les seves inscripcions. Es coneix un manuscrit inèdit que porta per títol: "Topografía de la antigua cathedral con sus memorias sepulcrales", el qual va ser utilitzat per TARRAGONA, 1979. Fancesca Español va trobar un altre manuscrit a l'Arxiu Capitular de Vic realitzat per Josep Pocurull (ESPAÑOL, 1991c, pp. 200-201) i que posteriorment publicà TARRAGONA, 1996; en relació amb l'estudi de l'epigrafia a Lleida, cita altres fonts, algunes d'elles inèdites, TARRAGÓ, 1979. Gràcies a aquestes fonts es coneixen l'emplaçament i les característiques d'alguns monuments funeraris avui perduts.

perduts²³⁵. Amb tot, no tenim constància de l'existència d'altres làpides del segle XIII. Què se'n desprèn, doncs, les tres que hem citat?

Imma Lorés i Toni Conejo²³⁶, relacionen la que commemora l'òbit de Gombau Ricart (1276) amb una donació per a l'obertura de la capella de Sant Esteve, fet que permetria datar aquest sector a finals del segle XIII i corroborar que aleshores les obres claustrals estarien en marxa. En tot cas, el que es posa de manifest és que ens trobem en un moment dos anys anterior a la consagració del temple. Pel que fa a la de Pere de Prenafeta (1286), des d'antic s'especula que la seva ubicació podria marcar el punt en el qual es trobaven els treballs dirigits per l'artífex en el moment de la seva mort²³⁷, hipòtesi versemblant atesa la proximitat cronològica amb la inscripció de Gombau Ricart (1276), que convida a pensar que aleshores els treballs estaven en marxa. Quant a la làpida de Gombau Dubans de Cessanonge, els autors a qui seguim apunten que, malgrat que el fet trobar-se en un basament del pilar de l'angle nord-oriental podria induir a pensar que aquest sector no s'hauria iniciat fins a l'any 1300, l'escultura revela que el pilar és anterior a aquesta data, per la qual cosa la inscripció s'hauria col·locat més tardanament, com tantes altres del mateix claustre²³⁸.

Però tenim elements que ens ajudin a creure que contemporàniament a la fase primitiva de la construcció del claustre ja s'hi instal·laven làpides sepulcral? La resposta és que sí o, almenys, que sí que hi ha un cas que ho manifesta. Es tracta d'un sepulcre esculpit instal·lat al contrafort angular nord-est²³⁹ que presenta la mateixa organització que va dibuixar Josep Pocurull²⁴⁰

²³⁵ Molts d'ells han estat estudiats per: ESPAÑOL, 1991c; ESPAÑOL, 1991d; ESPAÑOL, 1991e; ESPAÑOL, 2003. Per un altre costat, la documentació posa de relleu la multiplicitat de llinatges i, els costumaris, la memòria funerària que se'ls dedicava en el decurs de les celebracions litúrgiques anuals. En aquest sentit les indicacions que hi ha a la *Pretiosa són*, encara que tardanes per a l'època que ens ocupa, molt explicatives, v. FITÉ, 2001b; CASTILLÓN, 2003; BALASCH, 2003, que expliquen que el còdex en qüestió, conservat a l'Arxiu Capitular de Lleida (ms. 1542), i compostat entre 1539 i 1544, presenta la reglamentació dels aniversaris, així com les normes generals i la relació de qui institueix cadascun d'aquests aniversaris, en la que hi són presents els grans llinatges nobiliaris i eclesiàstics. Es compila, també, tot allò referent al ritual funeràri, com ara els assistents i el lloc de celebracions, tant a l'interior de la catedral com al mateix claustre.

²³⁶ LORÉS/CONEJO, 2004, p. 27.

²³⁷ BERGÓS, 1928, p. 21; recullen la idea LORÉS/CONEJO, 2004, p. 27.

²³⁸ LORÉS/CONEJO, 2004, p. 27.

²³⁹ MACIÀ, 1997, a CR, 24, p. 173 (imatge central).

²⁴⁰ TARRAGONA, 1996, p. 292; TARRAGONA, 2003, p. 335. Consistent en una estructura superior trapezoïdal, el frontis amb els motius ornamentals amb restes de policromia i la part inferior decorada amb arcs apuntats. El frontis es dividia en 14 compartiments quadrats en dos registres, que a l'interior representen motius extrets del bestiar i repertori vegetal.

(per tant, es troba en el seu emplaçament original²⁴¹). Malgrat que la peça no té cap data inscrita, hi llueixen una sèrie de motius que es repeteixen als capitells de l'ala est del recinte, la qual cosa manifesta una elaboració contemporània, de finals del segle XIII, segons Montse Macià²⁴², amb la que coincidim.

Per bé que com veiem hi ha elements bastant convincents per acceptar que l'obra claustral s'inicià a finals del segle XIII²⁴³, la primera referència documental directa a l'obra no apareix fins l'any 1310, quan es documenta la donació per part de Jaume el Just de 6.000 pedres extretes de Gardeny per a les obres²⁴⁴. Aquesta dada s'ha posat en relació amb el que sembla una represa d'obres detectada a partir d'una junta marcada pel diferent mòdul dels carreus, visible a la part del sòcol de l'ala sud, dins el jardí²⁴⁵. Español considera que, indubtablement, la notícia fa referència a una fàbrica iniciada i possiblement molt avançada, atès que existeixen notícies de la fundació de capelles situades a l'ala oest, la que es va construir en últim terme, de pocs anys després²⁴⁶.

Ultra aquestes notícies, conegudes des de fa temps per la historiografia, des de 1991 se'n coneixen de noves que ajuden a bastir una possible cronologia del claustre, gràcies a les investigacions de Francesca Español, les qual passem a mencionar, per bé que surten dels límits en els quals s'ubica el nostre objecte d'estudi —que podem assimilar a la primera fase constructiva del recinte,

²⁴¹ Diem això perquè a prop seu n'hi ha un altre que antigament estava localitzat en un altre punt del temple i va ser reinstal·lat en aquest punt (MACIÀ, 1997, a CR, 24, pp. 172-173 i fig. superior p. 173).

²⁴² MACIÀ, 1997, a CR, 24, p. 173.

²⁴³ Encara podríem afegir que en un sondeig realitzat a principis dels anys 2000 a l'interior de la capella de Sant Joan Baptista (CONEJO *et al.*, 2003, p. 128), la immediata al claustre pel sector del col·lateral sud, es van posar al descobert part dels fonaments de la galeria oriental del claustre, els quals presenten una forma constructiva molt similar a la del mur sud de la catedral (en part coneguts gràcies a la campanya d'excavacions de 1993, GALLART *et al.*, 1999, pp. 153-155). Consisteixen en filades de blocs rectangulars, alguns d'ells amb un encoixinat, que és una tècnica característica utilitzada en un altre edifici del segle XIII de la ciutat de Lleida, Sant Joan de la Plaça (JUNYENT SÁNCHEZ/PÉREZ ALMOGUERA, 1994, p. 182-183). De fet, en els sondeigs que es van realitzar al claustre l'any 2005, l'encoixinat va aparèixer de nou a les cimentacions del mur del jardí (GIL, 2008, pp. 9, 13, 18, 22, 28). Aquest és un nou element de comparació que no contradiu la idea de l'inici de la construcció del claustre al segle XIII, sinó que la referma.

²⁴⁴El document el transcriu PLEYÁN, 1873, p. 529 (*Concessio sex millium pedras somadals operi claustris Ecclesiae Illerdensis*); entre altres posteriorment el citen ROCA, 1881, p. 63; ESPAÑOL, 2004a, p. 355; FITÉ, 2008a, p. 438.

²⁴⁵ MACIÀ/RIBES, 2002, a AGC, Arquitectura 1, p. 359.

²⁴⁶ Aquest és el cas de la capella de Santa Eulàlia (extrem nord e l'ala occidental), fundada l'any 1316 al testament del canonge de Barcelona Galcerà de Barberà i que consta com existent l'any 1320 (LLADONOSA, 1972, p. 463; LLADONOSA, , 1992, p. 124; ESPAÑOL, 2004a, pp. 355-356), informació que sembla confirmar una cronologia primerenca per a la construcció de la dependència claustral o, si més no, del seu perímetre.

finalitzada aproximadament amb el propi segle. La primera de les notícies esmentades expressa que el 29 d'octubre de 1337 el mestre Guillem d'Erill va rebre 307 sous i 6 diners per la venda de pedres per a la capella d'Hug de Cardona, que segons la citada autora²⁴⁷ se situava a l'extrem nord del recinte, informació amb la que (i junt amb la que proporciona Alonso²⁴⁸, que indica que primer va estar dedicada a sant Jordi i després a sant Salvador), Imma Lorés i Toni Conejo identifiquen la capella amb la immediata a Santa Maria l'Antiga²⁴⁹. També es coneix que el 4 de juliol de 1338 es van fer pagaments per a les pedres de la volta del claustre situada al davant de la casa de la Degania²⁵⁰. Aquesta casa es localitzava a l'extrem nord-est de la Canonja, adossada a la nau de Santa Maria l'Antiga, per tant, el tram esmentat (i seguint encara a Lorés i Conejo) hauria de ser el de la cantonada nord-est²⁵¹. Finalment Francesca Español va documentar que l'11 de setembre de 1339 es van pagar 986 sous a Bartomeu d'Almenar per 68 carretades de pedres *ad opus finestre fiende ante capellas beatorum Filippi et Jacobi in claustri*²⁵². La capella dels sants Felip i Jaume s'obre al mur de tancament de la galeria occidental, al nord de la Porta dels Apòstols. Per tant, el finestral en qüestió és el que es troba al davant (el primer d'aquesta ala). Concloem apuntant la data que Español situa la finalització del claustre, cap a 1377-1378²⁵³, i dient que no seria fins a la segona meitat del segle XIV que s'emprendrien les obres de la porta monumental oberta al sector occidental, la dels Apòstols²⁵⁴.

3. 4. 3. Els mestres d'obra

L'avenç constructiu del conjunt catedralici va lligat a la successió de les figures que van dirigir els treballs. Per fer una aproximació als mestres d'obra vinculats a la Seu en l'arc temporal del segle XIII ens basarem principalment en

²⁴⁷ ESPAÑOL, 1991c, pp. 195 i 207, apèndix 17.

²⁴⁸ ALONSO, 1979, p. 62.

²⁴⁹ LORÉS/CONEJO, 2004, p. 39.

²⁵⁰ ESPAÑOL, 1991c, pp. 207-208, apèndix 18.

²⁵¹ LORÉS/CONEJO, 2004, pp. 39-40.

²⁵² ESPAÑOL, 1991c, p. 208, apèndix 20.

²⁵³ ESPAÑOL, 2004a, p. 356.

²⁵⁴ Probablement durant l'activitat a la Seu del mestre major Jaume Cascalls. Els treballs destinats a la decoració d'aquesta portada es van allargar fins passada la meitat del segle XV, amb la intervenció de diferents mestres que es van anar succeint en la tasca. La rellevància de l'obra, que ostenta un timpà dedicat al Judici Final, amb una profusa decoració escultòrica en la que destaca el Crist en Majestat amb l'apostatat als brancals i una imatge de Maria al mainell (obres en les que participaren el mestre Jordi Safont i el seu deixeble Bertran de la Borda), ha fet que se li hagi dedicat molta atenció, entre altres: TERÉS, 1991a, pp. 220-222; TERÉS, 1991b, p. 133; YEGUAS, 1994; BERLABÉ, 1995b; RODRÍGUEZ BARRAL, 2007, pp. 55-57.

els estudis realitzats per Josep Lladonosa²⁵⁵ i Gabriel Alonso²⁵⁶, bibliografia que posteriorment ha estat recollida i ampliada per altres historiadors²⁵⁷ i que és la que ara per ara disposem. El primer mestre d'obra de la Seu, del qual se'n coneix la identitat, és el famós Pere de Coma²⁵⁸ —*Petrus de Cumba*, [magister et] *fabricator*, segons diu el text epigràfic gravat a la làpida de commemoració de col·locació de la primera pedra de la construcció del temple—, el qual esdevé una de les escasses personalitats artístiques atestades del romànic català i que va ostentar el mencionat càrrec fins al seu decés (ca. 1220)²⁵⁹. Aquest mestre havia accedit a formar part de la Canonja agustiniana l'any 1193 mitjançant un contracte amb què renunciava als seus béns i a la seva llibertat individual per passar a formar part de la comunitat eclesiàstica²⁶⁰ d'acord amb una de les fórmules de relació contractual que s'utilitzaven per a cobrir aquesta ocupació²⁶¹. Segons les informacions que va llegar Lladonosa, aquest personatge estava establert a la ciutat de Lleida com a mínim des de 1180, atès que aquell any es documenta com a comprador d'una casa²⁶². D'altra banda, si es parla de Pere de Coma, s'ha de fer referència al debat historiogràfic que, atenent a diferents motius, li ha proposat diverses procedències. Certament, se li ha pretès atribuir un origen llombard vinculant el seu cognom a la ciutat de Como²⁶³; així mateix, se li ha adscrit un provenença francesa²⁶⁴ i també se li ha

²⁵⁵ LLADONOSA, 1962 i 1972, pp. 341-347.

²⁵⁶ ALONSO, 1976.

²⁵⁷ TERÉS, 1991b; FITÉ, 2003a, esp. 51-53; RIBES, 2003, pp. 56-59, entre altres que citem en notes successives.

²⁵⁸ Aquesta és una figura que ha estat tractada en nombroses ocasions. Destaquem: LLADONOSA, 1962; LLADONOSA, 1965; LLADONOSA, 1970, pp. 116-119; LACOSTE, 1975, p. 278; ALONSO, 1983; ARGILÉS, 1991a; ESPAÑOL, 1999, pp. 145-146; FITÉ, 1991c, pp. 15-16; FITÉ, 1999b, pp. 224-225; FITÉ, 2008a, pp. 403-404; LORÉS *et al.*, 2007, pp. 40-41, a algunes de les quals tornarem.

²⁵⁹ ALONSO, 1976, pp. 17-18.

²⁶⁰ *...universis Sancte Matris Ecclesie filiis innocescet quod ego Petrus de Çacoma, offero et reddo omnipotenti Domino et eius Genitrici et ecclesie Ilerdensi et operi et vobis domino Gombaldo Ilerdensi episcopo, me et omnia mea...* (el document es coneix per una còpia del segle XIV inserida al *Llibre Verd* de la catedral, folis 148-149, l'edició a LLADONOSA, 1970, p. 127 i a CR, 24, 1997, p. 144; també s'hi ha referit ARGILÉS, 1991a, p. 33).

²⁶¹ Una forma diferent apareix en relació amb Raimond Lambard, el qual, l'any 1175, es va vincular a l'obra de la Seu d'Urgell a través d'un contracte establert pel Capítol per a l'acabament del temple, en què s'estipulaven les seves obligacions com a administrador de l'obra (se li cedien tots els béns dedicats a la construcció de Santa Maria) i com a mestre constructor, de manera que en la seva persona hi van coincidir dues funcions diferenciades. Un estudi que aborda aquestes i altres qüestions vinculades a aquella figura és: DURAN-PORTA, 2005-2006.

²⁶² *... quod ego, Cigala, juglar, et Lucia, uxor mea, per nos et per nostros, vendimus et tradimus vobis Pedro de Cumba et vestris, omnique progeniei, ac posteritate vesre in perpetuum...* (LLADONOSA, 1970, p. 117).

²⁶³ LACOSTE, 1975, p. 278.

conferit una ascendència territorial catalana²⁶⁵. S'ha apuntat que a Pere de Coma el va succeir un afí seu, Berenguer de Coma²⁶⁶, el qual, l'1 de març 1222, va rebre de Berenguer Opiç, prior de la Canonja i procurador de l'obra de la Seu, una *statica domorum* (per la que podríem entendre els drets d'allotjament²⁶⁷) que havia pertangut al primer²⁶⁸. Aquesta dada, no obstant, no dóna la certesa que Berenguer de Coma fos mestre d'obra, com ja adverteix Lladonosa²⁶⁹. Sigui com sigui, Alonso va atribuir-li la construcció de la porta del *Lavacrum* (mur de la nau nord), el tancament dels absis i de les voltes laterals i l'acabament del portal major del temple. El mateix Alonso va escriure en un altre treball en base a un document que va exhumar de l'Arxiu Capitular que l'any 1264 hi havia com a mestre d'obra un personatge anomenat Mateu²⁷⁰, que considerà pertanyent a la nissaga dels Coma i que seria l'últim dels seus integrants com a mestre constructor de la Seu²⁷¹, per bé que els arguments que proporciona sobre la pertinença a l'esmentada nissaga no són suficients per verificar la hipòtesi plantejada²⁷².

Sense que estigui plenament contrastat a causa de l'exigua documentació que existeix, s'accepta que la nissaga dels Coma va ser succeïda en la direcció de la fàbrica per la dels Prenafeta, la qual ha estat principalment estudiada per Francesca Español. El primer dels seus integrants coneguts és Pere de Prenafeta, *magister operis* de la catedral des d'una data incerta —però que indubtablement

²⁶⁴ ESPAÑOL, 1999, p. 146, diu: *Il ne faut pas oublier que la structure architectonique et sculpturale de la cathédrale, l'approche des formules diffusées quelques années auparavant dans la France méridionale; c'est donc probablement de ce côté des Pyrénées qu'il faut chercher l'origine de cette dynastie*. FITÉ, 2008a, p. 403, considera plausible aquest origen.

²⁶⁵ LLADONOSA, 1970, p. 117, proposà un origen solsoní, que és acceptat per BANGO, 1991, pp. 30-31. V. també DURAN-PORTA, 2005-2006, p. 22, n. 14

²⁶⁶ ALONSO, 1976, p. 19.

²⁶⁷ Així interpreta el concepte MATEU, 1970, p. 78.

²⁶⁸ LLADONOSA, 1970, pp. 119 i 134; DALMASES/JOSÉ, 1985, p. 109.

²⁶⁹ *No consta en la carta de donació que Berenguer de Coma fos constructor. Però semblants tractes amb el procurador de l'Obra i l'adquisició d'aquella statica, potser un obrador amb l'estança, ens permeten de creure que potser es tracta del successor del mestre Coma. Potser era un nebot?* (LLADONOSA, 1970, p. 119).

²⁷⁰ La notícia documental que proporciona ALONSO, 1983, pp. 163-169 (doc. en llatí, pp. 164-165 i traducció al castellà, pp. 166-167), explicita que *Mateus operarius* concedia, l'any 1264, unes cases de l'Almoïna a Jaume Claravalls, racioner de la Seu Vella.

²⁷¹ A més a més s'ha d'apuntar que entre 1191 i 1200 s'ha documentat un personatge anomenat *Petrus Ferrarius de Cumba* que també es relaciona amb aquesta nissaga, com a nebot de Pere de Coma. Recull el document en què se cita aquest nom CASTILLÓN, 1998, p. 117, doc. 40; ESPAÑOL, 1999, p. 146 recupera la notícia; també s'hi refereix FITÉ, 2008a, p. 405, nota 29.

²⁷² En el document que presenta, el mestre Mateu no apareix amb el cognom "de Coma". El mateix ALONSO, 1983, pp. 167-168, addueix que mai va localitzar una altra cita documental que es pugui relacionar amb el personatge. Tan sols expressa que Lladonosa li havia notificat l'existència d'aquest "de Coma" com a mestre de cases.

ocupava el càrrec en el moment de la seva consagració (1278), tal com es desprèn de la lectura de la làpida commemorativa de l'esdeveniment²⁷³— fins a l'any de la seva mort (1286), la qual es recorda en una làpida epigràfica encastada al flanc esquerre del portal de les Fonts²⁷⁴. Pere fou mestre major de la catedral i probablement encarregat de les obres del castell de la Suda fins a la seva mort²⁷⁵. La primera notícia coneguda sobre l'artífex data de 1259, quan el rei Jaume el Conqueridor li va concedir en franc alou la torre de Besora, localitzada a l'Est de la Roca Sobirana, en un punt molt proper al propi castell reial²⁷⁶. El mateix personatge va ser de nou objecte del favor del monarca l'any 1273, quan li va atorgar una pedrera situada al pati de l'esmentada torre de Besora²⁷⁷. Posteriorment, membres de la seva nissaga apareixen documentats participant igualment en les obres de transformació del castell de la Suda²⁷⁸. Segons els estudis de l'autora que seguim, l'any 1297, un fill de Pere, anomenat Ramon, *lapicida* com el seu pare, era l'encarregat de les obres del palau reial²⁷⁹. I, de la mateixa manera, un nét homònim de Pere es documenta a Lleida l'any 1297, quan el rei Jaume el Just li concedeix els *statica* (drets d'allotjament) en atenció als serveis prestats pel seu pare i al mateix temps li fa un benefici personal de 300 sous jaquesos anuals sobre les rendes dels obradors de l'alfòndec de Lleida mentre treballés a les obres del Castell i encara després de la mort del seu pare²⁸⁰. Posteriorment, l'any 1312, el mateix Pere es faria càrrec de les obres del sepulcre del monarca Jaume el Just instal·lat al monestir de Santes Creus²⁸¹. Al primer Pere de Prenafeta se li atribueix l'acabament de les voltes de la nau, el bastiment del cimbori i l'inici de les obres del claustre de la Seu Vella²⁸², obres que serien continuades pels seus successors.

²⁷³ Transcrita per ROCA, 1881, p. 15; BERGÓS, 1928, p. 22; TARRAGONA, 1979, p. 310 (nosaltres també l'hem reproduït en l'apartat anterior).

²⁷⁴ La van transcriure VILLANUEVA, 1803-1852, 16, pp. 98-99; BERGÓS, 1928, p. 21; també TARRAGONA, 1979, p. 268. Nosaltres també la transcrivim més endavant (apartat 3. 4. 2.).

²⁷⁵ ESPAÑOL, 1996, p. 446.

²⁷⁶ *Damus et concedimus vobis Petro de Pena Freyta, civi Ilerde, et vestris in perpetuum per alodium proprium franchum et liberum turrim illam que dicitur de Besora cum cortallo eidem contiguo que est juxta castrum nostrum...* (ESPAÑOL, 1991c, p. 185 i apèndix 1, p. 204).

²⁷⁷ ESPAÑOL, 1991c, p. 185 i apèndix 2 (p. 204).

²⁷⁸ ESPAÑOL, 1996, pp. 446-448.

²⁷⁹ ESPAÑOL, 1996, p. 446.

²⁸⁰ *Attendentes grata et accepta servicia per Raimundum de Pennafracta predecessoris nostris et nobis exhibita, idcirco damus et concedimus tibi Petro de Pennafracta filio dicti Raimundi, quod post mortem dicti patris tui, habeas et teneas dum vixeris et bene et legaliter te habueris, staticam castris nostri civitatis Ilerde...* La transcripció completa del document a MATEU, 1970, doc. 1, p. 79.

²⁸¹ MATEU, 1970, pp. 77-80; ESPAÑOL, 1991c, pp. 184-186.

²⁸² BANGO, 1991, p. 30; ADELL, 1997, a CR, 24, p. 146; MACIÀ, 1997, p. 38; MACIÀ/RIBES, 2001, p. 18.

3. 5. L'ESGLÉSIA I EL CLAUSTRE, LLOC D'INHUMACIONS

Un dels usos principals que sembla que va tenir el conjunt catedralici, fou el d'acollir sepultures²⁸³. Pel que fa a l'interior del temple, sembla que des d'antic va albergar els enterraments de bisbes i de canonges. El sepulcre avui perdut del primer dels prelats de la Lleida post-islàmica, Guillem Pere de Ravidats (1143-1176), es va instal·lar en un punt elevat del braç nord del transsepte, entre la sagristia i l'absidiola extrema, per ordre d'un dels seus successors, Gombau de Camporrells, segons informa Villanueva²⁸⁴. Per la seva part, Gombau (1191-1205), va tenir ubicat el seu sepulcre²⁸⁵ a l'esquerra de l'anterior. Si bé no tenim la certesa del moment en què es va col·locar en aquest indret, si atenem a Villanueva, sembla que quan va morir les seves despulles es van dipositar temporalment a la capella de Sant Tomàs esperant a ser

²⁸³ Aquesta és una qüestió que ha estat tractada en diferents treballs que l'aborden des de perspectives diverses. Centrats principalment en les qüestions de la litúrgia funeral, comptem amb els treballs de FITÉ, 2001b i CASTILLÓN, 2003. Altres estudis s'han brindat a monuments funeraris que hi ha al temple, com ara SANAHUJA, 1945; HERNÁNDEZ PALMÉS, 1979; ESPAÑOL, 1991e; FITÉ, 2001a; BESERAN, 2003. I també comptem amb publicacions que fan referència a les col·leccions de làpides que hi havia a la Seu i que a l'actualitat estan desaparegudes, esp. TARRAGONA, 1996 i 2003. Convé dir que aquests treballs fan referència a un ampli marc cronològic que depassa el segle XIII i fins i tot l'època medieval. Tornarem a alguns d'ells i ampliarem la bibliografia al llarg d'aquest apartat.

²⁸⁴ *Llamóle Dios para si dia 17 de diciembre de 1176; y cuando se construyó la Catedral fué enterrado al lado de la capilla de Santa Maria ad nive, ó de les Gralles. Costeó su sepulcro, y dotó una lámpara Gombaldo, entonces canónigo, y después Obispo* (VILLANUEVA, 1803-1852, 16, pp. 118-119). No obstant aquesta cita, LLADONOSA, 1992, pp. 88-89, situa el trasllat de les despulles dels bisbes Guillem i Gombau a aquest lloc vers el 1285. Al segle XV, el sepulcre degué ser monumentalitzat, ja que hi ha constància que el Capítol va encomanar la realització de la tasca a Jordi Safont i Bertran de la Borda, v. ALONSO, 1976, pp. 126-127; TERÉS, 1991a, p. 222. Segons les descripcions antigues, aquest nou sepulcre del segle XV era *una elevada, sepultura cuya principal ornamentación consistía en la imagen bien esculpida de un Obispo y los detalles de sus fúnebres exequias acompañados de una conmemorativa inscripción* (ROCA, 1881, p. 48, nota 1). Aquesta inscripció deia: HIC JACET B[EA]TUS GUILLERMUS PET[R]I P[R]IMUS ILLERD[A]E ANTISTES Q[U]I SUB RAYMUNDO GL[O]RIOSO COMITE BARCHINON[AE] E[C]CL[ESI]AM ILLERD[A]E RITUI PAGANO[RUM] DIU S[U]BJECTAM C[O]JELI AUXILIO LIB[E]RABIT ER EAM CULTUI RELIGIONIS X[RIST]IAN[A]E DEDICAVIT ET [CONSECRA]VIT AD DEUM XVI K[AL]ENDAS JANUARI ANNO D[OMI]NI M C LXXVII Q[U]I SEDIT ... ANNIS XXXIII ... MENSE UNU[M] DEEBUS SEPTEM (segons TARRAGONA, 1979, p. 286).

²⁸⁵ Presentava la inscripció: HIC JACET ILLERDEN[SI]S P[RE]SUL OPTIMUS REVERENDUS PATER DOMINUS GOMBALDUS DE CAMPORRELLS TERTIUS E[PISCO]PUS ILLERDEN[SI]S Q[U]I DIEM SUUM CLAUSIT EXTREMUM X KAL[ENDAS] MAII (?) ANNO D[OMI]NIC[A]E INCARNATIONIS MILLESSI/MO DUECENTESSIMO QUINTO (igualment, reproduïm la transcripció de TARRAGONA, 1979, p. 287; v. també: ROCA, 1881, p. 48, nota 2).

traslladades al lloc esmentat²⁸⁶. Com dèiem, la presència dels enterraments d'aquests prelats sembla reflectir que l'interior del temple va tenir un ús funerari des de temps antics. Per un altre costat, la seva ubicació al transsepte respon a l'ocupació d'un lloc privilegiat²⁸⁷. Les últimes dècades del segle XII i les primeres del XIII eren moments d'organització del conjunt catedralici i, en el temps en què van expirar aquells bisbes, la fàbrica o no s'havia iniciat o estava en estadis incipients, de manera que aleshores no van poder ser sepultats en el que hauria de ser el seu emplaçament definitiu. No obstant això, quan en temps dels seus successors es van donar les circumstàncies oportunes, aquests es van encarregar de soterrar-los als espais preferents del temple.

També hi ha constància de la tomba episcopal del frare dominic Berenguer de Peralta, que en el moment de la seva mort (1256) era bisbe electe. Segons les descripcions antigues, al segle XVIII aquesta es localitzava *en el lado izquierdo de la capilla de Gralla, antes de entrar a la misma* i es tractava de *un sepulcro puesto como cosa de once palmos catalanes del pavimento, en forma cuadrado i liso à la frente pintado un retrato con vestidura obscura guarnecida de un bordado de oro i forrada de color carmesí*²⁸⁸. Segons una notícia documental que ha donat a conèixer Francesc Fité²⁸⁹, aquest no fou el seu emplaçament original; almenys vers 1422-1426

²⁸⁶ Poco mas sobrevivió este grande Obispo, pues murió á 22 de abril de 1205. Depositaron interinamente su cadáver ante al altar de Santo Tomás; y después fue trasladado al sepulcro de su antecesor y maestro Guillermo Pérez, junto á la capilla de Santa Maria ad nives, v. VILLANUEVA, 1803-1852, 16, p. 130; LLADONOSA, 1992, pp. 88-89, situa el trasllat ca. 1285. Junt amb el de Gombau de Camporrells, sembla que també fou monumentalitzat al segle XV (ALONSO, 1976, pp. 126-127; TERÉS, 1991a, p. 222).

²⁸⁷ En època medieval, l'elecció del lloc de sepultura va a plantejar una seguit de prioritats que alhora reflectia l'estructura social. La topografia dels sepulcres episcopals d'època medieval a l'interior de les catedrals compta, es clar, amb estudis específics. Per exemple, aquest és el cas de la catedral d'Ourense (CENDÓN, 2010), en la que es conserven els enterraments de vuit bisbes (dels segles XIII al XV), les tombes dels quals es localitzen en els emplaçaments més rellevants del temple (a la "Capilla Mayor" i en diversos punts de les naus laterals). Igualment, respecte la catedral de Saint-Maurice d'Angers (COMTE, 2004), se sap que els bisbes es començaren a inhumar a l'interior del temple a partir del segle XII, el que va acabar configurant tot un mausoleu episcopal, amb interessants arquitectures i epigrafies a les tombes, actualment desaparegudes. Inicialment s'enterraren en diferents punts de l'interior (p. 75) i, a partir de les regularitzacions episcopals efectuades en dates avançades (segle XIV) es va disposar que el lloc d'inhumació per als bisbes seria el braç nord del transsepte, a la que es coneixia com a "*Chapelle des Évêques*" (pp. 80-81), en contraposició a la "*Chapelle des Chevaliers*", que era al braç sud del mateix transsepte.

²⁸⁸ El text prové de la descripció que apareix al manuscrit de Josep Pocerull (segle XVIII), publicada per TARRAGONA, 1996, pp. 295-296. Sabem, també, que l'esmentada sepultura presentava la inscripció: ANNO D[OMI]NI M CC L SEXTO VI NONAS OCTOBERIS TRANSITUS VENERABILIS PATRIS D[OMI]NI BERENGARII DE PERALTA HUIUS SACROS[ANC]T[A]E SEDIS ELECTI (la transcripció és de TARRAGONA, 1979, p. 287. Igualment la transcriu ROCA, 1881, p. 48, nota 3).

²⁸⁹ FITÉ, 2001b, pp. 383-384 i doc. 2, pp. 389-390.

estava emplaçada a l'interior de la capella de Sant Antolí (dels Gralla), quan va ser necessari moure-la, junt amb l'altar dedicat al bisbe, per efectuar reformes a la capella²⁹⁰. No es coneix com deuria ser la tomba abans de 1382, any en què el canonge Joan de Peralta, nebot-besnét d'aquell bisbe va sufragar els costos d'aquest sarcòfag (el que tenim descrit)²⁹¹. Per un altre costat, el sarcòfag episcopal de Pere del Rei (1299-1308) també s'ubicà a l'interior del temple, segons recullen les descripcions antigues²⁹².

El procés de d'ocupació de llocs privilegiats culminaria al temple ilerdenc amb la fundació de capelles privades per acollir les despulles no només de bisbes, sinó també de membres dels seus llinatges. Ja a l'any 1300 el nebot del bisbe Guillem de Montcada (1257-1278) va idear un mausoleu familiar que s'hauria d'instal·lar a la capella adjacent a l'absis principal per la part sud, però que el projecte no es podria iniciar fins a l'any 1328, quan Ot el Vell signà un acord capitular amb el canonge Jaume Sitjó —i amb el consentiment del bisbe Arnau de Sescomes— en el que s'hi feia constar que, junt amb el culte a Santa Peronella i els epitafis, s'hauria de traslladar la sepultura que hi allí hi havia²⁹³, fet que sembla indicar que aquell àmbit ja tenia un ús privat i, en conseqüència, que la possibilitat d'enterrament a l'interior del temple no seria exclusiva dels bisbes, sinó que també la tenien els canonges. La demanda per instal·lar la sepultura a l'interior del temple degué ser exitosa, ja que en un sínode que va tenir lloc l'any 1318 sota la prelatua de Guillem d'Aranyó, es van establir

²⁹⁰ Segons es desprèn del mateix document, malgrat que hi ha el compromís de retornar-los al mig de la capella un cop engrandida, finalment això no va passar, sinó que foren traslladats al mur adjacent, entre la nova capella i la de Sant Miquel i Santa Marta (el punt on la va veure Pocurull) (FITÉ, 2001b, pp. 383-384).

²⁹¹ Segons LLADONOSA, 1992, p. 89, que també indica que l'any 1370 ja hi havia fundat una capellania i els ciris per a cremar a l'altar dedicat a aquest sant, de manera que el culte al sant-bisbe ja venia com a mínim des d'aquesta data (v. també VILLANUEVA, 1803-1852, 16, p. 145; ROCA, 1881, p. 49; FITÉ, 2003c, p. 105, nota 146).

²⁹² ROCA, 1881, p. 51, la va veure: *Adosada á la última columna del coro en la nave lateral de mediodía, y semejante a la que con doble hilera de blasones existe en el opuesto pilar de aquel primer arco formero, sostenían dos leones una urna sepulcral, encima de otra que simulaba ser su basamento. En su cara delantera grabáronse seis escudos, cuya mitad superior dividían cuatro barras verticales, llenando la inferior un trazado como de túnica ó dalmática. Yacia sobre la cubierta la estatua de un obispo y coronaba su cima una procesión funeraria. Tampoco escritura alguna da razón positiva del sepelio: más por indicios varios cabe fundadamente presumir que estaban en él los despojos del dignatario leridano Pedro de Rege.*

²⁹³ Segons ABAD, 1979, p. 33, hi ha constància d'una fundació a la capella primitiva de Santa Peronella (absis lateral sud), l'any 1311, per part del Pere Valls, gràcies a una làpida que, després de la concòrdia de 1328, es va traslladar al seu nou emplaçament (la capella del col·lateral nord més propera al creuer, la qual s'encabeix entre aquest i la base de la torre de l'escala nord, aprofitant el gruix del mur); la làpida actualment es troba encastada al mur oest de la capella. La transcriuen BERGÓS; 1928, p. 148, ABAD, 1979, p. 33 i TARRAGONA, 1979, p. 292-293. Tracten el tema ESPAÑOL, 1991c, pp. 192-193; ESPAÑOL, 1991e, pp. 65-66; ESPAÑOL, 2003, p. 141; FITÉ, 2003c, p. 112, nota 53.

restriccions en matèria funerària²⁹⁴. Posteriorment, aquest tipus de regulació es continuaria aplicant, ja que, anys més tard (1343), el mateix Sitjó, ara com a bisbe, va reordenar la topografia sepulcral del claustre (*vid. infra*).

Per un altre costat, la funció cementirial del claustre també és més que coneguda. Les seves galeries van acollir múltiples inhumacions de personatges notables, tant de la pròpia comunitat eclesiàstica, com de la societat civil. Com era un fet generalitzat a les catedrals medievals, la part més cobejada era la immediata a l'església²⁹⁵, que en el nostre cas correspon, excepcionalment, a l'ala est, que és la que més ens interessa, perquè es considera del segle XIII. Quan es va construir, el recinte ja no acollia la vida comunitària, atès que la Canonja s'havia secularitzat l'any 1254²⁹⁶. Hi ha qui creu que aquest fou un possible motiu per a què es plantegés com una necròpolis de prestigi²⁹⁷. Segons s'ha dit, això també podria estar lligat als ingressos que rebria la institució catedralícia pels enterraments i els posteriors aniversaris que es realitzarien en memòria dels difunts²⁹⁸. Al segle XIV la concepció funerària del claustre es fa palesa en l'organització dels seus murs, on s'hi van albergar fundacions privades, tant de clergues com de laics insignes. En aquest sentit, els sectors que van acollir un major nombre de sepulcres foren la façana del temple i la de la Canonja²⁹⁹. La documentació proporciona notícies sobre l'interès que generava la galeria oriental, com posa de relleu l'esmentada disposició capitular dictada l'any 1343 pel bisbe Sitjó que fixava restriccions per reduir i distribuir jeràrquicament els enterraments³⁰⁰.

²⁹⁴ Una d'elles ordenava, sota pena d'excomunió, que només els que haguessin fundat una capella tindrien dret de sepultura a l'interior dels temples de la diòcesi (PLEYAN, 1873, p. 402; SABANÉS, 2009, p. 299). Com a principal església que era de la jurisdicció eclesiàstica, se suposa que la mesura també es va aplicar a la catedral, de manera que aquesta notícia se sol interpretar com un primer intent de restricció dels espais de sepultura al seu interior (ESPAÑOL, 2003, 130; ESPAÑOL, 2004a, p. 366).

²⁹⁵ Sobre el tractament diferenciat i preferent que tenia la galeria més propera a l'església en els conjunts romànics, v. KLEIN, 2004.

²⁹⁶ VILLANUEVA, 1803-1852, 16, pp. 63 i 143.

²⁹⁷ CARRERO, 2006, p. 41. CARRERO, 2011a, pp. 118, per exemple, quan diu: *les galeries du cloître furent occupées par les sépultures de personnes liées à l'institution du chapitre, tels que les protecteurs, donateurs, nobles et leurs familles. D'où les appellations de ces galeries : galerie des chevaliers, des frères, de la famille X, etc. La coutume de nommer les galeries selon les personnes enterrées dans leurs sol et murs fut généralisée dans toutes les institutions capitulaires et monastiques médiévales, comme on peut le voir à Burgo de Osma, Segorbe, Sigüenza, Tortosa ou Lleida.*

²⁹⁸ Al claustre hi tenien lloc els rituals commemoratius, com els aniversaris i fundacions, així com les pròpies cerimònies d'inhumació, qüestió que ha estat treballada en profunditat per CASTILLÓN, 2003; FITÉ, 2001b; FITÉ, 2003c.

²⁹⁹ CARRERO, 2006, pp. 41-42.

³⁰⁰ El document s'expressa en aquests termes: *Pavimentum autem sub testiudine seu volta claustris eiusdem ecclesie domui capituli contiguum ubi est sarchofagus canonicorum iuxta antiquum morem*

A l'actualitat moltes famílies encara s'evocuen mitjançant els seus emblemes heràldics gravats a la part baixa del mur que envolta el pati per la part del jardí³⁰¹, així com a les capelles que es van bastir sota el patronat de personatges insignes. Tal com ha remarcat Francesc Fité en relació amb aquest necrologi, la documentació aporta notícies de les autoritzacions capitulars per ubicar la sepultura i gravar el *signum*³⁰². Al sector oriental del claustre, són visibles alguns motius heràldics inscrits en medallons en alguns carreus dels murets de tancament del jardí [fig. 23], per exemple el gall de la família Gallart³⁰³, o una construcció arquitectònica de dos pisos³⁰⁴ que ens resulta desconeguda, però de la que n'existeixen mostres anàlogues en sengles mènsules de les esglésies de la Nativitat de Santa Maria de Sunyer³⁰⁵ i la de Sant Pere d'Alfès³⁰⁶, ambdues alçades entre finals del segle XII i principis del XIII. La

sepulture canonicorum ilerdensis et prioris monasterii Rocensi apud ipsam ecclesiam sepulturam elegerint deputamus residuam vero partem primam eiusdem claustri contiguam ecclesie viris nobilibus militibus ciubus ac personis honoratis quorum funera cum equo et armis aportata fuerint et eorum liberis et vxoribus asignamus partem autem que recipit versus palacium paupeerii canonicis ecclesiarum Cathedralium. La transcripció document la proporcionen CASTILLÓN, 2003, pp. 455-456 i CARRERO, 2001, p. 171, del que hem extret aquest fragment. Per una altra part, es refereixen a la notícia: PLEYÁN/RENYÉ, 1880, p. 97; ROCA, 1881, p. 73; BERGÓS, 1928, pp. 174-175; TARRAGONA, 1979, p. 246; ESPAÑOL, 2003, p. 130; ESPAÑOL, 2004a, p. 366. Amb aquesta regulació es va restringir la part esquerra de l'ala est, la més propera a l'església, per a què hi triessin sepultura els canonges de Lleida i els priors de Roda. L'altra mitja nau seria pels nobles, cavallers i ciutadans distingits. L'ala nord es reservà per als canonges forasters i per a seglars que s'haguessin dedicat a les arts, a les lleis, a la medicina i als patrocinadors d'alguna capella. Les altres dues naus estarien destinades a les persones fundadores dels altars i de les capellanies. L'angle nord-est del pati el va reservar per als beneficiats i, en últim terme, la resta del recinte quedava per als ciutadans de condició menys elevada.

³⁰¹ Els sondejos arqueològics realitzats l'any 2005 (GIL, 2008), tots ells a prop dels contraforts i dels murs per la part del pati interior, van posar al descobert, també, nombroses inhumacions que s'han datat entre moments posteriors a la construcció del claustre (segle XIV) i amb anterioritat al tancament del culte de la catedral (1707), vegi's el sondeig 11 (contrafort central-nord de l'ala oest, pp. 8-9), el sondeig 12 (contrafort central-oest de l'ala sud, p. 12) i el sondeig 13 (contrafort central-nord de l'ala est, p. 16).

³⁰² Aquest és el cas de la concessió, l'any 1404, de la sepultura a Pere Palau al davant de la porta de les Fonts amb la corresponent llicència per a gravar el seu escut d'armes (FITÉ, 2001, p. 378).

³⁰³ No representa problemes en la seva identificació. A la mateixa catedral, el gall, en tant que identificador d'aquesta nissaga, el retrobem al sepulcre del noble Berenguer Gallart († 1408), localitzat sobre la porta del *Lavacrum* (SANAHUJA, 1945, p. 172; CONEJO, 2007, a AGC, Escultura 2, p. 168.), en el qual l'emblema apareix sostingut per una cort d'àngels. Igualment es descobreix a la porta sud de l'església de Sant Llorenç de Lleida, corresponent a un moment constructiu entre els segles XIV i XV, en què la família va impulsar una important reforma del temple (LLADONOSA, 1972, p. 24).

³⁰⁴ L'inferior amb la porta i el superior amb un registre de finestretes amb una coberta a dues aigües i tres elements circulars que coronen els vèrtex similar a un palau, i no pas amb una torre que, segons Riquer, 1983, 1, pp. 276-277, en tant que símbol heràldic sempre es representa estreta i alta i, a més a més, presenta merlets a la part superior.

³⁰⁵ ERITJA, 1997, a CR, 24, p. 236.

³⁰⁶ ERITJA, 1997, a CR, 24, p. 112.

representació del palau potser es vincularia amb alguna nissaga ilerdenca o amb el mateix Capítol, atès que ambdues poblacions foren senyorius que en depengueren.

3. 6. GESTIÓ I FINANÇAMENT DE L'OBRA

L'administració de les aportacions econòmiques i la direcció de les obres catedralícies era responsabilitat del Capítol, que era el que contractava els mestres d'obra i altres operaris³⁰⁷. Segons recalca Caterina Argilés, aquesta administració de la fàbrica era independent dels afers capitulars i rebia el nom d'“obra de la Seu”³⁰⁸. A l'època medieval, l'obra de les catedrals estava sota la responsabilitat del procurador major, càrrec assignat a un canonge, que era una figura en relació amb la qual Isidro Bango indica que, durant els segles XII i XIII, el seu protagonisme superava al del mateix mestre constructor³⁰⁹. En el cas de la Seu Vella, el procurador major l'any 1203 era Berenguer Opiç o Obiç, segons se cita en la làpida commemorativa de col·locació de la primera pedra³¹⁰. Joan Duran³¹¹ fa algunes consideracions respecte la distinció de la figura del gestor econòmic i de l'arquitecte en cap i la seva identificació terminològica a l'època medieval, la qual, a vegades és confusa. No ho és a la làpida lleidatana, en la qual arquitecte (*magister et fabricator*) i procurador (*operario*) queden netament diferenciats³¹². Amb tot, i de nou segons Argilés, sembla que el responsable que seguia de prop el desenvolupament de les obres (construcció, organització, cura dels llibres de comptabilitat, etc.) i actuava en representació del Capítol en assumptes relacionats amb l'obra (per exemple en els desplaçaments per acompanyar al mestre d'obra a la pedrera) era el procurador menor, càrrec que requeia en un prevere beneficiat³¹³.

Com era usual al món medieval, la construcció de la catedral es va finançar a través de dues fonts principals: les reglamentacions episcopals i les

³⁰⁷ ESPAÑOL, 1991d, p. 78.

³⁰⁸ ARGILÉS, 2001, p. 20.

³⁰⁹ BANGO, 1991, p. 31.

³¹⁰ BERENGRIO OBICIONIS OPERARIO EXISTENTE (TARRAGONA, 1979, p. 254).

³¹¹ DURAN-PORTA, 2005-2006, p. 22.

³¹² CAPDEVILA, 1935, p. 7, també parla de l'existència, l'any 1184, d'un *operarius ecclesie* vinculat a l'obra de la catedral de Tarragona. L'autor informa que aquest era un membre de la canonja i, entre les seves tasques, hi havia les de facilitar les eines de treball, proveir dels animals convenients i proporcionar la manutenció als obrers.

³¹³ ARGILÉS, 2001, p. 19.

donacions de particulars³¹⁴. Pel que fa a les primeres, a les constitucions de 1237 consta que el bisbe de Lleida Pere d'Albalat (1236-1238) va manar que es destinés la dècima part de la recaptació de la pabordia a l'obra de la catedral fins que estigués conclosa³¹⁵. En relació amb això, J. Louis Biget expressa que les aportacions eclesiàstiques fixes provinents de les rendes episcopals o capitulars imposades per reglamentació canònica no eren un fet excepcional, sinó que, ben al contrari, eren una pràctica comú que instituïen els bisbes per a què les obres arribessin a bon port³¹⁶. La segona de les fonts d'ingressos mitjançant les quals es finançava l'obra eren les quantitats que arribaven al Capítol a través de les donacions voluntàries *ad opera*, és a dir, les deixes i els llegats que atorgaven els fidels, molts a través del testament, esperant rebre indulgències. Passem a citar algunes d'aquestes disposicions que hem pogut recopilar. Una d'elles figura a les darreres voluntats de Guillem de Cervera (1173), el qual deixà *ad claustrum Sanctae Mariae Sedis Ylerde in opere X morabetinos*³¹⁷. Pocs anys després, el 1185, Berenguer de Boixadors donava *XIII morabetinos per unum calicem argentei ad altare sancte Marie sedis Ilerde et operii eiusdem ecclesie*³¹⁸. Anys més tard, la canongessa Bartomeua de Cladelles, disposà dels seus béns en una escriptura (1210) que començava: *Quod ego, Bartolomea, canonica Ilerdensis, per remedio anime mee et parentem nostrorum, dono a Berenguer, operario Sedis (...)* i donava 1.000 sous

³¹⁴ BIGET, 1974, pp. 130-142, centrat en les catedrals del segle XIII del Migdia francès, diferencia les fonts de finançament en dos grans grups. Per una banda, les que provenien de la generositat dels fidels, que consistien en els fruits de les col·lectes o dels llegats (fundacions de capelles, de sepultures, de beneficis, de misses o en forma de deixes testamentaries). Per l'altra, les que derivaven de les aportacions dels clergues, consistents en reglamentacions canòniques (assignacions dels capítols de les catedrals i dels bisbes), mecenatge personal dels canonges, del membres del Capítol o dels mateixos bisbes (que a vegades utilitzaven fins i tot la seva fortuna personal), així com aportacions eclesiàstiques fixes (rendes episcopals i capitulars).

³¹⁵ *Hizo una solemne constitución á 11 de diciembre de 1237, fijando el número de canónigos en veinte y cinco, como estaba mandado, y el de doce preposituras servideras por los mismos canónigos, las cuales diesen las décimas de sus frutos a la obra de la Iglesia, mientras durase su fábrica*, segons informa VILLANUEVA, 1803-1852, 16, pp. 136-137; també hi fan referència: LLADONOSA, 1972, 1, p. 335; ARGILÉS, 2001, p. 20. L'any 1168, el bisbe Guillem Pere havia donat a l'Almoïna la dècima part del delme dels fruits de totes les prepositures (SANAHUJA, 1944, p. 48). La reglamentació d'Albalat expressava que un cop acabada l'obra, hauria de tornar a l'Almoïna. Segons SANAHUJA, 1944, pp. 50 i 52, la recepció de la dècima de les prepositures per part de l'obra sembla que va perdurar almenys fins al segle XVII. Així també sembla desprendre's del que figura al *Llibre major de les dècimes, fruits, jurisdicció y emoluments de la mensa capitular*, de 1663: *Recullits los fruits de blat, ordi, mixtura y civada se fa la repartició en la forma següent. Primerament en los grans se paga lo redelme als delmers segons lo concert que ab ells está fet. Després se dona la desena part a la Obra, y del que se quede se dona lo vuité al Sr. Bisbe* (segons CASTILLÓN, 1991a, p. 145).

³¹⁶ BIGET, 1974, p. 140, proporciona notícies de que a Albi el Bisbe Berant de Castanet i els canonges van consagrar a l'obra de Santa Cecília la vintena part de les rendes durant vint anys a comptar des de l'inici dels treballs.

³¹⁷ ALTISENT, 1993, doc. 457, pp. 341-342.

³¹⁸ CASTILLÓN, 1992-1993, doc. 40, p. 152.

jaquesos per a la fàbrica de la Seu. També cedia a l'obra de la catedral una vinya de quatre fanegades que es trobava a Pardinyes³¹⁹. L'any 1214, el mercader Ramon de Segarra, veí de la parròquia de Santa Maria Magdalena, va disposar al seu testament diversos censals per a què nit i dia cremés una llàntia davant l'altar de Santa Maria. El que sobrès s'hauria de donar *in opere Beate Marie*³²⁰. Pere de Sixena (1240), succentor i canonge de la Seu de Lleida, va llegar en testament 100 sous per a l'Obra³²¹. Jordi Bolòs³²² va donar notícia d'algunes deixes a l'obra extretes de diversos testaments del segle XIII conservats a l'Arxiu Capitular de Lleida. Les referències explícites a l'obra que apareixen en aquest treball són: L'any 1216 (20 sous jaquesos *operi Sancte Marie sedis Ylerde*), 1229 (16 mas mudines *operi eiusdem loci; corpus meum in claustrum Sancte Marie Sedis*), 1256 (5 mas mudines *operi et lumini ecclesie sedis Ilerde ubi eligo sepultura*), 1266 (200 diners *operi dicte ecclesie sedis Ilerde; sepultura corporis mei in cimiterio ecclesie Sancte Marit sedis Ilerdensis*), 1286 (10 sous *opus Beate Marie sedis Ilerdensis*), 1293 (2 sous). Segons ressalta l'autor del treball, en els casos en què el difunt volia ser sepultat al claustre o al cementiri de la Seu, la donació solia ser més quantiosa. Un cas que recalca és el del mestre Ventre (1277), els marmessors del qual donaren a Ramon de Montpeló, encarregat de l'obra de la Seu (*gerens vices operarii ecclesie sedis Ilerdensis*), la notable quantia de 50 morabatins alfonsins³²³. Per últim, també hem d'apuntar que no tots els llegats es feien a través del testament, sinó que hi havia altres tipus de convinences econòmiques que sembla que tenien la mateixa finalitat de finançar l'obra. L'historiador Josep Lladonosa va proporcionar un elevat nombre de notícies que s'estenen per la primera meitat del segle XIII, les quals bàsicament fan referència a vendes i cessions que anaven destinades a l'obra de la Seu³²⁴.

No es constata documentalment la participació de la monarquia en el finançament de la catedral fins al segle XIV, quan el rei va contribuir a l'obra del claustre (*vid. infra*). En qualsevol cas, aquesta aparent no-col·laboració no està en desacord amb allò que passava a al Migdia francès de finals del segle XIII i principis del XIV, on tampoc no es documenta la intercessió reial en el

³¹⁹ LLADONOSA, 1970, p. 115.

³²⁰ VILLANUEVA, 1803-1852, 16, p. 81; LLADONOSA, 1970, pp. 97-98.

³²¹ *Operi sedis ilerdensis centum solidos*, segons BUSQUETA/SARDOY, 1996, pp. 133-136.

³²² BOLÒS, 1991, pp. 65-66.

³²³ En relació amb aquest tipus de notícies documentals, és oportú portar a col·lació l'observació apuntada per ESPAÑOL, 1999, p. 147 de que s'ha de ser prudent a l'hora d'interpretar la terminologia que contenen certs testaments lleidatans, atès que les mencions també podrien correspondre a la confecció d'objectes litúrgics.

³²⁴ LLADONOSA, 1972, pp. 346-347.

finançament de catedrals³²⁵. Si ens fixem en una catedral més propera, la de Tarragona, si bé s'ha detectat un cert interès dels monarques en la construcció des de finals del segle XII³²⁶, la contribució arxiepiscopal és molt més puixant³²⁷.

Els testimonis documentals als què fins ara hem fet referència al·ludeixen, per cronologia, a la construcció del temple. Cal suposar que l'obra del claustre es va pagar mitjançant les mateixes fonts. Però, a més a més, es coneixen algunes notícies que amplien la visió de la qüestió. La primera fa referència a la donació, l'any 1310, de 6.000 pedres extretes de Gardeny per part del monarca Jaume II per a les obres del recinte³²⁸, que deixa constància de la intervenció reial a l'obra del claustre a què fèiem referència. Per un altre costat, també es verifica la contribució episcopal en el pagament de les obres en el fet que el bisbe Ponç de Vilamur (1322-1324), en adonar-se que avançaven amb molta lentitud per manca de recursos, va assignar 70.000 lliures pertanyents a la seva càtedra i, amb la mateixa finalitat, va vendre alguns béns propis i de l'església³²⁹. L'autorització del vicari general del bisbe Ferrer Colom, Ponç de Rivelles, per la qual l'any 1335 fomentava la recollida d'almoines *pro maxima et sumptuosa opera claustris ecclesie Cathedralis Ilerdae*³³⁰, posa de manifest que aleshores també es va recórrer a la participació de les parròquies.

³²⁵ FREIGANG, 1995, esp. p. 19, exposa que no existeixen indicis que suggereixin la intervenció reial en el finançament de catedrals al *Midi* de l'època i insisteix en què aquesta responsabilitat la van assumir els capítols catedralicis. A partir de cap a 1270 les grans catedrals llenguadocianes adoptaren el llenguatge gòtic propi del Nord de França, en tant que pla internacionalitzador de les ambicions del clergat i com a afirmació de la seva autoritat, idees a les que també respon l'elevat nivell tècnic que assoleixen algunes catedrals (Narbona, Toulouse,...). L'autor fa una lectura política de l'arquitectura i considera que reflecteix el clima de rivalitats del clergat catedralic amb múltiples institucions (reials, eclesiàstiques, comunals).

³²⁶ CAPDEVILA, 1935, p. 10 i FUENTES/RAMOS, 1995, a CR, 21, pp. 123-124, fan notar que l'any 1194 el rei Alfons I de Catalunya-Aragó hi llegà 300 sous anuals fins que l'obra fos acabada. De la mateixa manera, Pere I, l'any 1207, posà sota custòdia reial l'obra de les rendes catedralícies.

³²⁷ Es pot apuntar que l'any 1171 l'arquebisbe Hug de Cervelló llegà 500 sous a l'obra (CAPDEVILA, 1935, p. 5); durant un període de 12 anys Berenguer Vilademuls (1174-1194) destinà diverses rendes a l'obra; l'any 1214 Ramon Rocabertí féu un llegat de *mille solidos* a l'obra del claustre; l'any 1220 Aspàreg de la Barca li assignà diversos delmes, etc. (veure igualment FUENTES/RAMOS, 1995, a CR, 21, pp. 123-124).

³²⁸ *Concessio sex millium pedras somadals operi claustris Ecclesie Illerdensis...* El document el transcriu: PLEYÁN, 1873, p. 529; el citen: ROCA, 1881, p. 63; ESPAÑOL, 2004a, p. 355.

³²⁹ ROCA, 1881, p. 64.

³³⁰ VILLANUEVA, 1803-1852, 16, p. 87; ABAD, 1979, p. 52; LLADONOSA, 1992, p. 119. Possiblement aquesta crida sigui quelcom semblant a les col·lectes que es van organitzar a finals del segle XIII a la diòcesi de Pamplona per tal de reparar la catedral i, així mateix, tirar endavant la construcció del seu claustre (HIDALGO SÁNCHEZ, 2007, p. 290).

3. 7. ELS EDIFICIS I EL BARRI IMMEDIATS A LA CATEDRAL

La catedral medieval lleidatana no estava ni molt menys tancada en si mateixa, com podria desprendre's si la miréssim només atenent a la percepció que en tenim a l'actualitat, la qual està mediatitzada per la destrucció posterior del barri que l'envoltava. Ben al contrari, en tant que símbol de la urbs a la que se superposava, va mantenir una intensa relació tant amb la pròpia ciutat com, en especial, amb els edificis i espais immediats ubicats en les plataformes del turó de la Suda. Consegüentment, no podem entendre la catedral del segle XIII sense tenir present el seu entorn. Amb quins edificis es relacionava? Com era el barri en el qual estava inserida? Quin paper urbanístic ocupava el grup episcopal dins la Lleida del segle XIII? En aquest apartat ens proposem analitzar els edificis que van existir en el seus environs, que indubtablement foren els més significatius de la Lleida medieval. Igualment, farem una aproximació al barri episcopal de la Suda, que en essència fou un entorn habitat per clergues i servidors de l'Església que es va formar a les rodalies del temple catedralici entre la segona meitat del segle XII i al llarg del segle XIII.

3. 7. 1. El desaparegut palau episcopal

En època medieval, davant per davant de la façana sud del transsepte s'hi ubicava el palau episcopal³³¹. Aquesta construcció, a l'actualitat desapareguda (només n'han perviscut algunes mencions documentals i alguns vestigis arqueològics dels que tot seguit parlarem), s'assentava sobre la plataforma militar coneguda com "la contraguàrdia de la Reina" [fig. 25], que és un solar de planta trapezoïdal localitzat a uns 5 m de la façana de l'Anunciata. Aquesta era una localització ben comuna a les ciutats episcopals, en les quals el palau del bisbe se solia emplaçar en algun punt immediat de la catedral, a vegades al costat meridional del transsepte³³².

³³¹ Josep Lladonosa fa referència en múltiples ocasions a aquest palau. Un dels treballs en què el tracta de forma més extensa és: LLADONOSA, 1979, pp. 125-133; la contribució més destacada amb què comptem en relació amb aquesta residència episcopal és: GIL/PAYÀ, 1996, corresponent a una memòria realitzada arran d'unes intervencions arqueològiques per estudiar els seus vestigis; una de les darreres aportacions a destacar és: MARTÍNEZ/VELASCO, 2007, pp. 313-321.

³³² MARTÍNEZ TABOADA, 1985. Aquesta organització amb el palau al costat sud del transsepte la trobem, per exemple, a Girona, a Barcelona o a Santiago de Compostel·la. Per al darrer cas: CASTIÑEIRAS, 1998, pp. 260-263; LÓPEZ CARREIRA, 2005, p. 148.

Segons expressà Josep Lladonosa, l'edifici que es va utilitzar com a primitiu palau bisbal després de la conquesta de Lleida (1149), que era situat en un punt indeterminat de la plataforma en la qual actualment s'assenta la catedral, degué ser enderrocat vers els primers anys del segle XIII, arran de la implantació de la catedral³³³. Aleshores la residència del prelat sembla que ja es va emplaçar a l'edifici on va perviure durant segles. Després de la conquesta, aquesta edificació hauria passat a mans dels canonges de Sant Ruf, els quals, l'any 1203, l'haurien cedit per conveni al bisbe ilerrenc Gombau de Camporrells, ja amb l'objecte que hi fixés residència³³⁴. Es considera, per tant, que aquest edifici d'origen andalusí és l'origen del que ulteriorment serà el gran palau episcopal, avui inexistent, que fou ampliat segons els gustos i necessitats de cada etapa històrica.

Aquest segon palau bisbal va operar com a tal des de l'any 1203 fins a la Guerra de Successió Espanyola (1701-1715)³³⁵, a partir de la qual es va iniciar la fortificació del turó. Malgrat que no es coneix la data precisa del seu enderroc, tradicionalment s'havia situat entre els anys 1707/1710, els consecutius a la claudicació de Lleida en l'esmentada contesa bèl·lica, sota el govern del comte de Lougvinny, i l'any 1714, sota el govern del marquès de Dubus³³⁶. Isabel Gil i Xavier Payà suposen que la data de l'enderrocament es va produir vers el 1707-1708, atès que en un plànol d'aquells anys hi apareix la planta del palau bisbal amb la llegenda *Eveché razé*³³⁷. En una cita de l'any 1748 que proporciona Juan Miguel Muñoz s'apunta l'any 1707 com a moment de la demolició³³⁸.

Des d'antic, va existir un carrer que seguia el mateix recorregut que el vial actual que corre paral·lel a l'alçat sud de la catedral, que es coneixia com el carrer de la Bisbalia o "carrer davall lo palau del bisbe" [fig. 46]. Des d'aquest

³³³ LLADONOSA, 1972, pp. 252-253; també s'hi refereixen MARTÍNEZ/VELASCO, 2007, p. 314.

³³⁴ *Berengarius, Dei permisione Prior ecclesie Sancti Rufi, constitute in territorio Ilerdensi, cum omnibus canonicis eiusdem loci, per nos et per omnes successores nostros, damus vobis domino Gombaldo, episcopo et toti ecclesie Ilerdensi, palatium illud situm in Çuda Ilerdensi et totum locum Palatii cum omnibus pertinentiis suis* (LLADONOSA, 1970, p. 128).

³³⁵ El palau apareix en la majoria de plànols militars del segle XVII (no se'n coneixen de més antics) que trobem a l'*Atlas de Lleida*, ARMENGOL/CATLLAR, 1987, núms. 4, 10, 11, 13, 15 i 16.

³³⁶ LLADONOSA, 1970, p. 102; TORT, 1992, p. 142; MORÁN *et al.*, 2001-2002b, pp. 342-343.

³³⁷ GIL/PAYÀ, 1996, p. 5. El plànol a ARMENGOL/CATLLAR, 1987, núm. 28.

³³⁸ *En la pasada guerra de 1707, por hallarse el antiguo Episcopal Palacio situado dentro de las murallas del Castillo de esta ciudad de Lérida, fue demolido y reducido a bauarte del mismo castillo, quedando los obispos sin casa propia para su decente habitación...* (MUÑOZ, 1993, p. 405). El fragment respon a una comunicació del bisbe de Lleida Gregorio Galindo (1736-1756) adreçada a la cort per a què l'alliberés d'unes contribucions immobiliàries propietat del bisbat.

carrer s'accedia al les dependències del palau mitjançant una escala de pedra, les "grades del palau del bisbe", esmentades al *Capbreu Autèntich* de 1382 i situades al davant de la porta de l'Anunciata, que remuntaven al palau passant per sota d'una arcada (*vid. infra*) que unia les dependències del prelat amb la façana sud de la Seu³³⁹. Durant el segle XV l'edifici andalusí es va sotmetre a transformacions profundes per tal de ser adaptat a les noves necessitats d'ús³⁴⁰, i és per això que en general la construcció es defineix com a gòtica, un fet que, d'altra banda, sembla posar-se de manifest en el testimoni gràfic que més acuradament representa aquest palau: la detallada vista de Lleida que va realitzar l'any 1563 el cartògraf i paisatgista flamenc Anton Van der Wyngaerde en la campanya de dibuixos de localitats espanyoles que va executar per encàrrec del monarca Felip II³⁴¹ [fig. 26]. Igualment, ens ajuda a fer-nos una idea de la situació i l'arquitectura del palau una pintura feta als anys 70 per un artista de la ciutat, Enric Garsaball, que si bé es tracta d'una reconstrucció imaginària, va comptar amb l'assessorament de l'historiador Josep Lladonosa³⁴² [fig. 29], imatge que contrasta amb al desolació actual del solar [fig. 30].

L'any 1995, en un sondeig realitzat a l'angle nord-est del baluard de la Reina, dins del marc d'actuacions arqueològiques vinculades al Pla Especial del Turó³⁴³, es van localitzar unes restes que es consideren corresponents al palau³⁴⁴. Els vestigis es trobaren en un àmbit delimitat a la roca mitjançant un retall i s'han documentat tres arcs situats a curta distància i paral·lels entre ells, els quals haurien estat dissenyats per a suportar un edifici de grans proporcions [figs. 27 i 28]. Pel que fa a l'organització d'aquest edifici, i segons l'opinió dels arqueòlegs, la configuració de les arcades fa improbable que la coberta fos de

³³⁹ LLADONOSA, 1979, pp. 127-128; LLADONOSA, 2007, pp. 677-682.

³⁴⁰ MARTÍNEZ/VELASCO, 2007, p. 315, nota 4, donen a conèixer que l'any 1460 es van realitzar importants reformes al palau coincidint amb la vinguda del rei a Lleida per a celebrar corts, ja que l'edifici havia de ser la residència del rei. Expressen que aleshores es van construir noves cambres i altres es van arranjar. Esmenten que també es van fer obres a l'entorn del palau i fan referència a la gestió econòmica d'altres reformes efectuades durant el segle XV.

³⁴¹ L'original a la secció de manuscrits de la Biblioteca Nacional d'Àustria; publicat i comentat per ERITJA, 1998; v. també KAGAN, 2008, pp. 156-158.

³⁴² Sobre l'obra d'aquest pintor es pot veure GONZÁLEZ/BALASCH, 2007a i 2007b, que són dos articles apareguts a la revista local *La Mañana* en què es comenta i es reproduïeix la sèrie de 14 quadres que recreen diversos punts de Lleida en diferents etapes històriques (entre el segle XIII i 1806), fruit de la col·laboració entre el pintor Garsaball i l'historiador Lladonosa a partir de 1969, la majoria d'originals de les quals es conserven al Museu Morera de Lleida. Per a la recreació amb el palau episcopal, v. esp. GONZÁLEZ/BALASCH, 2007a, p. 9.

³⁴³ PUIG/SÁEZ, 1999, pp. 182-206.

³⁴⁴ Com hem expressat, la memòria és de GIL/PAYÀ, 1996.

volta, per la qual cosa es creu que aquesta era arquivada amb bigues de fusta clavades a la part superior dels arcs, d'una de les quals se'n conserva la traça³⁴⁵. Aquests vestigis, úniques evidències materials que han perviscut de l'antic palau bisbal, es van datar entre els segles XIII i XIV i correspondrien a un espai de planta soterrada respecte el carrer que podria assenyalar la línia constructiva de la façana del palau i, per tant, la línia de l'antic carrer "de la Bisbalia".

3. 7. 2. La Canonja

La Canonja és l'edifici que hi ha annex a l'ala nord del claustre catedralici [fig. 31]. A l'actualitat se'n té un extens coneixement perquè, com dèiem en iniciar aquest capítol, l'any 1998 va ser objecte d'intervencions arqueològiques i anàlisis històrico-artístiques que van proporcionar tot un panorama de dades que van posar sobre la taula la seva complexa evolució constructiva i la funció de diversos dels seus àmbits al llarg dels segles³⁴⁶, els resultats de les quals són les que se situen a la base de l'exposició de l'apartat que encetem, que lògicament se centra en les fases que van des dels seus inicis i al llarg del segle XIII. L'estructura més antiga localitzada en el decurs de la mencionada intervenció va ser la fonamentació d'una edificació de planta trapezoïdal localitzada al sector oriental del conjunt de la Canonja per la part annexa al claustre (anterior a la nau coneguda com de Santa Maria l'Antiga) que fins aleshores era desconeguda³⁴⁷ [fig. 32]. Les dades arqueològiques van revelar que no es tractava d'una construcció d'època andalusina, sinó que cronològicament se situava a la segona meitat del segle XII, o sigui, amb posterioritat a la conquesta cristiana de Lleida, constatació amb la que es refutava la hipòtesi plantejada per Josep Lladonosa a la dècada de 1970 segons la qual Santa Maria l'Antiga havia estat la primera catedral de Lleida després de la cristianització situada l'antiga mesquita aljama (vegi's l'apartat 3. 1. 1.).

Els mencionats estudis van revelar que l'evolució constructiva de l'edifici va prosseguir, vers finals del segle XII o principis del segle XIII, i al mateix cos

³⁴⁵ GIL/PAYÀ, 1996, pp. 10-11; vegi's també MORÁN *et al.*, 2001-2002b, p. 342.

³⁴⁶ Els resultats publicats a GIL/LORÉS, 1999; LORÉS/GIL, 1999. Van servir de base per a l'elaboració d'un projecte d'habilitació de l'edifici de la Canonja (FRESQUET/COLL, 2004). La recerca d'informacions arqueològiques s'havia iniciat l'any 1993 amb la realització d'una cala arqueològica a la zona est de la nau de Santa Maria l'Antiga [fig. 8, sondeig 1] amb l'objecte de saber si existien restes constructives que donessin dades sobre la capçalera de Santa Maria l'Antiga o de possibles construccions associades, les quals no van aparèixer (GALLART, 1993, pp. 94-96).

³⁴⁷ GIL/LORÉS, 1999, pp. 296-298; LORÉS/GIL, 1999, pp. 24-25.

est de l'actual Canonja, amb l'edificació de l'aula de "Santa Maria l'Antiga"³⁴⁸ [fig. 33]. Aquesta nau, que presenta una planta rectangular i es cobreix amb volta de canó apuntat [fig. 34], va utilitzar alguns murs de la construcció primitiva, malgrat que és més estreta que aquella. Actualment aquesta edificació es conserva en la seva pràctica totalitat, a excepció del seu mur oest, que va ser enderrocat al segle XV (per la part occidental ara està directament connectada mitjançant un arc faixó amb la nau annexa [fig. 35]). Des de la galeria nord del claustre s'observa l'alçat exterior del mur sud d'aquesta nau [fig. 36], l'estructura del qual analitzen en detall Imma Lorés i Isabel Gil³⁴⁹. En aquesta façana s'hi localitzen sis de les set finestres que posseeix la nau [fig. 37], tres de les quals estan cegades: dues pels nervis de les voltes del claustre construïdes al segle XIV [fig. 38], mentre que la tercera va ser anul·lada al segle XVI amb la construcció de la que es coneix com porta nova de Santa Maria l'Antiga³⁵⁰. L'última finestra de l'edifici, practicada a la façana oriental, ha perviscut parcialment coberta pel recreixement del mur oest del temple catedralici. Segons indiquen les esmentades autores, l'ingrés a la nau sembla correspondre a la porta d'arc de mig punt oberta al claustre, entre la porta de la Pia Almoina i la porta nova de Santa Maria l'Antiga, que actualment està inutilitzada³⁵¹.

Un dels principals arguments per a situar aquesta construcció entre finals del segle XII i principis del XIII³⁵², és la datació que es va poder apuntar arran de la troballa —en el decurs l'esmentada intervenció arqueològica— de tres carreus reutilitzats en la fonamentació d'una ampliació del gruix del mur sud de l'habitació central corresponent a la Pia Almoina feta al segle XV i que es considera que provenen del mur occidental de Santa Maria l'Antiga, que es va enderrocar a mitjan segle XV³⁵³. Dels tres carreus, dos presenten restes pictòriques de tradició romànica, que indiquen que aquell edifici ja havia estat objecte de decoració mural, i el tercer té inscrita la data de MCCXI, que s'admet com el *terminus ante quem* per a la construcció d'aquesta nau Santa Maria l'Antiga. Com fan notar Imma Lorés i Isabel Gil, aquesta datació se situa en un

³⁴⁸ GIL/LORÉS, 1999, pp. 299-302; LORÉS/GIL, 1999, pp. 28-35.

³⁴⁹ GIL/LORÉS, 1999, p. 300; LORÉS/GIL, 1999, pp. 28-29.

³⁵⁰ Rrealitzada entre 1559 i 1562, v. COMPANYY, 1991, pp. 309-310; YEGUAS, 1999, pp. 172-173.

³⁵¹ GIL/LORÉS, 1999, p. 300; LORÉS/GIL, 1999, p. 30.

³⁵² GIL/LORÉS, 1999, p. 301; LORÉS/GIL, 1999, p. 34.

³⁵³ GIL/LORÉS, 1999, pp. 300-301; LORÉS/GIL, 1999, p. 34.

moment pròxim de l'activitat de Pere de Coma al temple de la Seu Vella³⁵⁴ i, malgrat que això no representa un relació directa amb la construcció de Santa Maria l'Antiga, assenyalen que situa la seva fàbrica en un moment en què es produeix una promoció de l'activitat constructiva en el conjunt catedralici. Per un altre costat, hi ha un element constructiu de la Canonja que vinculen amb el propi temple del segle XIII, la tipologia de les seves finestres³⁵⁵, que sols s'amplien amb esplandit vers l'interior, mentre que vers l'exterior presenten un retrocés del mur, que és una solució que es troba a les finestres que s'obren als murs de les naus laterals de la Seu Vella, les quals presenten aquesta mateixa imatge desproveïda de decoració per l'exterior, encara que per l'interior sí que ostenten elements decoratius (v. el detall on s'aprecien els tres tipus de finestra presenta al temple de la Seu Vella de la pàg. 185 d'aquest volum).

Hi ha un altre aspecte a considerar respecte aquesta nau, el de la seva funció. Les autores que seguim creuen que, des del principi, va estar dedicada al culte, per bé que deixen clar que d'això no n'hi ha constància material ni documental per als moments inicials, ja que no serà fins a partir de finals del segle XIV i principis del segle XV que la nau es confirma com un espai, aleshores sí, dedicat al culte (quan als llibres d'obra s'identifica amb el nom de Santa Maria l'Antiga i com un espai amb altar)³⁵⁶. Per un altre costat, Eduardo Carrero va plantejar que Santa Maria l'Antiga hauria format part de les estances canòniques originàries i que es podria tractar de la Sala Capitular³⁵⁷. L'autor creu que la capella no va existir com a tal fins quan l'any 1457 l'edifici canònic es va reordenar en tres àmbits³⁵⁸, de manera que les referències anteriors a Santa Maria l'Antiga s'haurien d'identificar amb la Sala Capitular. Per formular aquesta hipòtesi, va tenir en compte que l'aparició documental de l'advocació de Santa Maria l'Antiga no es produeix fins a partir de l'execució de l'altar

³⁵⁴ Recordem que d'aquesta personalitat se'n cap que l'any 1193 es va integrar a la Canonja i que l'any 1203 era mestre constructor del temple segons se cita a la làpida d'inici de les obres catedralícies (v. l'apartat 3. 4. 3.). Recentment, LORÉS, 2013, p. 78.

³⁵⁵ GIL/LORÉS, 1999, pp. 301-302; LORÉS/GIL, 1999, p. 34.

³⁵⁶ GIL/LORÉS, 1999, p. 301; LORÉS/GIL, 1999, p. 33.

³⁵⁷ CARRERO, 2000b; CARRERO, 2001.

³⁵⁸ CARRERO, 2001, pp. 168-169. Aquí convé que tinguem present que aleshores es van realitzar importants reformes a la Canonja (naus de Santa Maria l'Antiga, la Pia Almoina i la sala Capitular). Es van enderrocar els murs que separaven Santa Maria i la Pia Almoina i es va redistribuir l'espai. Al marge de les notícies relatives a les reformes que apareixen als llibres d'obra (GIL/LORÉS, 1999, pp. 310-311; LORÉS/GIL, 1999, pp. 57-60), dóna fe de les obres la còpia que va fer un notari de les inscripcions que hi havia en un dels murs que havia de ser enderrocat amb els noms dels fundadors de beneficis per als pobres per a què poguessin ser copiats de nou (manuscrit *Manuale Deliberationum... Capituli*, conservat a l'Arxiu Capitular de Lleida que el reproduïx SANAHUJA, 1944, p. 62, nota 28).

major de la catedral per Bartomeu Robió³⁵⁹ (ca. 1362), moment en què l'antiga imatge titular fou traslladada a aquesta nau³⁶⁰. Segons Eduardo Carrero fou aleshores quan l'espai va passar a rebre indistintament l'apel·latiu de "capítol" o "capella de Santa Maria" i no va ser fins a 1457 que va ser una capella en el sentit estricte.

Per bé que sobrepassen la cronologia que ens interessa, hem cregut oportú fer una breu referència al moment constructiu posterior a la nau de Santa Maria l'Antiga, atès que això ens ajuda a copsar la realitat de l'edifici de la Canonja. La següent etapa, produïda entre finals del segle XIII i principis del segle XIV, va ser la prolongació vers l'Est d'aquesta nau³⁶¹, a la qual se li va adossar una altra nau longitudinal que va ocupar aproximadament la meitat occidental de la façana del claustre³⁶². Per a la seva construcció es va prosseguir amb la fàbrica coberta amb volta de canó apuntat, prenent com arrencada l'arc faixó de la nau de Santa Maria l'Antiga, i l'espai resultant es va compartimentar internament en dos àmbits: la Pia Almoina³⁶³ (Est) i la sala capitular (Oest). A causa del desnivell del terreny vers l'Oest, es va haver d'executar un pis inferior que actués com a basament de la nau de prolongació. Per tant, en aquest sector, la nau d'ampliació funciona com planta baixa respecte al nivell del claustre i com primer pis en relació al carrer paral·lel a la façana est. L'accés original des del carrer al pis inferior³⁶⁴ s'efectuava a través d'una porta d'arc de mig punt

³⁵⁹ L'estudien amb profunditat ESPAÑOL, 1995a, en el qual proporciona dades documentals (pp. 19-24), fa hipòtesis sobre l'escultura i la iconografia (pp. 41-54) i analitza els relleus des del punt de vista formal (pp. 55-75); també BESERAN, 2007.

³⁶⁰ Recordem que tradicionalment s'ha identificat com la imatge que es va venerar a l'altar major abans de col·locar-hi el nou retaule, una talla policromada de Maria de la primera meitat del segle XIV (MLLDC, inv. 382). V. ALONSO, 1979, pp. 72-73; ESPAÑOL, 1991b, pp. 45-46; PULCHRA, 1993, núm. 183, p. 120; TERÉS, 2003b, pp. 327-329.

³⁶¹ Les troballes arqueològiques, especialment, un capitell gòtic, en el contrafort que feia de nexa d'unió entre les dues edificacions, la vella i la nova, van permetre descartar una cronologia del segle XIII per a la meitat occidental de la nau i la nau inferior, i situar-ne la construcció a l'entorn del 1300 o els primers anys del segle XIV. GIL/LORÉS, 1999, p. 306; LORÉS/GIL, 1999, p. 39.

³⁶² GIL/LORÉS, 1999, p. 303-307; LORÉS/GIL, 1999, p. 39-49.

³⁶³ Respecte d'aquesta estança, confirmen la seva funció de refector caritatiu diverses referències documentals, així com múltiples fragments pictòrics trobats en les campanyes de neteja dels seus murs a mitjan segle XX, amb representacions de taules abillades per al menjar i comensals, tot acompanyat d'inscripcions amb el nombre de *pauperes* i dels qui van instituir els seus beneficis. Aquests murals, que actualment es custodien traspassats a panells al MLLDC, comprenen un ampli ventall cronològic, que va des del segle XIV fins a la primera meitat del segle XVI. Han estat estudiats per YARZA, 1991a i FERNÁNDEZ SOMOZA, 2003.

³⁶⁴ Consistent en una àmplia sala coberta amb volta de canó apuntat que limita a l'Est amb la roca mare i un faixó, als llibres d'obra s'identifica indistintament, com a mínim des de finals del segle XIV, com a "casa de la volta" i "casa de l'obra", per la qual cosa s'interpreta que va

emmarcat per un gran arc apuntat i un nínxol a cada costat (a l'actualitat parcialment oculta pel baluard de l'Assumpció, construït al segle XVII durant el procés de fortificació del turó) [fig. 39], sobre la qual, a l'alçada de la nau superior, al segle XV s'hi construiria un corredor que conduïa a la zona nord del conjunt³⁶⁵.

En síntesi, el que més ens interessa de la Canonja és la construcció de la nau de Santa Maria l'Antiga, que per la seva cronologia relativa respecte de l'edifici precedent (la nau trapezoïdal) i algunes de les seves característiques arquitectòniques, es considera de molt a finals del segle XII o de principis del segle XIII, que és quan es projecta i s'inicia la construcció de la catedral. La seva construcció respondria a una voluntat d'embelliment d'un espai (pensem ara en la troballa dels carreus amb restes pictòriques) que ens situaria en un panorama de renovació molt més ampli que tindria un abast molt més ampli al turó, no només evident amb la construcció de la nova catedral, sinó d'altres edificis de màxima rellevància, com el propi Castell del Rei, que també va ser objecte de renovació entre la segona meitat del segle XII i principis del segle XIII, com veurem a continuació.

3. 7. 3. El Castell del Rei

El Castell del Rei, també conegut com "la Suda" [fig. 40], és l'altra gran construcció que, junt amb la Seu Vella, domina des d'antic la ciutat de Lleida. Incloure en aquesta tesi la seva descripció (forçosament breu), no és gratuïta, sinó que respon al fet que la seva pròpia existència és indissociable a la mateixa de la catedral, atès que després de la conquesta cristiana de la ciutat i la conseqüent reorganització urbana esdevinguda entre els segles XII i XIII, els dos edificis es van erigir, respectivament, com a centres de poder civil i eclesiàstic. Al Castell del Rei se li han brindat extensos estudis, tant arqueològics com històrics, que ofereixen un molt bon coneixement de tot el seu entorn, les seves

desenvolupar la funció de magatzem de materials de la fàbrica de la catedral (GIL/LORÉS, 1999, p. 306; LORÉS/GIL, 1999, p. 41).

³⁶⁵ Aquest espai, documentat i estudiat per MACIÀ *et al.*, 1994, estava cobert amb volta de canó apuntat i tenia oberta una sèrie de quatre finestres que formaven una *loggia* que estava decorada escultòricament. Aquest estudi posa de manifest que els seus caràcters estilístics són propis del gòtic tardà i s'ha datat vers la segona meitat del segle XV. També exposa que durant la fase de militarització del conjunt, la construcció del baluard de l'Assumpció va deixar aquest espai arquitectònic a la mateixa rasant de la Plaça dels Apòstols, per això actualment les empremtes del corredor i la seva *loggia* queden just al costat de l'entrada de visitants al conjunt.

funcions i la seqüència de les seves construccions, modificacions i destruccions, estudis que, naturalment, són els treballs de què es nodreix nostra exposició³⁶⁶.

Malgrat que, segons es desprèn dels resultats les excavacions arqueològiques, a l'indret on s'emplaça el castell hi va existir l'alcassaba andalusina de Lleida³⁶⁷, que es fa palesa amb l'existència de fragments murs al sector nord del conjunt, els quals s'han relacionat amb la menció més antiga de què hi ha constància sobre la fortalesa —aquella que expressa que vers l'any 883 Ismail ibn Musa, cap de la Frontera Superior, va reedificar el castell i va fortificar tota la ciutat³⁶⁸—, la gran part de les estructures que han perviscut corresponen a fases posteriors a la conquesta cristiana.

S'ha exposat que la transició del complex de la Suda islàmica a palau cristià (a partir de 1149) s'ha d'entendre com una transformació profunda del conjunt, que va passar d'una distribució en construccions independents a un recinte clos³⁶⁹. Durant la fase cristiana medieval s'efectuaria una successió d'etapes constructives, bàsicament entre principis del segle XIII i finals del XIV, durant les quals es va intervenir intensament a la fàbrica de la fortalesa (*vid. infra*), per bé que el procés de transformació i ampliació no s'acabà fins al segle XV. Aleshores es va iniciar procés de degradació³⁷⁰, que avançaria vers el segle XVIII, amb la incorporació del palau a la ciutadella a partir de 1707, i culminaria

³⁶⁶ Destaquem per ordre cronològic els treballs de: MONREAL/RIQUER, 1955-1965, 3, p. 287-295; AA. DD., 1967-1979, 6, pp. 857-868; LARA, 1971a; LLADONOSA, 1979, pp. 35-43; ESPAÑOL, 1992; MARKALAIN, 1992; ESPAÑOL, 1996; LORIENTE/RIBES, 1997; LORÉS *et al.*, 2007, pp. 142-163; GIL *et al.*, 2007, que és el més ampli i aprofundit dels que citeu; es tracta d'una monografia en la qual es donen a conèixer els treballs arqueològics efectuats a la Roca Sobirana des de 1986 i que també recull i actualitza els resultats dels treballs interpretatius i de síntesi previs, per tant, és l'obra fonamental sobre el castell i la que principalment seguim. Hem d'advertir que la immensa quantitat de dades i interpretacions que proporciona fan que haguem de simplificar molt en l'exposició que presentem.

³⁶⁷ Ja hem fet referència als estudis de les estructures andalusines localitzades a l'entorn del Castell del Rei a la nota 5 d'aquest capítol, a la que remetem.

³⁶⁸ Segons s'indica a la descripció de Lleida realitzada pel cronista àrab dels segles XIV-XV Al-Himyari: *Cette ville avait été ruinée et dépeuplée; elle fut bâtie à nouveau par Ismail b. Musa b. Lope (Lubb) Ibn Kasi, en l'année 270 (883-884). Elle est dotée d'une citadelle inexpugnable, défiant toute attaque ou tout long siège* (seguim LÉVI-PROVENÇAL, 1938, pp. 202-203; també hi fa referència ERITJA, 1996, pp. 50-51). Per a GIL *et al.*, 2007, pp. 56-57, la traducció material d'aquesta referència podria correspondre a les restes de la muralla de tancament de la part nord del castell (fig. 14) datades durant la primera meitat del segle X, sobre les quals es recolzen posteriors estructures del recinte de fase cristiana.

³⁶⁹ LORIENTE/RIBES, 1997, p. 68, van plantejar aquesta lectura, amb la que coincideixen GIL *et al.*, 2007, pp. 82-83.

³⁷⁰ GIL *et al.*, 2007, pp. 138-140, fan al·lusió al silenci documental existent entre els segles XV i XVI, la qual cosa expressaria el desinterès pel palau. LARA, 1971a, pp. 25-26, també féu referència al procés de decadència, que a partir de 1475 es convertiria en magatzem i al segle XIV en presó i quarter militar.

amb sengles explosions que van suposar la ruïna de gran part dels seus bastiments: la primera (produïda l'any 1812 durant la guerra del Francès, quan va esclatar el polvorí que hi havia al castell), que en va arrasar l'ala est; i la segona (de l'any 1936, quan va explotar un altre polvorí), que en va devastar l'ala oest³⁷¹. S'ha de dir que la nau nord, que tampoc no es conserva, va ser destruïda l'any 1735 per a construir-hi sis troneres defensives³⁷², de tal manera que ja no es va representar als plànols del castell elaborats l'any 1796 que va donar a conèixer Francesca Español³⁷³. En conseqüència, l'únic flanc que perviu a l'actualitat, i de manera parcial, és el del sector sud. No obstant això, ens acosten a la seva configuració medieval els treballs arqueològics, que han reconstruït la planta de l'edificació; també els plànols suara esmentats, així com les descripcions que n'existeixen del segle XVIII³⁷⁴. El que ara ens proposem és, doncs, ressenyar breument, i tant sols destacant els aspectes més rellevants, les etapes constructives de l'edificació relatives als segles XII-XIII, atenent a la informació de què disposem.

La fase inicial d'obres tradicionalment s'havia circumscrit entre els anys 1149 i el 1214 —any en què es van celebrar a Lleida unes corts generals, les quals s'haurien realitzat al castell (*vid. infra*)—, interpretació que es recolza en dos esments documentals: un primer (1209) referent a unes obres³⁷⁵ i un segon (1212) que atesta l'existència de la capella del castell³⁷⁶. Però darrerament s'ha tendit a relativitzar l'estat en què es trobaria la construcció en aquells moments, per bé que en tot cas les notícies evidencien la substitució de les antigues

³⁷¹ GIL *et al.*, 2007, p. 208, expressen que l'explosió va afectar molt la torre de l'angle sud-oest que es va acabar ensorrant l'any 1973 (l'any següent es va iniciar una discutida restauració de la torre, v. p. 31). Com que aquestes desaparicions van ser tardanes es coneixen testimonis fotogràfics de principis del segle XX (v. p. ex. les figures 50 i 53 que presenten aquests autors).

³⁷² GIL *et al.*, 2007, p. 155.

³⁷³ ESPAÑOL, 1992, presentà tres plànols d'una sèrie de dotze que es custodien al Servicio Historico del Ejercito de Madrid (planta i seccions de les ales sud i oest); posteriorment ESPAÑOL, 1996.

³⁷⁴ Les que realitzaren Pere Joan Finestres: *Fragmento histórico de la catedral, iglesias y ciudad de Lerida*, sense catalogar, Lleida, Arxiu Capitular, ca. 1760-1770 (no l'hem consultat directament, el reproduïx ESPAÑOL, 1996, pp. 454-455) i ZAMORA, 1973, p. 233.

³⁷⁵ Figura en un document dictat a Lleida en el que el monarca Pere el Catòlic s'adreça als Templers per tractar qüestions sobre l'administració de Seròs: *...et mille solidos iaccensium quos frater P. de Monteacuto magister militie prestiterat nobis apud Barbastrum quos recepit P. de Sancta Cruce ad opus operis castri nostri de Ylerda*. La cita és de BISSON, 1984, 2, doc. 122, pp. 225-226; ens la dóna a conèixer ESPAÑOL, 1996, p. 443.

³⁷⁶ En la donació que féu el mateix monarca al seu clergue del dret que percebia el rei al Molí de Vilagrassa: *Consta la estancia del rey en Lleyda el primero de junio por el diploma de la donación que hizo á la capilla de nuestro castro de dicha ciudad (...) de lo que satisfacíanle los habitantes del castillo de Corbella y molino de Vilagrassa y tres cafices de cebada*. La cita és de MIRET, 1908, pp. 32-33; ens la dóna a conèixer ESPAÑOL, 1996, p. 444.

estructures andalusines³⁷⁷, de manera que es considera que durant els primers anys del segle XIII s'hauria acabat la transformació de l'antic palau andalusí.

Després de l'etapa inicial, la fase constructiva subsegüent correspon a la remodelació més rellevant de la construcció, la qual, de fet, és la que li va procurar la fesomia que va mantenir al llarg dels segles fins a la seva destrucció parcial de començaments del segle XIX. Aquest moment es vincula a una menció que apareix a l'onzè capítol de la *Crònica de Jaume I* que informa que la coberta lígnia d'una sala coneguda com "el palau" del castell, en el moment de la redacció de la *Crònica* havia estat reemplaçada per una altra amb volta de pedra³⁷⁸. Per tal de situar cronològicament la reforma de la coberta "del palau" de què parla aquesta font, tradicionalment s'ha tingut en compte que l'acabament de la part del llibre en què apareix la cita se situa vers 1244, de manera que s'ha considerat que la renovació de les cobertes es va efectuar entre 1214 (any de celebració de les corts generals a Lleida, durant les quals es produïren els fets en què s'inclou la cita) i aquell 1244. Sigui com vulgui, se sol entendre que la segona fase de remodelació de la fortalesa es va iniciar en època de Jaume I (1213-1276)³⁷⁹, per bé que no hi ha un consens total respecte això³⁸⁰. En aquest període les obres efectuades van ser múltiples, de manera que a continuació ens fem ressò de les més rellevants i que d'alguna manera es vinculen amb l'obra catedralícia, abordant-les atenent a les diferents ales del bastiment [fig. 41].

En aquesta fase, la nau sud (recordem, l'única que ha perviscut), que s'identifica amb la sala "del palau" citada a la *Crònica*³⁸¹, va ser ampliada i se li va reemplaçar la coberta lígnia³⁸² per una amb voltes de creueria, voltes que foren desmuntades sota la direcció del polèmic Josep Oriol Combelles l'any

³⁷⁷ GIL *et al.*, 2007, p. 82.

³⁷⁸ *E el lloc on nós estàvem lladoncs era allí on nos tenia en el braç l'arquebisbe N'Espàrec, que era del llinatge de la Barca e era nostre parent, sus el palau de volta qui ara és, e llaores era de fust, a la finestra on ara és la cuina, per on dóna hom a menjar a aquells que mengien en lo palau* (SOLDEVILA, 2007, p. 63).

³⁷⁹ GIL *et al.*, 2007, p. 124.

³⁸⁰ ESPAÑOL, 1996, pp. 441 i 444-447, creu que la reforma de l'ala sud no pot correspondre a l'època de Jaume I, sinó que la situa en època de Jaume II (1267-1327).

³⁸¹ Tradicionalment ja ho consideraren LARA, 1971a, p. 24 i LLADONOSA, 1979, p. 36; Per la seva part, GIL *et al.*, 2007, p. 91 i 124, mantenen aquesta identificació.

³⁸² L'antiga existència d'una coberta de fusta es confirma per la troballa en el moment en què es van desmuntar les voltes de pedra que els tapaven (l'any 1926) d'un registre de forats al parament interior de la nau corresponents als encaixos de les bigues de fusta, elements que encara es conserven (LORIENTE/RIBES, 1997, p. 68; GIL *et al.*, 2007, p. 89).

1926, sembla a conseqüència dels problemes de sustentació que presentaven³⁸³. L'espai de la nau estava dividit en quatre trams amb arcuacions encastades parcialment als murs i recolzades en culdellànties poligonals³⁸⁴ [fig. 44]. Les claus que tancaven aquestes voltes eren decorades amb llaceries geomètriques de tradició andalusina i de gran semblança formal a les dels trams occidentals del temple catedralici³⁸⁵ [fig. 43], motiu pel qual esdevenen un dels punts de contacte més evidents amb la Seu Vella.

La nau oest (la desapareguda amb l'explosió de 1937) també va ser bastida en aquest moment constructiu i fou adossada al mur de tancament exterior del recinte, ja existent. Aquí s'hi va ubicar la capella palatina³⁸⁶, que és un dels espais que més ens interessa, atès que allí s'hi localitzava el cimbori, que, com sabem, es vincula tipològicament amb el de la Seu Vella. El conjunt de plànols realitzats l'any 1796 ajuda a conèixer aquest sector de l'edifici, que es va dividir en tres trams: els dos del sector sud es cobriren amb voltes de creueria separades per un arc toral, mentre que el tram nord es va definir amb un arc diafragmàtic i es va cobrir amb el cimbori, amb tambor vuitavat sostingut per trompes, a cadascuna de les cares del qual s'hi va practicar un finestral [fig. 42].

³⁸³ Les actuacions de desmuntatge dirigides per Josep Oriol Combelles no van estar exemptes de polèmica. Contextualitzem les seves actuacions de restauració al conjunt de la Seu Vella en el capítol 4 (v. esp. l'apartat 4. 1. 2.). El propi Combelles justificava la seva actuació al Castell del Rei en una carta al diari *La Vanguardia* davant les crítiques que va rebre, principalment de part de l'Ateneu Lleidatà: *hice presente a los comisionados que, respondiendo a sus indicaciones y a las manifestadas por componentes de la Comisión de Monumentos, estimaba podría conseguirse la reparación de tres bóvedas y que, de las que fuesen preciso derribar, se conservarían las claves y piezas labradas, así como los datos precisos para la restauración del conjunto, si un día llegaba en que así pudiesen conseguirlo. En esta forma se está desarrollando la obra, habiendo sido muy lento el derribo de las bóvedas arruinadas, por razón del extremado cuidado en arrancar y descender intactas las claves, y a la vez evitar que tal operación precipitase un posible derrumbamiento, que hubiese sido fatal para los obreros.* Davant d'aquesta, les associacions lleidatanes encara respongueren: *Acordóse testimoniarle el deseo de que, siendo cierto el traslado de parte de la guarnición al viejo y admirable edificio de la Azuda, las obras que el mismo suponga, se lleven a cabo procurando conservar en su grado máximo el carácter que la Azuda ofrece, y consolidando, a ser factible, todas sus bóvedas, con la seguridad de que todo esfuerzo hecho en este sentido, no sólo lo agradecerá el pueblo de Lérida, sino también el arte y la cultura patria. Con el ferviente deseo de que Dios guarde a usted muchos años al frente de la Comandancia de Ingenieros, por constituir su jefatura la mejor garantía para el arte y las bellezas que encierran los históricos monumentos que tiene a su cuidado. Lérida, veinte de octubre de mil novecientos veintiséis.* – Felipe Solé y Olivé, presidente del Centro Excursionista de Lérida. – José Pinol, profesor de Historia: Antonio Bergós, presidente del Ateneo. Malgrat que el text està datat de 1926, trobem tant el text de Combelles com la seva resposta publicats a *La Vanguardia* el 22 d'octubre de 1927.

³⁸⁴ Vegi's la perspectiva interior amb les voltes i el elements sustentants de la coberta que presenta LARA, 1971a, s. p. (corresponent a un plànol del Museu Militar de Montjuïc de Barcelona); també GIL *et al.*, 2007, pp. 94-96.

³⁸⁵ Per a la identificació i la descripció de les claus de volta del Castell del Rei v. GIL *et al.*, 2007, pp. 96-98.

³⁸⁶ Aquella que se cita l'any 1212 no corresponia a aquesta, sinó a una d'anterior, la localització de la qual no està clara (ESPAÑOL, 1996, p. 450).

La coberta del cimbori es recolzava sobre una volta amb nervis a les arestes³⁸⁷, segons una solució que, com hem explicat, era molt similar al de la Seu Vella, encara que més senzilla (vegi's l'apartat 3. 2. 1. 2.).

En relació amb el sector nord, en aquesta fase es va bastir una sala al seu extrem est, la planta de la qual es va recuperar en una de les fases d'intervencions arqueològiques³⁸⁸. Es tractava d'una petita nau de planta rectangular (de finals del segle XIII o principis del XIV) amb contraforts que es recolzava sobre la muralla andalusina³⁸⁹. Les excavacions també van descobrir la fonamentació del mur primitiu de la façana del pati, de gruix superior al de les altres dues naus, que ha fet considerar que podria ser indicatiu de què aquesta nau nord fou coberta amb volta de pedra (de creueria) des d'un primer moment³⁹⁰. Finalment, pel que fa l'ala est, en aquest moment es va reorganitzar totalment, amb la ubicació de la porta d'entrada al recinte, que estava flanquejada per una torre i que donava accés a estances distribuïdores³⁹¹.

Dit tot això, encara convé fer algunes consideracions respecte l'organització dels murs que donaven a l'interior del pati. En el moment de plantejar les noves cobertes, es va evidenciar que les façanes interiors no haurien pogut resistir el pes de les voltes de pedra (a diferència dels murs exteriors, que eren suficientment sòlids), motiu pel qual es van reforçar amb un mur addicional en què s'hi van obrir grans arcs de descàrrega recolzats sobre contraforts³⁹², disposició dels arcs que va conferir a l'espai un aspecte de pati porticat. De fet, només es coneix la configuració de les façanes interiors de les naus sud (perquè es conserva) que es va definir mitjançant sis arcs apuntats entre contraforts, i la de l'oest (perquè n'hi ha fotografies d'abans de 1937), de dimensions menors que l'anterior, organitzada mitjançant dos arcs peraltats. A l'actualitat encara es poden observar a la part alta dels murs de la galeria sud les restes d'un fris decoratiu d'arcs cecs trilobats sobre mènsules amb decoració vegetal, decoració que, com es veu en fotos antigues, s'estenia per les façanes sud i oest³⁹³ [fig. 45].

Com es vinculen les obres del Castell del Rei contemporànies a la fàbrica de la catedral? Un primer aspecte a destacar és que en un i altre monument s'hi

³⁸⁷ La descripció i anàlisi del cimbori a GIL *et al.*, 2007, pp. 103-104.

³⁸⁸ GIL *et al.*, 2007, pp. 107-110.

³⁸⁹ GIL *et al.*, 2007, pp. 107.

³⁹⁰ GIL *et al.*, 2007, p. 107.

³⁹¹ GIL *et al.*, 2007, pp. 105-107.

³⁹² GIL *et al.*, 2007, p. 93.

³⁹³ GIL *et al.*, 2007, p. 102, fig. 50-1 i 50-2.

troben treballant membres de la nissaga dels Prenafeta, els quals actuaren com a responsables de la fàbrica del castell i de la catedral³⁹⁴. Per un altre costat, els elements constructius que clarament relacionen les dues edificacions són les claus de volta i el cimbori, que en un i altre edifici esdevenen elements amb un mateix estil i tipologia i que no estan exempts de debat pel que fa a les seves datacions i per com es vinculen en relació amb les cronologies dels dos edificis. Pel que fa a les claus de volta és sabut que un determinat tipus és present en ambdós edificis de forma gairebé idèntica³⁹⁵, fins al punt que Francesca Español les ha vist com a obra d'un mateix taller, l'obra del qual situa a principis del segle XIV³⁹⁶. En relació amb el cimbori, la mateixa autora situa l'acabament de la capella palatina a principis del segle XIV basant-se en la notícia de que el 1316 Berenguer de Palau hi col·locava els vitralls. Creu que aleshores es tancaria el cimbori del castell i, per analogia, també situa en aquest moment la construcció del cimbori catedralici³⁹⁷. Aquestes són unes datacions que Isabel Gil *et al.*³⁹⁸, consideren excessivament tardanes i, a diferència de l'anterior, pensen que els elements arquitectònics del castell foren els models sobre els que es va basar l'obra de la Seu. Recorden, en aquest sentit, la notícia de 1244 que esmenta que les voltes de la nau sud estarien construïdes ja aleshores. Els paral·lels entre aquesta nau i l'occidental, que creuen més o menys contemporànies, els porten a situar la construcció del cimbori del Castell del Rei a la primera meitat del segle XIII³⁹⁹ o potser, per continuïtat de les obres, durant el tercer quart de la mateixa centúria⁴⁰⁰.

3. 7. 4. El barri de la Suda: l'urbanisme de la ciutat episcopal

No podem entendre la catedral vella de Lleida sense tenir present el seu entorn urbà. Si en els apartats anteriors hem analitzat els edificis que li eren immediats, ara ens hi volem apropar des d'un punt de vista urbanístic, copsant-la com un edifici integrat en un barri concret, el de La Suda, que és el que correspon al concepte que sovint s'anomena "ciutat episcopal". Entenem com a

³⁹⁴ La nissaga ha estat objecte d'interès en diversos treballs de Francesca Español, esp. ESPAÑOL, 1991c, pp. 184-186, que també recull diversos documents que hi fan referència; també ESPAÑOL, 1996, pp. 446-448. Vegi's també l'apartat 3. 4. 3.

³⁹⁵ Compari'n-se les CV01 i CV09, ANNEX 2 de la Seu i la INT-30.31 i INT-30.33 de la Suda (les imatges a GIL *et al.*, 2007, figs. 42 i 44 respectivament).

³⁹⁶ ESPAÑOL, 1996, p. 470.

³⁹⁷ ESPAÑOL, 1996, pp. 472, 476.

³⁹⁸ GIL *et al.*, 2007, p. 124.

³⁹⁹ GIL *et al.*, 2007, p. 125.

⁴⁰⁰ GIL *et al.*, 2007, p. 93.

tal aquella que té el seu conjunt urbà presidit per una catedral en tant que element que destaca per sobre de la urbs, que és, en definitiva, la manifestació de l'existència d'un bisbat. No cal dir que la Lleida cristiana va continuar tenint el turó com principal nucli urbà, no obstant això, fou objecte d'una substancial reorganització, que bàsicament va consistir en què, entre els segles XII i XIII, es va produir una substitució de les construccions andalusines com a conseqüència del restabliment de la seu episcopal⁴⁰¹.

La ciutat episcopal lleidatana respon a un model bastant estandarditzat desenvolupat en els segles XII i XIII, amb el grup fonamental, que ja coneixem (la catedral, claustre, la Canonja i el palau del bisbe), el qual es va veure expandit amb les cases dels canonges. En efecte, per bé que en un primer moment el Capítol va ser reglar (i per tant feia ús de la Canonja com a habitació), ben aviat es va secularitzar (1254), de manera que els canonges van abandonar el claustre i van passar a habitar cases als environs de la catedral. De fet, Lladonosa considera que aquesta secularització ja es va començar a manifestar entre finals del segle XII principis del segle XIII, abans de la data oficial i reconeguda per la documentació, precisament basant-se en l'existència de propietats immobiliàries dels càrrecs eclesiàstics en els encontorns catedralicis⁴⁰².

Convé precisar que quan parlem de barri episcopal no ens referim a un barri físicament clos, com podrien ser els casos ben estudiats de les ciutats de Segòvia⁴⁰³, Sigüenza⁴⁰⁴ o Toulouse⁴⁰⁵, sinó a la presència de cases de canonges

⁴⁰¹ Per al seu estudi disposem de treballs tant documentals (LLADONOSA, 1973; LLADONOSA, 1979; LLADONOSA, 2007) com arqueològics (MORÁN *et al.*, 2001-2002b).

⁴⁰² LLADONOSA, 2007, p. 638, informa que ja aleshores apareixen de manera individualitzada les cases pròpies del sagristà, el precentor o cabiscol, els quatre ardiaconats i les pabordies de la catedral. No obstant això, creiem que el que es va produir va ser una doble situació del clergat catedralici, amb l'existència de personal claustral per una banda i, per l'altra, amb dignitats que no residien forçosament a les dependències comunitàries. Segons CARRERO, 2004, p. 38, aquesta era una situació habitual a totes les seus peninsulars. Sense anar més lluny, aquesta coexistència de personal *sub regula* i seglar queda estipulada en uns estatus capitulars de la catedral d'Osca redactats l'any 1201 (v. DURÁN GUDIOL, 1952, pp. 450-453). Malauradament, no coneixem cap document anàleg per a Lleida, però es pot suposar que aquí es va produir una situació similar.

⁴⁰³ CARRERO, 2000a, p. 795, qualifica el cas de Segòvia com un *unicum* en l'urbanisme catedralici hispànic. Aquí, les cases particulars dels canonges, documentades a partir de 1120, configuraven un conjunt urbà aïllat de la resta de la ciutat per dues portes. Aquest barri canonical estava dotat d'un règim jurídic propi, immune al consell de la ciutat, i exigia als canonges residir al seu interior, obligació que va perdurar fins al segle XVI.

⁴⁰⁴ MARTÍNEZ TABOADA, 1985, pp. 966-971, explica com, des de la conquesta cristiana (1124) en aquesta localitat els successius bisbes s'encarregaren de tenir la ciutat episcopal perfectament protegida per recintes murallats, que van anar modificant a mesura que van anar atraient població.

que tendeixen a concentrar-se en els espais immediats a la catedral, sense que hi hagi cap altre tancament que no siguin les pròpies muralles de la ciutat. En aquest sentit, podríem remetre, com a models oberts de ciutat episcopal, als de les urbs gallegues de Lugo, Ourense, Santiago de Compostel·la o Tui, per citar alguns casos que igualment han estat objecte d'estudi⁴⁰⁶. Si tornem a la capital del Segrià, segons indiquen els treballs arqueològics, la muralla cristiana del segle XII va discórrer sense gaires variacions sobre el traçat de l'andalusina⁴⁰⁷, que s'utilitzà com a fonament. A partir del segle XIII s'inicià un creixement de la urbs vers el Sud-oest (creació de la parròquia de Sant Llorenç i del raval jueu i la moreria) i el Sud-est⁴⁰⁸, però a la part nord, que era l'ocupada pel barri de la Suda, el límit continuà essent el mur que tanca l'edifici del Castell del Rei⁴⁰⁹.

El procés d'apropiació d'espais propers al temple per part dels agents vinculats a la seu episcopal es fa palpable si es revisa l'obra del mateix Lladonosa⁴¹⁰. A grans trets, es podria dir que es manifesta a través de la constatació documental que, just després de la conquesta, les propietats de les rodalies de la catedral eren de seglars i que, progressivament, el Capítol va adquirir les cases del barri, fins que aquest va adoptar l'aspecte que oferia l'any

⁴⁰⁵ Destaquem els estudis de CAZES, 1995, 1998 (esp. pp. 49-59) i 2010, dels que es desprèn que el barri estava tancat i s'obria per tres portes, així com que hi havia un mur continu envoltant-lo que l'aïllava de la resta de la ciutat, creant un *claustrum*. A part dels edificis emblemàtics que hi havia a l'interior (la catedral de Saint-Étienne i el seu gran claustre, ambdós romànics, l'església de Saint Jacques, que va ser objecte de reformes en època romànica, i els edificis de la vida comuna, com la sala capitular o el refector), alguns enderrocats entre els segles XVIII i XIX, també hi ha constància, a partir de finals del segle XII, de traces arqueològiques de residències individuals dels canonges (CAZES, 1995, pp. 51-52; CAZES, 2010, p. 70).

⁴⁰⁶ LÓPEZ CARREIRA, 2005, conclou que a la Baixa Edat Mitjana no hi havia un barri estrictament eclesiàstic a les ciutats gallegues, sinó un emplaçament senyorial integrat per la catedral i els palaus episcopals, enclavat al cor de la ciutat.

⁴⁰⁷ A grans trets, aquesta corresponia a un perímetre que es desenvolupa per la façana del Segre, des de l'actual carrer Anselm Clavé (antic cinema Catalunya) fins al carrer Cavallers, on girava vers l'Oest en un traçat desconegut que potser es dirigia cap a la Suda (on s'hi ha constatat la presència de parament andalusí a la muralla nord), encerclant tot el turó i fins al curs del riu Noguerola com a límit nord (LORIENTE *et al.*, 1997, p. 101).

⁴⁰⁸ A l'avinguda Blondel, núm. 54, s'adossa un nou parament a l'antic, donant-li continuïtat cap al Sud (MORÁN *et al.*, 2001-2002b, p. 337).

⁴⁰⁹ Dins el perímetre de la ciutat alta hi ha restes de trams d'origen anterior que constitueixen línies internes de compartimentació. El primer es la cuirassa de Porta Ferrissa (actual baixada de la Trinitat) i que es dirigeix vers el palau del Bisbe. El segon és la cuirassa també d'origen andalusí que puja des de la plaça de Sant Francesc cap a la porta de Sant Andreu i enllaça amb la muralla que tanca el barri de la Suda (MORÁN *et al.*, 2001-2002b, pp. 336-338).

⁴¹⁰ Els seus treballs són una font inesgotable de notícies i cites documentals, i, és clar, d'interpretacions sobre l'organització dels carrers de l'acròpoli medieval lleidatana. En aquest sentit, VILÀ, 1982, pp. 11 i 18, considera que Lladonosa és mereixedor de la denominació d'historiador urbà. Pel que fa la ciutat alta medieval remetem específicament a: LLADONOSA, 1973, pp. 62-68; LLADONOSA, 1979; LLADONOSA, 2007, pp. 631-694.

1382⁴¹¹, quan era bàsicament una ciutat eclesiàstica inserida dins de la pròpia trama urbana de Lleida [fig. 46]. No ens estendrem a reproduir les notícies que il·lustren aquest procés, sinó que, tan sols, i tall il·lustratiu, farem referència a la presència de cases de canonges —o en tot cas a edificacions vinculades a la vida episcopal i canonical— en els carrers immediats al temple, atenent al plànol que reproduïm i seguint, és clar, les dades que presenta Lladonosa. Si comencem pel carrer del Bonaire Alt, que corria paral·lel pel sector nord del conjunt del claustre i la catedral, aquí hi havia els albergs de diversos capellans. La via acabava a l'oest amb un portal que al damunt hi tenia l'anomenat "Palau de la Confraria de Santa Maria". El carrer del Canal d'en Jaca, proper a la Bassa de la Suda, tenia un notable casal que era del vicari de la capella de Sant Pere⁴¹² (dels Montcada), i també era habitat per beneficiats; hi ha notícia que en aquest mateix carrer hi vivia una canongessa que estava al servei de la catedral⁴¹³. En paral·lel a la façana occidental de l'edifici de la Canonja (la que mirava al carrer de la Claustra segons el plànol) hi havia la casa de l'Ardiaca Major, a l'hort de la qual encara hi existien albergs de clergues⁴¹⁴. Segons el Capbreu de 1382, a la part alta de les Grades Majors s'hi va localitzar la Precentoria (casa del Cabiscol), l'ara esmentat Ardiaconat Major i el palau de la Confraria, també mencionat, així com els albergs dels ardiaques de la Ribagorça i Benasc⁴¹⁵.

El carrer Montaragó⁴¹⁶ (conegut així perquè allí hi havia un alberg del monestir oscense), que anava en paral·lel a la façana oest del claustre i perpendicular a les Grades Majors, tenia altres albergs de beneficiats. Sembla que, des del segle XII, en aquest carrer hi van haver diversos edificis que pertanyien a la Sagristia de la Seu, a la Prepositura de Segrià a l'Ardiaca Major i a la Cambra de la catedral⁴¹⁷. Segons es desprèn de l'observació de l'esmentat plànol, l'any 1382, davant de l'alçat sud del claustre hi havia els diferents edificis de les pabordies o dels prepòsits (administració per mesos de les rendes de la catedral). El casal del Prepòsit Major es localitzava just davant del lloc de la torre-campanar. Des del davant de la porta dels Fillols hi descendia la costa anomenada "de Palau de Santa Maria", en la qual s'hi ubicaven altres albergs. La última referència destacable és per al carrer de la

⁴¹¹ En aquest moment apareixen moltes de les referències més antigues als carrers de la ciutat alta, en el capbreu de 1382, a partir del qual Lladonosa va elaborar el plànol que reproduïm. No obstant, sobre alguns dels antics carrers de la Suda, n'existeixen notícies des del segle XII.

⁴¹² LLADONOSA, 2007, p. 653

⁴¹³ LLADONOSA, 1973, p. 65.

⁴¹⁴ LLADONOSA, 1973, p. 66.

⁴¹⁵ LLADONOSA, 1973, pp. 66-67.

⁴¹⁶ LLADONOSA, 2007, p. 665.

⁴¹⁷ LLADONOSA, 2007, p. 665.

Bisbalia, que portava fins al palau del bisbe anant en paral·lel a l'alçat sud del conjunt catedralici i on s'hi localitzaven les esmentades pabordies.

Es fa palès, doncs, que la distribució urbana del barri levític lleidatà es tractà d'un entorn concebut al servei del Capítol i del propi bisbe. Va ser un territori urbà dominat per la institució catedralícia, majorment ocupat pels seus membres o per personatges directament vinculats a la catedral. La tendència és a l'establiment a la zona més alta (la immediata a la catedral, corresponent als carrers als que acabem de fer referència), per bé que en zones més baixes, com la Plaça de la Suda també serien centres habitats pels canonges. Malgrat que ja hem al·ludit a d'altres ciutats episcopals hispàniques, tanquem amb la referència a dues catedrals geogràficament més properes, les de Tarragona i Girona, respecte de les quals disposem de coneixements concrets en relació amb la qüestió que ara abordem i que fins a cert punt es poden entendre com a models anàlegs a l'ilerdenc. Pel que fa al barri clerical i metropolità de la Tarragona dels segles XII-XIII, aquest, amb l'ocupació feudal, va conformar un complex centrat en la catedral que abastava el centre de la plaça de l'antic recinte sagrat romà, al voltant del qual s'hi van assentar altres dependències religioses (la capella de Sant Pau, la infermeria canonical, l'oficina del vicari general i l'hospital, el cementiri, etc.). La que s'ha convingut en denominar "acròpolis eclesiàstica" fou un espai ampli, que comprenia un terç de la ciutat, el qual estava protegit per l'antiga muralla romana i per les cases "del Pabord" (seu de la canonja agustiniana, a peu de muralla i a pocs metres del claustre) i "de l'Arquebisbe" (emplaçat sobre el mur meridional del *temenos* romà, dominant l'enllaç del recinte eclesiàstic amb la ciutat medieval comercial)⁴¹⁸. L'altre cas a què volíem al·ludir, el del barri catedralici gironí dels segles XII-XIII, el coneixem per la detallada informació documental que ha proporcionat Marc Sureda, especialment centrada en les relacions de possessió d'habitatges canònics, la distribució d'aquests en la trama urbana i l'ocupació de vivendes que feren els clergues⁴¹⁹. Respecte la qüestió de l'ocupació urbana, una de les principals conclusions que n'extreu Sureda és que, per bé que vivien sota l'observació de la regla, les cases dels canonges es van distribuir per tot l'espai urbà, malgrat que la tendència fou la de concentrar-se prop de la Seu. Com a Lleida, en aquestes dues ciutats no va existir un barri catedralici entès com un clos murallat, sinó que, allò que en ambdós casos s'ha d'entendre com a "barri

⁴¹⁸ Extraïem aquestes informacions de MENCHON *et al.*, 1994, pp. 231-232.

⁴¹⁹ SUREDA JUBANY, 2008, pp. 673 i 675-680.

eclesiàstic", és una concentració d'edificis i habitatges de religiosos situats a l'interior de les pròpies muralles de la ciutat.

4. LES ESCULTURES: ASPECTES MATERIALS

La mirada a un monument com a entitat viva que reflecteix allò que el temps ha modificat és essencial per a entendre'l. Partint d'aquesta mirada, aquest capítol, dividit en dues parts diferenciades, té com a primer objectiu (primera part) conèixer la història de la degradació i de les principals actuacions de recuperació que s'han realitzat a la Seu Vella i contextualitzar-les des d'un punt de vista essencialment històric i, en la mesura que sigui possible, veure com les vicissituds han afectat l'estat material de les escultures. Es fa, així, una aproximació als processos de degradació i de recuperació que s'han realitzat al temple perquè, com que les peces amb escultura s'integren a l'edifici, les contingències a què s'han vist sotmeses generalment s'engloben en circumstàncies d'un abast major que el propi objecte del nostre estudi (per exemple, quan s'han fet restauracions, aquestes no només s'han realitzat en l'escultura, sinó també a parts més àmplies del temple). La nostra aproximació ha de tenir en compte les funcions que ha desenvolupat el monument durant la seva existència i els contratemps a què s'ha vist sotmès, ja que això ha produït transformacions importants en l'escultura monumental. El segon objectiu (segona part del capítol) és delimitar i localitzar quines són les escultures estudiades, és a dir, definir clarament i de forma precisa *què* abasta l'estudi en un sentit material. En definitiva, es tracta d'especificar les peces que serveixen de base de la investigació.

4. 1. VICISSITUDS HISTÒRIQUES DEL MONUMENT. INCIDÈNCIA EN L'ESCULTURA

4. 1. 1. Decadència i degradació

La qüestió de la degradació i la recuperació del monument de la Seu Vella ha centrat l'atenció de diferents autors, que l'han abordat des d'una perspectiva històrica¹. Per començar a explicar el procés ens hem de remuntar a la Guerra dels Segadors (1640-1652), quan ja va patir els primers estralls². D'això se'n té constància gràfica en un gravat datat de 1644 que és atribuït al militar i enginyer francès Sebastien de Beaulieu, l'original del qual es troba a la Bibliothèque Nationale de París, que mostra com el conjunt aleshores va sofrir danys produïts per les accions bèl·liques [fig. 47]. Però el pitjor assetjament militar que va suportar el conjunt va ser el produït per Felip V, que l'any 1707 va assaltar Lleida i en va ocupar el turó de la Seu³. Allí hi va erigir un recinte fortificat conegut com el *Castillo Principal* i va convertir la catedral en caserna militar, funció que va desenvolupar fins a l'any 1948. Aquest període és clau per entendre les restauracions que s'han portat a terme al monument, així com el seu aspecte actual.

¹ Deixem constància dels estudis que prèviament han abordat de forma concreta i específica el tema de la degradació i la recuperació/restauració de la Seu Vella, tant al temple com al claustre, als quals tornarem, junt amb altres que també s'hi refereixen de forma potser més tangencial, al llarg de l'exposició de l'apartat que iniciem: MUÑOZ, 1991; PONS I ALTÉS, 1991; ROS, 1991; VILÀ, 1991; MUÑOZ, 1993; GONZÁLEZ *et al.*, 1998; VILÀ, 1999; LORÉS/CONEJO, 2004, pp. 13-17; LORÉS *et al.*, 2007, pp. 177-198. Els processos han estat descrits en detall i cal dir que nosaltres, per bé que contextualitzem les actuacions, ens interessem principalment per tot allò que de forma més o menys directa es pot relacionar amb les afectacions que s'hagin pogut produir sobre el nostre objecte d'estudi.

² Aleshores el turó es va ocupar militarment i es va començar a intervenir en el sistema de fortificació. L'any 1640 es va aprovar un projecte per a construir una ciutadella al voltant de la catedral. Les obres es van iniciar el febrer de 1641 i anirien a càrrec de dos enginyers militars francesos, Saint Pol i Santi Clair. Per a conèixer amb més detall aquestes intervencions v. LLADONOSA, 1979, pp. 136-138; GIL *et al.*, 2007, pp. 145-146; LORÉS *et al.*, 2007, pp. 168-171; els darrers ens informen que, durant aquesta guerra, la Seu Vella va servir temporalment de dipòsit d'armes i d'hospital.

³ El procés que s'inicià aleshores és complex i va implicar gran quantitat d'accions sobre el monument, el seu entorn i el patrimoni del seu interior. Descriuen alguns dels episodis patits en època moderna, arran de la transformació en quarter a partir de 1707: MUÑOZ, 1991; VILÀ, 1991, p. 357; LORÉS, 1993, pp. 48-49; MUÑOZ, 1993; GONZÁLEZ *et al.*, 1998, pp. 19-32; VILÀ, 1999; LORÉS *et al.*, 2007, pp. 164-181.

Quan la Seu es va tancar al culte (1707), els canonges es van traslladar cap a la parroquial de Sant Llorenç⁴, que va assumir la funció de catedral fins que es consagrà la nova catedral lleidatana (1781). El desplaçament també va suposar que es transferissin els primers béns mobles que s'allotjaven a l'interior del temple, els més imprescindibles per al culte (talles, llibres, orfebreria, entre altres objectes litúrgics)⁵. Frederic Vilà i J. Antonio Muñoz van descriure en sengles treballs les discussions sobre quin hauria de ser el destí final de l'edifici, inclosa la sentència reial d'enderrocament finalment no executada (1746)⁶, fins que es va fer càrrec de les intervencions del monument l'enginyer director de la monarquia, Miguel Marín, a partir de 1748. Sembla que l'arribada a Lleida d'aquest personatge canviaria la sort del conjunt catedralici, atès que va realitzar un informe, que seria acceptat, en el qual proposava conservar-lo i reconvertir-lo en quarter. S'hi intervindria en dues fases: per una banda es restaurarien les parts que es trobaven en mal estat i se'n reforçaria l'estructura, i per l'altra, s'adaptaria per a la funció militar. Resulta explicativa l'anàlisi de la segona fase de les intervencions que presenta J. Miguel Muñoz:

La segunda campaña constructiva tendría como objetivo la fábrica de un cuartel de infantería en la parte del claustro. La división espacial en altura quedaba organizada en dos niveles: el inferior, convertido en cuadras y fragmentado a su vez en dos partes (...); el superior, para albergar el dormitorio de los soldados, debería realizarse al año siguiente. Además de estas intervenciones las obras más representativas consistían en la instalación de dos cocinas en los extremos norte y sur del patio claustral, con sus correspondientes chimeneas doblemente tabicadas; y en el cegamiento de los arcos ojivales (como varias de las ventanas de las capillas para construir los muros del cuartel, practicando las aberturas correspondientes formando puertas y ventanas). Así, estas arcadas sufrirían graves mutilaciones irreversibles en sus columnillas y tracerías originales. La fase constructiva correspondiente a 1750 se centraría en la construcción del enoigado, entarimado y enladrillado del suelo del piso alto del claustro, a media altura de las bóvedas, es decir, a partir de la línea de impostas. Además, se abrirían nuevas ventanas y puertas

⁴ VILÀ, 2003, analitza i transcriu el document del decret de trasllat de residència del culte de la catedral de Lleida expedit el 17 de desembre de 1707 pel bisbe Francisco de Solís (1707-1714).

⁵ MUÑOZ, 1993, p. 406, exposa que vers l'any 1715 s'efectuaria una primera crida al Capítol per alliberar l'interior del l'església del objectes de culte; després se'n produirien d'altres.

⁶ Centrades principalment en si la catedral s'hauria de restituir al Capítol o hauria de tenir un ús estrictament militar. La posició de la monarquia era contrària a la restitució, que contrastava amb la del Capítol, que volia retornar a la catedral, fins que a la dècada de 1940 es va plantejar la possibilitat de construir una nova catedral (VILÀ, 1990; MUÑOZ, 1993, pp. 391-401).

también coincidiendo con las aradas interiores y exteriores; y se construiría la escalera de acceso a dicho nivel desde el patio, en el lado oeste. Finalmente, para completar el conjunto de las obras en la Seu Vella, en 1751 se acometería la reorganización del espacio interno de la iglesia para la instalación de almacenes de víveres y material de artillería, reservando la nave central, el presbiterio, el crucero y el transepto del evangelio –con la puerta norte de San Berenguer, llamada entonces de San Marcos– para el oficio litúrgico⁷.

Així doncs, si per una banda a Marín se li hauria d'agrair que amb la seva acció el monument no va ser enderrocat, per l'altra també fou gràcies al seu projecte que se li va ocasionar la que possiblement hagi estat la intervenció que més danys li ha causat⁸ [fig. 48]. Durant aquest procés es van traure alguns elements que estaven integrats en la pròpia estructura arquitectònica de l'edifici i que fins aleshores havien restat *in situ* (sepultures, retaules de pedra, etc.). En aquest sentit és il·lustrativa una carta de 7 de juny de 1749 enviada per l'enginyer Marín al degà del Capítol, amb la qual se l'informa de l'atenció que havien tingut els militars amb els objectes artístics emmagatzemats⁹, però al mateix temps l'emplaça a què siguin retirats els objectes restants. L'any 1749 es van comissionar canonges obrers per tal de recollir els altars, les reixes i altres objectes i es proposà que fossin dipositats al graner o l'edifici de la Panera¹⁰.

La major part de béns que van romandre al monument foren d'escultura en pedra. Com que en les adaptacions els edificis es van compartimentar en dues plantes¹¹ [fig. 49] i es van practicar altres tipus de reformes, es van produir

⁷ MUÑOZ, 1993, p. 403.

⁸ El plànol d'aquesta reforma es conserva a l'Archivo General de Simancas i ha estat reproduït, mencionat i estudiat en diverses ocasions: MUÑOZ, 1991, fig. 2; MUÑOZ, 1993, p. 402 i l'analitza en detall els canvis entre les pp. 401-405, d'on hem extret la cita anterior; v. també VILÀ, 1991, fig. 5; GALLART *et al.*, 1995, p. 115; GONZÁLEZ *et al.*, 1998, p. 32; LORÉS *et al.*, 2007, pp. 180-181. Al plànol es detallen els diferents àmbits del conjunt (alguns desapareguts) que s'expliciten a la llegenda que l'acompanya. Per exemple, al claustre les galeries apareixen dividides en estances mitjançant envans i al jardí s'hi reflecteix la disposició de les cuines (M).

⁹ *No queriendo decir que porque quedase el altar mayor, sagrario, coro y demás de la referida iglesia fuese para apropiárselo S. M. antes bien por no echar a perder los referidos ornamentos y demás de lo restante de dicha iglesia dispuse se depositasen en la nave mayor y parte del crucero* (extraïem el fragment de BERLABÉ, 2000b, p. 328, nota 3).

¹⁰ MUÑOZ, 1993, p. 407; BERLABÉ, 2000b, p. 328.

¹¹ Compartimentació de la que n'existeixen abundants testimonis gràfics, com el gravat realitzat per F. J. Parcerisa que mostrem a la fig. 49. D'altra banda, les fotografies que es conserven d'aquesta compartimentació horitzontal, tant del temple com del claustre, són nombrosíssimes, atès que perduraria fins a mitjan segle XX. Podem citar com a mostra alguns dels clixés que es conserven a l'arxiu Ferrant: 232_44 o 263_R3256 o les que publiquen GONZÁLEZ *et al.*, 1998, pp. 82-83.

múltiples desperfectes en pintures i escultures arquitectòniques¹². També es va aplicar un revestiment d'emblanquinat que cobria la part baixa dels murs de les naus fins a l'alçada dels capitells [fig. 50 i fig. 51]. Atesa la contundència d'aquestes intervencions no és estrany copsar que tot aquest rastre encara no s'hagi esborrat totalment a l'actualitat, sinó que és present tant als paraments, com als murs i als suports, els quals conserven abundants obertures i danys que són el resultat d'haver incorporat estructures i edificacions a sobre de les construccions medievals. Hem d'imaginar que també fou arran d'aquesta adaptació a caserna que es van efectuar la majoria de mutilacions que presenten el capitells de l'interior del temple.

4. 1. 2. L'inici de la recuperació

L'anhel per a recuperar el monument es va iniciar entre finals del segle XIX. A la dècada de 1890 la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-artísticos (*vid. infra*) va sol·licitar diverses vegades la declaració de la Seu com a Monument Nacional¹³, intent que van reiterar l'any 1910 diverses institucions catalanes (l'Associació d'Arquitectes, el Centre Excursionista, la Mancomunitat), així com diversos senadors i diputats¹⁴. Però, malgrat la insistència, la declaració no es va aconseguir fins a l'any 1918, a conseqüència de què, segons va adduir la Real Academia de San Fernando, s'havia extraviat l'expedient¹⁵. En els dictàmens preceptius per a la tramitació de l'expedient, el restaurador Vicente Lampérez, considerat precursor de les idees promogudes per Viollet-le-Duc a l'Estat espanyol, féu una memòria de la catedral en la que conclouia:

No ha de extrañar, pues, que esta Real Academia, que en toda ocasión defendió los monumentos amenazados de peligros mil veces menores, clame hoy, con voz potente y dolorida, pidiendo, no sólo la declaración de «monumento nacional» para la Catedral vieja de Lérida, sino su

¹² MUÑOZ, 1991, p. 390.

¹³ Per exemple, el vocal de la Comisión, Ignacio Simón Ponti, l'any 1896 afirmava: *Constitúyase, pues, cuanto antes una Junta compuesta de todas las autoridades de esta capital, del Ilmo. Cabildo, de representaciones en las dos Cámaras del Reino de miembros de las entusiastas asociaciones catalanistas y de conciudadanos amantes de las Bellas Artes, y no descansen dicha Comisión hasta alcanzar la anhelada meta, mereciendo con ella bien del Arte, de la Religión y de la Patria. Aquel día, que será el primero del renacimiento y de la gloria y de la libertad de Lérida, habráse realizado el bellissimo ensueño del inolvidable patricio Roca y Florejachs, que terminó su áurea Monografía de la Seo Ilerdense con las siguientes esculturales frases: «También el Arte recibió poder de Dios. Diga el Arte al Monumento: LÁZARO RESUCITA»* (SIMÓN, 1896).

¹⁴ VILÀ, 1991, p. 362.

¹⁵ GANAU, 1998, p. 54.

*liberación del fuero militar y de las leyes polémicas, innecesarias ya en el inútil castillo; y la desaparición del absurdo cuartel que ocupa sus naves*¹⁶.

Malgrat aquest canvi d'estatus i les demandes ciutadanes, la rehabilitació va romandre aturada perquè sembla que no va ser factible emplaçar immediatament l'exèrcit a d'altres indrets, fet que es pot entendre com a de resistència dels militars, que continuarien ocupant el monument fins a l'any 1948, com hem dit. A mitjans de la dècada de 1920 les opinions de particulars i institucions respecte el monument queden recollides a la premsa local mitjançant col·laboracions d'arquitectes, crítics i historiadors, etc. Així, quan l'any 1925 Josep Oriol Combelles, enginyer i comandant militar amb destinació a la caserna de Lleida —aleshores seu la Comandància d'Obres Reserva i Parc d'Enginyers de la IV Regió Militar—, va iniciar una restauració amb què pretenia netejar les cobertes de la catedral i posar al descobert calats dels finestrals del claustre, els erudits lleidatans el van criticar tant, acusant-lo, entre altres coses, de no tenir suficient formació historico-arqueològica, que es va haver d'aturar la restauració¹⁷. Deurien tenir certa raó els que el van acusar, atès que fins i tot havia pensat de gravar en un capitell que va restaurar les paraules: *Fides exerit belcum flexit voluntas instaurabit pax servat*¹⁸. L'activitat que havia portat a terme, Combelles la va documentar fotogràficament i amb el material reunit va muntar una exposició a l'Ateneu Lleidatà (1927)¹⁹. Posteriorment va explicar la metodologia que va usar en el procés:

¹⁶ LAMPÉREZ, 1918, p. 480.

¹⁷ Així ho expressa ROS, 1991, p. 393. Els més bel·ligerants foren els germans Joan i Anoni Bergós, com posen de manifest els seus escrits; l'arquitecte Joan expressà: "el poquíssim que hom fa, no tan sols està mancat de direcció arqueològica, sinó també del més elemental ordre, puix que el més vulgar criteri esmerçaria prudentment els cabals refer les atrotinades cobertes (origen de la majoria de desperfectes), a consolidar les cornises que van caient a llargs trossos, i a protegir l'escultura de les mènsules amb una estudiada silicalització per a deturar-ne el despreniment" (BERGÓS, 1927, p. 54). Pel seu costat, l'advocat Antoni va explicar que es va demanar a Combelles que s'aturés, però que en un primer moment s'hi va negar. Aleshores es va iniciar una campanya d'adhesions de diverses entitats per la defensa del monument (sobre la polèmica v. BERGÓS, 1990, p. 262-263). També fan referència a la intervenció executada per Combelles: VILÀ, 1991, p. 363; LORÉS, 1993, pp. 52-53; GONZÁLEZ *et al.*, 1998, pp. 115-125; LORÉS/CONEJO, 2004, pp. 14-15.

¹⁸ L'any 1956 ho va publicar en un article a la revista *Ribagorzana*, que va ser reeditat a la revista *Ilerda*: v. COMBELLES, 1979, p. 128.

¹⁹ Actualment aquest llegat (i des de 1981) es troba a l'arxiu fotogràfic de l'IEI; està format per 54 plaques de vidre negatives amb imatges del procés d'obertura de dos finestrals del claustre, vistes generals del claustre amb les edificacions superposades, vistes interiors de la catedral, dels seus capitells i d'altres imatges de la Seu Vella. També va començar un inventari fotogràfic dels elements escultòrics que hi havia dispersos per la caserna, v. RODRÍGUEZ/ECHAUX, 1992, pp. 178-179.

Llevado a cabo el derribo del paredón que macizaba el arco coincidente con la puerta de acceso al templo, con el cuidado y precauciones que era de esperar, fueron sucesivamente apareciendo las esculturas de una arquería destrozada, capiteles y fustes de columnas (...). Del capitel central y de su columna no aparecieron vestigios siquiera (...). Los elementos descubiertos resultaron los estrictamente indispensables para formular el proyecto de su reconstrucción²⁰.

Ens trobem, per tant, a l'arcada de l'extrem nord de l'ala est, la que es localitza davant per davant del portal major del temple i que per tant és objecte del nostre interès [figs. 52 i 53]. En tot cas, els indicis i informacions de què disposem semblen indicar que el projecte de restauració no es va arribar a executar²¹. També va descobrir l'arcada central de l'ala oest²², una alta que per la seva localització no és objecte d'interès en el nostre treball. Una altra de les actuacions a destacar de l'enginyer-restaurador és que va recollir tots els materials que cregué que podrien provenir de la Seu i els va emmagatzemar a l'absis major i a la sagristia creant un petit museu²³ que tindria una curta durada, ja que l'any 1933 la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-artísticos²⁴ va sol·licitar traslladar les peces reunides per Combelles al Museu Arqueològic de la ciutat²⁵.

²⁰ COMBELLES, 1979, pp. 125-128.

²¹ Si bé sí que es van retirar els materials escultòrics, que en un primer moment es van estendre al terra de la galeria est del claustre (GONZÁLEZ *et al.*, 1998, p. 122, fotografia inferior esquerra) i posteriorment es van conservar al propi monument, com expliquem a continuació. L'arquitecte que restauraria aquesta arcada seria Alejandro Ferrant a la dècada de 1950 (*vid. infra*). No sabem amb certesa com va quedar aquesta arcada entre els anys que hi ha entre les dues intervencions (si va restar oberta o fou tapiada de nou), aproximadament uns 30 anys, ja que el material gràfic de què disposem correspon a les pròpies fases de restauració, tant de l'època de Combelles com de l'època de Ferrant, però no del lapse intermedi (pensem que fins l'any 1948 el monument va continuar sent caserna, la qual cosa deuria limitar l'accés, ni que fos als estudiosos). Una de les fonts que ens podria proporcionar informació sobre l'estat de l'arcada en qüestió, BERGÓS, 1935, tampoc no ens trau de dubtes en relació amb aquest aspecte concret. El més obvi seria pensar que fou tapiada, per motius de protecció, climatològics, etc.

²² ROS, 1991, p. 392.

²³ Combelles va inventariar els materials en un document que portava la llegenda inicial: *Catálogo de los elementos procedentes de la catedral antigua (declarada Monumento Nacional en 12 de junio 1918) y recogidos en el recinto del Castillo Principal, que en virtud de la orden telegráfica de 5 de septiembre de 1926 y posteriores han sido reunidos en el local del ábside principal y sacristía, convertidos en Museo*. Posteriorment aquesta relació la va publicar TARRAGÓ, 1960, pp. 137-140. Comprèn, entre altres, les peces procedents de l'arcuació del claustre que afronta amb la porta major del temple (l'arcada nord de l'ala est), amb un total de 49 objectes, també 38 objectes més organitzats en un apartat sota el títol "Elementos varios".

²⁴ Òrgan creat l'any 1844 (segons MACIÀ/RIBES, 1995, p. 46) o el 1864 (segons REMESAL *et al.*, 2000, p. 33) sota els auspicis de l'Estat amb l'objectiu primordial de salvaguardar els materials arqueològics dels municipis de la província. Naturalment, entre aquests s'hi comptaven els procedents de la Seu Vella. MACIÀ/RIBES, 1995, ressegueixen l'activitat a Lleida de la Comisión

A principis dels anys trenta va prosseguir la reivindicació de la recuperació de la Seu. Els periòdics locals n'aporten la crònica i expliquen les accions per accelerar el procés²⁶. En contrast amb això, la segona part d'aquella dècada, en què es va esdevenir la guerra civil a l'Estat espanyol, va ser un parèntesi durant el qual qualsevol activitat va restar paralitzada²⁷. Sorprenentment, el monument no va patir estralls significatius, fet que resulta curiós davant de l'evidència que el complex era una caserna i una fortalesa militar.

4. 1. 3. La recuperació durant el franquisme

Després de la guerra, la Seu va passar a dependre del Servicio de Conservación de Monumentos (Defensa del Patrimonio Artístico Nacional), però la restauració programàtica de l'edifici no es va començar fins a l'any 1948, quan els militars franquistes el van abandonar definitivament. El complex d'edificacions que va quedar no era un conjunt catedralici com a tal, sinó un recinte militar amb un quarter instal·lat a l'interior que es trobava molt degradat. Aleshores es van efectuar algunes operacions de restauració destinades a minorar les evidències de l'època militar, així com a restituir allò que faltava, la qual cosa va implicar la realització d'elements escultòrics, operació que es va portar a terme principalment al claustre i no pas a l'església (*vid. infra*).

A principis de la dècada de 1940 els gestors locals sorgits arran de la instauració del règim van decidir que el material que havia estat recuperat per

a partir de 1866 a través del seu llibre d'actes (Arxiu de l'Institut d'Estudis Ilerdencs). També s'hi referix GANAU, 1997, pp. 39-72, en estudiar les diferents comissions de les províncies catalanes, que les ha investigat en aquest cas a partir de la documentació de les actes de la mateixa de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Les conclusions a què arriba aquest autor són que la comissió de Lleida amb prou feines va fer res pel principal monument arquitectònic de la ciutat, la Seu Vella, únic pel qual mostrà un interès continuat (GANAU, 1993, p. 27). Fa també referències a l'activitat d'aquest organisme BERLABÉ, 2000a i 2000b, esp. pp. 332- 333. Finalment, REMESAL *et al.*, 2000, pp. 33-34, arriben a unes conclusions similars a les de Ganau analitzant la documentació conservada a la Real Academia de la Historia. Constaten que el seu lligall és el menys voluminós dels de Catalunya i es dirigeix la pràctica totalitat de l'atenció envers la conservació de la Seu Vella. Segons aquests autors, la ineficàcia de la seva gestió es constata en les escasses i inconstants reunions que fan, així com en el fet que no van aconseguir cap partida econòmica per a la conservació dels monuments provincials.

²⁵ MACIÀ/RIBES, 1995, p. 53.

²⁶ Algunes d'aquestes campanyes les recullen GONZÁLEZ *et al.*, 1998, p. 141.

²⁷ En contrast amb el que es podria imaginar, per ser un edifici de caràcter militar, la catedral no va patir greus desperfectes durant la guerra de 1936-1939 (v. GONZÁLEZ *et al.*, 1998, pp. 143-159).

la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-artísticos (que es guardava al Museu Arqueològic) i que era susceptible de ser reutilitzat en les restauracions retornés a la Seu, el que va suposar la creació de la col·lecció lapidària del monument, a la qual s'hi anirien sumant les peces sorgides de les restauracions, per exemple les que serien enretirades pel seu estat de deteriorament²⁸. Entre 1942 i 1975 l'arquitecte de l'Estat Alejandro Ferrant²⁹ (1897-1976) es va fer càrrec de la restauració del conjunt en tant que màxim responsable de la que es coneixia com la Cuarta Zona de Defensa del Patrimonio (Catalunya, Llevant i Balears). Ferrant, havia iniciat la seva labor l'any 1929 per iniciativa de l'historiador granadí Manuel Gómez-Moreno. Durant la seva etapa de formació, l'arquitecte-restaurador va portar a terme diferents tipus d'intervencions basades en l'estudi previ dels monuments i la intervenció mínima³⁰. A l'etapa en què Ferrant va realitzar la seva tasca a Catalunya ja tenia una llarga trajectòria i va aplicar els seus principis d'actuació elaborant planimetries en què hi consten les zones en les que s'ha d'intervenir o fent ús sistemàtic de la fotografia com a document de les intervencions. El mateix Ferrant va explicar en una entrevista la metodologia que va regir la seva intervenció a la Seu Vella: *No se pone nada nuevo, en eso yo personalmente, soy muy purista; no colocamos una piedra, un capitel, una ménsula, no hacemos un friso, sin que no estemos en la seguridad de que existía*³¹, per bé que com veurem més endavant el claustre va ser objecte de restitucions. El dia 19 d'abril de 1948 el Ministerio del Ejército va cedir el monument al Ministerio de Educación Nacional³². L'endemà aquest en va traspasar l'ús a la Diòcesi de Lleida. Una vegada fet el desallotjament militar, al juliol d'aquell 1948 es van iniciar les tasques de restauració a càrrec de la Dirección General de Bellas Artes, amb l'equip de Ferrant, un aparellador que es deia Joan Benavent i un tal Severino Gómez coordinant els treballs dels picapedrers, que van venir de Galícia i que foren coneguts com "els canteiros"³³. La catedral vella de Lleida és una de les obres emblemàtiques del període postbèl·lic del restaurador, de la que en va arribar a afirmar que era *difícil encontrar entre todos los Monumentos españoles otro que haya sido más*

²⁸ MACIÀ/RIBES, 1995, pp. 53-54.

²⁹ Sobre aquesta figura GARCÍA CUETOS, 2010, esp. pp. 67-71. Sobre la tasca de Ferrant a la Seu Vella: VILÀ, 1991, p. 365; LORÉS, 1993, pp. 54-57; GONZÁLEZ *et al.*, 1998, pp. 164-167.

³⁰ Una extensa anàlisi de la metodologia que seguia, segons el mètode del Centro de Estudios Históricos a GARCÍA CUETOS, 2008.

³¹ BARAHONA, 1957, p. 8.

³² La notícia es va publicar al *Boletín Oficial del Obispado de Lérida*, 25 de maig de 1948 (no l'hem consultat). Hi fa referència VILÀ, 1991, p. 365; v. també GONZÁLEZ *et al.*, 1998, pp. 161-162, per a l'acte de traspàs del monument.

³³ GONZÁLEZ *et al.*, 1998, p. 229.

*maltratado*³⁴. Ens podem fer una idea de l'estat en què es va trobar a l'edifici³⁵ amb el següent fragment:

*Al habilitar este Templo para alojamiento de fuerzas militares se construyó en el interior de sus tres naves y capillas y en las alas del Claustro, un piso intermedio, elevando muros y tabiques que formaron los dormitorios, dependencias, almacenes y servicios, siendo comunicados por diversas escaleras. A su exterior se adosaron otras edificaciones complementarias que sin el menor respeto, ocultaron la belleza de sus Fachadas. Esta afrentosa transformación llevó consigo infinitos destrozos. Para el empotramiento de vigas, trabazón de muros de piedra y ladrillo, colocación de tuberías y salidas de humos, se abrieron mechinales, se hicieron rozas y taladros, que acribillaron los muros del edificio. Las galerías del Claustro, como sus ventanales y algunos de la Iglesia, fueron tapiados quedando embutidas sus tracerías. En cuantos lugares fue preciso, se abrieron huecos de iluminación, a veces haciendo desaparecer los relieves del tímpano de una portada. Queriendo dar sensación de limpieza fueron embadurnados de callos paramentos interiores de los muros, los arcos y bóvedas, los capiteles y las tracerías de los ventanales. Año tras año se acumularon las capas de cal de tal manera que la escultura de muchos de los elementos decorativos se fundieron sus contornos, perdiéndose la forma y detalles característicos de su estilo. Como contraste de este encalado quedan otros lugares ennegrecidos por el hollín*³⁶.

El restaurador va explicar amb aquestes paraules la neteja:

*Entonces pudo acometerse sistemáticamente la tarea de la limpieza de cal que tímidamente habíamos ensayado. Nuestro primer gozo fue la contemplación desde cerca, de los maravillosos capiteles de las columnas de la Iglesia, libres ya del embadurnamiento que ocultaba sus deliciosas esculturas. Esta primera etapa se dedicó, al propio tiempo, a la destrucción de los arcos de piedra, muros y pilares de ladrillo y madera que servían para sustentar los pisos, escaleras, etc., que se habían construido dentro de la Iglesia y del Claustro*³⁷.

³⁴ CORTÉS *et al.*, 2008, p. 236.

³⁵ També ens ajuden a entendre el panorama en què es trobava la catedral les imatges preses pel restaurador del procés, les quals es conserven a l'arxiu de la del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC), demarcació de Lleida.

³⁶ També citen el fragment CORTÉS *et al.*, 2008, p. 237 (l'extreuen d'una còpia del projecte conservat al fons Alejandro Ferrant Vázquez de la Biblioteca Valenciana)

³⁷ FERRANT, 1956, pp. 60-61.

Les intervencions inicials de Ferrant al claustre (1948) van consistir en enderrocar els envans que dividien l'espai interior, així com el trebol —del qual a l'actualitat encara en són visibles els forats practicats per engalzar les bigues sobre la fàbrica medieval—, i en eliminar el revestiment d'emblanquinat que cobria la part baixa dels murs de la galeria sud, així com en portar a terme la consolidació de components fonamentals i la reparació de cobertes³⁸. Ferrant en va ajornar la restauració del claustre per a dedicar-se al temple, atès que era primordial per al restabliment del culte. Després d'aquelles actuacions inicials, la intervenció principal durant la dècada de 1950 es va centrar al claustre, al que se li va voler restituir la imatge que havia tingut abans de ser caserna amb la restauració integral dels finestrals de les arcades. S'efectuàrien dues intervencions en base a dos projectes, un datat l'any 1954³⁹ i l'altre el 1957⁴⁰, en les quals s'hi registra la participació de l'organisme Regiones Devastadas. Amb el primer projecte es va intervenir en set finestrals⁴¹: es proposava la restauració de tots els de l'ala sud (els del mirador i els que s'obrien al jardí), però com que el central del mirador ja havia estat restaurat, com a compensació es va realitzar la restauració del finestral de l'ala est contigu a l'ala sud i el central de l'ala nord⁴². Amb la segona fase d'intervenció (1957) es van restaurar set finestrals més: els tres de l'ala oest, els dos extrems de l'ala nord i els central i nord de l'ala est. De tots els projectes de restauració aquest és el que més ens interessa, ja que s'hi expliciten les restitucions escultòriques de parts que formen part del conjunt que estudiem. Ens atenyen particularment els tres últims que hem assenyalat (el finestral est de l'ala nord i el central i nord de l'ala est), per la qual cosa s'ha cregut oportú reproduir els fragments de la memòria redactada per Ferrant que hi fan referència. En relació amb l'arcuació est de l'ala nord, expressa (seguim la memòria, que no té paginació):

Desaparecieron completamente su tracería y sus columnas conservándose sólo parte de uno de los ángulos trilobulados externos y una de las basas de las columnas en que descansaba la tracería. Cuéntase también con un

³⁸ FERRANT, 1948.

³⁹ FERRANT, 1954.

⁴⁰ FERRANT, 1957. Agraïm a Imma Lorés que ens hagi donat a conèixer l'existència d'aquests projectes, als quals havia fet referència a LORÉS, 1993, pp. 55-56.

⁴¹ Un dels col·laboradors més immediats de Ferrant, l'esmentat Benavent (BENAVENT, 1956), explica com es van realitzar les restitucions de les traceries. Molt sintèticament expressa que, per a fer-se una idea de quines havien estat les traces originals, en primer lloc es prenen les mesures de l'element i després es fotografiava, finalment, s'elaborava la reconstrucció en base a aquesta informació.

⁴² Així s'explica en els antecedents del projecte de 1957 (FERRANT, 1957, memòria sense paginar).

trozo del círculo tetrabulado que, como de costumbre se halla bajo el vértice del arco apuntado, que apareció al derribar el muro que cerraba el hueco del ventanal. Pudo deducirse, con estos fragmentos la parte baja de los arquitos y los dos círculos encajados en los dos arcos apuntados en que descansa el referido círculo tetrabulado. Será preciso labrar casi toda la tracería y las tres columnas completas, que serán la repetición de las que se conservan a los costados del ventanal.

Pel que fa l'arcuació nord de l'ala est apunta:

Tomando como base los arranques de los arquitos trilobulados extremos de la parte baja, no desaparecidos de su lugar, y con los fragmentos de los tres órdenes de los círculos tetrabulados que aparecieron arrumbados y dentro del macizo, que cegaba este espacioso ventanal, se pudo llegar a componer el trazado que aparece en los planos. Las huellas de las basas de las columnas que en el basamento han quedado son correspondientes con los apoyos e los aludidos arquitos trilobulados. Tan maltrechos están todos los fragmentos hallados que, a nuestro entender, deben labrarse todas y cada una de las piezas de la tracería, así como los fustes capiteles y basa de sus siete columnas, que serán la repetición de los, destrozadísimos, aparecidos. Así como en los demás ventanales se conserva siempre el arco en que encaja la tracería en esta sólo hay de él poco más de un metro de su arranque. Por la parte del patio este arco es igual de los otros dos ventanales de esta ala del claustro, decorado con una labor de ziszás usada en iglesias de Castilla. El no haberse encontrado ningún trozo más hace suponer que no fuera labrado y tal vez que no llegaran a serlo tampoco todas las piezas de la tracería y por lo tanto no fuesen montado este ventanal. Ello justifica nuestra sospecha de que en las piezas encontradas se proyectara labrar una modulación análoga a la de los demás.

En relació amb l'arcuació central de l'ala est, diu:

Aunque solo quedó un trozo del rosetón radial y otros de los arcos apuntados en que se apoya fueron suficientes estos restos para completar la composición de la tracería en la que quedan tres triángulos curvilíneos que, a pesar de no existir señales en los fragmentos sueltos aparecidos de que estuvieran cuajados debería labrarse piezas que solucionaran estos, a nuestro juicio, injustificados vacíos.

Finalment, encara fa algunes apreciacions de caràcter general respecte la reproducció de capitells, bases i columnes:

En los casos en que se conserve, aunque fuese en mal estado un capitel, cuando menos, del ventanal que se restaura, será reproducido fielmente, sacándolo de puntos. Si no hubiese quedado alguno se labrarían los nuevos copiándolos de aquellas que corresponden al pilar, y son el apoyo del arco que limita la tracería. La reproducción de basa y más aún la de fustes es tarea fácil.

Queda per dir que, tot i que no es va arribar a materialitzar, en aquesta època va existir la intenció de restaurar l'escultura del temple, tal com es desprèn del testimoni d'un funcionari d'aquell organisme:

Regiones Devastadas, si bé tenia la il·lusió i el compromís de reconstruir el claustre, seguir amb la nau central i després la torre-campanar, no pogué fer res més que el primer propòsit, ja que la Direcció General de Regiones Devastadas deixaria d'existir i solament serien incorporades algunes de les seves funcions al nou Ministerio de la Vivienda⁴³.

En resum, del que s'ha dit fins ara es desprèn, d'una banda, que la restauració del claustre és la part més atribuïble a l'organisme Regiones Devastadas⁴⁴, mentre que les intervencions de l'interior del temple corresponen, principalment, a la Direcció de Bellas Artes. D'altra banda, que la part en què l'escultura ha estat objecte de refaccions és el claustre, mentre que l'escultura de l'interior del temple no ha patit restitucions o reconstruccions, fet que es fa evident també per la presència de mutilacions importants, sobretot en capitells, les quals mai han estat reparades. En qualsevol cas, respecte d'això s'ha de remarcar que, quan en els apartats successius d'aquest treball es realitzen anàlisis i valoracions de l'escultura, en especial de la del claustre, en tot moment es tenen presents i s'expliciten les restitucions, unes restitucions que ara només tractem des de la perspectiva històrica i no valorant la seva incidència (això ho fem al capítol 7 i a l'ANNEX 5).

4. 1. 4. La recuperació de l'etapa final del franquisme a l'actualitat

Reprement el fil cronològic⁴⁵, el 1962 es va fer càrrec de la restauració de la Seu la Direcció General de Arquitectura y Vivienda del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, a través de la Sección de Ciudades de Interés Artístico Nacional. La direcció va ser a càrrec de Francisco Pons-Sorolla, encara sota la

⁴³ GONZÁLEZ *et al.*, 1998, p. 228.

⁴⁴ També ho destaca així VILÀ, 1991, p. 265.

⁴⁵ Seguim, VILÀ, 1991, pp. 365-377; PONS I ALTÉS, 1991; LORÉS, 1993, p. 57-62.

supervisió d'Alejandro Ferrant, que continuava sent-ne el màxim responsable. El primer projecte de Pons-Sorolla es va portar a terme entre 1962 i 1965 i va consistir en la restauració de les capelles gòtiques de la façana sud del temple (les de Requesens i de Sescomes) i una primera fase dels accessos en què es van recuperar els nivells originals que envoltaven l'edifici⁴⁶. El següent projecte el va dedicar a la restauració exterior de l'absis major i dels absis laterals del costat sud⁴⁷ (1967-1969). Aquí l'arquitecte subratlla la voluntat que es repeteixin les fórmules preexistents i que quan els motius escultòrics de capitells i arquivoltes siguin desconeguts, l'actuació es limiti al desbastat del volum general sense inventar cap motiu. A l'esmentat projecte dels absis del costat sud del transsepte —que va abastar paviments, contraforts, ràfecs, gàrgoles, voltes i finestrals— es constata que l'estat de conservació no era gens idoni, ja que existien restes d'estructures d'ús militar i hi havia motllures destrossades i finestrals amb traceries trencades. A més a més, la pedra s'estava descomponent, un fet davant del qual Pons-Sorolla va proposar una renovació dels materials petris respectant el que fos possible i reposant elements amb fidelitat a les restes conservades⁴⁸.

La dècada de 1980 es caracteritza per tenir poca activitat restauradora a la catedral. Un cop traspassada a la seva titularitat a la Generalitat de Catalunya (1981), els treballs es van centrar a la façana occidental del claustre, la dels Apòstols, intervenció que va finalitzar a principis de la dècada de 1990, i també hi va haver una altra intervenció destacable: la construcció d'uns lavabos a la capella de Sant Vicenç⁴⁹. Una de les fites per a la recuperació del conjunt ha estat l'elaboració del Pla Director de la Seu Vella (1993) per part de la Direcció General de Patrimoni Cultural de la Generalitat de Catalunya⁵⁰, que pretenia ser una eina de coneixement global del monument i proposar un marc d'actuació per a les restauracions i la revaloració patrimonial. El primer projecte d'intervenció que es va emmarcar en el Pla Director va ser la consolidació i l'adequació com a nou accés al temple de la Porta dels Fillols⁵¹. En aquesta

⁴⁶ Per a les actuacions de Pons-Sorolla a la Seu v. PONS I ALTÉS, 1991, esp. pp. 397-398.

⁴⁷ Sense autor, 1968, p. 46.

⁴⁸ PONS I ALTÉS, 1991, pp. 397.

⁴⁹ LORÉS, 1993, p. 63; GONZÁLEZ *et al.*, 1998, p. 302-303.

⁵⁰ Document inèdit que en aquesta tesi el citem com a document global (FRESQUET *et al.*, 1993) i també en base a les autories dels diferents estudis (LORÉS, 1993 i GALLART, 1993). D'aquest pla també se n'han publicat les línies d'actuació a: FRESQUET/LORÉS, 1995 i FRESQUET *et al.*, 2000.

⁵¹ CONEJO *et al.*, 2003. L'actuació, desenvolupada entre novembre de 1997 i juliol de 2000, comprenia la demolició de l'escalinata afegida a posteriori al davant d'aquesta porta per a construir-ne una de més rebaixada. El projecte també contemplava la reparació de la capella de

actuació es va restaurar l'escultura arquitectònica, segons uns criteris establerts pels responsables tècnics i els restauradors que van consistir en la revaloració dels elements a través de la neteja i l'afegit puntual d'elements petris per recuperar-ne l'estructura formal, però sense buscar-ne l'estat originari⁵². L'última de les restauracions que ha tingut com a objecte l'escultura del temple (i en aquest cas també la decoració pictòrica) es va produir entre juny i setembre de 2008 a la porta de l'Anunciata per tal de recuperar-ne les restes de policromia de les seves 13 mènsules del ràfec, de la inscripció i dels elements ornamentals de la part superior. Aquestes pintures s'havien detectat l'any anterior en el transcurs d'una altra restauració a la façana i, en termes generals, i segons expressen els restauradors⁵³, els treballs van consistir, bàsicament, en la recuperació de pàtines i la policromia per aturar la degradació i en la consolidació del suport.

4. 2. DELIMITACIÓ I ESTAT DE L'ESCULTURA ESTUDIADA

En aquest apartat es presenta una relació de quines escultures es conserven i quines han desaparegut, així com una aproximació a l'estat en què es troben⁵⁴. Com és obvi, no es pretén fer una anàlisi des del punt de vista de les patologies i de l'estat de conservació de la pedra, tasca que, per una banda, no

Sant Joan (annexa a la porta dels Fillols per la part oest), que aleshores estava apuntalada, i l'adequació de la capella gòtica de Jesús o de Sescomes com a espai provisional d'acollida de visitants, a l'espera que la Canonja acomplís aquesta funció.

⁵² SOLSONA/GIL, 2009, p. 73.

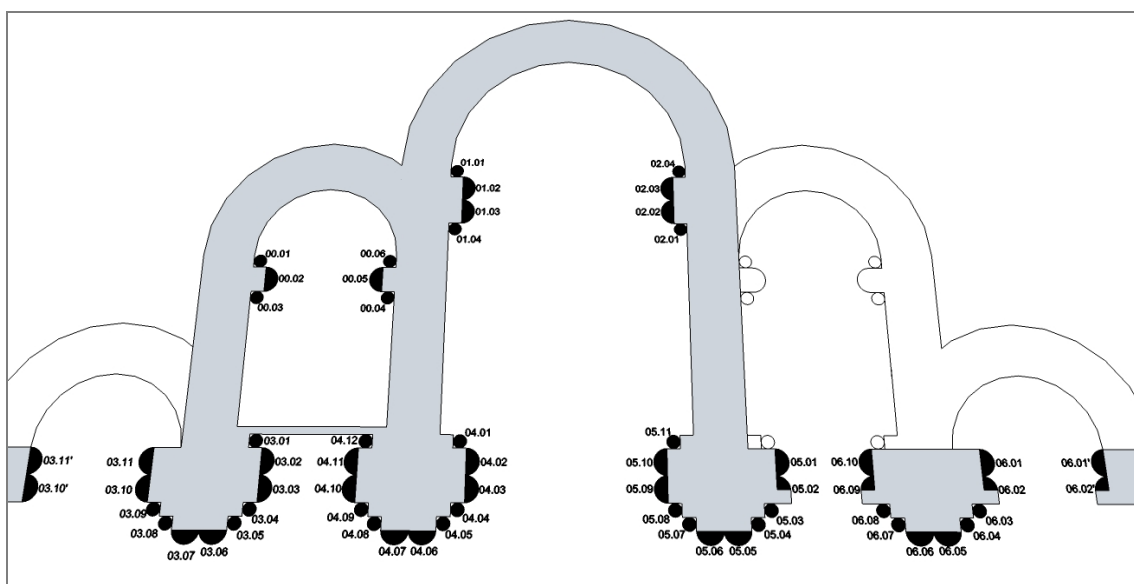
⁵³ IGLESIAS GUERRA/MAYÈRE, 2012.

⁵⁴ Aquí podem apuntar que el material que conforma els elements esculpits de la Seu Vella és la roca coneguda popularment com "pedra de Vinaixa" o "de la Floresta", per la seva explotació en aquestes poblacions de Les Garrigues, entre altres de la mateixa zona. Aquesta pedra ha estat usada en la construcció de monuments com el monestir de Poblet o el temple de la Sagrada Família i, com en el cas de la catedral de Lleida, també s'ha utilitzat per esculpir degut a la seva coloració suau i a la facilitat per ser treballada (ALFONSO *et al.*, 2010). Sense entrar en detalls, i per contextualitzar les seves propietats, es pot dir que les varietats de millor qualitat són les que no contenen ni argiles (perquè en mullar-se s'expandeixen causant tensions internes que donen lloc a la disgregació del material) ni guix (perquè quan es mullen reaccionen produint eflorescències). Les varietats més apreciades són les que presenten una menor porositat i una granulometria més fina, ja que això és sinònim d'una baixa absorció d'aigua. En els afloraments de pedra de Vinaixa hi ha zones amb material fi i amb bones propietats en contacte amb altres amb una granulometria més gruixuda i menor durabilitat. Com que les variacions dins d'una mateixa pedrera són notables, sovint en una mateixa construcció es troben diverses varietats distribuïdes l'atzar. A la Seu Vella apareix amb una tria selectiva (VENDRELL/GIRÁLDEZ, 2005, s. p.), o sigui, que es van escollir les pedres de millor qualitat per a la realització de l'escultura, el que constata la consciència que hi havia de que s'estava treballant en un monument important que havia de ser executat amb els millors materials.

ens correspon i, per l'altra, ja ha estat realitzada per experts⁵⁵, sinó que, vistos els processos de degradació i de recuperació pels que ha passat el monument, és oportú fer una panoràmica de quin és l'estat material en què es troba l'escultura. Convé insistir en què el corpus complet, que presenta de forma individualitzada cadascuna de les peces, i també amb les observacions corresponents al seu estat particular, es troba als annexos d'aquest treball.

4. 2. 1. Capitells de l'interior del temple

Per efectuar un reconeixement de quins capitells de l'interior del temple s'han conservat i quins no comencem pel sector oriental. En el capítol anterior hem fet alguns esments sobre la qüestió, però ara presentem la informació de forma agrupada i completa. Ja sabem que la capçalera és la part del temple que ha estat més transformada, per bé que coneixem la seva configuració original.



Esquema dels capitells de la capçalera primitiva (en negre els conservats i en blanc els perduts).

L'absis major, que ha perviscut segons la seva configuració romànica, ha conservat tots els seus capitells, que sumen un total de 16⁵⁶. L'absis lateral nord —que al segle XV fou objecte de reformes, les quals, no obstant, no van modificar-ne l'estructura inicial—, també ha conservat els seus suports amb els

⁵⁵ ALONSO *et al.*, 1993; VENDRELL/GIRÁLDEZ, 2005; AMAT/BIROSTA, 2010.

⁵⁶ 01.01, 01.02, 01.03, 01.04, 02.01, 02.02, 02.03, 02.04, 04.01, 04.02, 04.03, 04.04, 05.08, 05.09, 05.10 i 05.11, ANNEX 1.

respectius capitells: els de l'arc de separació entre l'absis pròpiament dit i el presbiteri⁵⁷ i els de l'arc que connecta el transsepte i el presbiteri⁵⁸. No ha tingut la mateixa fortuna l'estructura original de l'absis del costat sud (en origen simètric a l'anterior), que si bé quan va ser transformat al segle XIV va mantenir l'arc d'ingrés, els capitells del segle XIII que miren al transsepte es van veure mutilats per l'estructura ornamental que es va afegir l'arc⁵⁹. A causa de la reforma també es van perdre els capitells de les dues columnetes internes del mateix arc, que sabem que existien perquè en la cala oberta l'any 1993 al flanc esquerre de l'entrada hi van aparèixer els seus fonaments⁶⁰. Si es considera que la capçalera era simètrica, es dedueix que també es va destruir la columneta —i el seu capitell— del flanc sud⁶¹. Per la mateixa raó s'ha de creure que les obres van suposar l'eliminació dels capitells que sustentaven l'arc de separació entre l'absis i el presbiteri (si ens basem en la configuració de l'absis nord, els suports haurien consistit en una semicolumna flanquejada a banda i banda per sengles columnetes simples a cada costat). En resum, a la capella dels Montcada s'han perdut vuit peces (les sis que acabem de citar i les dues de les columnetes internes de l'arc d'ingrés) i dues més han resultat greument danyades (les mutilades per l'estructura annexada a l'entrada). Per contra, només es conserva sencer un capitell de cada banda⁶². Tot plegat permet afirmar que aquesta és una de les parts del temple que ha sofert unes pèrdues més importants d'escultura del segle XIII.

De l'absidiola nord, que no s'ha conservat, se'n sap que tenia una planta original semicircular i que no posseïa tram preabsidal. En conseqüència, no va tenir elements de suport interior i, per tant, tampoc no va tenir capitells a la part interna. Com que l'arc d'ingrés no presentava columnetes que el flanquegessin, a l'entrada d'aquesta capella només hi havia quatre capitells, dos a cada banda, la totalitat dels quals ha perviscut fins a l'actualitat⁶³. L'absidiola sud, que era simètrica a l'anterior, i que amb posterioritat fou modificada, va mantenir l'arc d'accés des del transsepte amb els seus elements escultòrics. No obstant això,

⁵⁷ 00.01-00.06, ANNEX 1.

⁵⁸ 03.01-03.03 i 04.10-04.12, ANNEX 1.

⁵⁹ 05.02 i 06.09, ANNEX 1.

⁶⁰ GALLART *et al.*, 1999, p. 123 també **fig. 8, sondeig 6**. Alhora això implicaria que també es va perdre el seu capitell El que completava el cicle de la història de Sant Pere, que era la conformen els capitells 05.01 i 05.02, ANNEX 1.

⁶¹ El qual corresponia al cicle de Sant Pau, que era el conformen els capitells 06.09 i 06.10, ANNEX 1.

⁶² 05.01 i 06.10, ANNEX 1.

⁶³ 03.10, 03.11, 03.10' i 03.11', ANNEX 1.

els capitells del costat del transsepte⁶⁴ resultaren parcialment ocults sota la nova estructura d'entrada.

A les naus es conserven tots els capitells, amb un major o menor grau de pèrdua i/o mutilació. L'estat en què han arribat algunes peces és força lamentable, atès que moltes han sofert algun tipus de destrossa. Es copsa que de forma generalitzada hi ha capitells als quals els han desaparegut les parts més sortints, com ara els caps o les extremitats de les figures representades⁶⁵. En alguns casos sembla que aquestes pèrdues s'han produït per danys intencionats, ja que només s'han esberlat els rostres, mentre que la resta de la peça està intacta⁶⁶. Altres danys que es palesen són angles escantellats dels cimacis⁶⁷, collarins trencats⁶⁸, repicat de la superfície⁶⁹, mutilacions importants a l'estructura de la peça⁷⁰, forats de grans dimensions per encaixar bigues o elements de sustentació horitzontal⁷¹ o altres perforacions d'obertura menor fetes per encaixar vares metàl·liques⁷².

4. 2. 2. Portades del temple

Les portades del temple concentren una gran profusió escultòrica. Respecte la porta de Sant Berenguer [fig. 201], allò més destacable és que ha perdut set de les vuit mènsules que tenia en origen, de manera que a l'actualitat només se'n conserva una *in situ*. De totes les altres no en tenim cap notícia, encara que s'ha de tenir present que s'han conservat algunes mènsules descontextualitzades de les quals no se'n coneix la ubicació original i que, per tant, no es pot descartar que provinguin d'aquesta part del temple. La resta d'elements escultòrics de la portada no presenten danys destacables.

Quant a la porta de l'Anunciata [fig. 207], el primer que s'ha de dir és que no té integrats tots els seus elements en l'emplaçament primitiu, sinó que les dues estàtues que hi havia a les fornícules laterals, l'arcàngel Gabriel i la Mare de Déu, a l'actualitat es conserven al Museu de Lleida Diocesà i Comarcal⁷³. Si

⁶⁴ 06.02 i 06.02', ANNEX 1.

⁶⁵ Ex. 03.10', ANNEX 1.

⁶⁶ Ex. 03.02, 03.03, 07.04, ANNEX 1.

⁶⁷ Ex. 12.06, 12.15, ANNEX 1.

⁶⁸ Ex. 07.02, ANNEX 1.

⁶⁹ Ex. 18.03, ANNEX 1.

⁷⁰ Ex. 01.03, 02.02, 17.11, ANNEX 1.

⁷¹ Ex. 08.08, ANNEX 1.

⁷² Ex. 08.12, 10.06, ANNEX 1.

⁷³ MLLDC, 555 i 556, ANNEX 6.

l'estat de les figures de l'Anunciata no és el millor que es podria esperar, ateses les importants pèrdues que presenten⁷⁴, el conjunt de la portada es conserva en un estat que es podria qualificar d'acceptable, per bé que presenta alguns trencaments en el flanc dret del cos sortint i algunes petites mutilacions en les parts escultòriques. L'estat de la porta dels Fillols [fig. 235] és també acceptable, atès que no presenta greus mutilacions (tinguem present que a finals de la dècada de 1990 i principis de 2000 va ser restaurada i objecte d'algunes reintegracions⁷⁵). A diferència de les anteriors, l'estat de les portes occidentals del temple és força més llastimós, en especial la gran portada central [fig. 249], que és la que presenta les destrosses més ostensibles. Entre els danys més manifestos hi ha les dues grans bretxes obertes a banda i banda del guardapols i l'arquivolta externa, les quals posteriorment foren tapades amb algun material compacte. A més a més, la part superior del guardapols ha estat totalment repicada. L'altre aspecte més notable és que ha desaparegut tot el sortint de la cornisa superior, que deuria haver estat sostingut per mènsules, per sobre de les quals s'hi hauria degut desplegar un fris decorat (com a la resta de portades del temple que s'han conservat). De tot el conjunt només n'han quedat les mètopes, que són els únics elements que no sobresurten de la superfície del mur. Pel que fa a la porta nord [fig. 252], la part que ha sofert més destrosses és la seva cornisa, a la que se li han repicat tres de les vuit mènsules que té, així com tot el fris superior, respecte del qual no sabem si inicialment presentava escultura. A diferència d'això, la part inferior de la portada no presenta mutilacions greus. Per acabar, en allò relatiu a la porta occidental sud [fig. 253], les major pèrdues també es troben a la cornisa, de la qual n'ha perdut cinc de les vuit mènsules.

4. 2. 3. Claus de volta del temple

A l'interior de la catedral es conserven deu claus de volta [ANNEX 2], totes col·locades *in situ* i treballades escultòricament. El reduït nombre es deu a què no totes les voltes ostenten aquest element de tancament. En posseeixen els dos trams del transsepte nord, el tram septentrional del transsepte sud, els tres trams de les naus nord i central. A diferència de les altres naus, la nau sud només presenta una clau de volta, que se situa al seu tram occidental. No en tenen, en canvi, les voltes que es troben als trams presbiterals de l'absis principal i la capella adjacent per la part nord, així com tampoc el tram sud del

⁷⁴ Les descrivim a l'ANNEX 6.

⁷⁵ CONEJO *et al.*, 2003, p. 126.

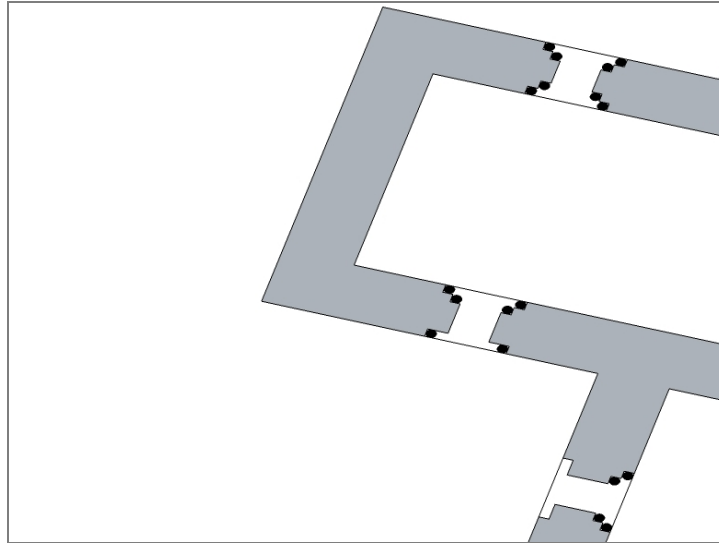
transsepte i els dos primer trams de la nau sud. El seu estat de conservació es força bo.

4. 2. 4. Mènsoles del temple

El temple de la Seu Vella conserva un nombre considerable de mènsoles [ANNEX 3]. No obstant això, moltes van desaparèixer i foren substituïdes durant les fases de restauració per peces mancades de decoració. Els sectors on hi existeix una major concentració de mènsoles originals són els braços del transsepte i els murs de les naus. També se n'han conservat algunes a la façana occidental i l'absis nord. Per contra, a la zona de l'absis major i del presbiteri n'ha perviscut una part ínfima. Les mènsoles que no han subsistit han estat substituïdes per blocs llisos que acompleixen la seva funció sustentant. Ultra les importants pèrdues, un dels aspectes més destacables quant a l'estat en què es conserven és la seva manifesta degradació, degut possiblement en part a què al llarg dels segles s'han vist exposades a les dures condicions climatològiques lleidatanes.

4. 2. 5. Capitells de les finestres del temple

La decoració escultòrica de les finestres de la Seu Vella és present als seus capitells [ANNEX 4]. Com hem explicat, aquestes finestres no són en esqueixada, sinó que s'obren cap a l'interior i l'exterior amb un o dos rebaixos del mur, la qual cosa admet la instal·lació d'una o dues parelles de columnes a cada costat, amb els corresponents capitells. A les finestres dels murs de la capçalera i al mur est del transsepte hi ha el dobles columnes per banda, tant a l'interior com a l'exterior. En canvi, les finestres del mur oest del transsepte i les dels murs de la nau principal presenten una sola columna a l'exterior i dues a l'interior. Finament, les finestres de les naus laterals només presenten columnes dobles a l'interior, mentre que a l'exterior no en tenen cap.



Detall on s'aprecien els tres tipus de finestra presenta al temple de la Seu Vella

Pel que fa a l'estat en què han perviscut aquests capitells, s'ha de fer notar que durant les etapes de restauracions del monument alguns van ser substituïts per peces mancades de treball escultòric i, a més a més, se'n van col·locar alguns que no eren originaris de la Seu Vella, sinó que provenen de l'antiga església de Sant Joan de la Plaça⁷⁶. Si ens fixem en les peces originals, l'estat de degradació o desgast del material és més ostensible a les que es troben a l'exterior, atès que es veuen sotmeses amb més intensitat els fenòmens climatològics. Possiblement per localitzar-se en punts elevats i bastant inaccessibles, els desperfectes causats per efectes mecànics (cops, ratlles, trencaments, etc.) en general són menors que en altres punts del temple.

4. 2. 6. Arcada nord-est i ala est del claustre

Com hem expressat reiteradament, la part del claustre corresponent a l'arcada nord-est i l'ala est es considera executada en el transcurs de la última part del segle XIII. Aquí, l'escultura es concentra als seus capitells i als frisos que els segueixen per la part del mur, amb el que configuren una mena de registre ininterromput de treball escultòric. Avui dia, els sectors del claustre que són objecte del nostre estudi presenten la totalitat de l'escultura, amb un major o menor grau de degradació. Però s'ha de tenir present que no totes les peces són originals. Com hem vist en l'apartat dedicat a les restauracions, el recinte claustral ha estat objecte de profundes intervencions i també de restitucions

⁷⁶ Segons VELASCO, 2013, pp. 411-419, són tres capitells que es localitzen en dues finestres del tram central del mur de la nau nord [F18 i F22, ANNEX 4].

escultòriques, tema del que ens ocupem amb profunditat a l'apartat 7. 2. i a l'ANNEX 5.

4. 2. 7. Peces descontextualitzades

Al marge del conjunt d'escultura que es troba *in situ* hi ha un bon nombre de peces que es consideren provinents del monument conservades fora del seu emplaçament original, la majoria d'elles a la col·lecció lapidària de la pròpia Seu Vella i al fons del MLLDC. En apartats anteriors s'han fet algunes referències a com hi van anar a parar, qüestió que ara es vol exposar breument i de forma estructurada en base als treballs historiogràfics que l'han abordat. Ja sabem que el procés de dispersió del patrimoni artístic de la Seu Vella s'inicia quan Felip V la va ocupar i que ens els anys successius arribà al seu punt àlgid. Per tant, no hi insistirem de nou. Ara pretenem conèixer com es recolliren les peces provinents del monument (de forma general i no individualitzada) i com es van canalitzar cap a les institucions museístiques locals.

Alguns elements d'escultura en pedra foren recuperats durant la segona meitat del segle XIX per la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-artísticos. Aquesta comissió va impulsar, en aplicació de les directrius marcades per la comissió central de Madrid, la creació d'un ens museístic provincial, el Museo Arqueológico Provincial o Museo de Antigüedades —que se situaria a l'edifici de l'Institut d'Ensenyament, convent dels Dominics⁷⁷ i actual edifici del Roser—, que es va nodrir principalment de peces arqueològiques i d'escultura medieval de la Seu, la major part de les quals ingressaren com a donatius de particulars, ja que la institució no podia finançar una política d'adquisicions⁷⁸. El març de 1877, i després de varies traves per part dels militars, la *Comisión* va obtenir el permís per entrar al recinte catedralici i efectuar l'extracció dels objectes artístics⁷⁹, part dels quals es coneixen perquè foren consignats per Roca Florejachs (1881). Entre les poques obres del segle XIII que queda clar que en aquell moment van passar als fons del Museo de Antigüedades hi ha el grup de l'Anunciata [MLLDC, 0556 i 0555, ANNEX 6], que més endavant passaria a la col·lecció diocesana.

⁷⁷ Així es fa constar l'any 1857 en una comunicació de l'organisme provincial a l'ens estatal (BERLABÉ, 2000b, p. 333) i també en un pressupost del mateix any redactat per la *Comisión* (MACIÀ/RIBES, 1995, p. 46-47). Però sembla que el museu no es creà fins a l'any 1864 (GANAU, 1997, p. 45; REMESAL *et al.*, 2000, p. 54).

⁷⁸ BERLABÉ, 1995a, p. 98.

⁷⁹ MACIÀ/RIBES, 1995, p. 51.

L'existència del museu d'antiguitats degué incitar al bisbat a crear el seu museu propi, fet que es va produir l'any 1893⁸⁰. A partir de la creació del Museu Diocesà, moltes de les peces provinents de la Seu es van traslladar al seu fons. Segons la situació que il·lustren Montse Macià i J. Lluís Ribes, des d'aleshores, *Comisión* i bisbat van passar a ser, fins a cert punt, competidors a l'hora d'aconseguir peces provinents del monument. Així sembla desprendre's, per exemple, d'una missiva (1905) del bisbe Messeguer adreçada al president de la *Comisión* per a què li cedís algunes de les seves peces, que haurien de servir per a il·lustrar els seminaristes de la Càtedra d'Arqueologia Sagrada⁸¹. El cert és, però, que d'ençà de la seva fundació el *Diocesà* va acollir diferents materials en pedra, entre els quals hi havia capitells del temple, així com altres elements lapidaris i escultures provinents de la Seu⁸².

El Museu Arqueològic va iniciar una nova etapa amb la creació del Museu d'Art de Lleida per part de la Diputació (1915)⁸³. Aleshores algunes de les obres

⁸⁰ Sobre les circumstàncies de la creació del *Museo Católico del Seminario Conciliar*: PUIG SANCHIS, 1993 i especialment BERLABÉ, 1994, 1995a, 2001, 2005, 2009a. Aquest museu es va crear coincidint amb la construcció del nou seminari de la ciutat de Lleida —obra de l'arquitecte diocesà Celestí Capmany i actual seu del Rectorat la Universitat de Lleida— i inspirant-se en la línia iniciada pel bisbe Morgades de Vic. El bisbe de Lleida Josep Messeguer (1890-1905) fou el fundador del museu, amb l'objectiu de recollir els objectes litúrgics que es trobaven en desús a les parròquies del bisbat, preservar-los de l'espoli i alhora usar-los per il·lustrar la Càtedra d'Arqueologia Sagrada que s'impartia al seminari. Inicialment el museu es va situar a la biblioteca del seminari, però ja a l'any 1895, i degut al creixement dels seus fons amb peces de la diòcesi, es va instal·lar als baixos de l'edifici. Segons posa de relleu Carme Berlabé en diferents dels seus treballs, citats més amunt, l'època de Messeguer va ser la més fructífera quant a l'ingrés d'objectes. Tenint en compte que els números d'inventari eren correlatius, l'any 1905, últim en què ocupà la prelatura, es va arribar al número 434. Tal com testimonia la documentació revisada per Berlabé, l'altra gran etapa d'ingrés d'obres correspon a l'època de la guerra de 1936-1939. D'aleshores ençà, els objectes incorporats al registre han estat pocs i el motiu de l'ingrés ha obeït principalment a operacions de salvament. No obstant, després de la guerra civil el fons es va engrandir amb nombroses peces procedents de l'antic Museu Arqueològic.

⁸¹ ... la rara coincidencia de escasera más los objetos los que más debían abundar, y son los procedentes de la antigua catedral é iglesias secundarias (...) Para llenar este vacío acudo a la no desmentida benevolencia de la Comisión para que me hagan singular obsequio de ceder algunos objetos duplicados y otros que por analogía están llamados a conservar su existencia en un edificio más en carácter con su importancia histórico arqueológica... (extraiem el fragment de MACIÀ/RIBES, 1995, pp. 49-50).

⁸² BERLABÉ, 2009b, p. 30.

⁸³ La inauguració oficial fou el 1917 i fins després de la guerra civil el Museo de Antigüedades va compartir ubicació amb el Museu d'Art de Lleida (després Jaume Morera) i passà a ser-ne la Secció Arqueològica. LARA/RIPOLL, 1974, pp. 16-20, i PORTA/NAVARRO, 1990, pp. 33-44, fan referència als diferents edificis que ha ocupat el Museu Arqueològic, per una part, i el Museu Morera, per l'altra. En un primer moment la seva seu fou l'antic mercat de Sant Lluís, a l'avinguda Blondel, que fou demolit després de la guerra (actual estació d'autobusos). Davant dels problemes de conservació de les obres, l'any 1934 es traslladà a l'Antic Hospital de Santa Maria. Amb l'adveniment de la guerra, l'any 1936 de nou es van canviar de lloc (PORTA/NAVARRO, 1990, pp. 59-65): algunes peces van passar l'ermita de Butsènit i altres van viatjar a Saragossa. Després de la guerra, entre 1941 i 1942, la secció arqueològica del

que havien sortit de la Seu Vella durant el segle XVIII (recuperades per la *Comisión*) i que es trobaven al Museu Arqueològic revertiren al Museu Diocesà, per bé que algunes no hi van arribar fins després de la guerra de 1936-1939 (aquest és el cas del grup escultòric de l'Anunciata). D'altres ho van fer abans de l'any 1970 per ser instal·lats al Museu de pedra de l'església de Sant Martí, que conformava bona part de la col·lecció lapidària del *Diocesa*⁸⁴. Finalment, altres van ingressar al museu vers l'any 1993 amb motiu de l'exposició *Pulchra*⁸⁵.

Una qüestió ja mencionada, però en la que val la pena insistir, és que durant les dècades de 1940 i 1950 hi van haver materials del Museu Arqueològic que van tornar cap a la Seu per a ser usats en les restauracions del monument⁸⁶, les quals no estan documentades, amb alguna excepció, com és el cas de tres capitells de localitzats en dues finestres del temple dels quals Alberto Velasco recentment (2013) n'ha desvetllat l'origen. Les anades i vingudes de les peces fan gairebé impossible conèixer la seva provinença exacta. Sovint, la seva història documentada es limita al seu ingrés al Museu Diocesà. Per bé que als registres i catàlegs antics a vegades hi apareixen *mésulas*, *cartelas* o *capiteles románicos*⁸⁷, la manca de descripcions i d'informacions gràfiques fan que s'hagi perdut la seva memòria. Si bé hi ha algunes peces l'adscripció de les quals és inqüestionable només a partir de l'observació (per exemple els fragments de la cornisa de Sant Berenguer), n'hi ha d'altres en què es molt més complicat poder establir la seva provinença únicament a partir de l'anàlisi formal. A l'ANNEX 6 s'analitzen aquelles peces que la historiografia sol considerar provinents del conjunt de la Seu i es discuteix en alguns casos si és factible seguir acceptant aquesta adscripció.

Museu, propietat de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-artísticos, retornà al seu emplaçament originari, al Roser, com a solució provisional. Entre 1944 i 1952 es reformà el Roser i l'arqueològic s'instal·là a la planta baixa. Aleshores molts dels seus materials es retornaren al seu lloc d'origen. En aquest moment es retornen els materials de la Seu per a iniciar la restauració del monument (*vid. infra*). L'any 1942 es creà l'Institut d'Estudis Ilerdencs, que es faria càrrec dels pocs materials que van quedar de la secció arqueològica.

⁸⁴ Així valorava LARA, 1970b, pp. 179-180, la instal·lació del museu al temple: *En octubre de este año (1970) se ha instalado en esta iglesia, que sirve de adecuado marco, el Museo Diocesano en su Sección de Escultura en piedra, con lo cual ha quedado abierta a todos los amantes del Arte (...) Además de ser una brillante idea y una necesidad artística, ha permitido recobrar esta joya artística*; veure també TARRAGONA, 1972.

⁸⁵ BERLABÉ, 2009b, p. 46.

⁸⁶ LARA, 1971a, p. 78, hi fa referència: *piezas procedentes de la Seo Antigua -siglo XIII- se devolvieron a la catedral para que en ésta se iniciasen los trabajos de restauración que todavía hoy prosiguen a buen ritmo*. També GONZÁLEZ *et al.*, 1998, pp. 169-170 i MACIÀ/RIBES, 1995, pp. 53-54.

⁸⁷ Sense autor, 1920, s. p; Sense autor, 1933, p. 19.

5. CAPITELLS DE L'INTERIOR DEL TEMPLE

Els capitells són suports escultòrics en els quals es concentren imatges, la presència iconogràfica de les quals sovint respon a convencions establertes (tradicció), per bé que també presenten aspectes que els distingeixen (particularitats). Al mateix temps, aquestes imatges ocupen un lloc concret en l'edifici (localització) i estan disposades de tal manera poden adquirir significats específics segons les representacions que les envolten (relació). Aquest capítol se centra en l'anàlisi d'aquests factors: de la iconografia de les peces, així com de les relacions existents entre elles, ja sigui entre aquelles que presenten vincles evidents (cicles o unitats iconogràfiques), ja sigui entre aquelles que no revelen una relació immediata però que es pot establir per la seva presència en un àmbit determinat (anàlisi topogràfica). L'examen es realitza segons els espais en què es divideix en temple (capçalera, transsepte i naus)¹.

Es posa de relleu, doncs, que en aquest capítol abandonem les anàlisis de caràcter arqueològic i arquitectònic per centrar-nos essencialment en el terreny iconogràfic. Aquest canvi de registre ens permet fer unes breus consideracions inicials al voltant de la pròpia funció dels capitells, unes observacions que ajuden a comprendre perquè concentren la pràctica totalitat de l'escultura. Si en el pla estructural són els punts de transició arquitectural entre la verticalitat de la columna i la curvatura de l'arc, en el pla simbòlic també ocupen —almenys així s'entenia a l'època medieval— una posició intermèdia entre el món terrestre i el domini celestial, entre l'home i la divinitat² i és per això que es converteixen

¹ Al final de cada subapartat es presenten (separats per asteriscs * * * *) els comentaris, reflexions i constatacions sobre la disposició i les relacions entre els capitells i el lloc que els acull, atenent a les diferenciacions internes de l'edifici. Puntualitzem que en aquest capítol no existeix un apartat específicament dedicat a l'anàlisi iconogràfica dels capitells de la nau major, ja que no presenta peces historiades, de manera que els temes que hi apareixen es tracten de forma general en el subapartat dedicat als repertoris del conjunt catedralici.

² SCOBELTZINE, 1973, p. 137-141, va definir els capitells com *un monde de transition*; per la seva part BRENK, 2002, p. 59, s'interroga sobre el paper i l'evolució dels capitells en el romànic en tant que suport figuratiu i sobre la seva lectura teològica; MÉHU, 2007, p. 289, parla del capitell

en un lloc idoni per a ubicar-hi les escultures i, amb elles, tot el que comporta d'acumulació de continguts al·lusius a les concepcions eclesiològiques pròpies del moment en què foren creats. Els autors alt-medievals ja van manifestar la importància simbòlica dels capitells³, així, per exemple, Isidor de Sevilla (ca. 560-636) va afirmar que s'anomenen d'aquesta manera (*capita*) perquè constitueixen els caps de les columnes⁴ i Beda el Venerable⁵ (ca. 672-735) i Ràban Maur⁶ (ca. 780-856) expressaren que les columnes representen els apòstols i els doctors evangèlics, mentre que la part superior remet als seus pensaments (*cogitationes*). En l'*ekphrasis* que féu el monjo Garsias de Cuixà (ca. 1043-1046) de les obres promogudes per Oliba a l'abadia durant primera meitat del segle XI va escriure que la blancor dels capitells de marbre del baldaquí alçat a l'altar de Sant Miquel (absis principal) reflectia la puresa de l'Església⁷, mentre que assimilava el color vermell de les columnes a la sang dels màrtirs⁸. Més endavant, els comentaristes del segle XII van aplicar una espiritualització a l'edifici eclesial i van fer referències que conviden a copsar els capitells com la part pensant de les columnes. Per exemple, Honori d'Autun⁹ (ca. 1080-1156) i Sicard de Cremona¹⁰ (1155-1215) van formular sengles paral·lelismes entre capitells i columnes i la ment dels bisbes. Al segle XIII Guillaume Durand (ca. 1230-1296), bisbe de Mende, va ordenar algunes d'aquestes nocions en un text cèlebre, el *Rationale divinatorum officiorum*, en el qual sostenia les idees tradicionals per a la comprensió dels capitells i afegia que *les chapieaux sont les paroles de la*

com un punt intermedi entre l'ancoratge terrestre de l'edifici i les seves parts altes, celestes, circulars. Igualment aborden aquestes qüestions BASCHET *et al.*, 2012a, pp. 8-13.

³ Bona part dels exemples que citem els extraiem de BASCHET *et al.*, 2012a, pp. 14-15.

⁴ *Capitolia dicta quod sint columnarum capita, sicut super collum caput (Etimologiae, XV, 8, 15, ed. a Isidor de Sevilla, 1993-1994, pp. 246-247).*

⁵ *Capita enim columnarum, hoc est suprema pars earum, praecordia sunt doctorum fidelium, quorum Deo devotis cogitationibus, MIGNE, 1844-1865, 91, col. 781.*

⁶ *Capita etenim columnarum, hoc est, suprema pars earum praecordia sunt fidelium doctorum, quorum Deo devotis cogitationibus sicut capite membra..., MIGNE, 1844-1865, 111, col. 404.*

⁷ *Super capita etiam columnarum, ut candorem ecclesiasticae castitatis imprimeret, ac spiritualium gratiarum flores proficientibus meritis vanos timores tolleret, ex albo marmore capitella statuit, foliato corpore et floribus diversarum modum, MIGNE, 1844-1865, 141, cols. 1443-1456 (la cita: col. 1451).*

Aquest cèlebre text ha estat traduït a diferents llengües i estudiat en diverses ocasions: MARCA, 1688, cols. 1072-1082 (publicació en llatí); TRIAS, 1985-1986 (traducció al castellà); JUNYENT I SUBIRÀ/MUNDÓ, 1992; CODINA *et al.*, 2009 (traducció al francès); LORÉS, 2013b, pp. 160-165.

⁸ *Totidemque columnas e marmore rubicundi coloris e singularibus saxis in pedibus septem voluntaria fortitudine erexit, explicite in oraculo Cherubim gloriae obrumbrantia sacrae venerationis figurans, et in columnis martyrum gloriam praemonstrans (MIGNE, 1844-1865, 141, col. 1451).*

⁹ *Columnae, quae domum fulciunt, sunt episcopi, qui machinam Ecclesiae vitae rectitudine in alta suspendunt (MIGNE, 1844-1865, 172, col. 586).*

¹⁰ *Bases columnarum sunt apostolici viri, universalem Ecclesiae machinam supportantes. Capita columnarum sunt mentes episcoporum... Capitella sunt verba sanctae Scripturae, quorum meditationi subdimur, et observantiae (MIGNE, 1844-1865, 213, col. 22).*

*sainte Écriture que l'Église nous fait un devoir méditer, et auxquelles nous sommes obligés de conformer nos actions en les observant*¹¹. Aquestes analogies posen de manifest la valoració que van tenir els capitells en oposició amb altres parts del temple, per exemple el paviment, que Honori associa al *vulgus*¹². No és estrany, doncs, que els significats que es desprenen de les escultures d'aquest tipus de suport tinguin, alguns d'ells, un contingut elevat, complex i fins i tot hermètic.

¹¹ DURAND, 1996, p. 40.

¹² *Pavimentum, quod pedibus calcatur, est vulgus cujus labore Ecclesia sustentatur* (MIGNE, 1844-1865, 172, col. 586).

5. 1. CAPITELLS HISTORIATS DE L'ABSIS MAJOR

A l'absis major només hi ha tres capitells historiat, tots tres localitzats a la seva part nord, els quals presenten els temes de la Resurrecció de Llätzer [01.03, ANNEX 1], l'Entrada de Crist a Jerusalem [01.01 i 01.02, ANNEX 1] i el Dubte de sant Tomàs [04.02 i 04.03, ANNEX 1]. A continuació es presenta l'anàlisi iconogràfica de cadascun dels temes, per passar, en últim terme, a les consideracions oportunes amb les quals es reflexiona l'entorn de les vinculacions que presenten entre sí, així com amb la topografia del temple.

5. 1. 1. Resurrecció de Llätzer i l'Entrada de Crist a Jerusalem

Els episodis de la Resurrecció de Llätzer¹³ i de l'Entrada a Jerusalem¹⁴ es localitzen a l'arc que separa el tram preabsidal de l'absis, per tant, són els que es troben més a Orient de tot el temple. Els abordem de forma conjunta perquè entre els dos conformen el que es pot qualificar d'unitat iconogràfica, la qual s'organitza de la manera següent: a la dreta s'hi troba la Resurrecció de Llätzer¹⁵ [01.03, ANNEX 1], escena que tot i estar molt fragmentada (només se'n conserva la meitat dreta), segueix la fórmula iconogràfica clàssica¹⁶, la qual cosa no deixa lloc per al dubte en la identificació. N'han subsistit cinc figures: Llätzer, que es troba embolcallat amb la mortalla i dempeus dins d'un sarcòfag disposat sobre columnetes; Crist, del que només en queda la silueta; les germanes de Llätzer Marta i Maria, que es prosternen als peus del taumaturg; i dos personatges més que semblen ser figures accessòries que presencien el miracle. Als dos capitells contigus [01.01 i 01.02, ANNEX 1] es desplega l'altra escena abans citada, l'Entrada a Jerusalem¹⁷: davant l'arribada de Jesús, els

¹³ La identificació que seguim la proposa YARZA, 1991b, p. 49; amb anterioritat, BERGÓS, 1935, pp. 100-101, va creure que era l'escena de les Maries al Sepulcre i del *Noli me tangere*.

¹⁴ En aquest cas la identificació és molt clara. L'apuntà per primer cop BERGÓS, 1935, p. 98; la segueix YARZA, 1991b, pp. 49-50.

¹⁵ Jn. 11, 1-45. No és aquest l'únic capitell del temple que presenta aquesta escena, sinó que també apareix en dos capitells més [03.01 i 16.16, ANNEX 1], als que farem referència en el moment oportú.

¹⁶ Per a la seva iconografia en general v. MILLET, 1960, pp. 232-254; LECLERCQ, 1929, a *DACL*, 8-2, cols. 2009-2037; MÂLE, 1951, pp. 44-52; RÉAU, 1955-1959, 2-2, pp. 386-391; MÂLE, 1958, pp. 57-62; LASSALLE, 1971, pp. 1-7; SCHILLER, 1971-1972, 1, pp. 181-186.

¹⁷ Mt. 21, 1-11; Mc. 11, 1-10; Lc. 19, 29-40; Jn. 12, 12-19. Per a la iconografia v. MILLET, 1960, pp. 255-284; LECLERCQ, 1922, a *DACL*, 5-1, cols. 52-54; COOK, 1927, pp. 167-178; RÉAU, 1955-1959, 2-2, p. 398-401; SCHILLER, 1971-1972, 2, pp. 18-23; PASSARELLI, 1999, pp. 171-188.

habitants de la Ciutat Santa mouen palmes, mentre un d'ells estén un mantell a terra en senyal de consideració; en segon pla hi ha dos nens en una posició elevada. Crist, muntat sobre un ase acompanyat del seu pollí, té el llibre a la mà esquerra i, amb la dreta, no fa l'habitual gest de benedicció. Per darrera, l'apostolat el segueix en comitiva. La ciutat de Jerusalem s'ha representat segons una visió horitzontal que ens dóna els seus elements principals¹⁸, amb de les seves muralles, en les quals s'hi aprecien tot luxe de detalls, des dels carreuats i els merlets, fins a les teules i les mènsules de sota les cobertes. De la fortificació en sobresurten dues torres i un campanar, aquest amb dos registres sobreposats de finestres d'arc de mig punt, a l'interior de les quals s'hi copsen fins i tot les campanes. Sobre el campanar hi reposa un gall de notables proporcions. S'ha de fer notar, finalment, la figura d'un atlant amb expressió grotesca que sosté la part superior d'una de les torres.

Sens dubte, l'associació de les escenes de la Resurrecció de Llätzer i de l'Entrada a Jerusalem respon a la narració bíblica¹⁹, que s'ha traduït, també, en una combinació llargament representada en la història de l'art, de manera especialment profusa en la tradició bizantina, atès que els dos episodis se succeeixen l'un a l'altre en el cicle de les festes litúrgiques, el *dodekaorton*²⁰. Un paral·lel clar i proper es troba a la llinda de Sant Casciano a Settimo [figs. 54 i 55], obra de Biduino²¹, que uneix la Resurrecció de Llätzer i l'Entrada de Crist a Jerusalem en una composició apaïxada, horitzontalitat que també es manifesta a la nostra imatge mitjançant el desplegament dels episodis al llarg de tres capitells consecutius. Per un altre costat, la perfecta organització dels apòstols

¹⁸ Aquest tipus de representació sintètica i apaïxada és el que LAVEDAN, 1954, p. 35, anomenà "vistes panoràmiques" en el seu estudi sobre les imatges de ciutats en l'art medieval. La ciutat de Jerusalem va ser infinitament representada en el període medieval, principalment com la Jerusalem Celeste de què parla l'Apocalipsi. Però en aquest capitell ens trobem davant d'una imatge que evoca la ciutat històrica, aquella en què Jesús hi va viure alguns dels episodis més rellevants de la seva vida. Sobre les imatges de la ciutat des d'aquest punt de vista v. BONNERY *et al.*, 1998, pp. 255-258, esp. 256-257.

¹⁹ "La multitud, doncs, que anava amb ell proclamava que havia cridat Llätzer del sepulcre i que l'havia ressuscitat d'entre els morts. Per això, sortí també a rebre'l la multitud, perquè havien sentit dir que ell havia fet aquest miracle" (Jo. 12, 17-18). També podem apuntar, partint dels textos evangèlics, que l'episodi de Llätzer té lloc a Betània, localitat veïna de Bet-Fagué, esmentat com el lloc des d'on Jesús va enviar als seus deixebles a buscar la somera amb la qual va entrar a Jerusalem (Mt. 21, 1, Mc. 11, 1).

²⁰ Tot i les variants que existeixen del cicle. V. MILLET, 1960, pp. 15-30; KITZINGER, 1988, p. 52; PASSARELLI, 1999, taula de la p. 9.

²¹ *In situ*. Amb una inscripció amb la seva autografia i la data d'execució (1180). Sobre la unió dels dos episodis en aquesta peça: GLASS, 1997, pp. 30-31.

lleidatans per darrere de Jesús, talment com si es trobessin a la processó litúrgica del diumenge de Rams, remet igualment a les altres llindes italianes de Biduino²² [figs. 56-58] (*vid. infra*), en les quals, de forma encara més explícita, el grup d'apòstols que segueixen Crist sostenen palmes, llibres, rotlles i instruments litúrgics, com també succeeix a la llinda de la portada esquerra de Saint-Gilles-du-Gard²³. Però, potser, la comitiva del nostre capitell s'aproxima encara més al plantejament del claustre de l'Estany²⁴ [fig. 59], amb els deixebles disposats en ordre, encara que sense els instruments litúrgics (tampoc no els porten els apòstols de Lleida).

Per bé que la composició de l'escena de l'*Entrada* en general respon als cànons habituals, hi ha alguns aspectes particulars que mereixen ser comentats. El primer és la presència del pollí que va amb l'ase muntat per Jesús, que segueix literalment l'Evangeli de Mateu²⁵. Seguint amb els aspectes iconogràfics singulars, crida l'atenció, per ser un element que no té un origen literari, la presència del gall sobre el campanar de la ciutat de Jerusalem del mateix capitell de l'*Entrada*. A primer cop d'ull, l'au pot recordar un penell, ja que des d'època medieval la seva figura s'utilitza en aquests aparells, com ho evidencien diverses fonts escrites²⁶, així com miniatures on hi apareixen edificis coronats amb penells en forma de gall²⁷ [fig. 60] i fins i tot la denominació de "*torre del gallo*" que reben els campanars d'algunes catedrals romàniques²⁸. De

²² Ultra la citada en la nota anterior, l'*Entrada* també es reproduïx a la llinda procedent de Sant'Angelo in Campo (col·lecció del Palazzo Mazzarosa, Lucca) i a la llinda de San Leonardo al Frigido (*ca.* 1180, The Cloisters, Nova York, GÓMEZ-MORENO, 1965). Sobre les tres obres v. GLASS, 1997, pp. 29-32, 35-36, 38, 47-49, 50, 52-53 i 57-58.

²³ STODDARD, 1973, p. 64, figs. 78-80.

²⁴ A la galeria nord, a la part central, v. PLADEVALL, 1978, pp. 388-393.

²⁵ Mt. 21, 7: "Menaren la somera i el pollí; els van posar els mantells a sobre, i va muntar-hi", episodi que al mateix temps acomplia una profecia de Zacarías: "Entusiasma't fort, filla de Sió / crida de joia, filla de Jerusalem: / vet aquí que et ve el teu rei: / un deslliurador victoriós, / humil muntat sobre un ase, / sobre un pollí, fill de somera" (Za. 9, 9).

²⁶ Per exemple, la menció que apareix a les cròniques del monjo Ekkard de Saint Gall, on relata un saqueig que va patir el monestir l'any 925, durant el qual dos invasors van pujar a la torre dedicada a sant Pere i sant Pau per robar el gall que la coronava: *Duo ex illis ascendunt campanarium, cuius cacuminis gallum aureum putantes, deumque loci, sic vocatum, non esse nisi carioris metalli materia fusum, lancea dum unus, ut eum revellat, se validus protendit, in atrium de alto cecidit, et perit* (PERTZ, 1968, p. 105).

²⁷ Un magnífic exemple, entre els molts que podríem citar, apareix en un manuscrit de l'abadia cluniacense de Saint-Martin-des-Champs (vers el 1200), a la miniatura de la consagració de la nova abacial de Cluny el 1095 pel Papa Urbà II (BNF, Lat. 17716, f 91r, 1095), amb una composició centralitzada per l'altar i amb dues torres laterals coronades per penells-galls.

²⁸ Com el de Salamanca (SÁNCHEZ SÁNCHEZ, 1991, p. 64) o de San Isidoro de León (AVELLO, 2004, pp. 71-104). Sobre el simbolisme del gall sobre els campanars v. HANI, 1983, pp. 67-68.

fet, l'adopció de la figura del gall com a coronació dels edificis²⁹ prové de les representacions antigues de la negació de Pere, de la qual el gall en va ser indicador, on l'au apareixia en diferents punts de les composicions, sovint en un lloc preeminent al damunt d'una columna³⁰, i que més endavant va passar a dalt un mur o a la teulada d'un edifici. Així apareix en un ivori del Louvre dels segles V-VI, possiblement provinent de Ravenna³¹ [fig. 61], i al Còdex d'Egbert³² [fig. 62]. Al nostre entendre, el gall del capitell lleidatà no és la representació d'un penell, sinó que es relaciona directament amb la Passió i la Resurrecció de Crist i fa la funció simbòlica d'emblema, de figura de la Passió i d'anunci de la Resurrecció, en una escena en què la seva presència queda perfectament justificada³³.

5. 1. 2. Dubte de sant Tomàs

El tercer i últim episodi historiat de l'hemicicle és el Dubte de sant Tomàs³⁴, el qual es localitza al pilar situat a l'Est de l'anterior, o sigui, el que

²⁹ Mt 26, 69-75; Mc 14, 66-72; Lc 22, 55-51. Marc al·ludeix a la seva funció de vigilant: "Vigileu, vetlleu, perquè no sabeu quan serà el moment. Com l'home que se'n va de viatge, i ha deixat la seva casa, després de donar facultats als servents, a cada un la seva tasca, i ha manat al porter que vetlli. Vetlleu, doncs, perquè no sabeu quan vindrà l'amo de la casa, si al vespre o a mitjanit, o al cant del gall o a la matinada; no fos cas que, venint sobtadament, us trobés dormint. I el que us dic a vosaltres, ho dic a tothom: vetlleu!" (Mc 13, 33-37)

³⁰ CALLISEN, 1939, v. les imatges del sarcòfag núm. 174 del Museu del Laterà (Roma), de les Portes de Santa Sabina de Roma, d'un Ivori del Museu Nacional de Florència o dels Mosaics de Sant Apol·linar el Nou de Ravenna.

³¹ GABORIT-CHOPIN, 2003, p. 39-40, inv. OA 3860. La peça presenta tres episodis: al superior una serventa acusa Pere de ser un dels companys de Jesús i ell ho nega (l'acció se situa al pati de Caifàs); al centre, que és l'escena que ens interessa, hi ha Pere plorant la traïció (el gall apareix sobre el mur i li recorda que Crist li havia anunciat que el negaria tres vegades abans de que cantés); la última escena presenta Jesús al davant de Pilat.

³² Stadtbibliothek, Ms. 24, f 81v, 980-993, Alemanya, Trèveris.

³³ A partir del segle IV, la himnografia va dedicar composicions al gall on s'hi expressa la relació entre el despertar, la lloança al Crist redemptor i l'arribada de la Salvació. Les més conegudes són de Sant Ambròs (340-397) (*Ad galli cantum*, publicat a FLORIO/MARTÍNEZ GÁZQUEZ, 2006, pp. 29-31) i Aureli Prudenci Clement (348-410) (*Ad galli cantum*, publicat a FLORIO/MARTÍNEZ GÁZQUEZ, 2006, pp. 32-35), idees que van reprendre nombrosos textos litúrgics i en van ampliar la simbologia (LECLERCQ, 1924, a *DACL*, 6-1, cols. 593-600). A partir del segle XIII, en nombroses ocasions el gall apareix formant part de l'*Arma Christi*, evocant la negació de Pere i, per tant, la Passió de Crist, que és, en definitiva, la que anuncia l'escena de l'entrada a Jerusalem (SCHILLER, 1971-1972, 2, p. 193 i figs. 658-660).

³⁴ A l'actualitat la identificació d'aquesta peça es cospa de manera evident (ni LACOSTE, 1975, ni YARZA, 1991b, fan referència al tema; sí que la tracta com a tal SESMA, 1997, p. 154). Antigament BERGÓS, 1935, pp. 72 i 96-97 (fig. 72) hi havia vist el tema del guariment del Cec de Jericó. Cal dir que aquest autor contemplà el capitell de l'esquerra parcialment tapat per un envà.

dóna accés al presbiteri [04.02 i 04.03, ANNEX 1]. La composició d'aquesta escena també es desenvolupa horitzontalment al llarg del doble capitell: Crist llueix el nimbe crucífer i sosté el llibre, mentre Tomàs, dret al seu costat, li aixeca el braç dret per poder posar-li el dit a la ferida; a banda i banda hi ha la resta dels apòstols que excepte Judes participen de l'esdeveniment; entre ells s'hi distingeix a Pere, identificat clarament amb una clau. Una primera qüestió a plantejar davant d'aquesta representació és perquè hi apareix aquest notable desenvolupament de l'apostolat en una escena en què els protagonistes són Jesús i Tomàs. A. K. Porter va fer notar que en el romànic hi va haver un augment del nombre d'imatges del col·legi apostòlic³⁵, un fet que més endavant es va vincular amb la reivindicació de la *vita apostolica*, principi que suggereix la imitació de la vida comunitària i pobresa dels apòstols de Crist, del que també van participar, com sabem, les canòniques regulars³⁶. Aquesta idea s'ha relacionat amb què en certes representacions artístiques el *collegium* va aparèixer amb una clara preeminència, fins i tot en escenes en què els apòstols juguen un paper secundari³⁷. És difícil precisar fins a quin punt aquesta explicació es podria escaure a la nostra imatge³⁸, que quan es va esculpir ja feia temps que la representació de l'escena amb l'apostolat estava generalitzada. Però, en tot cas, convé tenir present que a la catedral de Lleida la vida comunitària va ser vigent, segons testimonia la documentació, fins a l'any 1254³⁹, moment en què les imatges amb el col·legi⁴⁰ ja havien d'haver estat pensades i probablement executades, per la qual cosa no es pot descartar una possible referència a aquesta *vita comunis*.

Sobre la iconografia del *Dubte* (Jn. 20, 24-28) es pot veure: LECLERCQ, 1953, a *DACL*, 15-2, cols. 2273-2275; RÉAU, 1955-1959, 2-2, p. 586-570; MÂLE, 1958, pp. 187-200; LAAG, a *LCI*, 4, 1972, cols. 302-305; SANDBERG-VAVALÀ, 1980, pp. 361-367.

³⁵ PORTER, 1923, 1, p. 192.

³⁶ Sobre allò que s'entén com a vida apostòlica i la proliferació de comunitats que la van professar en època medieval (algunes considerades dissidents per l'església oficial), així com els esforços del papat per a reconduir-la, es pot veure McDONNELL, 1955, pp. 15-31.

³⁷ Per exemple el dubte de sant Tomàs, la visita de les dones al sepulcre o els pelegrins d'Emaús (FORSYTH, 1986, p. 77).

³⁸ CARRERO, 2005a, pp. 175-176, nota 13, aconsella ser prudent a l'hora d'aplicar aquestes interpretacions, ja que moltes vegades la justificació de la *vita apostolica* per a programes iconogràfics en contextos catedralicis no és un argument del tot segur. Per exemple, afirma que la presència d'apostolats en àmbits claustrals no és exclusiva de capítols *sub regula*, com demostren les notícies sobre els apostolats que decoraven els claustres tardorromànics de Zamora o Salamanca, que eren estructures eclesiàstiques secularitzades.

³⁹ VILLANUEVA, 1803-1852, 16, pp. 63 i 143.

⁴⁰ Aquest col·legi també apareix a l'entrada de Crist a Jerusalem [01.01, 01.02, ANNEX 1] o a l'escena en què Crist predià la negació de Pere [08.08, ANNEX 1].

Però, ultra d'aquesta, es poden fer algunes consideracions addicionals per provar de justificar la iconografia de l'escena lleidatana del *Dubte*. La primera fa referència al protagonisme excessiu que té la figura de Pere, tradicionalment identificat com el representant de l'autoritat pontifícia, la qual cosa ens porta a tenir en compte la influència d'aquesta autoritat i les seves manifestacions visuals i/o iconogràfiques en els bisbats de la Corona d'Aragó⁴¹ a principis del segle XIII. Damian J. Smith⁴² expressa que el papat era un evident aliat polític en la lluita comuna en contra de l'Islam i destaca que les imatges de Pere sostenint les claus es van multiplicar en temples d'arreu de la Tarraconense. En aquest sentit, el papat d'Innocenci III⁴³ (1198-1216) es va caracteritzar per un control precís sobre l'episcopat i sobre la societat en general exercit a través d'una estructura molt jerarquitzada en què els bisbes i els arquebisbes eren el lligam principal entre la cúria i l'ortodòxia i, al mateix temps, els transmissors d'ideologia a la societat. Sens dubte, una manera de difondre els missatges era la utilització de les representacions artístiques. Innocenci III va instrumentalitzar la figura de Pere i va ser precisament durant el seu papat que les claus⁴⁴ van adquirir un nou significat com a manifestació del dret atorgat als successors de l'apòstol com a última autoritat judicial de la societat cristiana⁴⁵. Podem considerar, doncs, que la insistència i la preeminència amb què apareix la figura de Pere al temple lleidatà⁴⁶ participa d'aquesta voluntat. La segona i

⁴¹ Per posar una realitat territorial i política concreta, en la qual s'inscrivía el bisbat lleidatà.

⁴² SMITH, 2004, pp. 11-12.

⁴³ Prenem la figura d'aquest papa com a referència perquè sota el seu pontificat es va iniciar la fàbrica de la catedral ilerdenca i, potser, alguns dels principis que es van seguir en el seu programa decoratiu es van veure influïts pel nou clima religiós.

⁴⁴ Per a la discussió del significat de les claus de sant Pere en l'art cristià primitiu i medieval v. LECLERCQ, 1914, a *DACL*, 3-2, cols. 1859-1867; SOTOMAYOR, 1962, pp. 71-72; CARR, 1978, pp. 60-68; BOUSQUET, 1981, pp. 29-48.

⁴⁵ En algunes de les idees que va expressar sobre l'apòstol deia que Pere era el *princeps Ecclesiae* perquè posseïa les claus i que la seva comissió l'autoritzava a legislar *non solum universam Ecclesiam sed totum reliquit saeculum gubernandum* (MIGNE, 1844-1865, 216, col. 1187).

⁴⁶ Trobem diferents capitells a l'interior del temple en els quals Pere apòstol pren un paper molt important (la seva figura és la més representada al marge de la de Maria i de Crist), com és el cas del de la *Traditio Legis* [11.03, ANNEX 1], on apareix com a receptor de la llei de Déu, o d'un altre amb l'episodi de la resurrecció de Llätzer [16.16, ANNEX 1], en el qual no hi sol ser present. En ambdós casos sosté un objecte que semblen ser unes claus. També apareix com a destinatari de l'advertència de Crist al capitell amb la predicció de la seva negació [08.09, ANNEX 1] i, és clar, al cicle que se li dedica a l'absis lateral sud [05.01, 05.02, 06.09, 06.10, ANNEX 1]. Aquesta presència sovintejada es podria associar a la intensificació que va experimentar la idea de la preeminència que Jesús havia concedit a Pere i al seu rol en la jerarquia eclesial (que l'entén com el pontífex suprem i, al mateix temps, l'identifica amb el Papa i amb la seva autoritat) en temps d'Innocenci III (1198-1213), el qual va difondre les prerrogatives de l'apòstol com a mitjans per justificar les seves accions i la seva autoritat i es va autodesignar "vicari de Crist", títol que deriva del privilegi que Jesús havia atorgat a Pere (MACCARONE, 1948, pp. 445-446; SAYERS, 1997, p. 26).

última consideració a apuntar és la relació que podria presentar la imatge del *Dubte* respecte la possible ubicació del cor dels canonges a l'absis-presbiteri (qüestió que hem tractat a l'apartat 3. 2. 2.) en el sentit que podria fer una possible referència al conjunt d'eclesiàstics que ocupaven l'espai.

* * * *

Una vegada descrita i analitzada la iconografia de les escenes historiades que es localitzen a l'absis major de la Seu Vella de manera individual, ens proposem oferir una lectura de conjunt de l'esquema decoratiu [INFOGRAMA 1] posant l'èmfasi en la selecció d'episodis i la seva relació amb la funció particular de l'espai, el més sagrat del temple i el que possiblement al segle XIII hauria allotjat el cor (v. l'apartat 3. 2. 2.). La unió de l'escena de Llätzer amb la de l'Entrada de Crist a Jerusalem s'ha de llegir a partir de la idea evident que és un paral·lel amb la pròpia Resurrecció de Crist. Ara ens centrem, en primer lloc, en la tria de l'episodi de l'Entrada a Jerusalem, el qual permet formular hipòtesis a l'entorn de la litúrgia que possiblement se celebrava a la catedral i a les seves immediacions el dia de la *dominica palmorum*. La festivitat del Diumenge de Rams fou una de les cerimònies més cèlebres i concorregudes de l'any litúrgic, els orígens de la qual s'arrelen a l'Església de Jerusalem del segle IV⁴⁷. La comunitat cristiana jerosolimitana va determinar un itinerari propi de la litúrgia estacional (descriu per primer cop per la pelegrina Egèria, 381-384)⁴⁸ que va donar lloc a les processons de les esglésies de tota la cristiandat⁴⁹, de manera que, en ser traslladada a d'altres ciutats, la topografia de les commemoracions de la Jerusalem paleocristiana es va haver d'adaptar a cada nou entorn arquitectònic i urbà.

La celebració de la processó de Rams a la Catalunya dels segles XII i XIV és atestada per diversos testimonis documentals. A la consuetud del segle XII de

⁴⁷ GALTIER, 2008, p. 352.

⁴⁸ Egèria va especificar que, el diumenge anterior a la Pasqua, el poble es congregava amb el bisbe al Mont de les Oliveres, on cantaven himnes i antífones intercalats amb lectures i oracions; després, un cop llegit l'Evangeli que narra l'entrada de Jesús a Jerusalem, es baixava processionalment a la vall de Josafat portant branques d'olivera i de palmes fins a l'església de l'Anàstasi (EGÈRIA, 1980, pp. 282-285).

⁴⁹ RIGHETTI, 1955, pp. 777-785. A grans trets, la litúrgia d'aquesta celebració es desenvolupava de la manera següent: la congregació, encapçalada pel bisbe i el clergat, es reunia en una església de fora de la ciutat o en un lloc elevat de les immediacions del temple que emulés el Mont de les Oliveres. Allí es recordaven les palmes del desert amb les lectures i es beneïen els rams. Llavors s'iniciava la processó, que un cop a les portes de la ciutat homenajava el Redemptor. Després el seguici entrava a la ciutat i, arribat a la catedral, el bisbe finalitzava la processó amb una oració.

la catedral de la Seu d'Urgell⁵⁰ s'especifica que era encapçalada pel clergat aspergint amb aigua beneïta i que feia un itinerari *ad locum constitutum*, on es beneïen els rams, es dictava el sermó i es tornava a l'església⁵¹. Una consuetud de Vic del segle XIII narra com la processó començava amb el capítol al cor del temple i el bisbe a la sagristia, on es guarnia amb la seva millor indumentària; al costat de ministres, creus i canelobres, sortia per la porta occidental de la catedral, s'entrava a "La Rodona" i, un cop s'havia retornat a la catedral, se celebrava la missa solemne⁵². Segons recull la consuetud de Girona de 1360, la processó de Rams en aquesta ciutat també tenia un caràcter processional elaborat⁵³. La celebració del diumenge de Rams també s'atesta documentalment a Tarragona, encara que més tardanament, entre els segles XIV i XVI⁵⁴, quan el capítol baixava en processó des de la catedral fins a l'església extramurs de Sant Fructuós, on es beneïen els rams; de retorn a la ciutat, la processó es dirigiria cap l'esplanada de davant de la catedral i, finalment, s'accedia cap a l'interior del temple.

La festivitat del diumenge de Rams a la catedral lleidatana dels segles XII-XIV (per posar un marc cronològic extens) no la coneixem a través de documents, encara que s'ha de dir que no hi ha estudis sistemàtics i complets sobre la documentació de l'Arxiu Capitular de Lleida⁵⁵, de manera que es poden esperar futurs resultats que posin de relleu paral·lelismes amb altres catedrals catalanes⁵⁶. Amb tot, convé al·ludir al *Sacramentari de Roda d'Isàbena* (Arxiu Capitular de Lleida) en tant que punt de partida per a l'estudi de la litúrgia a la Seu de Lleida⁵⁷, el qual, encara que sigui d'època molt anterior (ca. l'any 1000) conté una interessant i detallada descripció del cerimonial del

⁵⁰ GROS, 2002-2005, pp. 191-199.

⁵¹ CARRERO, 2010, p. 279.

⁵² Redactada per Andreu Salmúnia, entre 1216 i 1228; el document l'ha publicat GROS, 2006 (el text *Dominica in ramis palmarum* a les pp. 217-219); Les comparacions oportunes amb la consuetud de la Seu d'Urgell a CARRERO, 2010, p. 280.

⁵³ SUREDA JUBANY, 2008, p. 221.

⁵⁴ TOMÁS, 1963, pp. 61-63.

⁵⁵ Alguns dels estudis que sí que han fet aproximacions a la litúrgia catedralícia són: RUBIO GARCÍA, 1949, que es basa principalment en els llibres de l'ornamentar (comptes del canonge procurador dels ornaments), a partir del segle XV, per tant és tardà respecte el període que ens interessa. En tot cas, l'autor també posa de manifest la manca de còdex per a conèixer les cerimònies medievals celebrades a Lleida (p. 22). Igualment s'hi han dedicat LLADONOSA, 1992; FITÉ, 2001 i 2003, que presenten notícies i interpretacions de la litúrgia catedralícia, també centrats en èpoques tardanes.

⁵⁶ Possiblement, un dels llibres que més resultats pugui donar en aquest sentit sigui la *Consuetud Iderdense*, elaborada vers l'any 1361 (BUSQUETA, 2003b, pp. 359-360).

⁵⁷ Ho evidencia FITÉ, 2003c, p. 105.

Diumenge de Rams⁵⁸ que se celebrava al temple que antecedia a Lleida en les seves funcions de seu episcopal⁵⁹. El *Sacramentari* especifica com s'efectuava una processó integrada pels cantors de la *schola* i pels altres clergues, que portaven creus, encensers, canelobres i el llibre dels Evangelis. El bisbe encapçalava la cerimònia, abillat de la forma més adequada per a l'ocasió. Un cop s'arribava a l'església estacional es resaven les oracions de la *Tertia* al davant de l'altar i el bisbe beneïa les palmes i rams d'olivera. Al sortir de l'església la processó s'encaminava cap als afores de la localitat, on el prelat sermonejava sobre el significat de la festa. La cerimònia acabava amb la benedicció de la ciutat i del poble per part del bisbe. No és fins a dates molt posteriors, a partir de mitjan segle XV, que coneixem notícies documentals de la celebració litúrgica de Rams a la Seu de Lleida, en concret, aquestes apareixen als comptes de l'ornamentar de la Seu Vella, en els quals es notifica la despesa anual en palmes per al dia de Rams⁶⁰. Es tracten, doncs, d'informacions que si bé no descriuen els rituals litúrgics, deixen constància dels accessoris que s'utilitzaven de forma exclusiva en les solemnitats de benedicció dels Rams. Tant aquestes evidències tardanes com el prestigi de què va gaudir la processó de les palmes a Catalunya —com a tot l'Occident medieval— permeten acceptar gairebé sense reserves que a la Seu lleidatana també s'hi van portar a terme unes llüides cerimònies pròpies de la festivitat.

Per un altre costat, la petjada de la festivitat es manifesta en l'escultura monumental, no només a la nostra catedral amb la presència del tema de l'*Entrada* a l'absis, sinó també en altres centres. Una mostra iconogràfica que s'ha relacionat amb les pràctiques litúrgiques que acabem de descriure és el sarcòfag paleocristià (segle IV) del tipus Bethesda encastat a sobre de la porta sud de la façana occidental de la catedral de Tarragona, amb escenes de la vida de Jesús, entre les quals hi apareix una *Entrada de Crist a Jerusalem*. La seva presència en aquest punt ha fet pensar que la reutilització de l'element proporcionava un tema adient per a la porta, que es vincularia amb les pràctiques cerimonials del Diumenge de Rams abans esmentades⁶¹. Com sabem, el mateix tema es va reiterar amb una especial insistència en façanes

⁵⁸ BARRIGA, 1975, pp. 154-158 i 384-396.

⁵⁹ La diòcesi rodona de Sant Vicenç es va establir l'any 957. Sobre la qüestió del trasllat a Lleida un cop aquesta fos presa pels cristians, el 1149, v., per exemple: UBIETO, 1956-1957, p. 329; GRAU QUIROGA, 2010, p. 36. També l'apartat 2. 1. d'aquest treball.

⁶⁰ MIRÓ BALDRICH, 2001, pp. 177-178, informa que l'any 1461 fou de 2 sous i 5 diners. L'autor constata que l'augment del dispendi en aquest concepte és lent (l'any 1513 és de 9 sous o l'any 1526 es compren 6 branques de palma que valen 16 sous) i que es troba conjuntament amb altres propis de la Setmana Santa.

⁶¹ MORALEJO, 2004d, p. 283.

romàniques de la Toscana, en formats clarament inspirats per sarcòfags antics. Dorothy Glass va copsar l'empremta de la litúrgia del Diumenge de Rams a les citades portades de San Leonardo al Frigido (Massa), Santi Ippolito e Cassiano (San Cassiano a Settimo) i de Sant'Angelo in Campo (Lucca), que ja hem dit que tenen, a les respectives llindes, sengles imatges de l'*Entrada* en la qual la figura de Crist és seguida per grups d'apòstols sostenint no només palmes, sinó també llibres, rotlles, encensers, i altres instruments litúrgics, alhora que els seus rostres denoten les boques obertes com si fessin cants, el que podria al·ludir a la pròpia processó del dia de Rams⁶².

Si ens fixem en com han estat representats els apòstols que segueixen a Jesús en el nostre capitell, es constata que, de la mateixa manera, apareixen en processó darrera de Crist, sostenint, alguns d'ells, sengles llibres, encara que no hi trobem altres objectes litúrgics com els típics encensers o canelobres usats a vegades en les representacions de processons⁶³. Tampoc no es pot desatendre el fet que el tema de l'*Entrada* és la imatge historiada que es localitza més a Orient de tot el conjunt catedralici i que en ella hi apareix una representació excepcionalment elaborada de la ciutat de Jerusalem, la qual cosa creiem que feia una evocació directa a la situació geogràfica la ciutat⁶⁴. En definitiva, aquesta iconografia específica s'hauria pogut ubicar en aquest punt com a referència a les pràctiques d'una de les festivitats més importants de tot l'any litúrgic medieval, segurament també per al capítol de la catedral lleidatana.

⁶² GLASS, 1997, pp. 32-36.

⁶³ Ultra els exemples italians, és també remarcable la singular representació processional plena d'objectes litúrgics de la biga de Sant Miquel Cruïlles (Museu d'Art de Girona), de començaments del segle XIII, que presenta una filera de clergues i altres dignitats que tenen la boca mig oberta, com si estiguessin cantant, i sostenen llibres, encensers, canelobres i palmatòries. L'escena, que sembla que fa referència al ritual deconsagració del temple, és acabada per un bisbe i dos assistents que aguanten el gremial o drap litúrgic (v. YLLA-CATALÀ, 1988, a CR, 23, pp. 90-92 i, especialment, CARRERO, 2007a, a qui seguim, per a la identificació de tots els personatges).

⁶⁴ A la citada consuetud de Vic del segle XIII hi consta que una de les accions que realitzaven el bisbe i els sacerdots durant la cerimònia del dia de Rams era la genuflexió vers Orient: *Omnes debent flectere ienua versus orientem* (GROS, 2006, p. 218). La Ciutat Santa es va considerar, especialment a partir de la seva presa per part dels croats (1099), el centre espiritual de la cristiandat, fet que queda palès en diferents mapamundis datats de principis del segle XIII (WOODWARD, 1985, pp. 515-517), en els quals es mostra com el centre, seguint el passatge bíblic d'Ezequiel: "Així parla el Senyor Jahvè: Aquesta Jerusalem, que jo havia posat al centre de les nacions, voltada d'altres països!" (Ez. 5, 5). La noció del món que concep Jerusalem com el centre de la geografia medieval es plasma per exemple al mapamundi de Ebstorf (Baixa Saxònia, 1234), un document cosmogràfic que la situa al centre de la Terra circular, evocant-la amb un tabernacle en al·lusió a l'Arca de l'Aliança, i on es combina la geografia física amb la geografia de la història de la salvació (el món gira al voltant de la ciutat històrica on van tenir lloc la Passió, la mort i la resurrecció de Crist).

Passem a considerar la presència al presbiteri del capitell amb l'episodi del Dubte de Sant Tomàs. Aquest és un dels temes per excel·lència que posa de manifest la resurrecció corporal de Crist (un sentit que a l'absis lleidatà s'intensifica amb el tema de la Resurrecció de Llätzer), ja que l'apòstol va voler verificar tàctilment la solidesa del cos d'aquell. Al mateix temps, és una imatge que tradicionalment s'ha relacionat amb l'Eucaristia⁶⁵, de manera que tenim un primer argument que sembla indicar que la iconografia absidal participa de l'acció desenvolupada a l'hemicicle, i particularment a l'altar major, el suport en el qual se celebra el misteri. Per tant, és la pròpia litúrgia la que ens aproxima a una possible interpretació de les imatges presents a l'absis major. Però més que una referència general a aquest sagrament, la imatge del Dubte de sant Tomàs evoca la idea cristològica del moment de l'Eucaristia en relació amb la presència real/física del cos de Crist. De fet, el debat de l'Eucaristia i la presència real del cos de Crist estava d'actualitat a les primeres dècades del segle XIII a la capital del Segrià (igual com passava a tot l'Occident cristià), com posa de manifest el fet que al concili provincial de la Tarraconense (celebrat a Lleida l'any 1229), que va tenir com sabem l'objecte d'aplicar les disposicions del IV Concili del Laterà (1215)⁶⁶, es va confirmar el dogma de la Transsubstanciació (la presència real i/o física del cos i la sang de Crist a les espècies eucarístiques)⁶⁷. El contingut sacramental i eucarístic com a reflex del concili del Laterà es revela en els canons del concili ilderenc, que prescriu que els vasos i ornaments sagrats estiguessin nets i que el crisma, l'oli i l'Eucaristia es custodiessin amb tota cura i

⁶⁵ Aquest sagrament és l'únic a través del qual els cristians poden tocar a Crist. SAXON, 2006, p. 160, explica que al segle XII, Guillem de Saint-Thierry va vincular la ferida de Crist i la incredulitat de Tomàs amb el sagrament eucarístic en un text en què invoca a Déu per a què li obri el costat per a rebre els sagraments: ... *aperi nobis latus corporis tui ut ingrediantur qui desiderant videre occulta Filii, et suscipiant profluentia ex eo sacramenta, et pretium redemptionis suae* (MIGNE, 1844-1865, 180, col. 225-226).

⁶⁶ Al primer cànon del concili ilderenc de 1229 ja es ressalta la necessitat de seguir les normes lateranense apel·lant a la doctrina dels sagraments i a què la missa se celebri amb esplendor (SABANÉS, 2009, p. 181). El text diu: *Mandamos que sean observados en adelante con mas esmero los estatutos del sagrado concilio general (IV de Letran), que en gran número están desatendidos con grave peligro* (GONZÁLEZ/TEJADA, 1851, p. 330)

⁶⁷ Això va ser una resposta a les llargues controvèrsies que en els segles precedents havien existit sobre el tema. Aquestes polèmiques havien estat motivades per les idees, entre altres, de Berenguer de Tours (†1088), que va ser un dels principals defensors de la Transsubstanciació, entenent com a tal que durant la celebració de la missa el pa i el vi es transformen realment en el cos i la sang de Crist. Sant Tomàs d'Aquino també va contribuir, al llarg del segle XIII, a l'elaboració del dogma, entre molts altres. V. una extensa exposició de les discussions entre els segles IX i XV, amb una especial atenció als autors dels segles XI-XIII, a RUBIN, 1991, pp. 14-35.

sota clau; també prescrivia que l'hòstia sagrada es dugués amb summe decòrum, amb campanetes i llums, i que es renovés cada setmana⁶⁸.

En els sínodes diocesans de l'època també es troben decrets eucarístics, que igualment es van adoptar de les disposicions conciliars. En la reunió que es va celebrar l'any 1240 (també a Lleida) el bisbe Raimon Ciscar va promulgar unes constitucions en les quals manava, entre altres aspectes, que el sacerdot renovés el santíssim sagrament o que després de la consagració no romangués vi al calze, així com que en el moment de pronunciar les paraules *Ecce Corpus meum* (la pròpia consagració) no tingués el pa sobre el pit, sinó que l'elevés per a què tots els fidels el poguessin veure⁶⁹, un gest que, segons Éric Palazzo, no va ser acceptat per l'Església fins al segle XIII i que respon a la voluntat de *veure* l'hòstia consagrada i mostrar la seva presència real com a resposta als debats sobre l'Eucaristia⁷⁰. Es pot considerar, doncs, la possibilitat que la iconografia absidal del temple es fes ressò dels postulats de l'Església oficial sobre la presència de Crist sota l'aparença de les espècies consagrades. La perspectiva eclesiàstica es manifestaria, també a l'escena del *Dubte*, amb la figura de Pere, que posaria l'accent sobre l'autoritat pontifical i que, per tant, al·ludiria a la visió autoritzada de la cristologia d'aquell moment⁷¹ (v. apartat 5. 2. 2.). Alhora, la imatge del *Dubte* es podria relacionar amb un missatge contrari al propugnat per les doctrines islàmica i càtara, les quals refutaven que Déu s'hagués fet home i, per tant, propugnaven la negació de l'Eucaristia⁷².

⁶⁸ *Praecipimus et ecclesiae, et omnia oratoria, vasa divini mysterii, pallae altaris et corporalia, et vestimenta ministrorum munda et nitida conserventur: Chrisma, óleum, et Eucharistia caute seruentur, clavibus adhibitis (...)* *Sacra quoque Eucharistia ad infirmos cum campana, et Lucerna honorifice deportetur, et in singulis ocio diebus renovatur* (cànon 10 del concili celebrat a Lleida l'any 1229); reproduïm el text en llatí de GONZÁLEZ/TEJADA, 1851, p. 333-334; fan també referències a aquest cànon: SÁINZ DE BARANDA, 1850, p. 164; LLADONOSA, 1964, pp. 16-18; SABANÉS, 2009, p. 199.

⁶⁹ *De renovatione foncium et eucharistia. Sacerdotes semper die octavo sacramenta renovent, et fontem benedicant non oleo vel crismale quousque aliquis baptizetur, et sanctam eucharistiam, ne sui vetustate aliqui a Dei devotione amoveantur (...)* *Qui pridie, etc., tenentes Hostiam in manibus non statim elevent nimis alte, set ante pectus teneant donec dixerint: Hoc est enim Corpus meum, et tunc elevent ut possit videri ab ómnibus.* Transcriu el document, d'on extraiem aquest fragment, VILLANUEVA, 1803-1852, 16, pp. 297-308 (apèndix XXI); v. també LLADONOSA, 1964, pp. 18-19.

⁷⁰ PALAZZO, 2000, pp. 27-28.

⁷¹ Fixem-nos en el detall que Pere assenyala cap enlaire, un gest que, segons GARNIER, 1995, p. 167, es pot interpretar com la voluntat d'un poder.

⁷² SAXON, 2006, pp. 158-160, informa que la figura de Sant Tomàs va ser utilitzada per diversos comentaristes i teòlegs per recordar la resurrecció corporal de Crist, a vegades per refutar els plantejaments d'heretgies que la negaven, com va ser el cas d'Agustí d'Hipona, que va evocar el sant en contra dels maniqueus. L'accent que posa el capitell lleidatà en la resurrecció corporal de Jesús i en la demostració física d'aquesta resurrecció també permet reconèixer-hi una

Com a última idea a subratllar sobre l'agençament dels temes iconogràfics de l'absis major, convé al·ludir que la selecció d'imatges (*l'Entrada i el Dubte*), correspon, respectivament, a l'inici i la conclusió del cicle de la Passió i la Resurrecció. En elles s'hi concentren aquestes nocions (Passió i Resurrecció), les quals constitueixen el misteri central de la fe cristiana. La unió d'aquests episodis posa en evidència l'absència iconogràfica del que és el moment clau que hi ha entre l'un i l'altre, la Crucifixió. Sense obviar que potser l'exposició de tota la narració no era l'objectiu, sinó que es van seleccionar unes determinades imatges, aquesta discontinuïtat narrativa o, el que és el mateix, aquesta no-presència, permet hipotetitzar que la imatge de la Crucifixió hagués pogut ser assumida per un altre suport figuratiu, la qual cosa faria raonable imaginar que a l'absis major hi hauria pogut haver instal·lada una imatge de Jesús crucificat, potser de fusta⁷³. Això posaria en evidència la idea que els capitells, a part de fer referència a la pròpia litúrgia, s'integrarien en el conjunt de la decoració de l'àmbit relacionant-se amb les imatges d'altres suports artístics u objectes litúrgics. En tot cas, l'anàlisi iconogràfica sembla posar de manifest que la decoració escultòrica monumental de l'absis major, l'espai que constitueix pròpiament el santuari del temple, no estaria dissociada del funcionament de l'espai.

5. 2. CAPITELLS HISTORIATS DELS ABSIS LATERALS DE LA CAPÇALERA

Ens centrem ara amb l'anàlisi dels capitells amb temes historiatos de les capelles laterals de la capçalera, que són presents en tres dels quatre absis que es conserven (el lateral nord o antiga capella de Sant Jaume i Sant Llützer, el lateral sud o antiga capella dels sants Pere i Pau i l'absidiola nord o antiga capella de Sant Antolí), ja que l'absidiola sud (antiga capella de Sant Miquel o de la Immaculada) no presenta cap tipus de decoració historiada. La temàtica d'aquests capitells difereix substancialment respecte dels altres indrets topogràfics de l'interior del temple, atès que aquí se centra en els cultes i devocions particulars de què van gaudir aquests espais ja en els primers temps

possible exposició de la refutació dels posicionaments de les doctrines islàmica i càtara, les quals negaven la resurrecció corporal de Jesús.

⁷³ Aquesta hipòtesi la consideren BASCHET *et al.*, 2012d, paràgraf 57, en relació amb l'església de Saint-Nectaire d'Alvèrnia, que als capitells que flanquegen l'entrada a l'absis presenten a la dreta el dubte de sant Tomàs i a l'esquerra el sepulcre de Crist, de manera que, com a Lleida, s'omet deliberadament la Crucifixió, fet que els porta a considerar l'existència d'un crucifix a l'absis que cobriria aquest buit narratiu.

de la catedral, com bé hem indicat. Així, a l'absis nord s'hi localitza, a l'embocadura nord, un cicle dedicat als miracles de Crist, en concret a la resurrecció de Llàtzer [03.01, ANNEX 1] i a la curació del leprós [03.02 i 03.03, ANNEX 1], mentre que a l'embocadura sud hi ha un cicle excepcional consagrat a les història de sant Jaume a Hispània, que es configura amb tres episodis: el del seu martiri, el del trasllat de les seves relíquies a Galícia i, en últim terme, el de la descoberta de la seva tomba [04.12, 04.11 i 04.10, ANNEX 1]. A l'entrada de l'absis sud hi ha un cicle que es dedica als sants Pau i Pere, i que presenta a Nord i Sud els temes de crucifixió de Pere [05.01, ANNEX 1], la decapitació de Pau [06.10, ANNEX 1], la barca de sant Pere [06.09, ANNEX 1] i la caiguda de Simó el Mag [05.02, ANNEX 1]. A la última de les capelles amb temes historiat, l'absidiola nord, s'hi troba a l'embocadura nord el capitell dedicat al martiri d'Antolí de Pamiers [03.10', ANNEX 1], el qual té en simetria una peça que com a protagonista l'heroi antic Hèracles [03.11, ANNEX 1].

5. 2. 1. Absis nord

5. 2. 1. 1. Miracles de Crist: resurrecció de Llàtzer i curació del leprós

El cicle configurat pels miracles de la Resurrecció de Llàtzer i de la curació del leprós s'inscriu en tres dels quatre capitells de l'embocadura septentrional de l'arc d'accés a l'absis lateral nord. Comencem pel primer dels episodis, la Resurrecció de Llàtzer, que figura al capitell simple de la part interior de la capella⁷⁴ [03.01, ANNEX 1]. Llàtzer és un personatge bíblic que apareix al text de Joan (11, 17-44), en el qual s'expressa que era un amic de Jesús que vivia a Betània amb les seves germanes Marta i Maria i que, mort per una malaltia de causa indeterminada, va ser ressuscitat al cap de quatre dies. La nostra representació no segueix la iconografia més tradicional de l'escena⁷⁵ ja que, si bé Llàtzer es veu "lligat de peus i mans amb faixes, i la cara embolcallada amb un sudari", tal com relaten les escriptures, no hi són les seves germanes⁷⁶, pel que

⁷⁴ La identificació de l'escena és molt clara (la proposa LACOSTE, 1975, p. 284 i la segueix YARZA, 1991b, p. 41). No obstant, cal dir que BERGÓS, 1935, p. 80 (núm. 196) l'havia identificat com la dedicació del temple de Salomó, en consonància, segons la seva interpretació, amb les peces que l'acompanyen (*vid. infra*).

⁷⁵ V. LECLERCQ, 1929, a *DACL*, 8-2, cols. 2009-2037; MÂLE, 1951, pp. 44-52; RÉAU, 1955-1959, 2-2, pp. 386-391; MÂLE, 1958, pp. 57-62; MILLET, 1960, pp. 232-254; LASSALLE, 1971; SCHILLER, 1971-1972, 1, pp. 181-186.

⁷⁶ Sense anar més lluny, aquestes sí que es troben en un altre capitell del nostre conjunt [01.03, ANNEX 1].

es pot dir que no es posa tant l'accent en la narrativitat de la història com en la idea de la Resurrecció en si mateixa. Ultra aquestes puntualitzacions, aquesta imatge no presenta altres particularitats iconogràfiques remarcables. No obstant això, la qüestió que sí que mereixerà ser tractada més detalladament és la relació que estableix amb l'escena que l'acompanya, la curació del leprós. Abans, però, convé que analitzem aquesta altra escena.

El doble capitell que segueix cap a l'esquerra es consagra, en efecte, al miracle de la curació d'un leprós⁷⁷, el qual, si ens remetem a les fonts evangèliques, apareix als tres sinòptics⁷⁸. La narració de l'episodi s'obre a la peça de la dreta [03.02, ANNEX 1] -la que és just al costat del capitell de Llätzer-, on, a la cara lateral, el malalt s'inclina davant Crist i li demana la curació⁷⁹. El passatge següent, a la part frontal del mateix exemplar, mostra el taumaturg sense nimbe que accepta la petició de l'afligit⁸⁰. El malalt continua encorbat (a l'actualitat està molt mutilat, malgrat tot, deixa veure les seves proporcions reduïdes)⁸¹. El relat prossegueix per la cara frontal del capitell adjacent [03.03, ANNEX 1] amb una representació que fa referència a dos versicles només esmentats per Marc, el qual va indicar com, després de curar al leprós, Crist "l'advertí severament i l'acomiadà de seguida tot dient-li: «Mira, no diguis res a ningú, sinó vés, presenta't al sacerdot i ofereix per la teva purificació el que va ordenar Moisès, perquè en tinguin una prova»"⁸². Ara, l'ex-leprós apareix ben dreçat, ja sanat, i el taumaturg li fa l'advertència amb un gest d'exhortació. D'acord amb la narració, a l'última escena (cara lateral de la mateixa peça) l'ex-malalt es presenta davant del sacerdot⁸³. Aquest acte s'explica a partir de la legislació de l'Antic Testament (Lev. 13, 1-16) que, com

⁷⁷ Identificació que fou proposada per YARZA, 1991b, p. 41, a qui seguim; BERGÓS, 1935, pp. 79-80, hi veié el judici de Salomó i LACOSTE, 1975, p. 284, la curació d'un endimoniat (Mt., 8, 28-34; Mc., 5, 1-20; Lc., 8, 26-37) seguida de la curació del servent del centurió (Mt. 8, 5-13). Sobre la iconografia general de la curació del leprós v. RÉAU, 1955-1959, 2-2, pp. 374-375; SCHILLER, 1971-1972, 1, p. 175.

⁷⁸ Mt., 8, 1-4; Mc., 1, 40-45; Lc., 5, 12-15.

⁷⁹ "Si ho volem, podeu purificar-me" (Mt. 8, 2; Mc. 1, 40; Lc. 5, 12).

⁸⁰ "Ho vull, sigues purificat" (Mt. 8, 3; Mc. 1, 41; Lc. 5, 13).

⁸¹ Aspecte gens rar que apareix des de les representacions inicials en sarcòfags dels miracles de Crist, on el guarit tenia un grandària menor. V. CONDE, 2001, p. 277.

⁸² Mc. 1, 43-44. Sobre la complexitat del relat de Marc, en especial dels versets 43-45 v. BOISMARD, 1981. Sobre les versions i traduccions de l'Evangeli de Marc i de com s'ha interpretat la paraula "severament", que ha donat lloc a una corrent que diu que Jesús va fer la indicació al guarit de forma irada, v. CARRÓN, 2002.

⁸³ Assegut i amb l'aspecte i la indumentària que manava acomplir l'estatut de l'Èxode (28, 1-43), amb l'efod, el mantell, el turbant i la diadema.

que considerava contaminats als leprosos⁸⁴, decretava que en el cas que es produís una curació havia de ser verificada pels mateixos clergues⁸⁵. És per això que Jesús va instar al guarit a què comparegués davant l'autoritat i acomplís els requisits de purificació, en poques paraules, per a donar testimoni de l'autenticitat del seu sanament i que obtingués el certificat oficial de reinserció en la comunitat. Recapitulant, el doble capitell presenta un ordre seqüencial que queda articulats en quatre passos definits: 1.) presentació del malalt i de la necessitat que requereix el remei; 2.) curació per contacte del taumaturg; 3.) demostració i efecte de la curació i comentari entre els testimonis presencials i 4.) comprovació oficial per part de l'autoritat, un fraccionament que sorprèn, ja que generalment l'episodi apareix com una sola escena que forma part de cicles més amplis amb els diferents miracles de Crist⁸⁶, si bé existeixen mostres comparables en extensió a la lleidatana⁸⁷.

Quant a l'escultura del romànic peninsular, el tema del leprós només es retroba al capitell que corona una de les dues columnes de l'antic pòrtic del Panteón de los Reyes de San Isidoro, a Lleó⁸⁸. L'exemplar presenta una sola escena amb Jesús (identificat per les lletres "IHS") que té una mà al cap del

⁸⁴ "Si a un home li surt una nafra de lepra, serà conduït al sacerdot. Aquest l'examinarà i, si a la pell hi ha un tumor blanquinós que ha esblanqueït el pèl, amb nafra viva, es tracta de lepra inveterada a la pell. El sacerdot el declararà impur", Lev. 13, 9-11. També s'estableixen les normes a què estaven sotmesos, com ara la prohibició d'apropar-se als sans o l'obligació de viure al marge de la societat: "El leprós que pateix aquest mal anirà amb els vestits esquinçats i escabellat, es tancarà fins al bigoti i cridarà: «Impur, impur!» Mentre li duri el mal, serà tingut per impur, és impur. Es quedarà tot sol i viurà fora del campament" (Lev. 13, 45-46).

⁸⁵ A través un examen corporal, la presentació d'ofrenes i, finalment, l'obtenció de l'alta mèdica (Lev. 14, 1-32).

⁸⁶ P. ex. a l'evangeliari d'Echternach (*Biblioteca reial de Bèlgica, Brussel·les*, ms. 9428, segle XI) o als mosaics de Palerm i Monreale (KITZINGER, 1991, fig. 59).

⁸⁷ Podem citar, en primer lloc, una miniatura del Tetraevangeli de la Biblioteca Laurenziana de Florència (Ms. Laur. VI, 23, f 14v, segles XII-XIII), obra de tradició oriental que presenta la curació del leprós a través de quatre escenes [fig. 63]: un grup de jueus que parlen; Jesús cura al llatzerat, que l'implora als seus peus; el mateix personatge dret i curat mostra els palmells; l'ex-leprós aporta l'ofrena al sacerdot (VELMANS, 1971, p. 23 i fig. 20). En segon lloc una miniatura de l'evangeliari d'Otó III (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Lat. 4453, f 97v, segle X), amb l'escena desdoblada: curació del leprós; presentació davant del sacerdot (SCHILLER, 1971-1972, 1, p. 175 i fig. 534). I finalment les pintures murals del Monestir de Saint George d'Oberzell (Illa de Reichenau, Alemanya, finals del segle X), on, al mur sud de la nau, es veu l'escena dissociada en dos episodis: el malalt és qui porta un olifant per advertir a la gent de la seva presència; el leprós curat i vestit sumptuosament es presenta davant del sacerdot, que es troba assegut davant del temple (THIBOUT, 1949, p. 50).

⁸⁸ Sobre aquests capitells: ROBB, 1945, pp. 167, 173 i fig. 13b. Pel que fa a la cronologia d'aquesta construcció, tradicionalment s'havia considerat anterior a 1063 (any de consagració del temple de Fernando I, 1037-1065, anterior al que s'ha conservat), però WILLIAMS, 1973 (treball realitzat arran de les excavacions al monument que va dirigir l'any 1969), va retardar-la fins a l'època del fill de l'anterior (Alfonso VI, 1072-1109).

malalt, agenollat als seus peus (UBI TETIGIT LEPROSV ET DISTI VOLO MVDARE) [figs. 64 i 65]. En realitat, i seguint allò que ja va expressar Joaquín Yarza⁸⁹, el que ens interessa destacar del capitell lleonès no és la representació en si mateixa, sinó el fet que la peça que li fa *pendant* exhibeixi la Resurrecció de Llätzer, associació que també es dona al grup lleidatà. Sens dubte, aquesta connexió d'escenes no és fruit de l'atzar, sinó que té una explicació coherent si s'aprofundeix en la imatge que la societat medieval tenia de la lepra. D'entrada, és revelador que "Llätzer" fos un sinònim medieval de "leprós". Dit breument, aquesta equivalència va ser deguda a una confusió extensament difosa a l'època medieval segons la qual, el pobre Llätzer "cobert de nafres" que jeia en la paràbola al portal del ric Epuló i "se saciava del que queia de la seva taula" (Lc., 16, 19-31), es va considerar que havia estat leprós⁹⁰. Però aquesta va ser només la primera part del malentès, ja que el captaire infundadament leprós de l'Evangeli de Lluc es va acabar identificant amb el Llätzer de Betània⁹¹, que va passar a ser el patró efectiu dels malalts de lepra. A més a més, el sant, no solament va donar nom a la dolença (el mal de sant Llätzer), sinó també a l'ordre hospitalària que es va responsabilitzar de l'atenció als malalts que la patien (l'Orde de Sant Llätzer de Jerusalem) i als centres on els leprosos eren internats (llätzerets o leproseries⁹²).

Dels estudis dedicats a la representació social de la lepra en època medieval que hem consultat⁹³, es desprèn que l'actitud generalitzada cap als malalts era una combinació de sentiments contradictoris que van donar lloc a la construcció d'un imaginari relatiu a la dolença. Des d'aquest punt de vista, a part de ser un mal endèmic, la que avui es coneix com "malaltia de Hansen" era, per una banda, un estigma social que partia d'idees exposades en certs preceptes bíblics (*vid. supra*) en què no solament era considerada com una malaltia del cos, sinó també de l'ànima⁹⁴, i és per això que els predicadors la van

⁸⁹ YARZA, 1991b, pp. 41-42.

⁹⁰ Un exemple iconogràfic d'això es troba en un relleu del pòrtic sud de Moissac (SCHAPIRO, 1931, pp. 464, 499, 503-504 i 508) en què el pobre Llätzer figura amb el cap recolzat sobre una pedra en la que hi ha deposada la campana amb la que obligatòriament s'havien d'identificar els afectats de lepra i amb dos gossos li llepen les ferides.

⁹¹ RICHARDS, 1977, p. 8; RAWCLIFFE, 2006, pp. 114-117.

⁹² Per al cas català, a CONEJO, 2002, comprovem com tots els hospitals dedicats a sant Llätzer (localitzats a Barcelona, p. 656; Girona, p. 671; Lleida, p. 674; Vilafranca del Penedès, p. 694) estaven especialitzats en tractar leprosos.

⁹³ RICHARDS, 1977; GUGLIELMI, 1986, esp. pp. 11-135; BÉRIAC, 1988; MOORE, 1989, esp. pp. 59-76; SOTO, 2003; MITRE, 2004, esp. pp. 59-74; RAWCLIFFE, 2006.

⁹⁴ Hem vist com la paraula que s'utilitza als Evangelis per referir-se als malalts és "impur", el que vol dir que no només era una malaltia, sinó un signe d'immundícia.

presentar com una metàfora del pecat⁹⁵. A més a més, com que no podien ser guarits, la societat veia els leprosos com a morts en vida⁹⁶, pel que els temia i els segregava als hospitals creats específicament per a ells⁹⁷. La ciutat de Lleida va ser de les primeres de Catalunya —després de Barcelona— en tenir un llatzaret⁹⁸: l'Hospital de Sant Llàtzer, fundat l'any 1185, del qual actualment no en queden restes, però se'n sap que estava localitzat al barri de l'Horta⁹⁹; més endavant, se'n va crear un altre: l'Hospital de leprosos de Gardeny¹⁰⁰. Però degueren ser més nombrosos encara els hospitals de leprosos existents a la Lleida dels segles XII i XIII perquè a les *Consuetudines Ilerdenses* de 1228 es diu que els hospitals i les cases de leprosos de Lleida estaven sota el govern i règim dels cònsols i del Consell General¹⁰¹.

Malgrat el llast social que representava, la lepra també va atreure tant a membres de la societat laica com de l'espai confessional, que van dedicar part dels seus esforços a sanar afectats, atès que era un acte de misericòrdia i d'expiació¹⁰². Quant al primer grup, un bon exemple de les accions excepcionals de pietat era la pràctica del bes als malalts i la neteja de les seves llagues que ocasionalment duïen a terme homes i dones nobles. Pel que fa als religiosos, la pròpia necessitat de l'afectat es convertia en un camí de salvació¹⁰³, ja que a través de l'actitud humanitària podien seguir els passos de Jesús, que havia purificat impurs com a manifestació de la seva clemència. A més a més, la lepra no només tenia aspectes positius per als qui auxiliaven els malalts, sinó també

⁹⁵ LE GOFF, 1985, p. 132. Sobre aquest concepte, MOORE, 1989, va parlar d'una "societat repressora" per referir-se als anys centrals de l'època medieval, en què heretges i leprosos (junt amb jueus, prostitutes i sodomites) es van convertir en enemics de la comunitat cristiana.

⁹⁶ CONTRERAS/SUÁREZ, 1973, pp. 32-38; MOORE, 1989, pp. 74-76.

⁹⁷ Coincidint amb la difusió de la malaltia, la construcció de leproseries va experimentar un fort creixement a partir del segle XII a l'Europa medieval, malgrat que va fomentar encara més la discriminació, ja que la societat els arribà a considerar cementiris per a vius (SOTO, 2003, p. 42).

⁹⁸ BRODMAN, 1998b, p. 40.

⁹⁹ La seva activitat la va acabar l'any 1462; v. PLEYÁN/RENYÉ, 1880, pp. 201-206; TARRAGÓ, 1975, pp. 31-32, 36 i 69; TARRAGÓ, 1976, p. 34; BRODMAN, 1998a, pp. 40 i 145; CONEJO, 2008, p. 194.

¹⁰⁰ TARRAGÓ, 1975, p. 69.

¹⁰¹ *Hospitalia civitatis et domus leprosorum sunt i gubernatione et regimine consulum et universitatis nostre*, citat per CONEJO, 2002, p. 469; CONEJO, 2008, p. 192.

¹⁰² MOORE, 1989, p. 77. A aquesta visió benefactora dels llatzerats hi degué contribuir l'aplicació d'un dels canons del Concili Laterà III (1179), que malgrat decretar l'aïllament dels malalts, també establia la dotació de capelles, sacerdots i cementiris per als qui vivien en comunitats d'afectats i preveia un càstig per als qui hi atemptessin en contra. V. FOREVILLE, 1972, p. 278.

¹⁰³ MORENTE, 2007, p. 28.

per als propis afectats, que certs autors van considerar com tocats per la gràcia perquè el seu sofriment en aquesta vida els garantia la salvació en l'altra¹⁰⁴.

Amb això, queda clar que la malaltia de Hansen va ser objecte de representacions artístiques, assumpte de prèdiques religioses i tema de comportament moral. Quant al primer dels tres punts, que tot i ser indissociable dels altres és el que centra el nostre interès, es fa evident que l'articulació dels temes de la Resurrecció de Llàtzer i la curació del leprós que s'estableix en el nostre cicle no és ni casual ni fortuïta, sinó que, ben al contrari, es pot entendre com una al·lusió a la idea del perdó i la salvació dels llatzerats¹⁰⁵. Per acabar convé fer referència a la idea que la lepra va ser un símil molt utilitzat per a definir l'heretgia en la literatura medieval (l'heretgia era a l'ànima el que la lepra era al cos), que en realitat venia d'una llarga tradició que remunta a l'època patristica¹⁰⁶, encara que el moment en què va ser més usat va ser el segle XII, coincidint amb la principal difusió del mal a l'Occident europeu i amb l'expansió dels moviments herètics¹⁰⁷. La lepra simbolitzava la falsa doctrina i l'afectat es va convertir en una al·legoria de l'heretge i, de la mateixa manera, l'heretge era vist com un leprós moral¹⁰⁸. En definitiva, el nostre cicle hauria tingut present la idea de l'heretgia i el seu restabliment a través de la intervenció de Jesús.

5. 2. 1. 2. Llegenda de l'apòstol Jaume a Compostel·la

El cicle dedicat a l'apòstol Jaume¹⁰⁹ està integrat per tres capitells localitzats a l'embocadura meridional de l'absis nord (la capella de les Neus)

¹⁰⁴ Així ho va expressar Jacob de Vitry, segons el testimoni recollit per MITRE, 2004, p. 67. Per a Gregori de Niça, en el cos dels leprosos hi resplendia la imatge de Déu, v. LAÍN, 1955, p. 42. També MOORE, 1989, p. 76, parla del cas d'un monjo tan afligit pel nombre dels seus pecats que va demanar, amb èxit, veure's afectat per la lepra.

¹⁰⁵ Aquesta idea la va expressar de forma molt il·lustrativa BÉRIAC, 1988, p. 128, dient que Déu *l'arrache à la pourriture du tombeau pour une nouvelle vie* i, amb ell, *les lépreux devaient connaître la gloire d'une nouvelle naissance*.

¹⁰⁶ En van fer ús Sant Jeroni (segle IV) a l'Epístola 34 (*De diversis generibus leprarum*), on expressà: *Et ideo etiam in trama lepram esse designat: quia alia corporis, alia animae peccata significat* (MIGNE, 1844-1865, 30, col. 248). Més endavant, Raban Maur (ca. 780-856): *Lepra est doctrina haereticorum falsa atque varia, vel Judaeorum infidelitas, sive contaminatio peccatorum* (MIGNE, 1844-1865, 111, col. 502), entre altres (MOORE, 1976).

¹⁰⁷ MOORE, 1976, pp. 9-11.

¹⁰⁸ Com a exemple d'això, citem una carta de l'any 1177 amb la que el Comte Raymond V de Toulouse demanava ajut al Papa davant dels càtars i on deia que la *putrida haeresis tabes* (llaga de la lepra) dominava la ciutat (MOORE, 1976, p. 3; MITRE, 1995, pp. 76-78).

¹⁰⁹ Identifica el cicle LACOSTE, 1974, pp. 231-234; LACOSTE, 1975, pp. 281-284; posteriorment l'estudia MELERO, 1989, pp. 75-77; també YARZA, 1991b, pp. 40-41; YARZA, 2007, p. 244.

[04.10-04.12, ANNEX 1]. Però abans de passar a la seva anàlisi iconogràfica és precís proporcionar una mínima aproximació a la seva llegenda. No es endinsarem ara en els nombrosos relats i textos que van conformar la tradició biogràfica llegendària de l'apòstol, tasca que abordarem quan fem referència a cada episodi particular, sinó que l'explicarem breument amb l'única finalitat de fer una aproximació introductòria¹¹⁰. Com és sabut, la península ibèrica hi va tenir un paper fonamental en aquesta tradició, ja que, segons s'explica, al segle I hi va predicar i va ser enterrat a Galícia després que els seus deixebles hi trasllassessin el seu cos. Molt sintèticament, les narracions expressen que després de l'ascensió de Crist, els apòstols es van repartir les regions per a predicar l'Evangeli i a Jaume, el germà de Joan Evangelista, li va tocar Espanya, on el van seguir diversos deixebles. Com que la seva missió va donar pocs fruits, va tornar a Jerusalem, on Herodes Agripa el va condemnar a mort instigat pels jueus. En el camí vers el suplici va guarir un paralític i va convertir i batejar a l'escriba que el conduïa, fet pel qual els dos foren degollats conjuntament. Els jueus els van negar la sepultura i els van llançar al camp, però, de nit, els deixebles van recollir el cos sagrat i el van dur arran de mar, on va arribar una embarcació sense tripulació; hi van pujar i en set dies o en una nit, segons la versió, la barca prodigiosa, conduïda per la mà divina, va arribar a Galícia, on una força sobrenatural va dur el cos de l'apòstol a un indret pròxim on hauria de rebre sepultura.

5. 2. 1. 2. 1. *Decollatio*

El primer capitell a descriure i analitzar del cicle de sant Jaume és el més proper a l'interior de la capella, on hi figura la decapitació de l'apòstol efectuada per ordre d'Herodes Agripa [04.12, ANNEX 1]. Al lateral esquerre hi ha representat el rei sedent, coronat i vestit amb capa, que aixeca el braç per donar l'ordre de l'execució. El martiri apareix al lateral dret, on l'apòstol es troba reclinat mentre el botxí li agafa el cap amb la mà esquerra i sosté amb la dreta l'arma executora, ara desapareguda. De la part superior en surt la *Dextera Domini*. Si bé l'escena, que a nivell textual figura als *Fets o Actes dels Apòstols*¹¹¹, no deixa de ser una imatge que segueix els models convencionals de martiri, només coneixem una altra representació de la mort de Jaume en el romànic peninsular anterior a la lleidatana: la que es localitza al claustre de Tudela [fig.

¹¹⁰ Seguim l'exposició de la llegenda de VÁZQUEZ DE PRAGA *et al.*, 1948-1949, 1, pp. 179-182.

¹¹¹ "Per aquell temps, el rei Herodes agafà alguns de l'església per fer-los mal. Féu morir Jaume, el germà de Joan, a espasa" (Ac. 12, 2).

66], la qual forma part d'un cicle dedicat a l'apòstol en un capitell de l'ala sud del recinte en què també s'hi troben les escenes de la seva presentació davant d'Herodes i de la *Translatio* (*vid. infra*). Ultra aquesta, tenim constància de comptades imatges romàniques del tema, que va ser molt infreqüent. Figura en un dels cinc capitells historiatos provinents de l'antiga basílica de l'Anunciació de Natzaret¹¹² [fig. 67], un grup de peces que ha estat molt discutit per la historiografia, no només per la seva iconografia, sinó també pel seu estil i el lloc per al qual van ser destinades¹¹³. El capitell que ens interessa presenta diferents escenes de la biografia de Jaume amb un desenvolupament narratiu ben diferent al que hi ha a Lleida, que culmina justament amb la decapitació del sant¹¹⁴. L'episodi també es fa patent en una arquivolta de la portada de la catedral de Sessa Aurunca¹¹⁵, on s'inclou en un cicle dedicat a Pere; respecte d'aquesta imatge, Manuel Castiñeiras considera que depèn d'algun model oriental arribat a través de les vies de peregrinació en el context de la tercera croada, fixant-se precisament en el capitell croat de Natzaret. En últim terme encara podem remetre a la imatge del turment definitiu de Jaume que figura en un vitrall del deambulatori de la catedral de Chartres consagrat a la seva biografia, el qual, per cronologia (*ca.* 1210-1225), és proper a la nostra

¹¹² Aquest temple es va construir a principis del segle XII després de l'ocupació dels croats (la ciutat va ser presa per Tancred d'Hauteville l'any 1102) i cap a l'any 1170 va resultar fortament danyat per l'efecte d'un terratrèmol. En els anys posteriors va ser reconstruït i ampliat i definitivament destruït l'any 1263 pel sultà mameluc Bàybars I (1223-1277) (FOLDA, 1986, p. 7).

¹¹³ La iconografia de les peces (descobertes l'any 1908 i conservades al Museu de la Basílica) està centrada en escenes dels apòstols Pere, Tomàs, Jaume i Mateu. No és aquest el lloc per a reproduir la totalitat dels debats, per bé que n'apunten les pinzellades principals. L'estudi rellevant més recent és la monografia realitzada per FOLDA, 1986, que com a plantejament principal proposa que els capitells van ser concebuts per a ornamentar una estructura a manera de baldaquí per a la gruta de l'Anunciació (a l'interior d'aquest temple), que tot i ser projectada, mai va arribar a construir-se (un dels arguments en què es basa és que les peces presenten un estat de conservació que defineix com a prísti, p. 3). Amb aquesta tesi contradiu la que va proposar Zehava Jacoby ("Le portail de l'église de l'Annonciation de Nazareth", a *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 64, 1981, pp. 141-194, treball que no hem tingut l'oportunitat de consultar), en el qual s'argumenta que les peces van formar part de la portada occidental de l'església. En relació amb la iconografia, Folda considera que el predomini d'escenes amb els apòstols vol emfasitzar la relació d'aquests amb la casa de Maria (p. 32). Pel que fa a les qüestions estilístiques, l'autor creu que els artistes croats que els van crear estaven fortament influenciats per l'escultura francesa de mitjan segle XII; en últim terme, fa un extens estat de la qüestió sobre la datació de les peces (pp. 51-63), que se sol situar a la segona meitat del segle XII basant-se en la data de 1187 (any d'ocupació pel musulmà Saladí).

¹¹⁴ El sant pescant a Judea; el gran sacerdot Abiathar denunciant-lo a Herodes Agripa; aquest el condemna a mort; el sant va al suplici i mentrestant cura el paralític; Josies es converteix i Jaume el bateja; decapitació de l'apòstol. Per a més detalls: FOLDA, 1986, pp. 39-41.

¹¹⁵ GLASS, 1970, pp. 123-124; CASTIÑEIRAS, 2002, pp. 624-626.

representació¹¹⁶. En tot cas és difícil parlar d'una vinculació iconogràfica entre aquestes imatges del martiri amb la representació de Lleida, sinó que el nostre episodi respondria a una escena basada en el patró tradicional de les escenes martirials, al qual s'hi haurien unit unes escenes de caràcter molt més singular que tot seguit passem a analitzar i que com veurem comptaven amb una tradició iconogràfica que s'havia fixat amb anterioritat a la península ibèrica, conformant un cicle inèdit. Sigui com vulgui, l'única de les representacions citades amb què presentaria paral·lelismes podria ser el capitell de Tudela, al que tornarem.

5. 2. 1. 2. 2. *Translatio*

L'episodi que segueix a la decapitació és el trasllat del cos del sant a Galícia [04.11, ANNEX 1]. El viatge es realitza amb un vaixell de grans dimensions que ocupa tota la meitat inferior del capitell i que no té veles; la nau navega sobre les aigües marítimes representades mitjançant unes ondulacions sinuoses i està carregada amb un monumental sarcòfag estrigilat i sis deixebles que gesticulen en actituds variades (girats en diverses direccions i alguns amb els dit índex aixecat o mostrant la mà), com si estiguessin interactuant entre ells. De la part superior dreta de la composició sorgeix la *dextera Domini* d'un núvol, que en tot moment els indica el camí a seguir. El testimoni escrit més antic que es coneix del relat de la *Translatio* és la carta apòcrifa de Lleó III, l'*Epistola Leonis episcopi*, datada del segle IX i conservada en diferents redaccions¹¹⁷. A partir d'aquí la tradició es va anar configurant amb nombrosos relats fins a ser fixada al segle XII, tal com és ben sabut. De la versió canònica se'n conserven diverses redaccions¹¹⁸, per bé que com és obvi les més rellevants i difoses foren les incloses al *Codex Calixtinus*, amb el relat presentat triplement¹¹⁹, i la que s'inclou

¹¹⁶ MANHES/DEREMBLE, 1993, p. 306, núm. 29. El vitrall desenvolupa una vasta seqüenciació de la història del sant que culmina amb el martiri, de manera que, com en el cas de Natzaret, no dedica cap escena a la llegenda posterior a la seva mort. A més a més, s'ha de puntualitzar que aquest cicle s'inscriu en un conjunt (el *choeur* de Chartres) en què hi apareixien altres vides d'apòstols i sants formant part, per tant, d'un programa no exclusivament dedicat a l'apòstol.

¹¹⁷ Per als diferents relats: VÁZQUEZ DE PRAGA *et al.*, 1948-1949, 1, pp. 187-192.

¹¹⁸ VÁZQUEZ DE PRAGA *et al.*, 1948-1949, 1, pp. 193-200 assenyalen, al marge del *Calixtinus* (vegi's la nota següent), un text que prové del monestir de Gemblours, BOLLANDISTES, 1949, text núm. 4.068 (no hem pogut accedir a aquest text) i un altre provinent de Fleury (*ca.* 1005), BOLLANDISTES, 1949, text núm. 4.058. Text en llatí publicat a FITA/FERNÁNDEZ-GUERRA, 1880, pp. 128-132.

¹¹⁹ *Codex Calixtinus*, 2004, al Lib. 1, cap. 9, que és la versió que es coneix com *Passio Magna: Acabado el día vinieron por la noche sus discípulos, que le encontraron, como hemos dicho, de rodillas y sosteniendo la cabeza con los brazos; colocaron cuerpo y cabeza en un zurrón de piel de ciervo con preciosos aromas y le transportaron de Jerusalén a Galicia por el mar, acompañándolos un ángel del*

a la *Historia compostellana*¹²⁰, que són els documents cabdals de l'època de l'arquebisbe Xelmírez (1100-1140) (*vid. infra*).

De la representació plàstica de la *Translatio* n'existeixen tres precedents hispànics, el més antic dels quals correspon a una moneda¹²¹ [fig. 68] pertanyent a l'etapa del regnat de Fernando II de León (1157-1188)¹²² que al revers presenta l'episodi amb un gran nivell de detall, si es té en compte el diàmetre de la peça (13 mm): s'hi veuen les figures de dos apòstols situades prop de la popa i el cap del sant jacent prop de la proa, mentre que a banda i banda del pal del vaixell, coronat per una creu patent, hi figura la inscripció: «S IA COBI». La segona de les imatges a tenir present es desplega al timpà de la porta lateral sud de l'església de Santiago de Cereixo [fig. 69], que es data a finals del segle XII o principis del segle XIII¹²³. Aquí ens trobem davant d'una escena monumental isolada¹²⁴, amb la barca i l'apòstol jacent davant de les

Señor, y le sepultaron donde se le venera hasta el día de hoy. Al Lib. 3, Cap. 1, que expresa: Sus discípulos, apoderándose furtivamente del cuerpo del maestro, con gran trabajo y extraordinaria rapidez lo llevan a la playa, encuentran una nave para ellos preparada, y embarcándose en ella, se lanzan a la alta mar, y en siete días llegan al puerto de Iria, que está en Galicia, y a remo alcanzan la deseada tierra. I, finalment, la carta del Papa Lleó, Lib. 3, Cap. 2: Por temor a los judíos fue recogido durante la noche el cuerpo del bienaventurado apóstol Santiago por sus discípulos, que, guiados por un ángel del Señor, llegaron a Jafa, junto a la orilla del mar. Y como allí dudasen a su vez acerca de lo que debían hacer, de pronto apareció, por designio de Dios, una nave preparada. Y con gran alegría suben a ella llevando al discípulo de nuestro Redentor, e hinchadas las velas por vientos favorables, navegando con gran tranquilidad sobre las olas del mar, llegaron al puerto de Iria, alabando la clemencia de nuestro Salvador.

¹²⁰ FALQUE, 1994, pp. 66-69, de la que en reproduim un fragment: *Pero sus discípulos, a los que el había ordenado en vida que llevaran su cuerpo a Hispania para enterrarle, recogieron el cuerpo con la cabeza durante la noche, según atestigua el papa León, llegaron hasta la orilla del mar con paso apresurado y, al buscar allí un barco para hacer el viaje a Hispania, encontraron en la playa una nave que les había sido preparada por Dios, en la cual se hicieron a la mar llenos de gozo dando gracias a Dios de manera unánime tras embarcar el santísimo cuerpo, y después de evitar Escira y Caribdis junto con las peligrosas Sirtes, siguiendo el rumbo de la mano del Señor, arribaron a bordo del afortunado navío primero al puerto de Iria y luego llevaron el venerable cuerpo al lugar que entonces se llamaba Liberum domum y que ahora se llama Compostela, donde lo sepultaron siguiendo el rito eclesiástico bajo unos arcos de marmol.*

¹²¹ Que es va trobar l'any 1985 durant el transcurs d'una excavació arqueològica a la necròpolis del jaciment d'Adro Vello (O Grove, Pontevedra). L'excavació va ser dirigida per José Carro, que ha publicat diversos estudis de la moneda, dels que hem consultat: CARRO, 1987. La peça es conserva al Museo de las Peregrinaciones de Santiago de Compostela (inv. D-159).

¹²² A l'anvers presenta un lleó rampant que del llom li surt un pal coronat per una altra creu patent i al voltant una inscripció que diu «FERDINANDUS REX», que és la que proporciona la datació.

¹²³ L'interès que ha generat aquesta portada ha estat principalment amb motiu del seu tema iconogràfic: MELERO, 1989, p. 74; SENRA, 2004; VÁZQUEZ SANTOS, 2011, pp. 60-63. Un estudi sobre el temple, que argumenta la datació apuntada: FERRÍN, 1999, pp. 89-100.

¹²⁴ VÁZQUEZ SANTOS, 2011, defensa que l'impacte de l'escena de la *Translatio* degué ser més important en la iconografia gallega del segle XII del que posen de relleu les restes conservades i que, per tant, n'haurien desaparegut testimonis notables. Se centra en l'etapa de l'arquebisbat de Xelmírez (1100-1140) i considera que si bé en un primer moment es van censurar les tradicions que reivindicaven els viatges de Jaume a Espanya perquè haurien pogut ocasionar

figures de set deixebles dels que en sobresurten els caps com a parts més visibles; la figura més destacada és la central, que també té les mans elevades com en actitud d'orar; és important fer notar que dos deixebles subjecten el cap i els membres inferiors del cos del sant, que com a la moneda, i a diferència de Lleida, es representa a cos descobert, com si l'escena fos el moment precís de la deposició a la barca. Però encara s'afegeixen dos personatges més a les arquivoltes: un eclesiàstic mitrat i un àngel turiferari, personatges que semblen remetre als protagonistes de la *inventio*¹²⁵ (*vid. infra*). El tercer i últim precedent correspon a l'esmentat capitell del claustre de la col·legiata de Tudela¹²⁶ [fig. 70], que presenta la imatge d'una barca que tampoc no té pals ni veles, amb només quatre deixebles que aguanten el cos del sant, que de nou es revela descobert i que sembla estar decapitat.

Vistes les representacions prèvies, ara convé fer notar les particularitats que presenta la nostra imatge, la primera de les quals és que el sant sigui transportat en un sarcòfag i no a cos descobert, tal com passa a altres imatges citades i com també sembla desprendre's dels textos¹²⁷. En aquesta qüestió hi va prestar un singular interès Marisa Melero, que va considerar que de la versió inclosa al tercer llibre del *Calixtinus* se'n podria extraure la interpretació que el cos s'hagués traslladat en un sepulcre quan es diu que van traslladar el "sagrat fèretre"¹²⁸, expressió que podria al·ludir a una caixa. Creiem que la presència del sarcòfag podria respondre a una interpretació lliure dels textos amb la qual s'hauria introduït aquesta innovació iconogràfica, la qual també figura a l'escena de la *Translatio* de la taula de Frontanyà¹²⁹ (ca. 1300), que presenta el trasllat en una caixa semblant a un taüt i no pas amb un sarcòfag de marbre com el nostre, com evidencià Melero. Això ens porta a concloure que l'autor del

suspiciàcies a Roma davant la pretensió d'apostolicitat de la seu compostel·lana, en fases més avançades del mandat de Xelmírez la *translatio* va ser reivindicada, com es posa de manifest repetidament al *Codex Calixtinus*; seguint aquesta idea creu fins i tot que hauria pogut figurar en els cicles decoratius de la catedral de Santiago.

¹²⁵ SENRA, 2004, p. 133.

¹²⁶ MELERO, 1989, p. 75, creu que una possible font textual per a aquest capitell podria ser un dels tres relats de la *translatio* que presenta el *Codex Calixtinus*, sense especificar quina.

¹²⁷ V. els fragment de text que citem en notes anteriors. La *Llegenda daurada* encara ho faria més explícit en dir que una pedra es va transformar en sarcòfag de marbre a l'instant en què s'hi van depositar a sobre les restes sagrades: *Al llegar a tierra desembarcaron el cuerpo y lo colocaron sobre una inmensa piedra, la cual, como si fuese de cera, repentinamente adoptó la forma de un ataúd y se convirtió milagrosamente en el sarcófago del santo.* (VARAZZE, 1982, p. 399)

¹²⁸ MELERO, 1989, p. 76. El text diu: *emprendida, pues, la marcha hacia oriente, trasladan el sagrado féretro a un pequeño campo de cierta señora llamada Lupa.*

¹²⁹ Aquest és el següent exemple català de la *translatio* (MCDS, núm. 13). V. COOK, 1955; CALDERE, 1985, p. 370; BRACONS, 1986, a CR, 12, pp. 474-480; BRACONS, 1986, a CR, 22, pp. 364-367; MELERO, 1989.

capitell lleidatà possiblement no va dependre d'un model iconogràfic per a crear aquesta escena, sinó d'algun text que tenia a la seva disposició i per això en aquest aspecte, com en altres, no concorda amb els precedents iconogràfics del tema. No entrarem a discutir el nombre d'apòstols que acompanyen les relíquies del sant, que com hem dit a Lleida són sis, ja que en aquesta qüestió no coincideixen ni els textos ni les representacions iconogràfiques, de manera que el nombre varia en cada cas particular¹³⁰. Per tancar l'anàlisi de la imatge sí que voldríem considerar la presència de la *dextera Domini*, la qual no figura en cap dels precedents. De la mateixa manera com acabem d'assenyalar, podria ser que en aquest aspecte el nostre escultor s'hagués basat directament en algun text¹³¹. Tanmateix, la seva presència també podria entendre's com una constant iconogràfica utilitzada pels escultors de la seu lleidatana, atès que es troba igualment representada a l'escena de la decapitació del propi sant Jaume [04.12, ANNEX 1], de la qual no se'n parla al text dels *Actes dels apòstols*, així com al capitell del martiri d'Antolí [03.10', ANNEX 1], a la qual tampoc es refereixen els textos (*vid. infra*). En definitiva, doncs, no ha de respondre forçosament a una narració textual, sinó que podria respondre a la convenció iconogràfica usada en la plàstica romànica com a recurs expressiu recurrent com a referència al sentit miraculós i ascensional de l'escena en què s'inscriu¹³².

5. 2. 1. 2. 3. *Inventio*

Tot seguit, i tancant la seqüència, a l'exemplar situat a la dreta [04.10, ANNEX 1] hi figura una imatge monumental de la tomba de l'apòstol que és visitada per quatre personatges. El gran sepulcre, disposat sobre tres columnetes, s'ubica a la cara principal i està dignificat per uns cortinatges que pengen de la part superior i s'obren vers els laterals, com si hi hagués un

¹³⁰ Aquests deixebles havien estat convertits per Jaume durant la seva predicació a Espanya i després el van seguir a Jerusalem; quan va morir van tornar a la península per portar les seves relíquies. El seu nombre no apareix especificat en tots els textos de la *traslatio*, v. DUCHESNE, 1900, p. 164-166.

¹³¹ En algunes versions s'expressa com la barca va ser en efecte guiada per la mà de Déu. Aquesta és esmentada a Gemblours (*Manu Dei guberante*, VÁZQUEZ DE PRAGA *et al.*, 1948-1949, 1, p. 193), a Fleury (*Sola Dei manu ductrice*, VÁZQUEZ DE PRAGA *et al.*, 1948-1949, 1, p. 195) i a la *Historia compostellana* (*Manu Domini gobernante*, VÁZQUEZ DE PRAGA *et al.*, 1948-1949, 1, p. 191, v. també el fragment que reproduïm més amunt de FALQUE, 1994). Per contra, no se cita al Llibre V del *Calixtinus*, mentre que la *passio magna* del *Calixtinus* (Llib. I, cap. 9), se cita la intervenció d'un àngel del senyor; tampoc apareix a la carta de Lleó que s'inclou al *Calixtinus*, que fa referència a un àngel i als vents favorables (v. els fragments citats en notes anteriors).

¹³² RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, 2006, p. 68.

baldaquí imaginari; per darrera, al fons de la superfície del capitell, hi ha gravada una *crux quadrata* que fa l'efecte que estigui fixada al damunt mateix de l'enterrament apostòlic. Els quatre personatges esmentats es localitzen al lateral: de cos sencer només se'n veuen dos, els quals van vestits amb túniques llargues i porten la mà esquerra velada, mentre que amb la dreta estan gesticulant. El més proper a la tomba mostra el palmell, com en un gest de sorpresa, mentre que el situat més endarrere s'adreça a un personatge barbat del qual només en veiem la part del bust i del cap. Aquests dos, que semblen parlar entre sí, llueixen una mena de barrets, mentre que els altres dos, els més propers a l'enterrament sagrat, no en porten de barret. Les túniques que vesteixen aquests individus indiquen que no es tracta de seglars, sinó que són religiosos. Amb tots aquests elements a la mà, tradicionalment l'escena s'ha identificat com la *inventio* de les despulles apostòliques, o sigui, com la seva descoberta¹³³.

Segons Carlos Cid¹³⁴, el text més antic considerat com autèntic que relata aquest succés prodigiós és el document que es coneix com la *Concordia de Antealtares*¹³⁵ (1077), en la qual es descriu com, en temps del regnat Alfonso II d'Astúries (791-842)¹³⁶, un eremita anomenat *Pelagius* va tenir la revelació de què prop d'on vivia es trobaven les restes de Jaume. Després, unes llums sobrenaturals (*sacris lurninaribus*)¹³⁷ van mostrar a molts fidels (*quampluribus fidelibus*) de la parròquia de San Félix de Lovio, els quals, havent deliberat, van fer venir al bisbe Teodomir d'Iria Flavia per a descobrir-li aquella visió sagrada. Aleshores Teodomir va decretar un dejuni de tres dies i després va acudir al lloc amb una gran munió de fidels (*fideium caetibus agregatis*) i allí hi va trobar un *sepulcrum marmoreis lapidibus* que va identificar com el de l'apòstol i, finalment, ple de goig, va avisar a l'esmentat rei. Posteriorment el relat¹³⁸ apareix a la *Historia Compostellana*, de mitjan segle XII, on la *inventio* hi té una ampla

¹³³ LACOSTE, 1975, pp. 282-283; el segueixen: SESMA, 1997, a CR, 24, p. 152; SINGUL, 1999, pp. 117-118.

¹³⁴ CID, 1993, p. 61

¹³⁵ La *Concordia* va ser produïda en temps del regnat d'Alfonso VI (1072-1109), en la qual el bisbe Diego Peláez i l'abat Fagildo de San Payo de Antealtares acordaren els drets i compensacions pel replantejament de la catedral romànica. El document ha estat publicat a ZEPEDANO, 1870, pp. 313-325 (en llatí i castellà), les referències a la *inventio*, pp. 313-314 (text en llatí) i 320-321 (text en castellà). El relat també figura al *Chronicon Iriense*, una crònica medieval llatina del bisbat d'Iria Flavia entre els segles VI i X, publicat per GARCÍA ÁLVAREZ *et al.*, 1963 (el relat que ens interessa a les pp. 110-111), l'autenticitat del qual és molt més discutida (sobre aquesta qüestió: ISLA, 1984).

¹³⁶ CID, 1993, p. 55, fa referència a les datacions proposades per al fet miraculós de la *inventio* (que basculen entre finals del segle VIII i les primeres dècades del segle IX).

¹³⁷ En la transcripció d'aquestes anotacions seguim ZEPEDANO, 1870, *vid. supra*.

¹³⁸ El mateix CID, 1993, pp. 57-58, destaca el silenci documental sobre el propi relat de la *inventio*, que les cròniques asturianes medievals (del segle IX i fins al XIII) donen per sabut.

cabuda¹³⁹. Pel que fa a la iconografia de l'episodi, aquesta es va fixar en temps del bisbe Diego Xelmírez de Compostel·la, com posa de manifest la primera de les dues imatges de la *inventio* precedents a la nostra que existeixen, ambdues il·lustrant manuscrits. La imatge primigènia figura al *Tumbo A* de la catedral de Compostel·la¹⁴⁰ [fig. 71] i en ella s'hi revela la tomba del sant, acompanyada de dos sepulcres de menors proporcions, els dels seus deixebles Teodor i Anastasi, que té al costat esquerre l'esmentat bisbe —identificat com TEODOMIR(US) EPISKOP(US) i abillat amb les insígnies pontificals— que assenyala al sarcòfag central, un gest que al·ludeix a la certificació de l'autenticitat, mentre que al costat dret hi ha un àngel turiferari que encensa el túmul. L'escena se situa en un marc arquitectònic delimitat per un gran arc de mig punt, de la clau del qual en penja una làmpada, i flanquejat per dues torres. La segona miniatura amb la troballa del sepulcre apostòlic llueix al manuscrit de la còpia més antiga que es coneix de la *Historia compostellana*, conservada a la biblioteca de la Universidad de Salamanca¹⁴¹ [fig. 72], i presenta una composició gairebé idèntica que la

¹³⁹ *Unos hombres, personas de gran autoridad, refirieron al mencionado obispo (Teodomiro) que habían visto muchas veces unas luminarias que brillaban de noche en el bosque que, por el mucho tiempo transcurrido, había crecido sobre la tumba de Santiago, y que allí se les habían aparecido ángeles con frecuencia. Cuando escuchó esto, él mismo se dirigió al lugar donde aquéllos aseguraban que habían visto tales cosas, y efectivamente contempló con sus propios ojos las luminarias que brillaban allí. Inspirado, pues, por la divina gracia, se dirigió rápidamente al referido bosquecillo y mirando alrededor con cuidado encontró entre los arbustos y malezas una a pequeña casa que tenía dentro una tumba de mármol. Después de encontrarla, dando gracias a Dios, se dirigió enseguida a presencia del rey Alfonso el Casto, que entonces reinaba en España, y le dio a conocer el asunto verazmente según había oído y visto con sus propios ojos; el rey en persona, henchido de gozo por tan gran noticia, con paso apresurado vino a estas regiones y restaurando la iglesia en honor de tan gran Apóstol trasladó el episcopado de la sede iriense al lugar que se llama Compostela, con la autoridad de muchos obispos, de los siervos de Dios y de los nobles varones y con privilegio real (FALQUE, 1994, p. 70).*

¹⁴⁰ El *Tumbo A*, conservat a l'Arxiu de la catedral compostel·lana, és un cartulari diplomàtic il·lustrat, el nucli del qual va ser compilat vers els anys 1129-1134 i impulsat, en última instància, per Xelmírez, primer arquebisbe de la catedral. El còdex inclou la còpia de documents originals i també falsificacions de diplomes anteriors que tenen com objectiu últim la legitimació de la pròpia monarquia al servei de l'Església. La miniatura en qüestió (foli 1v) és la única escena narrativa (la resta són efigies de monarques asturians) i es tracta de la presentació d'un fet anacrònic en relació amb el contingut del manuscrit, la qual cosa s'interpreta com una apel·lació a l'auxili de l'apòstol per part dels governants en el marc polític particular de creació del manuscrit. L'estudi de la miniatura a: SICART, 1981, pp. 52-54; MORALEJO, 1984, pp. 247-248, on fa notar que Teodomir es podia haver representat amb les insígnies episcopals contemporànies de Xelmírez, com és el bàcul de voluta; MORALEJO, 2004b, pp. 319-320; SÁNCHEZ AMEIJERAS, 2010.

¹⁴¹ Manuscrit creat també a instàncies de Xelmírez amb la intenció de fer perdurar la memòria de les seves gestes. Es tracta d'un *registrum* de documents units mitjançant passatges narratius/propagandístics (per al text v. FALQUE, 1994). L'original d'aquest text no s'ha conservat i el manuscrit de Salamanca és la còpia més antiga de les com a mínim 18 que existeixen. Sembla que es va realitzar a l'escriptori de la catedral compostel·lana al segle XIII. L'escena que ens interessa és la del foli 14r, al marge del qual hi consta que el propi Xelmírez va ordenar incloure el *registrum* (SICART, 1981, pp. 101-103; NODAR, 2010).

miniatura del *Tumbo A*. Un dels aspectes que se'n poden destacar és la indumentària del prelat, amb una mitra molt rica que porta incrustades pedres precioses i el bàcul en forma de *tau*. Per bé que no s'ha conservat l'arquetip de l'època de Xelmírez de la *Historia compostellana*, que possiblement també va incloure una il·lustració com aquestes, la crítica accepta sense reserves, com ja hem assenyalat, que la creació d'aquesta iconografia es va produir a l'època de l'al·ludit arquebisbe¹⁴².

Una vegada examinada la iconografia original de la *inventio*, es posa de manifest que no hi ha una total correspondència iconogràfica entre la imatge lleidatana i les altres dues que acabem de descriure. De fet, algunes diferències són més que remarcables: a la nostra representació hi figuren quatre personatges, entre els quals no se'n distingeix cap pels emblemes episcopals; tampoc no hi ha l'àngel turiferari glorificant l'ambient i hi són absents les tombes dels deixebles flaquejant la central. Pel que fa a l'ambientació, a les miniatures al·ludides el lloc es remarca amb un arc arquitectònic, element que no es retroba a Lleida. Aquí, en tot cas, la tomba també s'ha representat amb una magnificència que té la clara intenció de realçar la seva monumentalitat, però els elements que li confereixen aquest caràcter són els cortinatges i la creu grega abans descrits. Es posa de manifest, doncs, que la imatge de la Seu Vella no es pot identificar amb la versió iconogràfica original de la *inventio*. Enfront d'aquestes divergències Joaquín Yarza va apuntar que es podria tractar del sepulcre apostòlic ja emplaçat a Compostel·la i no de l'episodi de la descoberta¹⁴³, observació que creiem que s'ha considerar. La nostra imatge revela la convenció que en època medieval les tombes de sants eren concebudes com a llocs gloriosos, un efecte al qual hi contribuïa l'ornamentació, que incloïa tot tipus d'elements, des de làmpades, vasos, altars, llibres, fins a creus i draperies¹⁴⁴. Respecte la sensació paradisiàca que devia provocar sobre el

¹⁴² SICART, 1981, pp. 46-54 i 101-103; MORALEJO, 2004b; NODAR, 2010; SÁNCHEZ AMEIJERAS, 2010.

¹⁴³ YARZA, 1991b, p. 41.

¹⁴⁴ Sobre l'ornamentació de les tombes de sants en època medieval i com la seva decoració contribuïa a crear espais sagrats i de santedat v. HAHN, 1997; SAPIN, 2003, pp. 57-59, que informa que a les excavacions arqueològiques de la cripta de la catedral de Meaux s'han localitzat el que sembla correspondre a les restes d'uns encaixos per a barres que haurien servit per penjar cortines. Segons l'autor, també són presents a Saint-Germain d'Auxerre o a la cripta de la catedral d'Aquilea, encara que és difícil precisar a quina etapa corresponen. RIPOLL, 2004, p. 179, citant a Noël Duval (*Les descriptions d'architecture et de décor chez Grégoire de Tours et les auteurs gaulois: le cas de Saint-Martin de Tours*, 2002, p. 44, text que no hem tingut l'oportunitat de consultar), expressa que quan Gregori de Tours (segle VI) descriu la localització i les celebracions dedicades a sant Martí esmenta que la zona on es localitzava la tomba estava envoltada de cortines i vels, així com de catifes i teixits que recobrien la inhumació.

pelegrí la contemplació de la tomba de sant Jaume emplaçada a la catedral de Compostel·la n' existeix la impressió que va deixar per escrit Aymeric Picaud¹⁴⁵, consistent en una *ekphrasis* en la qual es manifesten els poders religiosos del lloc, que l'autor contemplà com un espai petit però perfecte, i que va vincular amb allò diví per les seves il·luminacions, fragàncies i presents, que celebrà amb adjectius celestials¹⁴⁶: *el cuerpo del apóstol se encuentra íntegro allí, divinamente iluminado con celestiales carbúnculos, honrado por divinos aromas que exhalan sin cesar, adornado con refulgentes luminarias celestes, y agasajado fervientemente por angélicos presentes*¹⁴⁷. Per bé que no parla explícitament de la presència de cortines o vels com les que hi ha al capitell lleidatà, l'ús de teixits com a decoració del sepulcre també es posa de manifest en el text¹⁴⁸. Podria ser que la nostra imatge hagués volgut representar aquella tomba commovedora coberta de llenços i obsequis? Encara hi ha un altre element que ens permet continuar sobre la qüestió: el sentit de la creu grega gravada al nostre capitell, que podria representar un objecte que contribuís a produir el mateix efecte. Respecte aquesta creu Jacques Lacoste va esgrimir que podria remetre a la desapareguda creu d'Alfons III¹⁴⁹, la *crux gemmata* donada pel monarca l'any 874 en honor del sant¹⁵⁰, una idea amb la qual ens trobaríem, encara, davant de la tomba de la catedral compostel·lana i no del tema de la troballa. Malgrat ser una hipòtesi molt inspiradora, el propi autor posteriorment se'n va desdir i es va decantar per l'opció de la *inventio*¹⁵¹. En resum, sembla que la crítica ha vacil·lat per arribar a determinar l'escena davant la qual ens trobem, unes hesitacions que a nosaltres també se'ns plantegen. La nostra idea no passa expressament per la consideració que la creu gravada a Lleida sigui una al·lusió directa a la pròpia Creu d'Alfons III, la qual cosa significaria un coneixement molt precís (per part dels artífexs o dels qui van imaginar aquest capitell) del lloc físic en el qual es veneraven les relíquies de l'apòstol (en el cas de que la creu mai s'hagués arribat a emplaçar a sobre de la tomba), però creiem que es difícil negar que ens trobem al davant d'una al·lusió a aquest espai, o sigui, a la cripta gallega real que va descriure Picaud. Això no obstant, no neguem que l'escena correspongui a la *inventio*. Una de les explicacions que trobaríem per identificar l'escena com

¹⁴⁵ El redactor del *Liber Peregrinationis* (Guia del Pelegrí, cinquè llibre del *Codex Calixtinus*).

¹⁴⁶ Fa referència a aquestes impressions: RUIZ MONTEJO, 2006, p. 107.

¹⁴⁷ *Codex Calixtinus*, 2004, p. 601.

¹⁴⁸ *Si alguien, por devoción al Apóstol, quisiera regalar un mantel o un lienzo para cubrir su altar, que sea de nueve palmos de ancho y veintiuno de largo* (*Codex Calixtinus*, 2004, p. 601).

¹⁴⁹ LACOSTE, 1974, p. 234.

¹⁵⁰ Sobre aquest objecte, que va ser robat de la capella de les relíquies de la catedral de Santiago de Compostel·la l'any 1906, v. p. ex. ARBEITER/ARIAS, 2009, p. 410.

¹⁵¹ LACOSTE, 1975, p. 282.

a tal rau en la indumentària dels personatges: per bé que la iconografia del pelegrí compostel·là identificat amb la venera era perfectament coneguda pels artistes i/o creadors d'imatges de la catedral lleidatana¹⁵², cap dels individus que visiten la tomba no llueix aquesta insígnia distintiva, fet que permetria concloure que no es tractaria d'una escena de veneració, sinó que remetria a un moment en què el pelegrinatge encara no era un fenomen establert i/o consolidat. Tanmateix, el capitell lleidatà no segueix el patró dels còdex il·luminats del Nord-est peninsular, la qual cosa fa pensar que aquesta imatge tampoc no va basar en models visuals, sinó que, com hem dit també respecte el tema anterior (*translatio*), potser es va disposar d'un text que es va transposar en imatges. Per això, la nostra no coincideix amb la iconografia tradicional. Potser a Lleida es coneixien les descripcions que feien de la tomba un lloc rellevant, fet que es va plasmar en el capitell, però al mateix temps no es van descuidar els personatges del relat la *inventio*, un dels quals seria Teodomir, per bé que no se'l pugui identificar a partir d'una indumentària singularitzada i pròpia d'una dignitat episcopal. Els altres serien els habitants del lloc que, junt amb el bisbe, van acudir al fet prodigiós, tal com expressen el textos, uns textos que, per contra, no parlen de la presència d'àngels turiferaris, els quals, en conseqüència, no es van representar a Lleida. En resum, a Lleida s'hauria creat una imatge de l'episodi de la descoberta de la tomba que potser al mateix temps estaria inspirada en les descripcions de la pròpia tomba honorada a la cripta de la catedral compostel·lana.

* * * *

L'excepcional valor iconogràfic que adquireix aquesta sèrie hagiogràfica [INFOGRAMA 2] es troba en el fet que la unió de diferents imatges dedicades a l'apòstol amb les quals es creava una narració històrica i coherent dels fets llegendaris que van originar el fenomen de les peregrinacions a Compostel·la eren, sorprenentment, molt infreqüents al segle XIII. Per bé que com és obvi no podem deixar de banda la idea que hagin desaparegut altres cicles de la mateixa índole, l'únic precedent del que avui per avui podem parlar és el citat capitell de Santa Maria de Tudela.

La troballa del cos de l'apòstol produïda a l'extrem nord-occidental de la península a principis del segle IX, independentment de la seva veracitat històrica, fou sens dubte el punt de referència d'un dels fenòmens socio-culturals més potents de l'Europa medieval, que va donar lloc a una ingent

¹⁵² Ho demostra el fet que es troba tant al capitell dels pelegrins compostel·lans [09.05, ANNEX 1] com al dels pelegrins d'Emaús [12.13, ANNEX 1]).

massa de pelegrins que van emprendre la ruta cap al sepulcre des de les regions d'Europa més diverses. El trasllat i l'enterrament de Jaume a Galícia i l'estranya revelació a Teodomir foren uns esdeveniments llegendaris que van passar a ser acceptats no només com un fenomen local, sinó com un punt central de la sacralitat cristiana medieval, i els ecos del descobriment es van amplificar a tota la cristiandat. La presència d'un cicle a la capital del Segrià que donava fe de que el cos de l'apòstol jeia sepultat a Compostel·la implica, al nostre entendre, l'existència d'una voluntat explícita del poder eclesiàstic lleidatà de vincular la catedral al moviment de les peregrinacions, de situar-la en un mapa del qual no havia format part degut a què fins a mitjan segle XII havia estat integrada als territoris dominats pels musulmans. Calia participar d'aquest fenomen i una manera de fer-ho era exhibint imatges que hi fessin referència. Es podria considerar, doncs, que aquesta unitat iconogràfica no és tant una manifestació *a posteriori* de l'activitat del pelegrinatge —o dit d'una altra manera, un resultat d'aquest fenomen—, com la manifestació d'una voluntat de desplegar expressions i símbols a través dels quals integrar la nova catedral a la peregrinació compostel·lana un cop el territori es va veure alliberat de l'amenaça de l'infidel.

Amb posterioritat a la conquesta la ciutat, Lleida passaria a tenir un paper rellevant, per no dir preeminent, en la distribució geogràfica dels itineraris cap a Galícia, atès que va esdevenir un punt de confluència dels camins orientals de la península que continuaven cap a Fraga i Saragossa (via marina, camí d'Aragó, ruta del Segre, que seguia el curs del riu fins a la ciutat, rutes tarraconenses, ruta del Pallars i una ruta interior que passava pel monestir de Ripoll)¹⁵³. Les imatges artístiques també van participar en la creació de representacions mentals del fenomen col·lectiu de les peregrinacions com il·lustra el nostre cas i, per bé que durant el segle XIII *només* (en el sentit numèric de l'expressió) tenim constància de la capella de la Seu Vella on s'ubiquen aquests capitells com espai de la ciutat dedicat a Sant Jaume, l'activitat del pelegrinatge es fa visible en les repetides representacions iconogràfiques que trobem del tema a la catedral¹⁵⁴. Quan en un altre apartat

¹⁵³ Aquesta xarxa de rutes es va anomenar "El Camí de Sant Jaume de Galícia", v. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 1992, pp. 105-172, esp. mapa de la p. 107; SINGUL, 1999, p. 115; BOTO, 2007, pp. 282-283; BUSQUETA, 2008, p. 28.

¹⁵⁴ El pelegrí amb la venera compostel·lana apareix en dos capitells [09.05 i 12.13, ANNEX 1], així com en el cicle, més tardà, de les pintures de la Pia Almoina (YARZA, 1991a; FERNÁNDEZ SOMOZA, 2003, pp. 114-115), en el qual hi apareixen escenes de caritat als pelegrins de Compostel·la que recreaven una de les activitats que es desenvolupava en aquest espai. Aquesta constatació de les tasques d'acollida de pelegrins és un indicador de la rellevància que

d'aquest treball (3. 2. 1. 1.) presentàvem la capella de Sant Jaume, ja fèiem deferència a la veneració de què va gaudir l'apòstol a la catedral des de ben aviat (la primera notícia documental s'atesta l'any 1176). La situació del cicle, en una de les principals capelles del temple (si tenim en compte la jerarquització dels espais només estaria superada per l'absis major), és una mostra evident de la rellevància del culte al sant a la capital del Segrià. Posteriorment, del segle XIV, hi ha constància de la capella del Peu del Romeu, dedicada a l'apòstol¹⁵⁵, que juga en el mateix sentit.

5. 2. 2. Absis sud: Història de Pau i Pere

El cicle hagiogràfic amb la història dels sants Pau i Pere es localitza als capitells de l'embocadura de l'absis lateral sud. Està format per quatre episodis, dos a cada banda, i presenta un estat de conservació fragmentari a causa de la remodelació de l'espai que va patrocinar la família Montcada en època gòtica (v. apartat 3. 2. 1. 1.). La identificació de les escenes més properes a la part interna de la capella no deixen lloc per al dubte: a l'esquerra [05.01, ANNEX 1] hi ha la crucifixió de sant Pere (al cimaci hi ha la inscripció: S[anctus] PETRUS¹⁵⁶) i, a la dreta, la decapitació de sant Pau [06.10, ANNEX 1]. Malgrat que els capitells de la banda externa (dreta i esquerra) estan incomplets, s'identifiquen les escenes de la barca de sant Pere [06.09, ANNEX 1] i la caiguda de Simó el Mag [05.02, ANNEX 1]. Tot seguit, passem a examinar cadascuna de les peces de forma individual segons l'ordre cronològic en què es produïren els fets, per acabar amb les consideracions globals.

5. 2. 2. 1. Barca de sant Pere

Del capitell de la part exterior dreta [06.09, ANNEX 1] només se'n distingeix l'extrem d'una barca que té dos personatges a bord. A aquesta escena

degué tenir Lleida com a escala en el camí a Galícia. En aquest sentit, LÓPEZ ALSINA, 1994, pp. 95-96, va assenyalar que l'adscripció d'una població als camins de peregrinació es dona no només per la dedicació d'espais al sant, sinó per l'existència d'hospitals i confraries que prestaven atenció específica als pelegrins que seguien la ruta.

¹⁵⁵ Fundada per commemorar l'episodi llegendari que, durant el seu pas per Lleida, Jaume va ser assistit pels habitants del barri del Peu del Romeu perquè se li havia clavat una punxa al peu, que li van traure a la llum de torxes subjectades pels àngels (LLADONOSA, 1952, pp. 99-111; BOTO, 2007, p. 283). Segons informa BUSQUETA, 2008, p. 29, a mitjan segle XIV, la comissió municipal de l'anomenada "prohomenia del Romeu" va sufragar la "llàntia del Romeu", que va cremar al davant de la imatge de l'apòstol que hi havia en un pòrtic al peu del Romeu (a la cruïlla dels actuals carrers Major i Cavallers).

¹⁵⁶ TARRAGONA, 1979, p. 251.

Joaquín Yarza li dedicà una extensa anàlisi en el seu treball dels capitells lleidatans¹⁵⁷, fent tota una sèrie de consideracions que proporcionen una identificació hipotètica per aquest capitell (s’hi refereix com la “nau de l’Església” o “nau de sant Pere”) que avui es conserva molt fragmentat. Per això, bona part de les reflexions que segueixen respecte la interpretació de l’escena estan basades en l’aportació d’aquest autor. Als Evangelis hi ha diferents episodis que relacionen Pere amb una barca, que convé distingir: el primer seria la vocació dels primers deixebles o vocació de Pere i Andreu¹⁵⁸ (Mt. 4, 18-20; Mc. 1, 16-19); el segon aquell en què Jesús i Pere caminen sobre l’aigua¹⁵⁹ (Mt. 14, 22-33); i el tercer la pesca miraculosa, episodi que pot donar lloc a la confusió per la seva referència bíblica, ja que, de fet, de pesques miraculoses se’n van produir dues, les quals es relaten en dos moments gairebé idèntics¹⁶⁰: el primer (Lc. 5, 1-11) va esdevenir al llac de Guenesaret quan, després de predicar des de la barca de Pere, Crist va produir el miracle, mentre que el segon (Jo. 21, 1-13) va passar vora el llac de Tiberíades i correspon a la tercera vegada que Jesús va aparèixer als deixebles un cop ressuscitat. Com a paral·lels, i per tal de situar la representació d’escenes de la barca de sant Pere en la tradició peninsular, remetem a les altres mostres romàniques que es conserven. La primera és la que localitzem a la girola de Santo Domingo de la Calzada [fig. 73], que presenta Crist adreçant-se als deixebles, els quals es troben en una barca recollint les xarxes i que correspon a l’aparició de Jesús al llac de Tiberíades o pesca miraculosa (Jo. 21)¹⁶¹; la segona és en un capitell localitzat al claustre de San Juan de la Peña [fig. 74], on hi apareix l’escena de Crist sobre les aigües del llac de Tiberíades i cridant als pescadors escollits, és a dir, la vocació dels primers apòstols¹⁶². Més complicat és identificar el tema concret que figura a la tercera de les mostres a tenir present, el cèlebre fragment atribuït al Mestre de Cabestany provinent de la portada de Sant Pere de Rodes

¹⁵⁷ YARZA, 1991b, p. 44-46.

¹⁵⁸ RÉAU, 1955-1959, 2-2, pp. 311-312; SCHILLER, 1971-1972, 1, pp. 155-156.

¹⁵⁹ L’episodi també es coneix amb el nom de “la Navicella”; v. RÉAU, 1955-1959, 2-2, pp. 573-574; SCHILLER, 1971-1972, 1, pp. 167-168; LLOMPART, 1976.

¹⁶⁰ RÉAU, 1955-1959, 2-2, pp. 570-572; SCHILLER, 1971-1972, 1, p. 167 només descriu Lc., 5.

¹⁶¹ YARZA, 2000, 198-199, informa de que a les pilastres de la girola hi ha dos capitells amb barques que mostren l’aparició de Jesús al llac de Tiberíades (Jo. 21), que com hem dit correspon a un episodi posterior a la resurrecció. Segons la narració, alguns apòstols estaven pescant sense resultat i Jesús va aparèixer a la riba i els digué que tornessin a llançar la xarxa, que van recollir plena de peixos; aleshores s’adonaren que era el mestre. Al capitell es veu Pere que es tira al llac i la xarxa plena de peixos. L’altre capitell mostra l’aparició de Jesús i Pere a l’aigua. Aquí es repeteix la barca amb els apòstols i Pere ja s’ha tirat, mentre Jesús l’espera. Yarza destaca la dimensió donada a la història, en dues parts relacionades, fet que no té paral·lels, atès que el més comú és que només se li dediqui una escena.

¹⁶² PATTON, 2004, p. 209 (en un capitell doble del pilar nord-oest, núm. 12).

[fig. 77], respecte del qual no hi ha un consens total sobre quin passatge representa¹⁶³. En canvi, sembla que la quarta escena, la de les pintures de Sant Pere de Sorpe [fig. 75], és la de la *Vocació*¹⁶⁴; per finalitzar encara hi ha una altra escena en el territori català amb una barca, la que hi ha en un capitell de l'arc absidal de l'església de Sant Pere de Galligants [fig. 76], que segons Pere Beseran podria correspondre igualment a la vocació del apòstols¹⁶⁵.

Quin fou l'episodi que es va representar al capitell de Lleida? En realitat és complicat pronunciar-se, atesa la fragmentació i els pocs indicis iconogràfics que han perviscut. Potser a la peça li podria escaure l'aparició de Jesús al llac de Tiberíades (o el que és el mateix, la pesca miraculosa, Jo. 21), ja que després d'aquest episodi Crist va declarar la missió de Pere i li va anunciar el seu martiri (Jo. 21, 15-17), que com sabem és una de les escenes que integra el cicle. Evidentment, això és només una de les possibles hipòtesis. Una altra és la que planteja Yarza, que com hem dit s'estén en l'anàlisi de la peça i que, com és obvi, hem de tenir molt present: *“estamos ante algo que es resultado de la fusión de elementos que provienen tanta de la vocación de Pedro como de la visión «post mortem» expresada por Juan. Hablar de la barca de San Pedro e indicar que con ella se alude a la*

¹⁶³ Al Museu Marès de Barcelona (inv. 654), datat al darrer quart del segle XII. L'escena a vegades s'identifica com l'aparició de Jesús als deixebles després de la Resurrecció (Mt. 14, 22-33), lectura que han proposat, per exemple, GUDIOL RICART/GAYA NUÑO, 1948, p. 64; AINAUD, 1959, pp. 34-35; BARRAL, 1991; CAMPS/LORÉS, 2000, pp. 115-116, mentre que, per un altre costat, hi ha autors que es mostren convençuts que es tracta de la *Vocació* (Mt. 4, 18-20; Mc. 1, 16-19), com són BATLLE GALLART, 1961 o BARRACHINA, 1998-1999. Per a aprofundir més, es pot veure una síntesi de les diferents interpretacions a CAMPS, 1988, a CR, 23, p. 314 i, més recent, a BARTOLOMÉ, 2011b, pp. 281-282.

¹⁶⁴ Al MNAC (inv. 113.144-003), a la part nord de l'intradós de l'arc preabsidal, en la qual hi podem observar tres apòstols –Andreu (ANDREA), Pere (PETRV...) i un tercer no identificat– que naveguen en una nau. Dos d'ells porten rem i l'altre sosté una xarxa plena de peixos; al pal de la nau hi ha un estendard amb un crismó amb l'alfa i l'omega. La identificació de l'escena es presta a confusió i de fet se sol descriure de manera genèrica i indeterminada com “La barca de l'Església governada pels apòstols”. Per exemple, VIVANCOS, 1988, a CR, 23, p. 230; També AINAUD, 1973, pp. 132-133 i AINAUD, 1994, a CR, 1, pp. 358, que en fa unes notables descripcions, però no la identifica amb un passatge bíblic concret. Per la seva part, ARAD/PAGÈS, 2006, p. 25, apunten “pel que fa a la barca de l'Església, la imatge al·legòrica, basada en les ensenyances dels evangelis (especialment al paràbola de la xarxa: Mt 13, 47-50, però també Mt 4, 18 i 19; Lc 5, 1-11, etc.), és clara i incontrovertida”. En tot cas, sembla que el que es representa és el tema de la *vocació* que es fa palès amb les identificacions de dos dels personatges que apareixen a Mt. 14, 18: “Tot caminant vora el llac de la Galilea, va veure dos germans, Simó, l'anomenat Pere, i Andreu, el seu germà, que tiraven la xarxa a l'aigua...”.

¹⁶⁵ BESERAN, 1990, p. 33-34. Al centre hi ha la figura de Crist amb nimbe crucífer envoltat de quatre personatges (apòstols?) i als laterals escenes amb embarcacions i la representació del mar. La peça es vincula al cercle del Mestre de Cabestany.

*Iglesia y a su cabeza es recurrir a una muy vieja imagen cristiana*¹⁶⁶. Tornarem al tema una vegada hàgim vist els altres capitells que conformen aquest cicle.

5. 2. 2. 2. Vol de Simó el Mag

Mutilat també en gran part, el capitell de la caiguda de Simó el Mag¹⁶⁷ ha conservat una figura alada que davalla cap per avall des d'una torre amb merlets i una altra que se li acosta [05.02 ANNEX 1]. L'origen de l'episodi també es troba en un fragment dels *Actes dels Apòstols*¹⁶⁸, que va ser ampliat a partir del segle II als *Actes Apòcrifs dels Apòstols*¹⁶⁹ i a les versions que en deriven, les quals van ser molt conegudes i reproduïdes durant l'època medieval¹⁷⁰. La llegenda diu que Simó¹⁷¹ s'havia traslladat a la ciutat de Roma i s'havia fet amic de Neró. En el seu intent de trencar l'autoritat apostòlica, el Mag va presumir que podia volar i, per demostrar-ho públicament, es va llançar des d'una torre que havia fet construir l'emperador, ja que era el seu favorit en els disputes, fet davant del qual Pere va resar i va demanar que caigués. El text explicita que Simó va volar per uns instants amb l'ajut dels seus àngels abans que es produís l'efecte del prec i s'estavellés a terra.

¹⁶⁶ YARZA, 1991b, p. 45.

¹⁶⁷ Reprenem la interpretació apuntada per YARZA, 1991b, p. 43. BERGÓS, 1935, pp. 101-102, havia cregut que es tractava de l'episodi en què sant Pere era deslliurat de la presó identificant la figura que davalla com l'àngel alliberador i imaginant que Pere s'hauria situat a la part central de la peça, avui desapareguda. Convé dir que Yarza no descarta completament aquesta segona lectura, malgrat decantar-se per la primera. Nosaltres creiem que sí que s'ha de refusar la interpretació proposada per Bergós. La interpretació del *deslliurament* té el fonament textual als *Actes dels Apòstols* (Ac. 12, 9-12), on es relata que Herodes Agripa havia fet executar a Jaume i, en veure que això agradava als jueus, va empresonar a Pere, el qual, la nit anterior de ser sotmès a judici públic, fou deslliurat per un àngel. Però les representacions plàstiques de l'alliberament de Pere mostren l'àngel de peus a terra o, efectivament, volant, però invariablement en posició dreçada (CARR, 1978, figs. 210-228), el que posa de relleu que la disposició invertida del personatge alat de la nostra peça denota una significació de caiguda. Sobre els personatges que cauen en posició invertida v. HENDERSON, 1981, pp. 44-47.

¹⁶⁸ Ac. 8, 9-25, en un breu passatge que relata com Simó va voler adquirir el poder de l'Esperit Sant a canvi de diners, davant del que Pere li respongué: "Que el teu diner se'n vagi amb tu a la perdició, perquè has cregut que el do de Déu es pot adquirir amb diners".

¹⁶⁹ Els més coneguts d'aquests textos són *Actus Petri cum Simone* i *Passio Sanctorum Apostolorum Petri et Pauli*, publicats en llatí a R. A. Lipsius i M. Bonnet: *Acta apostolorum apocrypha*, I, Constantine von Tischendorf (ed.), Leipzig, Avenarius et Mendelssohn, 1891 (no hem consultat aquesta obra; en notes successives se citen les traduccions utilitzades).

¹⁷⁰ L'episodi també s'inclou a la *Llegenda Daurada* (VARAZZE, 1982, cap. 84). En algunes de les versions es descriu la *caiguda* com el punt àlgid dels enfrontaments entre Simó i Pau i Pere a Roma (VOUAUX, 1922, XXXII (III), pp. 409-415; LELOIR, 1986, pp. 26-29 i 58-59) i pot anar seguida del martiri dels dos apòstols.

¹⁷¹ LECLERCQ, 1950, a *DACL*, 15-1, col. 1460; AMANN, 1941, a *DTC*, 14-2, cols. 2132-37.

En les representacions plàstiques de l'escena¹⁷² s'observa que a vegades Simó va acompanyat en el vol pels àngels, els quals adquireixen l'aparença de dimonis seguint la denominació d'"àngels de Satan" que féu Pere. Per exemple, se n'ha emfatitzat aquest caràcter en un capitell de Vézelay¹⁷³ [fig. 78], en un relleu de Saint-Sernin de Toulouse¹⁷⁴ [fig. 79] o en una base de columna de la catedral de Peterboroug¹⁷⁵, encara que la que ens és més propera, per bé que més tardana, és la que apareix al compartiment inferior dret del Frontal de Sant Pere de Boí¹⁷⁶. A diferència d'aquestes imatges, en altres ocasions el mateix Mag es presenta com un personatge alat, tal com es veu a l'Apocalipsi Gulbenkian¹⁷⁷ o en un vitrall del presbiteri de la catedral de Chartres¹⁷⁸ [fig. 80]. En general, a les imatges de la caiguda no hi apareixen els dimonis, atès que ja han abandonat a Simó; no obstant, algunes representacions mostren el Mag conservant les ales, particularitat que és visible en un capitell de Saint-Lazare d'Autun¹⁷⁹ [fig. 81] o a la llinda de Saint-Paul-de-Varax¹⁸⁰. Aquesta és també, al nostre mode de veure, la forma de representació que adopta el capitell de Lleida.

El segon personatge que hi ha al fragment de la peça, que sembla que estigui oferint quelcom a Simó mentre cau, presenta dificultats a l'hora de ser identificat. Una presència singular apareix a la representació del vol de Simó el Mag de l'arquivolta del porxo de la catedral de Sessa Aurunca [fig. 82], amb una figura misteriosa, però en un posat ben diferent al de Lleida, la qual podria tractar-se la personificació de la ciutat de Roma¹⁸¹. Sigui com sigui, la possible

¹⁷² Per la iconografia v. AMBROSE, 2001; FERREIRO, 2005.

¹⁷³ AMBROSE, 2001, p. 152.

¹⁷⁴ El que hi ha sota la figura de Pere a la porta Miègeville, v. CABANOT, 1974, p. 142 i fig. 41; CAZES *et al.*, 2008, pp. 235-237.

¹⁷⁵ A la base d'una columna del portal principal, v. HENDERSON, 1981, pp. 41-42.

¹⁷⁶ MNAC, inv. 3912. Datat de la segona meitat del segle XIII. Prové de l'antiga capella de Sant Pere de Boí (la Vall de Boí, Alta Ribagorça).

¹⁷⁷ Aquest és un manuscrit il·luminat conservat a Lisboa (al Museu Calouste Gulbenkian, ms. lat. 139, datat ca. 1260) amb el text apocalíptic conegut com *Tractatus adversus Judaeos*, el qual exhibeix símbols antisemítics. En ell la figura de Simó el Mag (f 16) s'utilitza per a censurar els jueus i els heretges, v. LEWIS, 1986, pp. 554-559 i fig. 20 (més endavant analitzarem la significació antiherètica que se li va donar al personatge a l'època medieval).

¹⁷⁸ L'escena es troba en la que es coneix com la "finestra de Pau" (ca. 1210-1225), que conté un cicle molt extens amb la història de l'apòstol dels gentils, v. MANHES/DEREMBLE, 1993, pp. 5, 58, 59, 211-214, 232, 253.

¹⁷⁹ GRIVOT/ZARNECKI, 1965, p. 75, figs. 35 i 38. En realitat a Autun trobem Simó el Mag en dos capitells, els contigus al pilar dret del tercer tram de la nau principal. El primer representa el vol de Simó sota la mirada de Pau i Pere i el segon la caiguda provocada per les pregàries dels dos apòstols.

¹⁸⁰ PORTER, 1923, 2, fig. 86; COLLET *et al.*, 1978, p. 55.

¹⁸¹ El tema queda inclòs en un cicle esculpit amb les històries de Simó el Mag i de Pere. GLASS, 1970, p. 128 (la cronologia que es proposa per a l'arquivolta és entre els anys 1190 i 1200, p. 121). Les possibles interpretacions que presenta Glass per a la figura en qüestió (localitzada al darrera

identitat dels personatges que figuren en cada representació s'ha de buscar de forma específica per a cada cas. Pensem que a la nostra podria ser un dels seguidors de Simó que pren part al costat de Neró en algunes representacions¹⁸². L'estranya actitud d'ofrena podria indicar la fidelitat al Mag una vegada aquest hagués mort¹⁸³. D'altra banda, es pot imaginar que a la part mutilada de la peça hi podria haver hagut la figura de l'emperador, que sol presenciar el fet miraculós (per exemple a l'arquivolta de Sessa Aurunca, l'Apocalipsi Gulbenkian).

5. 2. 2. 3. Crucifixió de sant Pere

L'escena següent segons l'ordre dels esdeveniments és la crucifixió de Pere¹⁸⁴ [05.01, ANNEX 1], la qual, malgrat les al·lusions que es fan a la Bíblia a la passió de l'apòstol¹⁸⁵, i de la mateixa manera que l'anterior, només és descrita als relats apòcrifs¹⁸⁶. L'escena va ser freqüentment representada, pel que se'n podrien citar nombrosos paral·lels. Per bé que la seva representació plàstica¹⁸⁷ no va patir grans alteracions al llarg de l'època medieval, sí que se'n van anar modificant certs detalls, com ara la manera com Pere està agafat a la creu, la seva vestimenta, o les persones que hi assisteixen. Al capitell lleidatà, que recrea el moment en què un soldat romà disposa l'apòstol a la creu, la subjecció es fa amb cordes, aspecte que segons Mâle prové de la tradició figurativa francesa¹⁸⁸. El sant té el cos cobert amb una túnica (*colobium*), una vestimenta habitual en les representacions de sants, que el diferencien dels botxins, que vesteixen les túniques curtes característiques dels personatges laics, diferenciació que, per exemple, retrobem al frontal de Ribesaltes¹⁸⁹ (ca. 1200). També hi apareix la

de Pau i Pere i en una actitud protectora respecte dos personatges asseguts al seu davant) és una personificació de la ciutat de Roma o la virtut de la Justícia. Està d'acord amb la primera de les possibilitats CASTIÑEIRAS, 2002, p. 627, que troba al·lusions a l'Antiguitat en altres figures de la mateixa portada.

¹⁸² Per exemple, al ja citat apocalipsi Gulbenkian diversos personatges admiren el prodigi.

¹⁸³ En l'episodi de la mort de Simó es menciona un personatge anomenat Gémellus, que hauria restat fidel al record de Simó i que, junt amb altres, s'encarregaria de propagar la seva heretgia, v. VOUAUX, 1922, p. 413.

¹⁸⁴ La identificació l'apuntà BERGÓS, 1935, p. 103; el segueix YARZA, 1991b, p. 46.

¹⁸⁵ Als Evangelis (Jo. 13, 36; 21, 18-19) i a les Epístoles de Sant Pere (1Pe. 5, 1; 2Pe. 1, 14).

¹⁸⁶ Que narren com Pere va ser crucificat durant la persecució dels cristians iniciada per Neró en una creu invertida per petició pròpia (VOUAUX, 1922, pp. 398-467; LÉLOIR, 1986, pp. 64-76).

¹⁸⁷ Per a la iconografia: CARR, 1978, pp. 160-165; SAUVEL, 1938; PARLATO, 2001.

¹⁸⁸ MÂLE, 1958, p. 107, la distingeix de les representacions italianes, on Pere està clavat a la creu.

¹⁸⁹ Conservat a la Fundació Abbeg (Suïssa), v. ALCOY, 1997, a CR, 26, pp. 400-402.

figura de l'autoritat secular (Neró o Agripa¹⁹⁰) i dos observadors al lateral. L'assistència d'espectadors al martiris de sants en les representacions plàstiques romàniques no és gens insòlita, sinó que va ser un motiu recurrent. En les imatges del martiri de Pere, a part de l'emperador, hi podien ser presents diversos espectadors, com ciutadans de Roma, soldats o gent anònima que es plany¹⁹¹, de manera que, en aquest aspecte, la representació ilderdenca no representa, tampoc, cap particularitat. Quant a la composició, aquesta es distancia de les rígides i simètriques representacions franceses que descrigué Tony Sauvel, de les quals un capitell del claustre de Saint Pierre de Moissac n'és un bon exemple¹⁹² [fig. 83], i se situa en una tradició més naturalista, incloent individus que adopten actituds diverses, que presenta punts en comú amb les creacions pròpies d'Itàlia¹⁹³.

5. 2. 2. 4. Decapitació de sant Pau

Tanca el cicle el capitell de la decapitació de sant Pau (a la part interior dreta de l'entrada a la capella) [06.10, ANNEX 1], escena que també deriva dels *Actes apòcrifs*¹⁹⁴. A la cara central d'aquesta peça hi ha el sant reclinat que espera ser decapitat, que era una forma de martiri menys atroç que la crucifixió,

¹⁹⁰ Segons les versions, el prefecte de Roma Agripa fou qui dugué a terme les ordres de Neró o s'ocupà del martiri davant la consternació d'aquest.

¹⁹¹ Als frescos de la basílica de Sant'Andrea de Catabarbara de Roma (KRAUTHEIMER, 1937, pp. 62-63, el data al segle XI), destruïda el 1686 i de la qual se'n coneix decoració mural, que incloïa un cicle amb els fets de Pau i Pere a Roma, per una aquarel·la del segle XVII (Biblioteca Reial del castell de Windsor, inv. no. 9164, v. OSBORNE/CLARIDGE, 1996, pp. 82-83, cat. no. 180), un gran nombre d'espectadors contempla el doble martiri. Al sacramentari de Göttingen (Universitätsbibliothek, cod. theol. 231, f. 93v, PALAZZO, 1994, pp. 90-91 i fig. 44) hi apareix un grup de soldats en una banda i un de ciutadans a l'altra; en un sacramentari del Mont-Saint Michel (ca. 1060, Pierpont Morgan Library, Nova York, ms. 641, f. 122v, v. ALEXANDER, 1970, pp. 154-155 i lám. 43), Pere està envoltat per homes i dones que planyen la seva mort. Com a últim exemple que citarem, a les pintures de Barberà del Vallès hi ha un grup de personatges, un d'ells amb indumentària episcopal, que tant podria identificar-se com el successor de Pere a la seu romana, com un dels donants de l'església de Barberà (ARAD, 2011, pp. 189-191).

¹⁹² SAUVEL, 1938. Altres exemples (seguim a Sauvel) són el fresc de l'absis de Vicq (ca. 1130, v. KUPFER, 1988, pp. 58 i 104), un capitell de Saint-Avit de Duravel (POUSTHOMIS-DALLE, 1989, pp. 255 i fig. 23) o els timpans de Saint-Pierre de la Tour d'Aulnay-en-Saintonge (a la porta lateral esquerra de la façana principal, 3r quart del segle XII, v. CHAGNOLLEAU, 1938, p. 62 i fig. 43) i de Saint-Pierre de Pont-l'Abbé-d'Arnoult (BOUFFARD, 1962, pp. 133-134).

¹⁹³ Alguns exemples es trobarien a l'Oratori de Joan VII, als frescos de Sant'Andrea de Catabarbara (OSBORNE/CLARIDGE, 1996, 82-83; KRAUTHEIMER, 1937, pp. 62-63) o de San Piero a Grado (WOLLESEN, 1998, pp. 52-55 i fig. 14).

¹⁹⁴ VOUAUX, 1913, pp. 278-314; LELOIR, 1986, pp. 82-86.

conferida als qui tenien l'estatus de ciutadà romà¹⁹⁵. Hi són presents dos guardes¹⁹⁶ i un altre personatge entre aquests dos que s'estira la barba, gest que s'interpreta com la representació de l'emoció en circumstàncies dramàtiques en el llenguatge gestual de les imatges medievals¹⁹⁷ i que en aquest cas seria una figura que es plany davant del cruent episodi martirial. Finalment, al lateral apareix, en posició sedent, la figura de l'emperador romà Neró.

En contrast amb l'art paleocristià, on l'execució de l'apòstol dels gentils no es representà explícitament, sinó que la seva Passió prengué forma mitjançant l'escena del seu arrest¹⁹⁸, a l'art medieval sí que apareix de forma expressa, com es troba, desdoblada en dues escenes, a l'arquivolta de Ripoll [figs. 86 i 87]. La combinació de les escenes dels martiris de Pau i Pere és molt usual en el romànic ja que, segons la tradició, es produí el mateix dia. Per exemple la trobem en alguns dels conjunts citats més amunt, com el capitell de Moissac (segle XI) [figs. 83 i 84], a l'arquivolta de Ripoll (ca. 1169) [figs. 85-87] i també a l'església de Saint-Christophe de Montsaunès (Haute Garonne)¹⁹⁹ [fig. 88]. En el terreny de la pintura mural en són mostra els frescos de Sant Joan de Mùstair²⁰⁰ o els de la basílica romana de Sant'Andrea de cata Barbara²⁰¹ i, més properes a nosaltres, els de Santa Maria de Barberà del Vallès²⁰². Però, segurament, els

¹⁹⁵ El fet de tenir o no la ciutadania romana és la que va determinar el procediment seguit en l'execució. A més, a Pau se li garantiren els drets jurídics i civils, a diferència de Pere, que abans de ser martiritzat pogué haver estat sotmès a tortura (TAJRA, 1994, p. 2).

¹⁹⁶ Que podrien ser el prefecte Longus i el centurió Kretes, esmentats en el relat apòcrif, els quals, després de la mort de l'apòstol es van convertir al cristianisme en comprovar que havia ressuscitat.

¹⁹⁷ GARNIER, 1989, pp. 89-92. Entre el gran nombre de figures que fan aquest gest, és notòria la similitud del personatge de Lleida amb la figura adossada a un fust de columna conservada al Museu de Solsona, v. CAMPS, 1986, a CR, 22, pp. 318-319.

¹⁹⁸ CARLIDGE/ELLIOTT, 2001, p. 144. Una imatge d'això es troba en un dels sarcòfags paleocristians més cèlebres, el del prefecte Iunius Bassus, que a la part dreta del registre inferior del front de la peça mostra a Pau, amb les mans lligades a l'esquena, que és conduït per dos soldats, un dels quals li posa la mà a l'espatlla. Aquesta i altres imatges sobre la passió de Pau i Pere a SOTOMAYOR, 1962, pp. 101-113.

¹⁹⁹ Que formà part de la comanda implantada pels templers l'any 1146, en la qual, als capitells de l'esquerra de la portada occidental, s'hi descobreixen els martiris dels apòstols i, tot seguit, la lapidació de Sant Esteve. V. PORTER, 1923, 2, fig. 506; LABORDE, 1979; PRADALIER-SCHLUMBERGER, 1998, pp. 12-14 i 41, n. 15.

²⁰⁰ A l'absis nord compta amb un cicle amb al vida de Pere. Les pintures originals són d'època carolíngia (datades per FRANCOVICH, 1955, al principi del segle IX, pp. 435-454, esp. 436), però la major part de la decoració de l'absis es va recobrir amb pintures romàniques, que, no obstant, van seguir la decoració original. DEMUS/HIRMER, 1970, pp. 308-310, les daten al 3r quart del segle XII.

²⁰¹ OSBORNE/CLARIDGE, 1996, pp. 82-83, cat. no. 180; KRAUTHEIMER, 1937, pp. 62-63.

²⁰² ARAD, 2011, pp. 183-195. Els martiris tant de Pau com de Pere es troben integrats en el cicle pictòric que s'estén pel mur de l'absis sud del temple. L'autora situa la datació de les pintures a la segona meitat del segle XII (p. 276).

cicles narratius més cèlebres i també els més desenvolupats (els més canònics, en paraules de Herbert L. Kessler²⁰³) amb la història dels dos apòstols són els dels conjunts normando-sicilians de la catedral de Monreale²⁰⁴ (ca. 1186) i de la capella palatina de Palerm²⁰⁵ (en temps de Guillem I, 1155-1166). Així doncs, la unió de les dues històries, i més particularment dels martiris dels dos apòstols, no és en absolut desconeguda, sinó més aviat tot el contrari.

Amb els exemples citats com a rerefons, es posa de relleu que a l'hora d'escollir els temes del cicle de Lleida [INFOGRAMA 3] es va seguir la convenció habitual marcada per la tradició iconogràfica, associant els fets de la vida i la mort de Pere i Pau. Si s'atén a l'origen textual dels episodis representats, es veu que la sèrie es compon d'una escena evangèlica (la barca de Sant Pere) i tres que deriven dels *Actes apòcrifs*. Respecte d'això es pot dir que la pràctica de narrar plàsticament la vida dels dos apòstols combinant escenes dels dos orígens textuais sembla que es va iniciar a l'època carolíngia²⁰⁶ i que d'ençà de llavors va esdevenir comú. Sigui com vulgui, el més remarcable és que l'escena de la *barca* no la trobem en cap dels conjunts citats, els quals, si bé no són un catàleg exhaustiu, representen una mostra que posa en evidència els patrons que va seguir la representació artística de la vida i mort dels dos apòstols en el romànic. Per tant, la successió d'escenes de la Seu Vella suposa

²⁰³ KESSLER, 1987, p. 265.

²⁰⁴ A Monreale, al tram preabsidal, es desenvolupa un extens cicle amb les vides dels dos apòstols que culminen amb els seus martiris. Trobem així, al sector septentrional, les escenes de: Sant Pau entronitzat, Saule (sant Pau) demanant cartes dirigides a les sinagogues de Damasc, la conversió de Saule, Pau que és conduit a Damasc, la visita d'Ananies a Pau, el baptisme de Pau, la disputa de Pau amb els jueus, la fuga de sant Pau de Damasc i el martiri de sant Pau. Al sector meridional hi ha: Pere entronitzat, Pere a la presó, l'alliberació de Pere, Pere curant al paralític Enees, la resurrecció de Tabita, l'encontre de Pere i Pau, la disputa amb Simó el Mag i la crucifixió de Pere. Aquesta informació està extreta de KITZINGER, 1991, taula 14. El cicle el comenta, amb vàries il·lustracions, entre les p. 35-50. Conclou que aquest cicle i el de Palerm segueixen un mateix model.

²⁰⁵ Al mur del cor (est) té, al centre, Crist entronitzat entre Pere i Pau. Al costat esquerre hi apareixen les escenes de Pere alliberat de la presó i al costat dret Pere que cura al paralític. Al mur de la nau lateral sud les escenes són: Saule (sant Pau) demanant cartes dirigides a les sinagogues de Damasc, la conversió de Saule, el baptisme de Saule, la disputa de Pau a Damasc, l'empresonament de Pere, Pere que és alliberat de la presó, Pere guarint Enees el paralític, la resurrecció de Tabita, l'encontre de Pere i Pau a Roma, la disputa de Pau i Pere amb Simó el Mag davant Neró i, finalment, la caiguda de Simó el Mag. Les imatges de totes les escenes, amb molts detalls, a KITZINGER, 1993, figs. 102-142. Respecte d'aquest cicle també es pot veure VISCONTINI, 2001.

²⁰⁶ CARR, 1978, p. 184, explica que Sedullius Scottus, en un poema on descriu un pal·li donat per l'emperadriu Irmingard de Tours a Sant Pere de Roma l'any 851, diu que el conformaven escenes dels Actes dels apòstols, de les diputes de Pere i Pau a Roma i altres episodis evangèlics. El poema es troba publicat a TRAUBE, 1964, pp. 187-188.

un cas excepcional, en realitat l'únic que ens consta, amb aquesta combinació particular d'episodis.

Ultra aquesta constatació, ens preguntem si s'ha de buscar alguna significació determinada en el context específic de la catedral lleidatana per a aquest cicle (i que vagi més enllà de la pròpia dedicació de la capella en què s'ubica, apartat 3. 2. 1. 1.). D'entrada, l'episodi de la caiguda de Simó el Mag, mereix un major aprofundiment, atès que suggereix una lectura simbòlica addicional si es té present que a l'època medieval aquest personatge sovint fou considerat com el paradigma dels heretges simoníacs, als quals donà nom²⁰⁷. Però abans que res convé tenir present que la iconografia de Simó el Mag com imatge de l'heretgia simoníaca a l'època medieval és discutible segons els casos²⁰⁸. La imatge de la catedral d'Autun constitueix un cas ben exemplificatiu de la multiplicitat de significats atribuïts a la figura: si Denis Grivot i George Zarnecki²⁰⁹ apuntaren que s'havien de llegir com una glorificació de sant Pere i consideraren la seva presència una advertència als simoníacs, Linda Seidel²¹⁰ entengué que era la condemna de les supersticions i les falses pràctiques màgiques com a motiu recurrent a la catedral de sant Llätzer i que la inusual atenció que se li dóna al personatge de Simó el Mag emfasitza el contrast amb els sants que es veneraven a la catedral. Altres imatges el presenten com un antiheroi oposat a Simó-Pere, com la ja esmentada de la porta Miègeville de Saint-Sernin de Toulouse²¹¹.

Enfront del gran nombre de significacions de què poden ser portadores les representacions de Simó el Mag, només un estudi en el context immediat de cada obra permet interpretar-les. Per al nostre cas, per a conèixer la possible existència i abast de la simonia entre el clergat lleidatà ens fixem en les ordenacions que regulaven el seu comportament i la seva disciplina, els textos dels concilis, en concret els de 1173 i 1229 (els més propers cronològicament a l'edificació de la capçalera de la Seu Vella) a la recerca d'al·lusions a aquest

²⁰⁷ A partir del segle IV, Simó el Mag es va identificar amb el delicte de la compravenda de serveis i càrrecs eclesiàstics que, degut a l'associació de l'episodi dels *Actes* en què va voler comprar el poder de l'Esperit Sant, es coneix com a simonia (BRIDE, 1941, a *DTC*, 14-2, col. 2143).

²⁰⁸ Perquè malgrat que sovint es parla de *Simoniaca heresis*, no tots els autors medievals la consideraren una heretgia, sinó que la pogueren entendre com la manca d'observança de les pràctiques de la fe cristiana i, d'altra banda, perquè Simó el Mag no fou associat a la simonia de forma sistemàtica en els tractats antisimoníacs (TRIVELLONE, 2009, pp. 68-73).

²⁰⁹ GRIVOT/ZARNECKI, 1965, p. 77.

²¹⁰ SEIDEL, 1999, pp. 136-137.

²¹¹ CABANOT, 1974, p. 142 i fig. 41; CAZES *et al.*, 2008, pp. 235-237.

tipus de corrupció. Al cànon 4 del concili de 1173²¹² es fa referència a la simonia, en el punt en què es defensen els privilegis dels clergues sense deixar que se subordinin als seglars: *A quien recibiere simoníacamente o per manum laicam las órdenes y beneficios eclesiásticos, sean prebendas, arcedianatos, preposituras o cosa semejante, se le condena a perder lo que percibió y lo que dio por ello. El clérigo lo quedara para siempre, el lego sera excomulgado, el que intervino en ello quedara infame, y el que recibió el dinero lo restituirá doblado a la Iglesia. Toda fianza, caución o prebenda que intervenga en este negocio, se declara nula, según lo dispuesto por la autoridad de los príncipes*²¹³. Tot seguit es llegeix, al mateix cànon: *El subdiácono u otro clérigo inferior que hecho arcediano, deán, prior, abad o arcipreste, no reciba dentro de un año la orden correspondiente al cargo susodicho, sea privado de él, prohibiéndole ejercer dos en una misma Iglesia*²¹⁴. Això ha permès deduir que la simonia era un vici arrelat a Lleida, ja que s'interpreta que es mirava de pal·liar el mal que feia a les prebendes el fet que estiguessin a mans de persones sense vocació sacerdotal, concedint el termini d'un any per a què la persona sortís d'aquesta situació anòmala d'avarícia i renunciés a l'orde sacramental²¹⁵. D'altra banda, el concili ilderense de 1229²¹⁶ prohibeix aquest tipus de corrupció al cànon 33 en la figura del càrrec de l'arxipreste, al qual el bisbe no havia d'atorgar a canvi d'una renda, ni per un termini de temps²¹⁷. Un altre testimoni documental que sembla posar de manifest que la simonia era present la capital de Segrià del segle XIII apareix en el un codi de disciplina conegut com *Summa Septem Sacramentorum*²¹⁸ presentat per Pere d'Albalat probablement en un sínode celebrat a Lleida mentre n'era el bisbe (1236-1238), en el qual condemnava explícitament aquest tipus de corrupció²¹⁹. Així, la simonia, fos considerada o no una heretgia a la Lleida dels segles XII i XIII, era present a la vida seclar, fins al punt que Roser Sabanés creu que era un dels principals problemes de l'església d'aquell temps²²⁰. En base amb això, la presència del capitell amb la caiguda de Simó el Mag en el conjunt escultòric es podria entendre com un avís

²¹² Segons SABANÉS, 2009, p. 122, les disposicions conciliars ilderenses del 1173 són una còpia de les resolucions dels respectius concilis I i II del Laterà dels anys 1123 i del 1139 adaptades a les exigències i preocupacions de la província eclesiàstica Tarraconense, la majoria referides a mitigar la relaxació i els excessos del clergat i a evitar la dispersió del patrimoni eclesiàstic.

²¹³ SABANÉS, 2009, p. 140. Per al text en llatí v. GONZÁLEZ/TEJADA, 1851, p. 280.

²¹⁴ SABANÉS, 2009, p. 140. Per al text en llatí v. GONZÁLEZ/TEJADA, 1851, p. 280

²¹⁵ SABANÉS, 2009, p. 140.

²¹⁶ Que com hem explicat recull gairebé totes les disposicions del IV Concili del Laterà (1215).

²¹⁷ *A nadie se concede el arciprestazgo por tiempo mediante alguna pensión* SABANÉS, 2009, p. 214 i 230. GONZÁLEZ/TEJADA, 1851, p. 340

²¹⁸ Se'n coneix una còpia de l'any 1241, estudiada per LINEHAN, 1983.

²¹⁹ *Nec aliquid dent vel permittant archidiaconibus vel eorum clericis vel episcopo vel clericis episcopi ut ordinentur, quia simoniacum esset* (LINEHAN, 1983, p. 19)

²²⁰ SABANÉS, 2009, p. 124.

o una denúncia d'aquest tipus de corrupció eclesiàstica, de la mateixa manera com ho havia estat en altres representacions que trobem en el romànic²²¹.

Per tancar, creiem que la principal idea a remarcar respecte la globalitat del cicle que ens ocupa és aquella ja expressada de què en les imatges de la nostra catedral la figura de Pere pren un caràcter preeminent²²². Com hem apuntat, pensem que la seva presència reiterativa es podria associar a la intensificació que va experimentar la idea de la preeminència que Jesús havia concedit a Pere i al seu rol en la jerarquia eclesial, que l'identifica amb l'autoritat del papa, fet que de forma clara es va produir a principis del segle XIII, principalment en temps del papa d'Innocenci III (1198-1213)²²³. Pel que fa a això, ens hem de fixar en el profund sentit eclesiològic que té el tema de la barca de sant Pere, o, el que és el mateix, la idea que al capdavant d'aquesta església hi havia Pere, i en conseqüència, el papa. Si s'ha de fer referència a connexions directes i concretes en relació amb Lleida, tenim constància que a finals del segle XII i principis del XIII, les relacions entre el bisbat ponentí i la institució pontifícia eren intenses arran de les disputes amb Osca pels els límits d'ambdues circumscripcions eclesiàstiques²²⁴. La historiografia ha tendit a veure en això el motiu dos possibles viatges a Roma del bisbe Gombau (1191-1205). El primer s'hauria pogut produir l'any 1195 o 1196, durant el papat de Celestí III (1191-1198), el qual va expedir una butlla en la que va fer un elogi de la seva personalitat i li va subjectar diferents possessions²²⁵ i, el segon, l'any 1203, en temps d'Innocenci III, arran del qual aquest papa va promulgar una nova butlla²²⁶ que establia els límits definitius de les diòcesis, posant fi al conflicte. Ultra aquestes connexions, el papa també es feia notar a través dels

²²¹ AMBROSE, 2001.

²²² Insistim en què als capitells a l'interior del temple Pere és la figura més representada ultra les de Maria i Crist. Fixem-nos en què (al marge del cicle que ens ocupa) Pere apareix al capitell del dubte de Sant Tomàs, destacant entre els altres apòstols [04.03, ANNEX 1], a la *Traditio Legis* [11.03, ANNEX 1], com a receptor de la llei de Déu, o a la resurrecció de Llätzer [16.16, ANNEX 1], que és un tema en el qual no hi sol ser present. També figura al capitell amb la predicció de la seva negació de Crist [08.09, ANNEX 1], per tant una escena on n'és el clar protagonista.

²²³ MACCARONE, 1948, pp. 445-446; SAYERS, 1997, p. 26

²²⁴ UBIETO, 1946, pp. 187-240; ABADAL, 1952, pp. 7-82; DURÁN GUDIOL, 1965, p. 34-35; ARROYO, 1969, pp. 69-128; BUESA, 1979, pp. 77-85; GROS, 1980; BERLABÉ/TARRAGONA, a CR, 24, 1997, p. 69-89; BOIX, 1998, p. 125; SMITH, 2004, pp. 203-216.

²²⁵ Apunten aquest possible viatge BOIX, 1998, p. 117, que indica que aquesta butlla es va treballar en un estudi inèdit, que no hem tingut l'oportunitat de consultar: Ramón Chesé, "Colección Diplomática de San Pedro de Ager (1036-1198). Fondo de la catedral de Lérida", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, doc. 571; també fa referència a la versemblança d'aquest viatge BERTRAN, 2008, p. 84, del que extraiem que a la butlla en qüestió també s'hi refereix VILLANUEVA, 1803-1852, 16, pp. 126-127.

²²⁶ BUSQUETA, 2003d; BUSQUETA, 2003e, p. 185.

seus representants directes, els legats pontificis, que s'ocupaven d'exercir el control sobre les diòcesis, per exemple assistint als concilis²²⁷. Amb això es podria imaginar que la reiterativa aparició de Pere a la nostra catedral, i més concretament al cicle que se li dedica, suggeriria una idea d'obediència o de compliment de la voluntat de l'autoritat pontificia.

5. 2. 3. Absidiola nord

5. 2. 3. 1. Martiri de sant Antolí

La imatge del tema hagiogràfic del martiri de sant Antolí²²⁸ es localitza en un dels capitells del flanc septentrional de l'entrada a l'absidiola externa del transsepte nord [03.10', ANNEX 1]. Presenta una composició que segueix, a grans trets, el model tradicional d'escena martirial, amb el sant —identificat per una inscripció (S[anctus] ANTONINUS²²⁹) al cimaci compartit per aquesta peça i la seva bessona—, que es disposa a rebre el turment mentre un personatge reial assegut (METOPIS²³⁰) dóna l'ordre a un torturador. Si bé no sobta que aquest tema se centri en un episodi biogràfic del sant màrtir que va gaudir de l'advocació particular d'aquest espai, sí que sorprèn trobar la pròpia imatge d'Antolí²³¹. Això és perquè, a part d'aquesta, només se'n coneix una altra de romànica, la qual apareix en un relleu de la primera meitat del segle XII descobert a la catedral de Pamiers a finals del segle XIX (quan l'arquitecte diocesà d'aquell moment va fer demolir la porta del costat nord de la catedral) que presenta la cocció del sant per ordre d'un rei mentre aquell bateja nous fidels²³² [fig. 89]. Quant a les imatges d'Antolí posteriors a aquestes, val la pena dir que no en retrobem de noves fins a mitjans del segle XIV, al cicle pictòric

²²⁷ Seguint a BERTRAN, 2008, p. 80, podem parlar de la presència al concili de Lleida de 1173 del cardenal Jacint, el futur Celestí III, al de 1190 del cardenal Sant'Angelo i al de 1229, del bisbe de Santa Sabina i cardenal Joan d'Abbeville, al qual hem fet referència a l'apartat 2. 3. 2.

²²⁸ BERGÓS, 1935, no fa referència a aquest capitell, possiblement perquè en el moment en què va realitzar la seva anàlisi estava cobert per alguna estructura introduïda pels militars. La identificació de la iconografia la proporciona en primera instància LACOSTE, 1975, pp. 285-286, que apunta que un dels llocs on Antolí va gaudir de gran veneració va ser Pamiers; posteriorment també hi fa referència YARZA, 1991b, p. 42-43, que, ultra el culte al sud de França, també fa referència a com aquest es va introduir a Palència a través d'una llegenda de la que és protagonista el monarca Sancho el Mayor (990-1035) i com això va portat a restituir la seu palentina. Tornarem més endavant a la qüestió del culte al sant a Lleida.

²²⁹ TARRAGONA, 1979, p. 251.

²³⁰ TARRAGONA, 1979, p. 251.

²³¹ Per a la iconografia: BARBIER, 1899; RÉAU, 1955-1959, 3-1, p. 123; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, 1999; BOUDARTCHOUK *et al.*, 2002, pp. 22-23.

²³² ROGER, 1895-1896.

que decora la capella que el sant té sota la seva advocació al convent dels Jacobins de Toulouse²³³.

De fet, que es conservin imatges d'Antolí a Pamiers o Toulouse és justificable si tenim present que són localitats on el sant tradicionalment ha estat venerat²³⁴. Això s'explica per la mateixa biografia del personatge²³⁵ que, construïda a partir de les *vitae* medievals²³⁶, assenyala que va néixer al segle V a Frédelas (nom que rebia Pamiers en aquell moment²³⁷) i que va exercir com a sacerdot a Toulouse. De la seva vida també n'és destacable que evangelitzés la regió de la Gàl·lia i que viatgés a Roma per tornar a Toulouse més endavant, on va refusar el bisbat que li va oferir l'arrià Teodoric, amb el qual tenia una relació de parentiu. La tradició hagiogràfica relata, així mateix, que a Toulouse va ser acusat de tenir una relació amb l'esposa del rei, pel que va ser sotmès a diversos turments, entre ells ser introduït en una marmita plena de sofre i plom (episodi que figura al relleu abans esmentat) i ser llençat al riu Garona llastrat d'una mola. Per completar un breu perfil biogràfic del sant, indispensable per entendre la iconografia de la nostra peça, es pot afegir que un cop alliberat per Galacius (successor de Teodoric), va retornar a Frédelas i, junt amb dos companys més —el tolosà Almaci (*Almachius*) i un altre anomenat Joan—, va ser novament perseguit i martiritzat per Mètop —(*Methopius*), rei que s'havia apoderat de la ciutat— a la riba de l'Ariège, en un indret proper a Pamiers conegut com Mas-Vieux. Finalment, la llegenda exposa el cruent episodi en què a Antolí se li va separar el cap i el braç dret del cos amb un tall d'espasa i que les restes del seu cadàver van ser tallades en parts i enterrades pels fidels

²³³ Les pintures, formades per unes 20 escenes de la vida del sant van ser estudiades i fotografiades per AURIOL, 1930; des de llavors han patit una forta degradació i avui només és visible la meitat del programa iconogràfic i bona part de les inscripcions que l'acompanyaven ja no són llegibles.

²³⁴ Els llocs on se li ha retut culte a Pamiers i localitats properes són: l'abadia de Mas-Saint-Antonin i l'esmentada església de Mas-Vieux i l'abadia de Saint-Antonin de Noble-Val, propera a Pamiers. En relació al culte del sant a Pamiers, també és indicatiu el fet que, tot i no trobar-se als martirologis històrics (v. QUENTIN, 1908), sí que apareix en un martirologi del capítol de la catedral de Pamiers del segle XIV, v. LEMAITRE, 2002. Quant a la localitat de Toulouse, el monestir de la Daurade posseïa una relíquia d'Antolí (*Os Sti Antolíi*), reconeguda l'any 1292; la notícia apareix a *Chronique [de la Daurade] commencée en 1623*, Bibliothèque Nationale de France, ms lat. 12.680, p. 280, segons BOUDARTCHOUK *et al.*, 2002, p. 33.

²³⁵ Per a l'hagiografia d'Antolí v. POUÉCH, 1890; DAUX, 1900; AIGRAIN, 1924, a *DHGE*, 3, cols. 849-51; BOLLANDISTES, 1949, textos núms. 572-576; BAUDOT, 1935-1956, 9, pp. 44-46; Bénédictins de Ramsgate, 1991, p. 58; BOUDARTCHOUK *et al.*, 2002.

²³⁶ Segons BOUDARTCHOUK *et al.*, 2002, pp. 19-22, aquestes *vitae* medievals són: les *Acta prima* (BOLLANDISTES, 1949, text núm. 568), la vida i miracles de sant Antolí (BOLLANDISTES, 1949, textos núms. 572-573) i la *vita* de Pascual II (BOLLANDISTES, 1949, text núm. 574).

²³⁷ BABY *et al.*, 1981, p. 50.

cristians al mateix emplaçament del martiri, a excepció del cap i el braç, que van remuntar miraculosament el riu i van ser recollits a Frédelas.

Si bé la tradició hagiogràfica justifica el culte d'Antolí a Pamiers i Toulouse, no l'aclareix per a la capital del Segrià. És possible que aquí hi arribés pel transvasament de la devoció des del sud de França que van portar els pobladors cristians arribats a la ciutat després de la conquesta cristiana²³⁸. En relació amb això, s'ha de recordar que el culte al sant ja és atestat a la catedral a principis del segle XIII, com ho indica que la seva capella fos instituïda i dotada pel bisbe Berenguer d'Erill (1205-1235) amb quatre beneficis²³⁹. Però, per si mateixes, aquestes evidències no expliquen una iconografia tant determinada com la de la nostra peça. Se'ns plantegen així algunes incògnites: Com és que té associades les inscripcions del cimaci amb el nom dels dos protagonistes (un fet insòlit en el conjunt, atès que només aquest capitell i el dedicat a la crucifixió de sant Pere identifiquen epigràficament les figures)? I, com es va arribar a concretar la identitat de Mètop, personatge que, tot i tenir una indubtable realitat històrica²⁴⁰, només apareix en una de les diferents *vitae* que circulaven del sant a l'Edat Mitjana (la que va manar redactar Pascual II²⁴¹)?

Aquestes qüestions troben respostes hipotètiques a partir d'una notícia que va proporcionar l'historiador tolosà Guillaume Catel (1560-1626), que a la seva *Historia del Llenguadoc* expressa: *J'ay vu aussi dans la Bibliothèque des Peres de S. Dominique de Tolose une vie de S. Antonin écrite à la main fort ancienne, avec cette préface : Incipit passio almi, et gloriosi Martyris Antonini, qui passus est apud Appamiam sub Methopio Rege, quarto Cal. Septembreis data à Domino Papa Paschali in Ecclesia Lataranensi beato Raymundo Episcopo Barbastensi*²⁴².

La *vita* que va consultar Catel al segle XVII era, doncs, una variant de la còpia de la *vita* d'Antolí de Pasqual II en la que *l'incipit* confirma que havia estat tramesa a Ramon de Durban (sant Ramon de Roda, mort l'any 1126 i canonitzat

²³⁸ LLADONOSA, 1972, p. 161, constata que entre els nouvinguts n'hi havia que provenien de la zona de l'Ariège.

²³⁹ ALONSO, 1979, p. 60.

²⁴⁰ VIC *et al.*, 1993, p. 12 i 189.

²⁴¹ Papa de 1099 a 1118, va fer redactar la *Vita sancti Anthonini martyris*, que avui és considerada la més important de les que es coneixen; hauria estat realitzada en relació a fonts precedents a Roma ca. 1100-1110 (v. BOUDARTCHOUK *et al.*, 2002, pp. 20-22 i 38-42). Avui és coneguda per una còpia realitzada al segle XV que es troba a la Bibliothèque Nationale de France (cod. 2553, f 264-266 v). La ref. del document a BOLLANDISTES, 1949, text núm. 574 i BOLLANDISTES, 1889, pp. 131-139.

²⁴² CATEL, 1633, p. 319.

el 1143)²⁴³, que va ser una de les figures que més va contribuir a la difusió del culte a Antolí, tant al nord com al sud dels Pirineus. La seva carrera eclesiàstica l'havia iniciat al monestir de Sant Antolí de Pamiers com a canonge regular (1090). Ràpidament va ascendir a prior de Toulouse (1100-1104), període en què va donar suport a la construcció de l'edifici de Mas-Vieux que commemorava el lloc llegendari de la mort del sant i, posteriorment, va ser bisbe de Barbastre i Roda (1104-1126), període durant el qual va consagrar un altar dedicat al sant i va instituir la seva festa a la catedral de Roda²⁴⁴.

La trajectòria de Ramon de Roda permet plantejar la hipòtesi que a principis del segle XII, al bisbat de Barbastre-Roda es coneixia la *vita* de Pascual II, és a dir, el text més extens i conegut de la vida de Sant Antolí, en el qual s'explicava detalladament el seu martiri²⁴⁵. Es pot imaginar que amb el trasllat del bisbat des de Roda a Lleida l'any 1149²⁴⁶, la *vita* d'Antolí de Pascual II hagués passat a la nova seu episcopal i que el text hagués estat la font utilitzada per a crear el capitell estudiat²⁴⁷. Amb el text a la mà, s'hauria disposat del material per elaborar una peça amb una iconografia perfectament definida, inclosos els noms dels personatges. De fet aquest és el punt principal, la presència de la inscripció amb el nom de Mètop, el que ens fa pensar en la coneixença d'un text, potser aquest que assenyallem, que va servir de guia per esculpir el capitell.

²⁴³ Per al seu perfil biogràfic v. CANAL, 1836, pp. 149-157; LAMBERT, 1932, a *DHGE*, 6, cols. 594-619; BAUDOT, 1935-1956, 6, pp. 343-344; DURÁN GUDIOL, 1965, p. 55-57, 68-71 i 76-77; ESPAÑOL, 1998, pp. 178-180. La font principal de la que beuen és el document que es coneix com a "*Vita Sancti Raimundi*", redactat l'any 1138 per un canonge de Roda-Barbastre i inclòs en un còdex de finals del segle XII provinent de Roda i conservat a l'Arxiu Capitular de Lleida de Lleida, publicat per VILLANUEVA, 1803-1852, 15, pp. 314-324.

²⁴⁴ *Praeterea praedictus confessor Beatus Raymundus quondam Rotensis Episcopus edificavit altare gloriosi Antonini martiris in ipsa ecclesia Sancti Vincentii, et consecravit illud et constituit festum praedicti martiris honorifice coli* (segons un altre document publicat per VILLANUEVA, 1803-1852, 15, p. 310). També fa referència a la notícia ORDEIG, 1990, p. 181: "Ramon, bisbe de Roda, edifica l'altar de Sant Antoní màrtir en l'església de Sant Vicenc [de Roda], el consagra i institueix la festa de l'esmentat màrtir". No s'especifica l'any.

²⁴⁵ *De transitu ejus per martyrium. Cum itaque quadam die Methopius rex ad venandum exiret, a venatoribus inventi sunt orationi insistentes; quorum delationibus apud regem innotuerunt (...) Cum ergo genibus flexis simul orassent, beatus Anthoninus praedixit eis suum, quod divinitus agnoverat, martyrium imminere (...)*. La transcriuen íntegrament: BOLLANDISTES, 1889, pp. 132-139.

²⁴⁶ UBIETO, 1956-1957; BERLABÉ/TARRAGONA, 1997, a *CR*, 24, pp. 69-89; BOIX, 1998.

²⁴⁷ FITÉ, 2012, apunta que el culte a Antolí hauria pogut arribar a Lleida via Roda d'Isàbena, a través de la figura de Sant Ramon (<http://diobma.udg.edu/handle/10256.1/2771>, min. 16:50-18:40). També Imma Lorés ha plantejat la presència del capitell de sant Antoní com un més dels elements de la seu ribagorçana adoptats a la nova catedral lleidatana amb la comunicació: "From Roda de Ribagorça to Lleida (XII-XIII centuries): Artistic and liturgical transfers between displaced Episcopal sees", *20th Annual International Scientific Symposium of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages*, Poreč (Croàcia), 2-6 d'octubre de 2013 (en premsa).

5. 2. 3. 2. Hèracles

Els capitells de la part dreta de l'arc d'ingrés de la mateixa capella, és a dir, els que queden afrontats als que acabem d'examinar [INFOGRAMA 4], presenten una temàtica ben diferent i que no té relació amb la dedicació de l'espai. A la peça interior [03.11, ANNEX 1] hi figura un guerrer armat amb espasa i escut que s'enfronta a una parella de dracs, mentre que, a l'exemplar exterior [3.10, ANNEX 1], centralitza l'acció un personatge nu masculí que porta com a guarniment personal una cinta per sostenir el cabell i una capa que li penja del braç. La figura evidencia una actitud de tensió, car se li adrecen diversos éssers atacants: al darrera —cara fontal— hi té un lleó que el mossega a l'esquena; al mateix temps, un animal serpentiforme de coll llarg —al lateral dret, en segon pla—, li vol arrabassar amb la boca una mena fruit que sosté amb la mà esquerra. Finalment, davant de la serp hi ha un altre rèptil al qual el protagonista de l'acció li porta la mà dreta a la boca. Jacques Lacoste²⁴⁸ va apuntar la hipòtesi que la composició podria al·ludir al personatge mitològic d'Hèracles, segons una escena que combina diferents dels seus treballs. Per descomptat, aquesta possibilitat obre una via molt suggestiva per aprofundir en una lectura iconogràfica del capitell, que aparentment presenta un significat hermètic i que, alhora, és un dels que més interès i admiració ha causat entre els espectadors de l'escultura lleidatana.

Fill del déu Zeus i la mortal Alcmene, Hèracles va ser el més gran del herois mítics. Fou especialment conegut per la seva força i pel gran nombre d'històries sobre la seva vida, les més cèlebres, els dotze treballs (*dodekátthlos*) que va haver de realitzar sota les ordres del seu cosí Euristeu, rei de Micenes, per expiar el crim comès en un atac de bogeria en què va matar els seus fills i que, una vegada els hagués acabat, el farien immortal. Se'l va divinitzar i va accedir a l'Olimp tant a Grècia com a Roma (Hèrcules), pel que va rebre culte com qualsevol altre déu, amb un paper destacat en la religió oficial de l'estat romà²⁴⁹. La seva imatge va ser una de les més comunes en l'art antic, on apareix en tot tipus de suports —ceràmica, monedes, mosaics, teixits i nombrosos sarcòfags, entre altres— i, en època medieval, es va incorporar al cristianisme a partir d'una reinterpretació moral al·legòrica, pel que també va ocupar un lloc privilegiat en la iconografia i la literatura. Segons M. Ángel Elvira²⁵⁰, la iconografia d'Hèracles es va començar a elaborar a la *Il·líada* (5, 392-7), al segle

²⁴⁸ LACOSTE, 1975, pp. 286-287.

²⁴⁹ SIMON, 1955, p. 131-140.

²⁵⁰ ELVIRA, 2008, p. 367.

VIII a. C., en la qual Homer el va identificar com a arquer, i a l'*Heraclea*²⁵¹ (ca. 648 a. C.), on Pisandre de Camir en va especificar l'adquisició dels seus principals atributs: la clava (tronc d'olivera despullat de les seves branques) i la *leonté* (pell de lleó), els dos obtinguts durant el primer dels seus treballs (la lluita amb el lleó de Nèmea)²⁵². Amb tot, no va ser fins a mitjan segle V a. C. que la seva imatge clàssica com a heroi divinitzat va quedar fixada, amb els atributs suara esmentats i, eventualment, amb les pomes del jardí de les Hespèrides²⁵³, adquirides en l'onzè dels seus treballs²⁵⁴.

Els elements iconogràfics amb què comptem per identificar el personatge del nostre capitell amb Hèracles, malgrat que no porti els seus atributs principals (*leonté* i clava), són diversos. En primer lloc, que vagi nu ja és una clara indicació que remet a les representacions dels grans herois de l'Antiguitat²⁵⁵. Però no és aquest l'únic indici, atès que si considerem que no era

²⁵¹ Publicada en castellà a BERNABÉ, 1979.

²⁵² En el primer dels dotze treballs va haver matar al lleó de Nèmea i despullar-lo de la seva pell. El monstre, que terroritzava els habitants de la ciutat, tenia una pell tan gruixuda que resultava impenetrable a les armes. Quan Hèracles s'hi va enfrontar per primera vegada, usant l'arc, les fletxes, un gros bastó fet amb el tronc d'una olivera que ell mateix havia arrencat de la terra (clava) i una espasa de bronze, totes les armes van resultar inútils. Finalment el va acorrallar i el va escanyar posant-li un braç per la gola fins asfixiar-lo, després li va poder arrencar la pell, amb la que es va vestir, servint-li el cap de casc (*leonté*), GRIMAL, 1994, p. 243.

²⁵³ UHLENBROCK/GALINSKY, 1986, p. 11.

²⁵⁴ En aquest treball va haver de prendre les pomes d'or d'un arbre (custodiat per una serp-drac immortal anomenada Ladon i per les nimfes Hespèrides) del jardí d'Hera i portar-les a Euristeu. Seguint les indicacions de Prometeu, al qual havia alliberat durant el seu camí cap al jardí sagrat, per acomplir la tasca, Hèracles va demanar l'assistència d'Atlas, a qui es va oferir a rellevar-li per una estona la càrrega de la volta del cel que suportava a canvi que agafés les pomes. Atlas va accedir per a descansar i, un cop realitzada la tasca, va proposar dur ell mateix les pomes a Euristeu, oferiment que Hèracles va acceptar a canvi que prengués per un moment la volta de l'èter per a posar-se un coixí i suportar-la millor. Atlas va acceptar ingènuament i, quan li va lliurar les tres pomes, Hèracles va abandonar-lo (GRIMAL, 1994, pp. 248-249).

²⁵⁵ Altres capitells romànics amb personatges nus o semi-nus que copien escenes mitològiques, encara que sovint només a nivell formal, són, per exemple, un que prové de l'absis central de Sant Martí de Frómista, amb Caín matant a Abel (Palencia, Museu Arqueològic Provincial; l'existent al temple és una còpia) que copia la composició del sarcòfag d'Husillos (Museu Arqueològic Nacional de Madrid), el qual presenta escenes de la venjança d'Orestes per la mort del seu pare Agamènon, amb una composició centrada pel mateix Orestes, nu, que consecutivament es neteja l'espasa després de matar a Egist i la seva mare, Clitemnestra (aquestes dues figures nues foren assimilades a Caín i Abel), v. MORALEJO, 1976-1978; MORALEJO, 1993; PRADO, 2008, pp. 176-184. També podem al·ludir a un capitell de la portada de Jaca, contigu al de Daniel al fossat, en el qual hi apareix una figura nua que, com en el cas anterior, s'inspira directament en el sarcòfag d'Husillos. MORALEJO, 1977a, fig. 8 i pp. 188-189, no aporta una interpretació segura per a les escenes d'aquesta peça, però considera que es tractaria d'un episodi previ a la condemna de Daniel al fossat, possiblement aquell en què es va donar mort a la serp a la que rendien culte els babilonis. Finalment, fem referència a un capitell de Cluny, perdut, que es documenta en un esbós de l'any 1814 i que descriu un guerrer mig

la nuesa en si mateixa la que distingia als herois, sinó l'exhibició de complements especials que els identificaven amb les seves qualitats de lluitadors i guerrers (armes, cascs, capes, etc.)²⁵⁶, podem entendre que el lluit mantell que porta al braç el nostre personatge és un d'aquests accessoris distintius, que Hèracles usava abans d'apropiar-se de la *leonté* i que, en imatges de ceràmica grega antiga, s'observa com el penjava en un arbre junt amb les seves armes per poder lluitar amb el criatura mítica²⁵⁷ [figs. 90 i 91] (cal tenir present que la *leonté* no la va aconseguir fins un cop acabat el primer treball, que, en la nostra representació encara no ha pas finalitzat). En tercer lloc, la referència lleonina al primer dels seus treballs (monstre de Nèmea) es manifesta a través de la fera que l'ataca per l'esquena. Si bé és cert que en la iconografia més difosa de l'episodi²⁵⁸ no concorda exactament amb la imatge lleidatana, això és perquè, segons la nostra hipòtesi, la representació de l'heroi no volia ser una referència directa al personatge mitològic, sinó que al·ludia als valors morals que se li van atribuir en època medieval (*vid. infra*). Finalment, l'al·lusió a l'onzè treball es copsaria en el fruit que porta a la mà el pretès Hèracles, que remet a les pomes d'or que va haver de portar a Eristeu i, si això fos així, la serp que li vol prendre no seria altra que Ladon, l'animal que defensava l'arbre del jardí paradisiàc d'Hera²⁵⁹.

Després d'examinar breument la iconografia d'Hèracles i els seus possibles paral·lels amb la nostra figura ens volem apropar a la concepció del personatge en l'imaginari medieval. A l'època medieval la iconografia dels déus i herois pagans es va sotmetre a una reformulació d'índole cristiana (*interpretatio christiana*) que, sense deixar de perdre el seu caràcter, els va actualitzar i els va donar a conèixer com al·legories²⁶⁰, fenomen que, observat des d'una perspectiva més ampla, s'engloba en un procés que des del

despullat que s'ha identificat com Odisseu defensant els seus homes contra Escilla (PENDERGAST, 1988, pp. 31-38).

²⁵⁶ HALLET, 2005, pp. 14-19, esp. 17.

²⁵⁷ En són exemples les imatges de la lluita amb el lleó de Nèmea que trobem en una àmfora àtica de figures negres, inv. 1557, Staatliche Antikensammlungen, Munich, provinent de Vulci (Laci), 520-510 a. C., així com la que figura en un *lekythos* de fons blanc, inv. L31 (MNB 909), conservat al Musée du Louvre, París, ca. 500-475 a. C.

²⁵⁸ Amb Hèracles que rodeja al lleó pel coll per poder ofegar-lo. Segons ELVIRA, 2008, p. 367, concorda amb el relat d'Apol·lodor (*Biblioteca mitològica*, 2, 5, 1). Un bon nombre d'imatges amb aquesta iconografia es poden contemplar a AA. DD., LIMC, 5-2, 1990, figs. 1762-1988 (per a la descripció i comentari: 5-1, pp. 17-35).

²⁵⁹ Ja a l'Antiguitat, va sorgir un tipus iconogràfic de l'onzè treball amb Hèracles que pren les pomes davant de la serp, els dos amb actitud agressiva, v. DíEZ, 1998, pp. 86-88.

²⁶⁰ WARBURG, 2005; SEZNEC, 1983; PANOFSKY/SAXL, 1933; PANOFSKY, 1997, pp. 133-157 per diferents exemples d'aquesta interpretació cristiana.

començament del cristianisme va consistir en l'assimilació de construccions culturals de l'Antiguitat i la seva reelaboració en clau teològica²⁶¹. D'aquesta manera, els personatges mitològics es van reinterpretar segons la doctrina evangèlica (per exemple, Minerva com a prefigura de Maria, etc.) i les seves heroïcitats i proeses es van entendre segons una orientació moral que generalment descrivia la victòria de l'home sobre les seves passions.

Dins d'aquest estereotip, un lloc comú va ser el de la lluita entre la virtut i el vici, amb el que Hèracles es va presentar com un dels personatges predilectes per haver deixat constància de la seva valentia i per haver perseguit el mèrit incansablement a través dels seus treballs (era vist com l'home íntegre que va combatre el mal que contínuament l'atordia i que va resistir situacions molt adverses). Aquesta visió d'Hèracles com a *exemplum virtutis* que, efectivament, apareix sovint durant l'època medieval, però sobretot en el Renaixement²⁶², havia estat impulsada per autors cristians del final de l'Antiguitat, com ara el mitògraf i al·legorista Fulgenci²⁶³ i el filòsof Boeci²⁶⁴, ambdós situats a cavall dels segles V i VI i, per tant, en la intersecció de les tradicions culturals pagana i cristiana, que van tractar de conciliar²⁶⁵. En aquest afany, Hèracles no es va veure només com al·legoria de la virtut, sinó que també se'l va incloure en la

²⁶¹ SEZNEC, 1983, p. 12.

²⁶² GALINSKY, 1972, pp. 185-230; ÁVILA, 1993; POLLEROß, 1998.

²⁶³ *Mitologiae*, a la traducció anglesa, FULGENTIUS/WHITBREAD, 1971, p. 68, quan per exemple fa referència a la faula d'Hèrcules i Òmfale: *For whatever boyish or effeminate feeling was involved in his love, the virtue of Hercules fought hard in the battle against lust. For the allure of woman is greater than the world, because the greatness of the world cannot overcome him whom lust tightly held: it attacked through the evil of a woman his virtue which could not be secured by nature (...)*This shows that lust can conquer even virtue that is still unconquered.

²⁶⁴ A la *Consolació de la Filosofia*, lib. 4, 7, 13-31. Heus aquí un fragment on hi fa referència: *Els durs treballs del famós Hèrcules: ell domà els centaures superbs, arrencà les despulles al lleó ferotge, clavà amb encert fletxes als ocells, arrabassà pomes al drac (...) Aneu, ara valents, cap on condueix la via excelsa del gran exemple ¿Perquè, covards, retireu l'esquena?* (BOECI, 2002, p. 167-168).

²⁶⁵ Tampoc van faltar detractors de la seva figura, que el van mostrar com a paradigma de la virtut però en un sentit pagà. NEES, 1987; NEES, 1991, pp. 110-131, creu que l'*ekphrasis* d'un vas antic decorat amb els treballs d'Hèracles feta pel carolingi Teodulf d'Orleans en el poema *Contra iudices* (ca. 798-799), pretén moralitzar la figura d'Hèracles com a model de la virtut pagana. El passatge de Teodulf segueix la *Consolació de la Filosofia* de Boeci, però el carolingi li va canviar la interpretació al·legòrica que postula Hèracles com a *exemplum virtutis* per presentar-lo de forma negativa i com a admonició adreçada a Carlemany en contra de la natura corrupta de l'imperi romà en el que es volia emmirallar, en definitiva, per recordar que la cort carolíngia s'havia de guiar pels principis cristians i no pagans. L'autor també ha interpretat els panells de vori amb els treballs de l'heroi que decoren el seient de la *cathedra Petri* (Vaticà, ca. 875), que haurien estat inspirats per l'arquebisbe i conseller reial Hincmar de Reims, que amb ells volia advertir Carles el Calb sobre els perills pagans del seu projecte imperial. El seti, revestit externament amb plaques elaborades per les escoles de la cort carolíngia, en origen va ser un tron reial que havia manat fer Carles el Calb i que va acabar regalant al Papa Joan VIII en l'ocasió de la seva coronació imperial (875) a la basílica romana de Sant Pere (WEITZMANN, 1973 i 1974).

relació tipològica com a prefigura de Crist²⁶⁶. En aquest sentit, i d'acord amb Marcel Simon²⁶⁷, la influència de l'heroi-déu s'havia desenvolupat en tot allò relacionat amb el més enllà (dominava les forces del món subterrani) i, com que havia arribat a l'eternitat i l'apoteosi²⁶⁸, se'l va relacionar amb la immortalitat. La inevitable associació amb Crist va ser reforçada per un seguit de paral·lelismes biogràfics entre els dos personatges, com ara que haguessin tingut com a pare un déu i com a mare una mortal escollida.

Quan Hèracles apareix en l'escultura monumental del romànic, la majoria de vegades és en el sentit moralitzant i la seva representació sovint està associada a Samsó, que també va lluitar amb un lleó²⁶⁹. Aquesta unió es manifesta, per exemple, en un capitell de la galeria oriental del claustre de Moissac²⁷⁰ o en un baix relleu del basament de la portada de Sant Tròfim d'Arles²⁷¹ [fig. 92]. En un relleu autografiat per Benedetto Antelmi situat a l'intradós del portal meridional de Borgo San Donnino (Fidenza)²⁷², un Hèracles identificat (FORTIS HERCVLES) i semi-nu, aixeca triomfalment la fera de Nèmea i, paradoxalment, ja porta a l'espatlla la pell de l'animal vençut [fig. 93]. La clara al·lusió al pecat i la salvació sota la guia de la protecció angèlica en el context de la portada italiana l'explica Chiara Frugoni²⁷³ en relació amb el relleu que li fa *pendant*, amb un cérvol (*vid. infra*) i un griu, i amb la lluneta de sobre la porta, on hi apareix l'arcàngel sant Miquel que aixafa el maligne (representat com un drac, *vid. infra*). El mateix sentit instructor de la moralitat trasllueix en un relleu de ca. 1230 encastat al mur de la façana principal de la catedral de Sant Marc de Venècia [fig. 94] que n'imita un altre d'antic (del segle III) en què hi figura Hèracles lluitant contra el senglar d'Erimant (4t treball) [fig. 95]. La peça medieval va alterar el tema mitològic de l'original antic a través de diferents

²⁶⁶ Davant del sorgiment d'aquesta equivalència (i de qualsevol que identifiqués mitologia i cristianisme) alguns dels primers apologetes cristians van respondre des del refús (evemerisme). Orígenes o Sant Agustí van posar l'accent en els actes indignes de l'heroi, començant pel suïcidi. Algunes nocions sobre l'evemerisme al començament de l'era cristiana i la seva herència a l'època medieval a SEZNEC, 1983, pp. 19-40; DUCH, 1995, pp. 31-37.

²⁶⁷ SIMON, 1955, esp. pp. 35-36 i 39-40.

²⁶⁸ El darrer i més important dels sacrificis d'Hèracles va ser la pròpia immolació al cim del mont Eta (Tessàlia). La història d'Hèracles culmina amb l'apoteosi, quan fou arrabassat al cel per una tempesta de núvols i llamps, i l'entrada subsegüent de l'heroi a l'Olimp, el que va significar el trànsit de la condició mortal a la immortalitat, v. CUARTERO, 1998, p. 21.

²⁶⁹ ADHÉMAR, 1939, pp. 221-222; OAKESHOTT, 1959, pp. 94-95.

²⁷⁰ Hèracles, vestit amb túnica i aixecant la clava, es localitza just al costat del jutge bíblic. La imatge a CAZES/CELLÈS, 2001, capitell núm. 39, cara oest, p. 143.

²⁷¹ Suspès en l'aire, l'heroi agafa la fera per una de les potes i té, al costat oposat del mateix sortint, el personatge veterotestamentari (BENOÎT, 1950; RIGAUX, 1999, pp. 42-43).

²⁷² KOJIMA, 2006, p. 67 i fig. 69.

²⁷³ FRUGONI, 1994, a EAM, 5, p. 846.

canvis iconogràfics: la pell del lleó es va substituir per una capa i el senglar per un cérvol (que simbolitzava l'ànima), mentre el personatge aixafava un rèptil, de manera que el protagonista es va metamorfosejar en salvador d'ànimes i vencedor del mal²⁷⁴. Com a darrera mostra remetem a un capitell de l'església del castell de Loarre, en el qual s'hi ha descobert el personatge mitològic, que s'ha interpretat, igualment, com una prefigura de Crist²⁷⁵ [fig. 96].

Si retornem a la peça lleidatana, hem dit que l'exemplar que se li adossa [03.11, ANNEX 1] té al lateral un guerrer, que, en realitat, figura segons la imatge característica del *miles Christi*²⁷⁶, sens dubte, un testimoni del triomf de la virtut a través de l'ideal cristià i cavalleresc fet a partir d'una representació molt habitual en l'art romànic²⁷⁷. Aquest significat es reforça pel fet que el *miles* s'enfronta a una parella de dracs, la figura simbòlica que en el cristianisme al·ludeix més clarament al diable i al Mal. Sembla, doncs, que les dues peces de l'embocadura dreta de la capella d'Antolí presenten un significat relacionat i complementari que es podria llegir atenent al conjunt de significats relacionats amb l'exemple de la virtut que hem ressenyat.

5. 3. CAPITELLS HISTORIATS DE L'ARC TRIOMFAL, EL CREUER I ELS BRAÇOS DEL TRANSSEPTE

Un cop a l'apartat 5. 1. hem estudiat la rellevància de l'àrea del santuari (absis major) i com la iconografia dels temes historiatos hauria pogut fer una funció simbòlica d'exaltació dels rituals litúrgics que s'hi desenvolupaven, ara passem a analitzar els temes de l'espai que l'antecedeix, el qual presenta unes característiques topogràfiques i iconogràfiques diferenciades respecte l'anterior. L'anàlisi dels temes historiatos del creuer de la Seu Vella l'abordem a partir de diferents grups que hem establert en funció de la seva ubicació, el que ha donat lloc a la creació de quatre subgrups. El primer es dedica als capitells situats a

²⁷⁴ PANOFKY/SAXL, 1933, pp. 229-230; FRUGONI, 1994, a *EAM*, 5, p. 846.

²⁷⁵ A l'esquerra de l'arc absidal, v. SENRA, 2002.

²⁷⁶ Guerrer cristià compromès que, posant-se al servei de l'Església i la caritat, aspirava a la salvació practicant la guerra. Aquest era un concepte de llarga tradició en el pensament teològic; Sant Agustí (segles IV-V) ja en va parlar, al mateix temps que opinava que les guerres eren legítimes sota una ordre divina segons una noció de guerra justa que més endavant es va adoptar oficialment per l'Església. Als segles XII i XIII, l'Església, en una nova actitud davant la guerra deguda a les creuades, va integrar oficialment en el seu esquema moral incorporant cavallers laics amb la missió de combatre als enemics del cristianisme. V. GARCÍA FITZ, 2003, esp. pp. 222-223.

²⁷⁷ Només a tall d'exemple citem el timpà de Yermo (GARCÍA GUINEA, 2007, a *EdR*, Cantabria, 2, p. 862) i un capitell de Santillana del Mar (GARCÍA GUINEA, 2007, a *EdR*, Cantabria, 1, pp. 396-397).

l'arc triomfal, que a l'esquerra (segons la visió de l'espectador) presenten el tema de la Roda de la Vida [04.06, ANNEX 1] i a la dreta un cicle que té com a tema principal el Cavaller Victoriós [05.05 i 05.06, ANNEX 1]. A continuació l'anàlisi segueix per l'espai del creuer, on hi existeixen dos capitells amb l'Anunciació i la Visitació [05.08 i 08.02, ANNEX 1], així com el tema de l'arbre de Jessè [09.15, ANNEX 1]. Finalment, el tercer i quart subgrups es dediquen als temes dels braços nord i sud del transsepte. Pel que fa al braç nord, es pot establir una interessant relació entre tres dels episodis: la segona vinguda de Crist [07.01, ANNEX 1], els tres hebreus davant Nabucodonosor [03.07, ANNEX 1] i l'Epifania [08.16, ANNEX 1], sense oblidar que en aquest sector del temple també hi ha un capitell hagiogràfic amb el tema del martiri dels sants Quirze i Julita [03.09, ANNEX 1], que per la seva temàtica difícilment es pot relacionar amb els anteriors, i altres capitells que no hem pogut identificar [07.02, 07.03 i 08.03, ANNEX 1]. En últim terme, en el subapartat dedicat al braç sud hi ha el tema bíblic d'Abraham i Melquisedec [d, ANNEX 1], però també hi hem inclòs dos temes més de difícil classificació i que presenten una temàtica de caràcter profà, el dels joglars amb un simi [09.03, ANNEX 1] i el dels traginadors amb un cubell d'aigua [10.03, ANNEX 1].

5. 3. 1. Arc triomfal

5. 3. 1. 1. Roda de la Vida

Al pilar situat entre l'absis major i el transsepte (costat nord) hi ha una de les peces [04.06, ANNEX 1] que presenta, possiblement, el sentit més enigmàtic de tot el conjunt i que, com veurem, la seva lectura no és ni immediata ni clara (ni potser definitiva). El component més vistós del capitell és una mena de disc sostingut per un personatge ajupit a manera d'atlant que presenta una posició forçada, amb el cos encongit, estrebant els colzes sobre els genolls i el cap enfonsat sobre les espatlles per tal de suportar millor el pes de l'element discoïdal. L'estructura circular es divideix en vuit parts que presenten sengles obertures a l'interior, tres de les quals allotgen el cap d'un felí, una estrella de cinc puntes i un element entrellaçat, motius que semblen remetre a símbols zodiacals o astrològics. Als costats hi ha dos personatges drets, vestits amb túniques curtes, que agafen el medalló central i sembla que ajudin l'atlant a resistir el seu pes. Finalment, al lateral del capitell s'hi representa la figura d'un músic amb un instrument de corda que dona l'esquena a la composició central, com si se n'estigués allunyant, i que, a diferència dels personatges anteriors, es

presenta barbat. Aquestes tres figures, tant les laterals que manipulen el medalló, com el músic, es representen amb una escala substancialment major que la de l'atlant, la qual cosa sembla que hagi de fer referència a la seva rellevància dins de la composició. Per aproximar-nos a una possible interpretació podem partir de la que va proposar Joaquín Yarza, que va veure el personatge mitològic d'Atlas en la figura que suporta el pes del disc que hem descrit i va remetre a una lectura en termes astrològics²⁷⁸.

En la cosmogonia grega, Atlas era el tità que sostenia l'esfera del cel sobre les espatlles, tasca que no corresponia a un honor, sinó a un càstig infligit per Zeus per haver participat en la lluita dels gegants²⁷⁹. La imatge d'Atlant com a portador del cel va ser familiar a la Grècia antiga²⁸⁰, fins al punt que els grecs van anomenar "atlants" a les columnes arquitectòniques en forma d'home que suportaven el pes dels edificis (com a distinció de les que tenien forma femenina, conegudes com "cariàtides")²⁸¹, figures que, tant les unes com les altres, representaven l'enemic vençut, com explicà Vitruvi²⁸². En l'art hel·lenístic i romà Atlas es va representar sustentant el cel figurat com un disc (Atlas Albani²⁸³) o com una esfera decorada amb els símbols del zodíac (Atlas

²⁷⁸ YARZA, 1991b, p. 51.

²⁷⁹ GRIMAL, 1994, p. 61; HANSEN, 2005, pp. 126-128. Atlas apareix en el relat del treball més difícil dels dotze duts a terme per Hèracles, aconseguir les pomes d'or del Jardí de les Hespèrides, que era allà on vivia el tità Atlas, que aguantava el cel sobre les espatlles. Segons Homer (*Odissea*, 1, 52-54), més que sostenir el firmament, aguantava les grans columnes que separaven el cel de la terra, ja que l'èter era un objecte sòlid que necessitava un suport. Hesíode (*Teogonia*, 507-20) el va descriure com un ésser poderós que es trobava als confins de la Terra on, com una columna vivent, en sostenia el domini celestial. Una tradició diferent deia que la volta del cel era sostinguda pel Mont Atlas, muntanya nord-africana que els locals anomenaven "pilar del cel" (Heròdot, *Història*, lib. 4, 184, i Ovidi, *Metamorfosis*, 4, 657-62), i va relacionar Atlas amb aquesta muntanya dient que Perseu va convertir el tità en una muntanya de pedra mostrant-li el cap de Medusa.

²⁸⁰ Entre les produccions ceràmiques destaca la que hi ha en una cílix fabricada a Esparta ca. 560-550 a. C. (Museus Vaticans, Cerveteri, inv. 16592, atribuïda al Pintor d'Arkesilaos II) en què es pot admirar una de les primeres representacions del mite que ens ha arribat, amb el personatge que doblega els genolls a causa del pes que ha de sostenir, mentre que en escultura és ben coneguda la mètopa 4 est del temple de Zeus a Olímpia (Museu Arqueològic d'Olímpia, 470-456 a. C.).

²⁸¹ SHAPLEY, 1915, pp. 1-9.

²⁸² Vitruvi expressa que, com les cariàtides, els atlants són estàtues dels perses com a testimoni de la victòria en la batalla de Platea (479 a. C.), sota el comandament de Pausànies, amb el botí de la qual els grecs van aixecar una edificació amb un pòrtic "com a testimoni de lloa i valor dels ciutadans i com a trofeu de victòria per a la posteritat. I allí hi van col·locar les estàtues dels captius abillats amb el vestit estranger i suportant la volla, per castigar així amb l'oprobri la seva supèrbia" (Lib. 1, cap. 1, 5-6, v. VITRUVI, 1989, pp. 3-4).

²⁸³ GRINO *et al.*, 1986, a LIMC, 3, p. 9 (núm. 37) i 16.

Farnese²⁸⁴). Per contra, en època medieval la imatge d'Atlas com a portador de l'èter va ser inusual, encara que no la dels atlants, els quals foren àmpliament utilitzats en la decoració arquitectònica, on sovint es van presentar com una recuperació del tema antic²⁸⁵, ja fos imitant els atlants dels monuments, ja fos a través del coneixement dels textos de Vitruvi, i per tant amb la significació de la victòria sobre els enemics²⁸⁶. Aquest sentit es manifesta clarament a la portada occidental d'Oloron-Sainte Marie²⁸⁷ [fig. 97], on dos personatges encadenats, que per les seves faccions i la seva vestimenta s'han identificat com a presoners musulmans, suporten el pes del mainell i del timpà on s'hi representa un Davallament²⁸⁸. A l'abadia de Saint-Pierre de Beaulieu-sur-Dordogne el mainell de la portada es decora amb uns atlants llargaruts que presenten els caps inclinats per l'esforç que suposa mantenir el timpà amb la imatge triomfant Crist, la qual cosa també manifesta una expressió de la victòria eclesiàstica²⁸⁹. Amb una mateixa lectura, en algunes portades occidentals de catedrals romàniques italianes hi conflueixen atlants i lleons, circumstància de la qual en podria ser paradigmàtica la de Piacenza²⁹⁰, entre tantes altres. Per comprendre la funció dels atlants amb aquest sentit també convé remetre a l'estudi realitzat per André Grabar dels trons episcopals d'Itàlia meridional del segle XII amb el tema²⁹¹. Per un altre costat, els atlants no només apareixen als mainells o a les parts baixes de les construccions, sinó que també són presents en mènsules

²⁸⁴ Còpia romana de marbre del segle II d'una obra hel·lenística; es conserva al Museu Arqueològic Nacional de Nàpols, 308. GRIÑO *et al.*, 1986, a *LIMC*, 3, p. 9 (núm. 32) i 12.

²⁸⁵ ADHÉMAR, 1939, pp. 186-188, indica que l'art romànic va multiplicar les imatges de l'atlant provinent de l'antiguitat i proporciona nombrosos exemples que van des d'època carolíngia fins al segle XII; l'autor destaca la multiplicitat de formes amb què pot aparèixer.

²⁸⁶ KENAAN-KEDAR, 1986, pp. 318-319.

²⁸⁷ Portada que perviu de l'antiga catedral romànica, la construcció de la qual se situa vers 1140, segons apunta MERINDOL, 1996, p. 57.

²⁸⁸ Proporciona aquesta lectura, que s'ha d'entendre com la imatge de l'enemic islàmic derrotat per l'Església, BARTAL, 1987a, pp. 102-105. Per la seva part, LACOSTE, 1973, pp. 62, havia considerat que els personatges eren homes de l'antiga llei que haurien de ser alliberats amb el sacrifici de Crist. Sobre la figura de l'atlant en tant que enemic captiu com a musulmà v. especialment MONTEIRA, 2010, pp. 384-398.

²⁸⁹ KENDALL, 1998, p. 101.

²⁹⁰ QUINTAVALLE, 1973, pp. 52-54 i figs. 15-16 i 21-22. Mentre que les columnes de la portada central d'aquesta façana estan sostingudes per lleons, les de les laterals (transferides a la façana occidental al segle XIII) les suporten atlants asseguts (l'autor els anomena telamons, també en referència a personatges mitològics).

²⁹¹ GRABAR, 1954, pp. 7-52, analitza amb detall diferents trons, sustentats tant per animals, com és el cas del tron arxiepiscopal de Canosa (finals segle XI), portat per elefants, com per figures humanes a mode d'atlants, entre els que n'és un model excepcional el tron arxiepiscopal de Sant Nicola de Bari, datat de 1098, elaborat per a l'arquebisbe Elia (p. 10), que presenta tres personatges que sostenen el tron figurats com a esclaus bàrbars (p. 12).

suportant el pes del ràfec de cobertes, on retroben el seu caràcter de submissió, aixafats pel pes de l'edifici religiós²⁹².

Però el nostre capitell no només presenta la figura de l'atlant, sinó que remet a una composició més complexa, amb l'estructura rodona que suporta i els personatges que l'acompanyen. La disposició de l'atlant sustentant un element circular es revela, per exemple, a la catedral de Mòdena, on l'element en qüestió és un *clipeus* que acull la figura de Crist²⁹³ [fig. 98]. També la trobem múltiples vegades al *Liber Testamentorum Regium* dels reis d'Astúries²⁹⁴, per exemple al testament d'Alfons V, on l'atlant sosté una escena de *donatio* inscrita en un gran cercle, com si en lloc de suportar l'orbe celeste propi de l'Atlas antic estigués aguantant l'orbe terrestre²⁹⁵. Sigui com vulgui, aquestes imatges, que utilitzen el *clipeus* amb l'atlant per enaltir tant el poder celestial com el terrenal, continuen quedant bastant allunyades de la nostra, ja que l'element circular de sobre les espatlles de l'atlant de la catedral lleidatana és quelcom de contingut més abstracte. Si ens fixem en els detalls, sembla que les columnetes radials centrals de element discoïdal siguin les traceries d'una rosassa. Aquesta idea remet a les representacions en escultura monumental de la Roda de la Fortuna²⁹⁶, algunes de les quals aprofiten l'estructura circular de les rosasses de catedrals²⁹⁷.

²⁹² V. esp. KENAAN-KEDAR, 1986, pp. 318-320. Per la seva part, COMPANYS/VIRGILI, 1991, nota 35, citen diferents representacions d'atlants en mènsules.

²⁹³ El grup es troba en un dels relleus laterals de la façana corresponents al Gènesi, entre les ofrenes de Caïm i Abel. La figura de l'atlant va acompanyada de la inscripció HIC PERMIT, HIC PLORAT, GEMIT HIC, NIMIS ISTE LABORAT, que FRUGONI, 1985, p. 423-424 (fig. 524), considera una referència a la condemna al treball. Recordem que la catedral de Mòdena es va començar a construir l'any 1099 i que l'any 1106 va ser objecte d'una primera consagració (així s'indica a la cèlebre inscripció sostinguda per les figures dels profetes Elies i Enoc); podem afegir com a dada essencial que els relleus en qüestió s'atribueixen a l'escultor Wiligelmo.

²⁹⁴ Es tracta d'un cartulari realitzat entre 1101 i 1130 per encàrrec del bisbe Pelayo de Oviedo que tingué com objectiu legitimar la diòcesi emparant-se en les donacions règies antigues a la seu mitjançant l'elaboració de documents copiats i falsificats i refermant la veracitat del contingut amb la inclusió d'il·lustracions (ÁLVAREZ, 1994, p. 91).

²⁹⁵ MONTEIRA, 2010, pp. 390-391, creu que aquests atlants no aconsegueixen només una funció decorativa que pretén individualitzar la cerimònia de cada *donatio*, sinó que fan referència a què la monarquia asturiana considerava el fonament de la seva legitimitat en la lluita contra l'Islam, per la qual cosa són novament imatges de vençuts.

²⁹⁶ La identificació que proposà BERGÓS, 1935, p. 116 ja fou aquesta, encara que només va citar el tema, sense aprofundir en el significat.

²⁹⁷ Tals com les de San Zeno de Verona, Saint-Étienne de Beauvais, Saint-Denis o Reims (v. KENDALL, 1998, p. 103).

Si bé l'examen de la iconografia de la Roda de la Fortuna —tema molt difós en època medieval²⁹⁸ que té l'origen en diversos passatges de la *Consolació de la Filosofia* de Boeci²⁹⁹—, posa de manifest que la nostra representació no correspon a aquest tema, almenys en la versió més tradicional, sí que presenta una resolució formal similar, amb el disc central i personatges al voltant, en els quals passem a focalitzar l'atenció. Una composició amb personatges laterals semblants apareix al mosaic del paviment precedent al cor de l'església de San Savino de Piacenza (consagrada el 1107) [fig. 99], que presenta un gran medalló (amb dos cercles concèntrics; a l'interior hi ha la personificació entronitzada de l'any, *Annus*, que té a les mans el sol i la lluna i a l'exterior animals heràldics) sostingut per un atlant i quatre personatges més, que William Tronzo va relacionar amb les figures prototípiques de la Roda de la Fortuna, per bé que va considerar que la seva autèntica referència no era a la mutabilitat de l'èxit i de la sort, sinó a la transitorietat del món terrenal³⁰⁰. Al mosaic de la cripta de la mateixa església s'hi localitzen altres representacions que contribueixen a apropar-nos a una possible interpretació per a les figures laterals del nostre capitell. El tema figurat és un zodíac en dotze medallons, dos dels quals (gener i febrer [fig. 100]), es troben separats de la resta, a l'espai més proper al cor, i cadascun és agafat per dos personatges: una figura de cada parella va vestida

²⁹⁸ Tracten el tema amb més o menys profunditat en relació amb les representacions monumentals: MÂLE, 1910, pp. 120-122; DOW, 1957, pp. 268-284; KITZINGER, 1973, pp. 344-373; WIRTH, 2003, pp. 105-118; WIRTH, 2008, pp. 329-340. En síntesi el tema és la imatge de la personificació de Fortuna com a mestressa de la roda que regeix el destí de l'home, al voltant de la qual es disposen diverses figures, unes que puguen i altres que baixen, en al·lusió a la inestabilitat que proporciona l'èxit i la sort. L'aparició iconogràfica del tema es va produir ca. 1100 i sembla que una de les primeres representacions es troba en el manuscrit 189 de la Biblioteca de Montecassino (WIRTH, 2003, p. 106). En l'art monumental la primera de què es té constància és la de la rosassa de l'església Saint-Étienne de Beauvais, ca. 1130 (MÂLE, 1910, p. 118; DOW, 1957, p. 256, 269; KENDALL, 1998, p. 103).

²⁹⁹ El filòsof romà (ca. 480-525) dedica el segon dels cinc llibres en què s'estructura la seva obra a les inconstàncies de Fortuna, la qual s'assimila per primer cop a una roda que eleva a uns i fa davallar a d'altres, proporcionant-los alternativament la bona ventura i la desgràcia. Heus aquí un dels seus passatges més il·lustratius: "Aquesta és la meua força, a aquest joc jugo sense interrupció: giro la roda amb rotació capriciosa, tinc el goig de canviar les coses ínfimes per les més enlairades i les més enlairades per les ínfimes. Ascendeix, si et plau, però a condició de no qualificar el descens, quan ho exigirà la meua manera de divertir-me, d'injustícia" (BOECI, 2002, p. 83). Posteriorment, al segle XII, hi va fer referència Honori d'Autun reprenent a Boeci, com posa de relleu MÂLE, 1910, pp. 120-122 (l'autor fa una traducció lliure del text, que hem cercat a *Patrologia latina: Scribunt itaque philosophi quod mulier rota innexa jugiter circumferatur; cujus caput nunc in alta erigatur, nunc in ima demergatur. Rota haec quae voluitur est gloria hujus mundi quae jugiter circumfertur. Mulier rotae innexa est fortuna gloriae intexta. Hujus caput aliquando sursum, aliquando fertur deorsum, quia plerique multocius potentia et divitiis exaltantur, saepe egestate et miseriis exalliantur*, MIGNE, 1844-1865, 172, col. 1057).

³⁰⁰ TRONZO, 1977, p. 23, les considera unes figures genèriques que simbolitzen del destí canviant de la humanitat i la progressió del temps al que està lligat l'home com a ésser terrenal.

amb túnica curta i l'altra llueix túnica llarga. Charles E. Nickles va apuntar que podrien al·ludir al tema de la Roda de la Vida o de les edats de l'home³⁰¹ (una variant de la Roda de la Fortuna), essent les figures amb túniques curtes al·legories de la joventut i les que porten túniques llargues al·legories de la vellesa. Potser a Lleida ens podríem trobar davant d'un tema semblant, amb els dos personatges que manipulen la rosassa central com l'al·lusió a la joventut i el músic del lateral com l'al·lusió de la vellesa, la qual s'hauria plasmat no mitjançant el tall de la seva vestimenta, sinó amb la seva barba³⁰². El motiu circular central podria ser, en efecte, una referència al zodíac, amb el cap del lleó al·ludint a la representació dels signes i els motius geomètrics als astres. Ens trobem, però, davant d'una representació resumida, possiblement condicionada per les dimensions del capitell, mínimes per a encabir un tema tant complex, fins al punt que la roda es va haver de dividir en vuit parts i no en les dotze pròpies del zodíac.

En síntesi, el que convé destacar de la interpretació que fem d'aquesta imatge —que queda oberta a l'espera d'interpretacions més precises— és que amb ella potser es va voler emfasitzar la idea de temporalitat (rotació dels cicles celestes, progressió del temps, etc.), que ve marcada per les figures que manifesten les edats de l'home en tant que ésser terrenal. La figura de l'atlant podria expressar l'estat simbòlic del pecador amb l'acció concreta de sostenir la càrrega real de la seva existència finita. En un sentit més profund, la lectura de la imatge podria remetre a la idea del cosmos que porta a l'ordre establert per Crist. Aquesta podria ser una lectura particularment apropiada per la localització del capitell al llindar del creuer i el santuari. Respecte aquest emplaçament "liminar" ens podem fixar amb la localització del mosaic superior de Plasència (recordem-ho, en un espai antecedent al cor), així com el d'un altre mosaic igualment representatiu, al qual encara no havíem fet referència, el del

³⁰¹ NICKLIES, 1995, pp. 116-118. Si a la Roda de la Fortuna hi ha personatges que gaudeixen o no de la sort en funció dels dissenys de Fortuna, a la Roda de la Vida aquests han estat substituïts per sèries de personatges que representen les diferents edats de l'home en al·lusió a la temporalitat de la vida, v. SEARS, 1986, pp. 144-151. El tema la Roda de la Vida és representat amb una figura central al voltant de la qual hi ha les edats i estacions del cos a través dels anys, fins a la vellesa i la mort. Les imatges més complexes del tema es troben en manuscrits, per bé que també figura en la decoració pictòrica d'esglésies, com es el cas del temple de St Mary's a Kempley (Gloucestershire, Anglaterra), al mur lateral nord, on hi ha una Roda de la Vida constituïda per deu medallons (SEARS, 1986, fig. 89).

³⁰² No és necessari proposar exemples sobre la representació dels personatges de més edat amb barba, ja que aquesta va ser una constant en tot l'art medieval. Sense anar més lluny, a totes les imatges que proporciona SEARS, 1986, de la Roda de la Vida els personatges que representen la vellesa llueixen barba sense excepció.

paviment de San Salvatore de Torí³⁰³, amb una Roda de la Fortuna [fig. 101], que, com l'anterior, recobria el terra de la nau i no pas el de l'absis³⁰⁴.

5. 3. 1. 2. Cicle de David i el Cavaller Victoriós

El cicle de David i el Cavaller Victoriós l'integren dos capitells localitzats al pilar del transepte (costat meridional) que dóna accés a l'absis principal³⁰⁵ [05.05 i 05.06, ANNEX 1]. Segons la percepció de l'observador, al costat menor de l'exemplar dret [05.05, ANNEX 1] hi ha esculpida la figura del rei David, vell i barbut, tocant l'arpa, per tant representat com a poeta o psalmista³⁰⁶. El personatge que segueix (cara major) adopta la iconografia tradicional del

³⁰³ Va ser descobert l'any 1909 i ara es troba al Museu Civico de Torino. KITZINGER, 1973, és l'autor que l'ha estudiat amb més profunditat. El mosaic presenta un clar parentiu estilístic amb el de Piacenza i es tracta d'una representació de l'univers profà (amb al·legories dels vents, les regions de la terra i Fortuna al centre que acciona la roda); el seu emplaçament al sòl es tracta d'una exclusió respecte el lloc de culte (santuari) i té la finalitat que els clergues i els fidels es posin a sobre seu mentre adoren els habitants del cel (aquesta darrera lectura és de WIRTH, 2003, pp. 110). A l'actualitat es considera datat de vers 1105; v. igualment Wirth per a la discussió sobre la cronologia.

³⁰⁴ Per a WIRTH, 2003, pp. 109-110, aquesta imatge està associada a l'aristocràcia laica, de manera que s'identifica amb el món profà, per la qual cosa es troba en un punt desvalorat dins del món eclesial (paviment). L'autor indica que la roda que acciona Fortuna fa referència al temps de la història profana: l'ascensió i la caiguda dels poders laics en un temps circular buit de sentit. Per a Wirth, aquesta idea entronca amb aquella segons la qual les imatges dels segles XI-XII de la Roda de la Fortuna cerquen expressar l'afirmació clerical de la superioritat de l'Església sobre els poders profans en el context de la Reforma Gregoriana.

³⁰⁵ La interpretació d'aquest cicle requereix ser aprofundida. De moment, apuntem que ja BERGÓS, 1935, p. 79, va proporcionar les primeres claus per a la seva interpretació: "Hom ha esculpit tres representacions que sintetitzen la vida del rei-profeta. De primer hi ha David jove, encongit sota una tofa de vegetació: és la selva del desert del Zif, on es retirà fugint la persecució de Saül, que s'havia posat en campanya per llevar-li la vida. Al mig es veu David muntat a cavall amb posat ferm i tenint sota la bèstia una figura del vençut; segurament vol suggerir el rei guerrejador, recordant la seva més important empresa bèl·lica, que fou menada contra els amalacites (...). La tercera imatge de David és la del rei pacífic i profeta inspirat, component els salms d'exultació".

³⁰⁶ A David se li atribueix l'autoria del *Llibre dels Psalms* i d'aquí ve la seva reputació com a poeta i músic. Diferents passatges de la Bíblia fan referència a la seva activitat musical (I Sam 16, 23, és el primer en parlar del pastor-músic, amb gran talent per a l'arpa, que serà capaç fins i tot de calmar la ira de Saül). Aquesta serà la raó de la seva imatge posterior de músic vell, coronat i portant com a tribut l'arpa o el psaltiri (CROCE, 1964). La resolució formal del nostre David és coincident, com se sol ressaltar, amb la d'un relleu que prové de la porta de la sala capitular de la Daurade i que es conserva al Museu dels Agustins de Toulouse (MESPLÉ, 1961, núms. 80 i 83; MORALEJO, 1983, pp. 185-186 i fig. 5, p. 199), encara que el David-músic figura en in comptables representacions, algunes d'elles són: un capitell del pòrtic de la catedral de Jaca (GAILLARD, 1938, pl. LI, fig. 3), un capitell provinent del claustre de la mateixa catedral (SIMON, 1980, pp. 239-248), una mènsula de la porta Miègeville de Saint-Sernin de Toulouse (TESTARD, 2003, pp. 25-61, esp. 34.) o un contrafort de la façana de Platerías de la catedral compostel·lana, procedent de la destruïda portada nord (MORALEJO, 2004e, pp. 107-110).

Cavaller Victoriós (*vid. infra*), que en essència consisteix en la imatge d'un genet que subjuga l'enemic amb les potes davanteres del cavall que munta i que simultàniament fa un gest de salutació. A la cara principal de la peça annexa [05.06, ANNEX 1], una altra figura, a primera vista de gènere indeterminat, amb corona i asseguda frontalment, se sosté amb una mà la fastuosa túnica que vesteix i, amb l'altra, fa un gest imprecís, tal vegada de salutació o benedicció. Finalment, al lateral esquerre, i separat de l'anterior per un element fitomorf, es dibuixa un personatge de llarga cabellera que munta un lleó al que vol sotmetre obrint-li la boca. Malgrat que ha estat tractada i discutida en diverses ocasions³⁰⁷, aquesta unitat iconogràfica continua plantejant problemes d'interpretació, especialment quant a les identitats del personatge assegut al costat del Cavaller Victoriós i de l'home amb el lleó, que podria evocar tant a Samsó com a David. Per un altre costat, tampoc s'ha clarificat la vinculació amb aquest cicle de la figura del David tocador d'arpa, que s'ha exclòs de les lectures centrades exclusivament amb el tema de l'invicte.

Val la pena dir que, respecte al significat de grups de figures amb característiques similars al suara descrit, s'han proposat nombroses hipòtesis, especialment pel tema de l'invicte, però també per al cas específic de quan aquest té com a *pendant* la imatge del lluitador amb un lleó. La majoria de representacions escultòriques del cavaller triomfant d'època medieval, acompanyat o no del lluitador, s'ubiquen en vies de pelegrinatge de regions geogràfiques ben definides: les que registren una major incidència són el ponent francès (Aquitània, Poitou-Charentes) i la franja septentrional de la península ibèrica (Castella i Lleó, Cantàbria, País Basc i Catalunya)³⁰⁸, amb una insistent aparició que respon a raons específiques, encara que per arribar a definir-les és oportú revisar l'estat en què es troba el seu estudi com a tema iconogràfic.

La primera de les nombroses interpretacions que ens proposem resseguir manté que les figuracions gales de genets, normalment a gran escala i emplaçades en façanes d'esglésies, són còpies de l'estàtua eqüestre de bronze de Marc Aureli, representada seguint la iconografia de l'*Adventus imperatoris*³⁰⁹, la

³⁰⁷ René CROZET, 1958, p. 35, núm. 31; LABANDE-MAILFERT, 1968, p. 518; SEIDEL, 1976, p. 35; RUIZ MALDONADO, 1979, p. 278; BERLABÉ, 1991, pp. 69-71; YARZA, 1991b, p. 50.

³⁰⁸ CROZET, 1971, p. 126.

³⁰⁹ Tema del que GRABAR, 1998, p. 51, explica que fou propi de la iconografia imperial romana. Representa el triomf de l'emperador i es troba en les estàtues monumentals i en les arts sumptuàries, però sobretot en les monedes. En la versió més senzilla es veu l'emperador en actitud de salutació, generalment a cavall, i hi poden aparèixer altres personatges, com una figura femenina, símbol de la Victòria o la Felicitat, amb diversos soldats. Segons l'autor, la

qual va romandre a plaça de Sant Joan del Laterà de Roma fins al segle XVI³¹⁰ i que a l'Edat Mitjana es creia que representava Constantí³¹¹. En favor d'aquesta hipòtesi, Émile Mâle va al·legar que els objectes de record de la (que es creia) escultura monumental del primer emperador cristià portats pels pelegrins que visitaven Roma van proporcionar el model per a la representació del Cavaller Victoriós a la França del segle XII³¹². La interpretació constantiniana la va refermar René Crozet amb altres arguments, com l'existència de dues inscripcions amb la paraula "*Constantinus*", una al costat d'un dels cavallers del baptisteri de Saint Jean de Poitiers i l'altra en un mosaic del baptisteri de Riez³¹³.

Contradient aquestes tesis, Arthur K. Porter³¹⁴ va voler demostrar que el model de Constantí de la França occidental provenia de la tradició bizantina i no pas de l'estatuària romana. Entre altres aspectes, l'americà va fonamentar els seus arguments en una imatge del primer emperador cristià que apareixia en un mosaic de l'església del Sant Sepulcre a Jerusalem (avui només coneguda per descripcions) que tenia davant la figura de l'emperadriu Helena, el que li suggeria una explicació per la figura femenina que apareix al costat de Constantí en alguns monuments, com ara a Angoulême [fig. 102] o Saint-Jouin-de-Marnes [fig. 103]. Segons l'autor, podien provenir igualment d'Orient, potser obtingudes de miniatures, la figura prostrada als peus del cavall i el pretès Samsó que sovint es posa en paral·lel a Constantí.

De l'al·lusió a aquest emperador, amb matisos diferents, se n'han valgut altres teories que han vist els eqüestres gals com imatges de benefactors locals que portaven per nom Constantí i que emulaven, al mateix temps, el seu sant

figura del vençut es representa per primera vegada en una moneda de Caracal·la (188-217) amb la llegenda "*Adventus-Aug*".

³¹⁰ Per ordre del papa Pau III († 1549) va ser col·locada al centre de la plaça del Capitoli i actualment es conserva als Museus Capitolins, mentre que a la plaça hi ha una còpia. Tal com es conserva avui, l'estàtua no presenta la figura del vençut, que sí que tenia inicialment (MÂLE, 1922, p. 250).

³¹¹ El tema el discuteix CROZET, 1958, pp. 28-33.

³¹² MÂLE, 1922, pp. 246-251, com a suport va al·ludir a un text del cartulari de Saintes (1148) en què es deia que *Guillaume David, bienfaiteur de l'Abbaye aux Dames de Saintes, demanda, par un acte qui s'est conservé, à être enseveli devant la porte droite de l'église sub Constanti de Roma, qui locus est ad dexteram partem ecclesiae* (p. 248). En addició, va afirmar que la figura del cavaller que hi havia a la porta meridional de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers (destruïda al segle XVI) va ser coneguda com "*Constantí*" i que els cavallers que decoren les façanes de Saint-Hilaire de Melle i de Parthenay-le-Vieux encara eren designats al començament del segle XIX de manera homònima. Considerà a més que la dama que acompanya el cavaller a Sainte-Croix de Bordeaux era la personificació de l'Església (p. 250).

³¹³ CROZET, 1958, pp. 29-30. També aporta el testimoni que guies antigues de Roma explicaven que al Laterà hi havia, a més de l'estàtua de Constantí, les de Samsó i d'una dona.

³¹⁴ PORTER, 1923, 1, pp. 187-192.

patró homònim³¹⁵. L. K. Little va interpretar certes imatges de cavallers que es relacionen amb personificacions del vici de la *superbia* com l'advertència als membres de la classe dominant de no abusar del seu poder i de no cometre el pecat de l'orgull³¹⁶. Pel seu cantó, Yvonne Labande³¹⁷, a partir del personatge que lluita amb el lleó a la façana de Parthenay-le-Vieux (Samsó), va creure que eren un signe del poder dual en la societat medieval: la reialesa i el sacerdocí.

Més singular és la hipòtesi que va procurar Linda Seidel³¹⁸ al·ludint a una possible ascendència musulmana per a l'escena del Cavaller Victoriós. Segons l'autora, la fascinació per les formes de la ceràmica cosmopolita islàmica a l'Europa occidental, que als aristòcrates cristians tant els agradava, fomentà la inclusió de motius iconogràfics en l'escena del cavaller, com ara les dames o músics que se li associen en capitells romànics³¹⁹. Altres vies interpretatives emfasitzen que es tracta d'una al·lusió a Carlemany o el seu successor Lluís el Pietós³²⁰, lectura que certs autors han aprofitat per establir una relació amb obres de la literatura contemporània, com ara la Crònica de Pseudo-Turpin (Llibre IV del *Calixtinus*) o la Cançó de Rotllan, que en alguns dels seus passatges celebren els triomfs de l'exèrcit carolingi contra els musulmans³²¹. Paul Deschamps també donà una explicació relativa al triomf de Carlemany en observar, en un capitell procedent de Damasc, però fabricat per escultors francesos per decorar alguna església de Jerusalem durant l'ocupació dels creuats francs (ara al Louvre), que el tema podria suggerir el triomf de l'emperador sobre el paganisme i que la dona que l'acompanya simbolitzaria l'Església³²².

En l'àmbit hispànic, Margarita Ruiz Maldonado és qui més ha aprofundit en el tema iconogràfic del Cavaller Victoriós, amb una sèrie de treballs³²³ que proporcionen interpretacions per al tema en cada context determinat, en un dels quals també fa referència al cicle lleidatà. Ruiz cregué que el nostre cicle consta de diversos episodis de la vida de David: com a músic, com a cavaller i com a

³¹⁵ ROUX, 1974, pp. 379-394; anteriorment havia estat apuntat per LECLERCQ, 1925, a *DACL*, 2-2, col. 2699.

³¹⁶ LITTLE, 1971, pp. 34-35.

³¹⁷ LABANDE-MAILFERT, 1968, p. 516.

³¹⁸ SEIDEL, 1976, p. 38.

³¹⁹ Entre d'altres, en un capitell d'Avinyó, ara conservat al Fitzwilliam Museum de Cambridge, Regne Unit, v. BORG, 1968, pp. 312-318; SEIDEL, 1976, figs. 14 i 16.

³²⁰ MONTESQUIOU-FEZENSAC, 1956.

³²¹ SEIDEL, 1976, p. 39-42

³²² DESCHAMPS, 1930, pp. 93-95 i figs. 1-3. Al seu torn, CROZET, 1960, p. 127, va relacionar l'exemplar amb un relleu de Tudela on la figura que aixafa el cavall porta un turbant.

³²³ RUIZ MALDONADO, 1976, 1979, 1983 i 1987.

rei sacerdot entronitzat³²⁴, mentre que la figura del personatge que lluita amb la fera considerà que es tracta de Samsó. Per la seva banda, Carme Berlabé, que també ha estudiat el cicle ilderenc³²⁵, adduï que la figura del lluitador amb lleó és el mateix David, que quan era adolescent havia realitzat gestes parelles (*vid. infra*).

En realitat no és fàcil diferenciar entre un heroi i l'altre, ja que els passatges bíblics que posen en escena els combats respectius es representen de manera gairebé anàloga. A això se li suma que l'escultor lleidatà no es va preocupar d'identificar el personatge amb una inscripció, com es feia a vegades³²⁶. Cal examinar, doncs, els exigus signes distintius abans d'intentar determinar de quin dels dos es tracta. Pel que fa a Samsó, el text bíblic indica que quan anava a visitar la dona que volia com esposa, arribà a les vinyes de Tamnà, allí "un lleonet se li plantà al davant, bramulant. Llavors l'esperit de Jahvè s'apoderà d'ell i, sense portar res a la mà, va esquarterar el lleó com qui esquartera un cabrit" (Jutges 14, 5-6). Les circumstàncies de la lluita de David són unes altres: el jove pastor explica a Saül que quan ell fa pasturar el ramat del seu pare Jessè i un lleó o un ós se li emporta una peça, "l'empaito, li dono un bon cop i li prenc la presa de la boca. Si s'abraona contra mi, l'agafo pel coll i el mato" (1S 17, 34-35) i afirma llavors: "Jahvè, que em va salvar de les urpes dels lleons i dels ósos, em salvarà igualment de les mans d'aquest filisteu" (1S 17, 37), o sigui, Goliat.

Aquests versicles faciliten dues indicacions que a vegades es fan visibles en la iconografia de David i el lleó³²⁷: que la fera atrapa l'ovella que vol salvar el jove pastor³²⁸, i que el combat amb l'animal preludia el de David i Goliat³²⁹. A més a més, com que quan va realitzar la seva gesta era un home jove, s'associa amb imatges de personatges imberbes. Quant a Samsó, el text veterotestamentari insisteix en què portava els cabells llargs (que si li eren tallats perdia la força), qualitat física que es troba invariablement en la iconografia del personatge³³⁰. Al marge d'això, sembla ser que Samsó era el més popular dels dos, sobretot als segles XII i XIII, ja que en la concepció tipològica

³²⁴ RUIZ MALDONADO, 1979, p. 282.

³²⁵ BERLABÉ, 1991, p. 69-71.

³²⁶ FAVREAU, 1991b, pp. 614-617, dóna a conèixer diverses representacions de Samsó (identificat com a tal) i el lleó, en les quals, afegeix, el personatge se sol equiparar a Crist.

³²⁷ RÉAU, 1955-1959, 2-1, pp. 258-259.

³²⁸ Això es veu en un capitell de la nau de Vézelay (SALET, 1995, núm. 24).

³²⁹ Igualment, SALET, 1995, núm. 50.

³³⁰ Per a la iconografia de Samsó, v. SWARZENSKI, 1940, pp. 67-74; RÉAU, 1955-1959, 2-1, pp. 236-249, esp. 240-241; FAVREAU, 1991b, pp. 614-615; THOUMIEU, 1998, p. 345; ANGHEBEN, 2003, pp. 171-180; AMBROSE, 2005, pp. 131-146.

dels pares de l'Església va esdevenir el prototip de Crist, l'*Homo Invictus*³³¹. Per aquestes diverses raons, a les quals se'ls podria sumar la identificació del motiu vegetal que emmarca l'escena amb les vinyes de Tamnà a què fa referència el text bíblic, creiem que és més apropiat veure Samsó en el nostre capitell³³².

Com hem indicat, és també problemàtica la identificació de la figura majestàtica assegurada entre Samsó i el cavaller, tant, que no hi ha un acord ni tan sols en el seu gènere³³³. Després d'observar-la detalladament creiem que no és una barba el que llueix, sinó que té una ratlladura que li afecta la part central i inferior del rostre (barbeta, boca i nas) i que, en tot cas, aquesta diferència respecte la resta de figures, totes amb espesses barbes, posa de relleu el gènere femení del personatge. Al marge d'això, la corona amb que es toca, així com la seva esplèndida vestimenta, semblen posar de manifest que es tracta d'un personatge reial. A qui vol representar, doncs, la dama? Díficilment la podem equiparar a una integrant de la noblesa, és a dir, una dona real. El seu posat rígid i inexpressiu és més proper a una al·legoria que no pas a les dones que acompanyen el cavaller en altres peces examinades per Ruiz Maldonado (per exemple les de Santillana del Mar [fig. 104], col·legiata de Toro [fig. 105], Vallejo de Mena [fig. 106])³³⁴, les quals responen a la salutació d'aquell fent una activa gesticulació. Fent-se ressò de les teories de Mâle, René Crozet va associar la figura lleidatana a la personificació de l'Església i, al mateix temps, a la victòria sobre el paganisme o l'heretgia³³⁵, idea que admetem i a la que tornarem després.

Serafín Moralejo, en analitzar la imatge de l'invicte de la catedral de León³³⁶, cregué que la seva iconografia podria ben bé remetre al Salm 44, que és

³³¹ Per il·lustrar aquesta idea reprenem les paraules d'Isidor de Sevilla citades per SWARZENSKI, 1940, p. 68: *Samson sancti salvatoris nostri mortem in victotiam figuravit*.

³³² Ho creuen també, per al nostre cas concret: CROZET, 1971, p. 137; SEIDEL, 1976, p. 39; RUIZ MALDONADO, 1979, p. 282; YARZA, 1991b, p. 50.

³³³ CROZET, 1958, p. 27, ja la va considerar com una figura femenina que saluda al cavaller. La teoria de la identitat femenina també la va subscriure LABANDE-MAILFERT, 1968, p. 518 i, més recentment, YARZA, 1991b, p. 50. Per contra, RUIZ MALDONADO, 1979, creu que és un home i BERLABÉ, 1991, p. 71, basa el seu argument en què *esta figura sedente y coronada, parece estar inspirada en la Mniestas Domini del Pantocrátor de la Portada de San Juan el Viejo en Perpiñán, ejecutado por Ramón de Bianya*.

³³⁴ RUIZ MALDONADO, 1979, pp. 279-280.

³³⁵ CROZET, 1971, p. 136.

³³⁶ MORALEJO, 1992, nota 35. Es precis anotar que actualment aquest relleu es localitza al Museo Catedralicio Diocesano de la Catedral de León (en el temps en què en parlà Moralejo es trobava encastat al vestíbul del claustre de la catedral lleonesa). Com a referències més recents a la peça es pot veure BOTO, 2002, a *EdR*, Castilla y León, León, pp. 600-601, que el situa sota l'episcopat de Manrique de Lara (1181-1205), i ELORZA, 2006, p. 302, que es limita a la seva descripció.

un epitalami (poema nupcial) que canta les noces d'un rei d'Israel³³⁷ amb una princesa i, al mateix temps, fa l'elogi del monarca ideal aplicant-li atributs propis del Messies. Heus aquí un fragment:

Ets el més bell de tots els homes, / exhaleu gràcia els teus llavis, /
 Déu t'ha beneït per sempre. / Cenyeix-te l'espasa, valent, /
 vesteix-te de festa, cavaller victoriós, / per defensar la veritat, / i
 la justícia dels indigents. / Seran terribles els trets del teu arc; / el
 teu braç gloriós, amb les fletxes agudes, / encertarà l'enemic, es
 rendiran els pobles, / cauran acovardits els enemics del rei. / Que
 el teu tron, o déu, desafii els segles, / i el teu ceptre reial sigui un
 ceptre just, / tu que estimes la justícia i no pas la maldat. /
 Preferint-te als teus companys, o déu, / el teu Déu t'ha ungit amb
 perfums de festa; / la pols de mirra i àloes t'impregna el vestit. /
 Dels palaus de vori t'alegren les arpes, / la princesa t'espera
 enjoiada, / l'esposa et ve a la dreta, vestida amb or d'Ofir³³⁸.

L'exegesi del Salm 44 presenta diferents nivells de lectura³³⁹: si el sentit literal correspon a un epitalami, l'al·legòric es refereix a les núpcies místiques de Crist i l'Església cantades profèticament per David (en tant que autor del *Llibre dels Salms*), el que és, alhora, la trobada entre Crist i Maria (l'Encarnació)³⁴⁰. Per un altre costat, aquest Salm 44 va gaudir de molta popularitat en època medieval, del que també en dona fe que al segle XII fos objecte d'una paràfrasi (traducció explicativa i amplificada), en el romanç anònim en francès antic conegut amb el nom d'*Eructavit*³⁴¹, que va ser dedicat a Maria de Champagne (1145-1198), filla del rei Luís VII de França i d'Elionor

³³⁷ Que a vegades s'ha identificat amb el mateix David, però que, en general, l'exegesi l'assimila a Salomó (MORALEJO, 1981, p. 100). També, segons MORALEJO, 1992, Salomó es prestava millor a encarnar al monarca del Psalm 44 i la Reina es va identificar com la Reina de Saba, la qual, d'altra banda, es considera la imatge per excel·lència l'Església. L'autor incideix de nou en el tema a MORALEJO, 2004e, p. 56.

³³⁸ Salm 44, Cant de noces d'un gran rei, 2-10.

³³⁹ Ens basem en les idees que apunta VÂRVARO, 1983, pp. 89-97.

³⁴⁰ VÂRVARO, 1983, pp. 93-94; el segueix MORALEJO, 1992, p. 149.

³⁴¹ Ca. 1181-1187, editat per T. Atkinson Jenkins: *Eructavit. An old French metrical paraphrase of Psalm 44*, col. Gesellschaft für romanische Literatur, 20, Dresden, Gedruckt für die Gesellschaft für Romanische Literatur, 1909 (no hem tingut l'oportunitat de consultar directament aquest text). Conegut així per la primera paraula en llatí del text bíblic que li serveix de base: *Eructavit cor meum verbum bonum*. Segons VÂRVARO, 1983, pp. 89-97, esp. 93 i 97, l'autor va escollir el Salm 44 perquè es movia en l'àmbit de la tradició cistercenca, basada en la contemplació a través de l'amor, valor fonamental que impregna el poema: l'amor de la reina per l'espòs diví (de Maria per Déu, de l'Església per Crist).

d'Aquitània, el que remet a l'àrea de major presència d'imatges del Cavaller Victoriós, per la qual cosa s'ha vinculat amb la difusió del tema iconogràfic³⁴².

Potser el Salm 44 també ens podria donar la clau per interpretar la iconografia del nostre cicle: ¿la fèmina coronada que acompanya el genet, no podria remetre a la "princesa enjoiada" del Salm o potser a la santa Església i, per extensió, a la Mare de Déu que remarquen tant l'exegesi com la glossa francesa? Per un altre costat, la nostra argumentació³⁴³ no identifica el Cavaller Victoriós amb David³⁴⁴, sinó amb el seu fill Salomó (en un sentit històric, com sovint ha fet l'exegesi amb el Cavaller Victoriós del Salm 44) i amb Crist (en un sentit al·legòric). Crist apareix al davant de l'Església, Maria (la dama coronada), en referència a l'Encarnació. Ja coneixem la importància que pren el tema a la catedral lleidatana, el que aprofundeix en el sentit que l'exegesi assenyala en el Salm i en la glossa. La figura dels peus faria referència als enemics de l'Església, els heretges. Finalment, la figura determinant que creiem que podria vincular el nostre cicle amb el salm és la del David poeta, que seria el reconeixement al seu paper de cantor de la trobada nupcial.

Si bé la figura de David vinculada directament al tema del Cavaller Victoriós no apareix a Aquitània, com seria d'esperar, existeixen associacions entre la imatge del salmista i de l'invicte provinents d'altres indrets francesos, en concret en un capitell (ja citat) conservat al Fitzwilliam Museum de Cambridge provinent d'Avinyó³⁴⁵, on hi figuren el cavaller, el salmista i la dama [figs. 107 i 108] i també en un altre ara al palau dels arquebisbes de Narbona, per tant original del Llenguadoc (no se'n coneix el lloc de provenença exacte)³⁴⁶, amb el psalmista tocant l'arpa al costat del cavaller, aquest sense la figura femenina [figs. 109 i 110]. Per tant, aquesta associació d'imatges no és quelcom inexplicable ni el nostre capitell es tracta d'un *unicum* iconogràfic, sinó que respon a una tradició establerta en època romànica, que indubtablement coneixien, i així ho van plasmar amb una perfecta coherència de contingut, els artífexs del nostre cicle (no només ens referim als escultors com a tals, sinó també als que el van imaginar).

³⁴² MORALEJO, 1992, p. 149.

³⁴³ Que s'inspira en la de MORALEJO, 1992, nota 35.

³⁴⁴ Que el cavaller pugui al·ludir a David ho suggeriria especialment la seva juxtaposició amb l'escena del seu combat amb Goliat (com passa al capitell d'Aguilar de Bureba, v. RUIZ MALDONADO, 1979, p. 282, i al que se situa en una de les finestres de la torre nord de la col·legiata de Toro, a Zamora, id., 1983, p. 458), el que, per descomptat, no és el nostre cas.

³⁴⁵ BORG, 1968, pp. 312-318; SEIDEL, 1976, figs. 14 i 16.

³⁴⁶ SEIDEL, 1976, figs. 18 a i b. En tot cas, ja figura a l'inventari del museu publicat l'any 1846 amb el núm. 545 (TOURNAL, 1846, p. 107).

* * * *

La tria d'aquests dos grups d'escenes per a l'arc triomfal [INFOGRAMA 5], un que se centra en el tema de la Roda de la Vida i l'altre en el Cavaller Victoriós, creiem que s'ha d'interpretar des de la perspectiva de què aquest és el punt de l'espai del temple que fa de transició entre el santuari i la resta del lloc ritual³⁴⁷. Es van triar uns conjunts d'escenes amb un fort contingut eclesiològic i amb lectures profundes que només es podien entendre en tota la seva complexitat a partir d'uns coneixements teològics elevats, per la qual cosa no creiem que anessin destinades als fidels, sinó que ben possiblement s'adreçaven als propis integrants de la comunitat religiosa, que abans d'accedir al punt més sagrat del temple, al lloc de la plenitud i la perfecció, eren advertits per aquestes imatges.

5. 3. 2. Creuer

5. 3. 2. 1. Anunciació i Visitació

La fórmula iconogràfica més repetida en el conjunt ilerrenc és la juxtaposició dels episodis de la Visitació i de l'Anunciació en un mateix capitell. Al creuer, aquesta unió es descobreix en dues peces. La primera, localitzada a l'embocadura dreta de l'absis major [05.08, ANNEX 1], presenta l'arcàngel Gabriel, amb grans ales, que avança cap a la receptora del missatge amb un braç dreçat i l'altre sostenint una llarga vara com a distintiu simbòlic. Maria, ben visible a l'eix del capitell, compareix hieràtica i frontal, i no fa el gest d'acceptació mostrant el palmell de la mà que la caracteritza en l'art occidental. A l'episodi de la Visitació, a l'altra cara del capitell, les protagonistes s'abracen seguint una simetria gairebé total en la composició. La segona peça del creuer amb l'Anunciació-Visitació [08.02, ANNEX 1] s'ubica diametralment oposada a l'anterior i els dos episodis es representen de forma similar. Com a diferència respecte l'altra representació, es pot ressaltar que el personatge de Maria de l'Anunciació sí que exhibeix el palmell, en aquest cas el de la mà dreta, mentre que l'altra la té velada; l'àngel no ostenta ales i tampoc llueix cap insígnia que

³⁴⁷ Aquesta és una expressió que solen utilitzar alguns autors per a referir-se a la funció dels edificis religiosos, un sentit que sobrepasa les qüestions estrictament litúrgiques i que se situa en un pla eclesiològic, que en fa un referent central de l'experiència social i de representació. El contingut de la decoració escultòrica contribueix a exaltar la sacralitat del lloc ritual, a donar significació a cada espai particular i a jerarquitzar l'edifici internament. V. una síntesi del sentit en què s'utilitza l'expressió a BASCHET, 2011, esp. p. 195.

denoti la seva condició de missatger. Per la seva part, a la Visitació, les dones no s'arriben a abraçar, sinó que només s'agafen les mans.

Ultra les dues peces que acabem de mencionar, la connexió Anunciació-Visitació es produeix en tres peces més localitzades en diferents punts de les naus [08.10, 12.09 i 13.05, ANNEX 1]³⁴⁸, de manera que, en total, figura en cinc capitells de l'interior del temple. Per un altre costat, el tema de l'Anunciació es troba, ja sigui de forma isolada, ja sigui vinculada amb altres episodis de la infància de Crist, a la porta de l'Anunciata, on regeix l'organització del conjunt de la portada (apartat 6. 2.), en una mètopa de la porta dels Fillols [fig. 236], en un capitell de la porta de la nau sud, on només és parcialment visible, ja que es troba de cara al mur [fig. 254] (apartat 6. 5. 4.), i en un capitell del pilar nord-est del claustre [II.04, ANNEX 5], una recurrència que fa que l'episodi es pugui qualificar de leitmotiv³⁴⁹ del conjunt escultòric.

L'episodi de l'Anunciació es narra de forma breu als evangelis de (Lc. 1, 26-38), per bé que els apòcrifs i la literatura posterior van enriquir el relat proporcionant dades sobre les circumstàncies en les quals hauria tingut lloc l'esdeveniment (per exemple, quan Maria es trobava junt a la font³⁵⁰ o filant la púrpura per al vel del temple³⁵¹), les quals aviat es van veure reflectides en les representacions artístiques. La figuració de l'Anunciació compta amb una vasta tradició que es remunta a les catacumbes del segle IV i es troba entre els temes més difosos en l'art cristià, on ha ocupat una posició privilegiada en totes les èpoques. És per això que anar a la recerca de paral·lels resultaria una tasca estèril, i encara més si tenim present que les escenes lleidatanes segueixen, en termes generals, les convencions iconogràfiques establertes per la tradició. Siguí com vulgui, la lectura que s'ha imposat en totes les èpoques d'aquesta escena fa referència a l'Encarnació de Crist, que és també la interpretació que convé entendre respecte la insistència amb què apareix a la catedral de Lleida, per bé que també s'ha d'atendre al component marià (concepció, maternitat divina) i al paper de mediació de la figura de Maria, que tant en voga va estar al segle XIII.

³⁴⁸ Si bé la disposició general i dels propis personatges segueix el mateix patró a totes les figuracions -les quals s'inspiren en el model evangèlic relatat per Lluç, amb la Mare de Déu i l'àngel dempeus a l'escena de l'Anunciació, i amb Maria i Elisabet abraçant-se en l'episodi del seu encontre-, cadascuna de les imatges presenten les seves particularitats pròpies, les quals s'assenyalen a les descripcions de les peces que es troben als annexos.

³⁴⁹ Entenem aquest terme en el sentit que el *motiu* de l'Anunciació s'ha repetit una vegada i una altra fins al punt que ha esdevingut un lloc comú en el programa decoratiu; podríem parlar, així mateix de *topos* iconogràfic dins del microcosmos que representa la catedral lleidatana.

³⁵⁰ Segons el *Proto-evangeliari de Santiago* SANTOS OTERO, 1985, p. 148.

³⁵¹ Segons l'*Evangelí de Pseudo-Mateu* SANTOS OTERO, 1985, pp. 194-195.

5. 3. 2. 2. Arbre de Jessè

L'Arbre de Jessè³⁵² es localitza al pilar del creuer que toca al transsepte sud i la nau central [09.15, ANNEX 1]. Aquest tema és una creació significativa de l'art romànic, amb la qual es va representar la genealogia terrenal de Crist com una combinació de la profecia d'Isaïes 11,1³⁵³ i 11,10³⁵⁴ i dos fragments dels Evangelis que contenen la genealogia de Crist (Mt., 1,1-6 i Lc., 3, 23-38)³⁵⁵. La imatge de la catedral de Lleida apareix segons un patró ascendent que situa la centralitat a l'angle, amb Jessè barbat com un ancià, reclinat a la part inferior. Del seu dors en surt el tronc de l'arbre, després una figura que no s'identifica i, per damunt, la Mare de Déu coronada amb el Fill en braços, grup, aquest, que al seu torn és sostingut per dos àngels. Les cares despleguen les branques amb petits personatges inscrits, que no sembla que siguin els ancestres de Crist, atès que van nus i no mostren un aire majestuós, tal com correspondria als reis de Judà i als profetes, que són les figures que solen trobar-se entre les branques de l'arbre.

Els estudis que se li han brindat³⁵⁶ apunten que la iconografia d'aquest tema es va difondre a Europa a partir del segle XII. A grans trets, es presenta sota l'aspecte d'un arbre que brota del cos de Jessè adormit³⁵⁷, amb les branques que aguanten les figures de l'Antic Testament esmentades en una successió que va des de Jessè, pare de David, fins a Crist en un primer moment i, amb l'apogeu i plenitud del culte a Maria a partir del segle XIII, fins a la Mare de Déu, sovint amb el Nen en braços i simbolitzant la Immaculada Concepció³⁵⁸. No obstant, val la pena tenir present que la Mare de Déu i l'Arbre ja s'havien vinculat al segle III, quan Tertulià va interpretar el "tany de Jessè" (*virga Iesse* d'Is., 11,1) com Maria, i Jesús com la flor (*flos*) que en brota³⁵⁹, identificació que

³⁵² Proporcionà la identificació BERGÓS, 1935, pp. 81-82.

³⁵³ "Sortirà un tany de la soca de Jessè, brotarà un plançó de les seves arrels".

³⁵⁴ "Aquell dia, els pagans vindran a consultar l'arrel de Jessè, que estarà dreta com a senyal per a convocar als pobles; i el lloc on descansarà serà una glòria".

³⁵⁵ Per als textos de referència: GUERREAU, 1996, pp. 140-141.

³⁵⁶ CORBLET, 1860; MÂLE, 1922, pp. 168-175; WATSON, 1934; RÉAU, 1955-1959, 2-2, pp. 129-140; SCHILLER, 1971-1972, 1, pp. 15-22; LAPOSTOLLE, 1991, a *EAM*, 1, pp. 308-313; CAMPOS/TEIJEIRA, 1993; LOW, 2006.

³⁵⁷ La posició de Jessè estirat, molts cops amb el cap recolzat sobre la mà, correspon a la del son en el llenguatge medieval dels gestos, v. GARNIER, 1995, pp. 116-119; MIGUÉLEZ, 2007, p. 43-50. Per a CORBLET, 1860, p. 8, l'actitud de Jessè es relaciona amb la d'Adam engendrant a Eva.

³⁵⁸ Fa referència a aquesta qüestió STRATTON, 1988, n. 45. Per la seva banda, DOMÍNGUEZ, 1999, fa una classificació de les diferents tipologies sota les que es presenta el tema: Arbre de Jessè indeterminat, mariològic, immaculista, cristològic i trinitari.

³⁵⁹ *Virga ex radice, Maria ex David: flos ex virga, Filius Mariae, qui dicitur Jesus Christus*, Tertulià, *De Carne Christi*, 21, 5, citat per CORBLET, 1860, p. 4 (nota 2).

van transmetre altres teòlegs com ara San Jeroni³⁶⁰. A més, al segle XII, Sant Bernat va relacionar de nou els mots *Virgo* (Verge) i *virga* (tany) en una Homilia en què interpretava el fragment bíblic d'Isaïes³⁶¹, en el qual també al·lega que de la mateixa manera que el tany florirà sense llavor, la Verge concebrà sense home³⁶².

Quant a l'origen i fórmula iconogràfiques, a partir d'Émile Mâle³⁶³ la tradició ha considerat com la primera expressió completa del tema el vitrall manat fer per l'abat Suger de Saint-Denis l'any 1144³⁶⁴, encara que a l'actualitat s'accepta que no és aquesta la manifestació inicial de l'ascendència de Crist, ja que existeixen il·lustracions en alguns manuscrits de finals del segle XI i començament del XII que ja la inclouen³⁶⁵. Entre aquestes sobresurten les d'un llegendari (vides de sants) provinent de Cîteaux³⁶⁶ [fig. 111] i de la Bíblia de Saint-Bénigne de Dijon³⁶⁷ [figs. 112], ambdues al començament de l'Evangeli de Mateu i en les quals Maria ocupa un paper destacat com a culminació de la branca. L'historiador Ananda K. Coomaraswamy va argumentar que la gènesi del motiu radica en les representacions índies del naixement de Brahmā³⁶⁸, teoria que no era aliena a les pròpies dels estudiosos d'Occident³⁶⁹.

³⁶⁰ Al Comentari del Profeta Isaïes: *Nos virgam de radice Jesse Sanctam Mariam Virginem intelligamus, (...) Et florem Dominum Salvatorem qui dicit in Cantico Cantorum. Ego flos campi et liliu convallium*, MIGNÉ, 1844-1865, 24, col. 144.

³⁶¹ *Huius magni miraculi maius mysterium Isaïas edisserit, dicens: Egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice eius ascendet, virgam, virginem, florem virginis partum intelligens*, a Homilia 2, In *Ladibus Virginis Matris*, a BERNAT, 1994, p. 620.

³⁶² *In hoc tamen Isaïae testimonio, florem Filium, virgam intellige Matrem, quoniam et virga floruit absque germine, et virgo concepit non ex homine*, a BERNAT, 1994, p. 620; Sobre la importància dels sermons de Sant Bernat en la creació del tema iconogràfic de l'Arbre de Jessè: HUFEGARD, 1987.

³⁶³ MÂLE, 1914-1915, pp. 253-262. La va reprendre el 1922, p. 169, on diu: *Suger semble avoir inventé cette composition grandiose qu'on appelle l'Arbre de Jessé; tout au moins, les artistes de Saint-Denis lui ont donné, sous ses yeux, sa forme parfaite, celle qui s'imposera aux siècles suivants*.

³⁶⁴ *También hicimos pintar, por la exquisita mano de muchos maestros procedentes de diversas regiones las nuevas vidrieras de una maravillosa variedad, desde la primera que comienza con el Árbol de Jessé en el presbiterio*, extret del *Liber de rebus in administratione sua gestis de Suger*, 34, 23, editat en castellà a PANOFKY, 2004, pp. 88-89.

³⁶⁵ L'exemple més antic del que es té notícia d'un Arbre de Jessè és al còdex conegut com Evangelis de la Coronació de Vysehrad (o Còdex Vyssegradensisk, Biblioteca de la Universitat de Praga, Ms. 14. A. 13, f 4v), de l'any 1085, v. SCHILLER, 1971-1972, 1, p. 16 i fig. 22.

³⁶⁶ *Vitae Sanctorum*, Dijon, BM, ms. 0641, f 40v. (ZALUSKA, 1989, pp. 138-141).

³⁶⁷ Dijon, BM, ms. 0002, f 148 i 406. (ZALUSKA, 1989, pp. 141-142 i 262).

³⁶⁸ Assegut en una flor de lotus que sorgeix del melic de la deïtat suprema Nārāyana reclinada sobre les aigües còsmiques- i de Bāzāklik -en què l'arbre de lotus sorgeix directament sobre les aigües-, que segueixen una composició formal apareguda al primer mil·lenni a. C. (COOMARASWAMY, 1929, pp. 216-220; COOMARASWAMY, 1935, pp. 18-19).

³⁶⁹ *M. Mâle believes that the glass of St.-Denis played an important role in diffusing the new symbolism he supposes invented by Suger. It was here he thinks that the Jesse tree was first given its definitive form. The Beatuses may have contributed their part to the formation of the motive the genealogies, graphically*

Ultra la discussió historiogràfica, cal afegir que, junt amb el manuscrit, el suport que va albergar les imatges més extenses i intricades del tema va ser el vitrall. Al marge del de Saint-Denis, entre els exemples inicials també s'hi troba el de la catedral de Chartres³⁷⁰, cèlebre còpia de l'anterior realitzada sis anys després, el 1150. En el terreny escultòric, la façana de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers va ser-ne l'exponent inaugural, malgrat estar representat de forma molt elemental, només amb Jessè figurat de cintura en amunt amb una mena de branca sense figuració antropomorfa que brota del seu cap³⁷¹ [fig. 113]. Si passem a la península ibèrica, ens donem compte que en escultura n'han pervingut tres precedents, els tres de la segona meitat del segle XII i tots emplaçats al Camí de Sant Jaume (Santo Domingo de la Calzada, Silos i Compostela). A la catedral de Santo Domingo de la Calzada, l'*Arbre* decora els frontals de la 2a i 4a pilastres de la girola del temple³⁷², per tant, amb una composició dividida en dos. Les figures del suport esquerra s'han identificat, de baix cap dalt, com David, Isaïes i l'arcàngel Gabriel, mentre que les del dret són Jessè, Maria i el grup de la Trinitat *Paternitas*, composició d'origen bizantí amb les figures de Déu Pare amb Crist a la falda i el colom de l'Esperit Sant que vola per sobre³⁷³ [figs. 115 i 116]. En l'escena anàloga esculpida en un dels dos relleus del pilar sud-oest del recinte claustral del monestir de Santo Domingo de Silos³⁷⁴, del cos de Jessè dorment n'ergeix Maria, que queda novament subordinada a la *Paternitas* superior [figs. 117]. Finalment, la composició arbòria que puja pel mainell de la portada occidental de la catedral compostel·lana³⁷⁵ emfasitza les mateixes figures, o sigui, que Maria se situa al capdamunt de la branca, ara bé, el capitell que corona la columna representa la Trinitat amb Crist Pare, el Fill i l'Esperit Sant [fig. 118] (per sota, les figures de Jessè, David i Salomó). La constatació observable és que les tres representacions posen l'accent en la dimensió cristològica del tema, així, i segons la categorització que

represented, commonly end with a miniature of the Virgin. The taproot of the conception however touches the Orient; in a painting of Bazaklik, Chinese Turkestan, we find a conventionalized tree with persons symmetrically placed on the branches, and Padmapani on the top (PORTER, 1924, p. 15). V. també GUERRERO, 1944, pp. 330-333.

³⁷⁰ JOHNSON, 1961, pp. 1-22.

³⁷¹ CAMUS/ANDRAULT-SCHMITT, 2002, pp. 256-258, figs. 323 i 325. La construcció d'aquest temple se situa vers la segona meitat del segle XI (fou consagrat l'any 1086 pel que seria el futur papa Urbà II, que seria elegit com a tal dos anys després, p. 18).

³⁷² YARZA, 2000, pp. 189-194; POZA, 2001b, pp. 301-313.

³⁷³ Aquest tema iconogràfic el tracten: HEIMANN, 1934; PAMPLONA, 1970, pp. 65-79, esp. 75-77; BOESPFLUG/ZALUSKA, 1994, pp. 197-201.

³⁷⁴ VALDEZ, 1990b.

³⁷⁵ YARZA, 1984, pp. 33-35; MORALEJO, 1988, p. 27, veu en l'*Arbre* un ressò dels portals reials francesos i considera que és una imatge règia i bíblica alhora, que podria ser un referent simbòlic de la dinastia regnant; més recentment, YZQUIERDO, 2010, pp. 48-50.

presentà Ana Domínguez³⁷⁶, pertanyen al que va definir com “Arbre de Jessè de tipus trinitari”, varietat que com hem dit té l’origen i desenvolupament en el camí peninsular de Sant Jaume.

Tradicionalment, aquests exemples s’han considerat com els únics del romànic peninsular i, de la mateixa manera, s’ha afirmat que el motiu no va reaparèixer fins al segle XV³⁷⁷. La presència del tema a la nostra catedral trenca, per tant, amb l’apreciació que en el romànic hispànic es va utilitzar un patró estàndard, diferenciat del model difós a França (que en síntesi presenta Crist rodejat dels set coloms de l’Esperit Sant), el de la *Paternitas*. Així les coses, si bé aquesta distinció és efectivament vàlida per les tres imatges fins ara reconegudes i analitzades, no ho és per a la nostra, que no obeeix al cànon hispànic, com tampoc al més estès en l’art francès³⁷⁸. Sens dubte, l’*Arbre de Lleida* segueix la tipologia anomenada “mariològica” per Domínguez, aspecte que, com dèiem en començar, globalment s’emmarca dins de la devoció a Maria del segle XIII, o dit d’una altra manera, en la nova valoració de la figura de Maria com a mediadora entre l’home i Déu i com a pas intermedi i necessari en el camí cap a la Salvació. A l’exemplar de Lleida Maria ocupa la posició clau i n’és la veritable protagonista, mentre que la rellevància de Jesús i l’Arbre queda notablement disminuïda. Aquest estatus és homòleg al que se li atorga a la mateixa l’Església i que en el terreny iconogràfic es mostra particularment en el tema del seu coronament, el de Maria³⁷⁹. De fet, els dos àngels que l’acompanyen evoquen certes composicions d’aquesta escena (pensem sinó el relleu de l’Anunciació-Coronació burgalès), així com altres imatges properes situades en el mateix corrent de glorificació a la Mare de Déu (timpà de Vallbona de les Monges³⁸⁰ [fig. 281]). Però si retornem a imatges pròpies de l’*Arbre*, les mateixes figuretes les trobem a la il·lustració del Comentari d’Isaïes de Sant Jeroni³⁸¹ [fig. 114], miniatura cistercenca del segle XII en què Maria habita el centre de la imatge i té una major dimensió que la resta de personatges, raó per la qual s’ha afirmat que l’escena de Jessè va arribar a esdevenir una genealogia de la pròpia Maria³⁸². Per tot això, la nostra imatge està en perfecta relació amb l’abundància de representacions marianes en el context de la catedral i clarament posa l’accent en el seu paper de mediadora.

³⁷⁶ DOMÍNGUEZ, 1999, pp. 197-198.

³⁷⁷ STRATTON, 1988.

³⁷⁸ DOMÍNGUEZ, 1999, p. 195.

³⁷⁹ VERDIER, 1980.

³⁸⁰ ESPAÑOL, 1997, a CR, 24, pp. 578-581.

³⁸¹ Dijon, BM, ms. 0129, f 4v, ca. 1120-1133, v. ZALUSKA, 1989, pp. 124-126 i esp. 136-138 i pl. 7.

³⁸² MÂLE, 1922, p. 174, RÉAU, 1955-1959, 2-2, p. 135.

* * * *

Els temes escollits per al creuer del temple lleidatà [INFOGRAMA 6] no tenen res a veure amb els seleccionats per al santuari. El creuer és l'espai definit per la intersecció de la nau i el transsepte, el punt de trobada entre els dos i al mateix temps el que marca la separació entre la nau i el presbiteri. Aquí la temàtica té com a personatge central la figura de la Mare de Déu. Maria és l'antítesi de la primera pecadora, l'encarregada d'esborrar la imperfecció d'Eva. És l'instrument de la redempció i creiem que per això apareix amb tant protagonisme en aquest espai, amb unes escenes en les quals n'és l'autèntica protagonista. L'Anunciació i la Visitació només es refereixen a ella, per bé que porten implícita la idea de l'Encarnació i, a l'Arbre de Jessè, és honorada com la mediadora de la humanitat. El miracle de l'Encarnació es troba a la profecia transmesa per Isaïes, una profecia que es fa visible als ulls dels fidels en la imatge de l'Arbre. La vinculació de l'episodi de l'Anunciació a l'Arbre de Jessè no és ni desconeguda ni insòlita en l'art medieval, i encara menys a partir dels sermons de Sant Bernat, com el *In Laudibus Virginis Matris*³⁸³, en què va relacionar Is. 11, 1 amb l'Anunciació com a moment en què pren cos la promesa feta per Déu al seu poble per boca del profeta o, dit en altres paraules, la profecia i el seu acompliment³⁸⁴.

Ultra aquestes escenes de temàtica mariològica, al creuer hi ha dos capitells més de temàtica no identificada clarament que introduïm en aquest punt perquè no s'ha cregut necessari realitzar una anàlisi particular en els apartats previs degut a la seva simplicitat iconogràfica. De fet, en un d'ells [08.03, ANNEX 1] sí que se'n poden identificar alguns personatges: presenta tres figures dempeus vestides amb llargues túniques, la central amb un nimbe crucífer, la qual cosa l'identifica indubtablement amb Jesús. Una de les dues figures que l'acompanyen podria ser Pau, que sembla reconèixer-se per la seva

³⁸³ Publicat en castellà a BERNAT, 1994, p. 600-613; aquesta és la primera de les quatre homilies dedicades a la lloança de Maria i està dedicada al passatge l'Anunciació; hi fa una exaltació de la humilitat i la seva virginitat: *Y será Isaías quien mejor nos formule el mayor misterio de éste prodigioso milagro. Germinará una vara del tocón de Jesé y de su raíz botará una flor; así deja representada la Virgen en la vara y su parto en la flor* (p. 620).

³⁸⁴ A aquesta unió d'escenes ja hi fa referència SCHILLER, 1971-1972, 1, p. 15. Trobem la correspondència, per exemple, a Santo Domingo de la Calzada, amb l'Anunciació formant part del mateix Arbre de Jessè, com també al claustre de Sant Domingo de Silos, on les dues escenes es juxtaposen al mateix pilar. En aquest cas la unió adquiriria una significació particular durant l'ofici dels maitines de la festa de l'Encarnació, ja que la litúrgia que es portava a terme al monestir en època medieval es composava de la conjugació de lectures del profeta Isaïes i de responsoris de l'Anunciació (VALDEZ, 1990a, p. 173). L'associació de les dues escenes es va seguir mantenint en el gòtic (v. els diferents exemples que aporta DOMÍNGUEZ, 1999, pp. 199-200).

llarga barba i les entrades del cabell que remetent a la seva calvície. A diferència d'aquesta, la identificació de la tercera figura no ens resulta possible. Sigui com sigui, el capitell presenta Jesús entre dos dels seus deixebles. L'altra de les peces [05.07, ANNEX 1] evidencia una composició igual a la suara descrita, amb tres personatges dempeus, però que en aquest cas no llueixen nimbes, ni cap altre atribut. L'únic element que els distingeix és la seva vestimenta conformada per llargues túniques, i els seus gestos, amb el personatge central mostrant el palmell de la mà dreta i els dels laterals amb els braços replegats vers el cos recollint-se les túniques, per la qual cosa creiem que podrien tractar-se de clergues³⁸⁵. Les relacions que s'estableixen entre aquestes dues peces i altres del creuer es pot trobar en el fet que cadascuna de les dues s'uneix amb un capitell de l'Anunciació-Visitació, amb la qual cosa es formen dos grups diametralment oposats segons la diagonal creant una perfecta simetria. Aquesta evidència ens porta a formular la hipòtesi que amb aquesta unió de temes s'hauria volgut posar de manifest la missió dels clergues de predicar l'Encarnació de Crist emulant la tasca dels apòstols.

5. 3. 3. Braç nord del transsepte

5. 3. 3. 1. Martiri de Quirze i Julita

La imatge del martiri de Quirze i Julita³⁸⁶ es localitza al pilar nord-oriental del transsepte [03.09, ANNEX 1]. Destaca, al costat esquerre del capitell, la presència del prefecte romà, que sembla lluir una corona, i que avança amb el seu cavall. Assenjala amb el dit a Julita, agenollada al seu davant, que ensenya el cap del seu fill en el moment en què va a ser decapitada per un botxí (els botxins són dos, atès que en veiem el cap d'un altre). Per darrera de la santa hi ha un últim personatge que sembla acompanyar-la en el martiri, el qual no és un soldat romà, sinó que va vestit amb una túnica llarga. Quirze i Julita foren dos sants orientals martiritzats a Tars o Antioquia segons els relats hagiogràfics (ambdues ciutats de l'actual Turquia) a principis del segle IV, en temps de les

³⁸⁵ BERGÓS, 1935, pp. 87-88, hi va reconèixer "els esposoris de Josep i Maria", que serien les figures situades a banda i banda, mentre que la figura central es tractaria d'un sacerdot. Si bé la peça situada a la seva dreta [05.08, ANNEX 1] presenta un capitell amb l'Anunciació-Visitació, la qual cosa les faria relacionables en el sentit que es tracten d'escenes amb iconografia de la vida de Maria, aquest no és un argument suficientment sòlid per a poder sostenir la hipòtesi. Per la seva part, YARZA, 1991b, p. 50, va explicitar que no es donen les circumstàncies adequades per a què es pugui interpretar com a tal.

³⁸⁶ Segons la identificació de BERGÓS, 1935, pp. 46 i 74.

persecucions de l'emperdor romà Dioclecià (284-305). Existeixen diverses versions medievals que descriuen els seus martiris³⁸⁷, les quals narren que habitaven a la ciutat d'Iconi, que van haver d'abandonar per la persecució de la que eren objecte i es van refugiar a Tars. Julita va acudir amb el seu fill de tres anys al prefecte del lloc, Alexandre, amb la intenció de manifestar la seva condició religiosa i, en no voler oferir sacrifici als déus pagans, va ser assotada. En contemplar el càstig Quirze va cridar: "jo també sóc cristià!". Segons les versions, la seva sobtada capacitat de parlar li va permetre increpar el prefecte, per la qual cosa l'infant fou llançat per unes escales. Després de ser escorxada i introduïda en una caldera plena de peix bullint, la mare va ser decapitada per ordre del prefecte. La llegenda relata que, posteriorment, es va manar que els cossos dels màrtirs fossin tallats i que es disseminessin per diferents llocs perquè no fossin convertits en objecte de veneració. Altres descripcions expressen que Julita va ser identificada en la seva fugida a Tars i lliurada al governador, el qual va matar Quirze per fer patir la mare abans de decapitar-la. També hi ha narracions de caràcter apòcrif (*vid. infra*) que donen a conèixer els suplicis als quals van ser sotmesos, posant l'èmfasi en el martiri de Quirze³⁸⁸.

En el cristianisme primitiu Quirze i Julita van gaudir d'una notable veneració a Orient³⁸⁹, una devoció que es va importar aviat a Occident, on foren especialment honorats a França ja que, segons la tradició, sant Amâtre, bisbe d'Auxerre (344-418), en portà les suposades relíquies des d'Antioquia, ciutat de la que n'era originari, fins a l'esmentada població borgonyona³⁹⁰. Aquesta devoció queda també reflectida a la toponomàstica francesa, que és plena de

³⁸⁷ Les recullen: BOLLANDISTES, 1949, textos núms. 1801-1814. Nosaltres seguim les narracions que descriuen els diccionaris hagiogràfics i obres de caràcter general: BAUDOT, 1948, pp. 260-261; Bénédictins de Ramsgate, 1991, p. 135. També a la *Llegenda daurada* (ca. 1260-1270) (cap. 78), v. VARAZZE, 1982, pp. 330-331.

³⁸⁸ Va ser assotat amb un fuet recobert amb plom, li tallaren la llengua per haver declarat que ell també era cristià, va ser submergit junt amb la seva mare en un caldera plena de peix i posteriorment mare i fill foren rostits en una graella, al fill li van clavar claus a la boca i als ulls i, finalment, va ser llançat per unes escales.

³⁸⁹ On els seus noms són commemorats en reculls hagiogràfics (QUENTIN, 1908, pp. 52, 154, 335, 430 i 482; també BOLLANDISTES, 1949, textos núms. 1801-1814b), entre ells el *Martyrologium Hieronymianum* (el martirologi de Sant Jeroni, el més conegut en l'època medieval, compilat al segle VI, publicat per Giovanni B. de Rossi i L. Duchesne: *Martyrologium hieronymianum ad fidem codicum adiectis prolegomenis*, Acta SS, Nov II, Brusel·les, Typis Polleunis et Ceuterick, 1894, sense consultar), i també en els martirologis dels cristians grecs o menologis (HALKIN, 1957, pp. 111-112).

³⁹⁰ CROSNIER, 1860, p. 206. Una font medieval que recull aquesta tradició es troba a la *passio* i la *traslatio* que va narrar Hucbald (840-930), monjo carolingi del monestir de Saint-Amand de Tournay (el text a: MIGNE, 1844-1865, 132, col. 851-858), citat per PALUMBO, 2008, pp. 26.

localitats dedicades principalment a *Saint-Cyr*³⁹¹. Segons una notícia de la que va deixar constància l'historiador tolosà del segle XVI Nicolas Bertrand, a Saint-Sernin de Toulouse antigament també es conservaven algunes de les seves relíquies³⁹². Potser la presència dels vestigis sagrats a França va facilitar la difusió del culte dels màrtirs vers la zona sud-pirinenca, on existeixen algunes esglésies que els porten com a titulars; en el territori català hi ha les de Durro i de Pedret, les quals, a més a més, han llegat sengles representacions de la *passio* dels sants, a les quals farem referència tot seguit. Abans, però, convé apuntar que a la península ibèrica també havia existit una antiga devoció a sant Quirze que sembla que es va iniciar a mitjans del segle VII, quan Pimenio, bisbe de Medina-Sidonia, va depositar les seves relíquies com a part de l'acte de la dedicació d'una basílica³⁹³. L'any 929 també se'ls va dedicar una fundació a Los Ausines, província de Burgos³⁹⁴. El culte a la parella de sants orientals a la península en temps més avançats també es registra amb l'existència de les escultures de dues talles de fusta policromades de Quirze i Julita (aquesta darrera a l'actualitat desapareguda) provinents de Castejón de Tornos (Terol), datades de finals del segle XIII o de principis del XIV³⁹⁵.

Com dèiem, existeixen dues representacions romàniques catalanes amb la passió dels màrtirs que ens ocupen. La primera, original de Sant Quirze de Pedret, consisteix en un cicle pictòric (*ca.* 1100) que es localitzava a la paret en què s'obre l'arc triomfal, la que s'observa des de la nau³⁹⁶. A l'esquerra de l'arc

³⁹¹ RÉAU, 1955-1959, 3-1, pp. 361-362.

³⁹² Troba la notícia PALUMBO, 2008, p. 24, nota 16.

³⁹³ Aquest bisbe va consagrar diverses esglésies, col·locant noves relíquies de màrtirs, del que se n'han conservat diverses inscripcions a l'ermita dels Sants de Medina-Sidonia (CASTILLO, 2005, p. 16). A la basílica en qüestió, consagrada el 630, s'hi van dipositar les relíquies de Quirze. Transcriu la inscripció GARCÍA RODRÍGUEZ, 1966, p. 450 (ap. 142): *Hic sunt reliquie sanctorum condite id est... Quirici...* No es menciona a la seva mare Julita.

³⁹⁴ Correspon al temple que avui es coneix com San Quirce de Burgos. L'acta fundacional de l'antic monestir la publica GARRIDO, 1983, pp. 10-11: *... Quirico, uidilicet, et Iulite et Sancto Iohanni Baptiste, necnon et Santo Michaeli arcangelo cunctis sanctis quorum reliquie ibidem noscuntur recondite, quo in honore illorum basilica est funata in suburbio ciutatis dicitur Agosin...* Segons PALOMERO, 1993, pp. 170-171, els únics vestigis que quedarien del monestir serien unes restes arqueològiques situades a 300 m de l'actual edifici romànic, consagrat l'any 1147. Sobre aquest darrer, a part de l'autor anterior, també es pot veure: PÉREZ DE URBEL/WHITEHILL, 1931, pp. 795-812; ILARDIA, 2002, a *EdR*, Burgos, 2, pp. 750-763 i el llibre de RICO, 2008.

³⁹⁵ HERNANDO SEBASTIÁN, 1998.

³⁹⁶ Ara al MCDS, núm. 3. Per a les anàlisis que fan referència a aquest cicle v.: POST, 1930, 8, pp. 540-544; YARZA, 1985, a *CR*, 12, pp. 218-234, esp. 232; YARZA, 1986, a *CR*, 22, p. 356; CARBONELL, 1990; PALUMBO, 2008, pp. 34-37; PAGÈS, 2011; AL-HAMDANI, 2013, pp. 51-55. Les pintures formen part d'un dels conjunts més cèlebres i tractats de pinutra mural romànica catalana, per bé que en siguin potser una de les parts menys admirades del conjunt (que solen ser els absis del MNAC, inv. 15.973, i del mateix MLLDC). En tot cas, és interessant tenir present el debat que plantegen les pintures de Pedret i el propi "cercle de Pedret", que tant ha donat de

absidal hi figura el prefecte, que té un guardià dret al seu darrere i que està entronitzat damunt una tarima [fig. 120]; amb el gest es dirigeix probablement als màrtirs, dels quals, però, no en queden restes. De la part superior dreta de l'extradós de l'arc absidal se'n conserva part d'una altra escena que mostra un soldat de perfil que té una llança en una mà i a l'altra un estri indeterminat, segurament de tortura; al seu davant queden les restes d'un personatge amb nimbe i vestit amb una túnica, òbviament un dels dos sants. A l'escena que hi ha per sota hi apareix el bust de Julita (IULITA) i el cap de Quirze que contempen un raig de llum que cau del cel; també s'hi observen les restes d'una altra inscripció (CAR) que es considera que al·ludia als *carnefice* (botxins). La segona de les representacions esmentades és al frontal de Durro³⁹⁷ [fig. 119], de finals del segle XII, que presenta una màndorla central amb els dos sants titulars (IOLITA i QUIRICIS) figurats a la manera de la *Maestas Domini*. L'ametlla central està envoltada per quatre compartiments en els quals s'escenifiquen varies etapes del martiri: Quirze és serrat en dues meitats; dos torturadors li claven set claus; els dos sants són bullits en una caldera amb peix; Quirze és ferit amb l'espasa igualment per botxins³⁹⁸.

Aquestes dues narracions se solen relacionar amb un cicle, en tant que precedent més destacable, que es desenvolupa als murs de la capella de Teodot de la basílica de Santa Maria Antiqua de Roma, un espai de caràcter privat del qual els sants en són titulars, amb un programa decoratiu, del que n'ha perviscut bona part. Les pintures foren executades a petició de l'esmentat Teodot, primat de l'Església romana en temps del Papa Zacaries (741-752). Presenten diferents panells que fan referència als patrocïnadors i a la passió dels

sí en les discussions historiogràfiques, de les que en destaquem les més recents, que recullen i actualitzen les anteriors: GUARDIA/MANCHO, 2008, pp. 123-132, que es qüestionen la datació de les pintures acceptada des de la dècada de 1970 per la historiografia (principalment a partir d'AINAUD, 1973, pp. 72-73), que les fixa en base a d'altres conjunts entre 1190 (pintures del Bural) i 1123 (pintures de Taüll). La seva crítica se centra en què la datació es basa en una anàlisi morelliana; resumint, expressen que no hi ha una sèrie que digui què ha d'anar abans i què després en tots els conjunts que implica l'anomenat "cercle de Pedret". També es refereixen a l'entrada en el debat de les pintures de San Martino a Carungo, datat entre 1130-1167, que fa que es plantegin la possibilitat de datar el conjunt de Pedret fins i tot vers el 2n quart o mitjans segle XII. Sobre els vincles sempre presents amb Itàlia (Llombardia), v. principalment, ALFANI, 2006, pp. 17-18, que insisteix en les "evidents" relacions formals (Catalunya-Llombardia-Capadòcia), mentre que CASTIÑEIRAS, 2010, es qüestiona la influència real de la Llombardia en l'art del "mestre" de Pedret.

³⁹⁷ MNAC, inv. 15.809. POST, 1, 1930, pp. 236-237; GONZÁLEZ VEDAGUER, 1994, a CR, 1, pp. 374-375; CASTIÑEIRAS, 2008b, pp. 122 i 126, amb detallades imatges a les pp. 98-103; PALUMBO, 2008.

³⁹⁸ PALUMBO, 2008, esp. pp. 27-28. L'autora ha fet notar que aquesta narració d'episodis segueix la versió apòcrifa del text carolingi de Hucbald de Saint-Amand, on es relaten amb detall els turments dels sants, alguns dels quals es retroben puntualment al frontal.

sants. Ultra algunes imatges devocionals³⁹⁹, Quirze i Julita troben el seu lloc als murs nord i sud de l'àmbit, en els quals s'hi desenvolupa un extens cicle dedicat a la seva *passio*⁴⁰⁰: la història comença a la dreta del mur nord, amb Julita davant d'Alexandre; després apareix l'arrest de Quirze; segueix una escena que no ha sobreviscut, però que es considera que presentava la confessió de la fe cristiana per part de Quirze⁴⁰¹; a continuació ve la tortura del fill i l'episodi en què Alexandre mana que li tallin la llengua i, a l'escena final d'aquest mur (dreta), es veuen mare i fill pregant a través de la finestra d'una presó. Al mur oposat continuen les tortures, amb Quirze i Julita a la graella⁴⁰². En el requadre final hi trobem dos episodis separats, el primer amb els soldats que claven els claus al cap de Quirze i el segon amb Alexandre entronitzat que ordena l'execució del nen [fig. 121].

Els cicles que hem descrit (ens fixem particularment amb els que en coneixem la totalitat d'escenes que els integraven: el de la capella de Teodot i el de Durro) estan centrats en el desenvolupament de la passió dels sants i donen una particular rellevància de la figura de Quirze. En contrast amb això, a Lleida es posa tot l'èmfasi en una sola escena, la del martiri de la mare, que no apareix en cap de les narracions pictòriques citades. Si bé l'episodi de la decapitació de Julita queda perfectament recollit en la tradició escrita medieval, les representacions plàstiques no van donar importància a l'escena, de la qual no trobem una altra representació (conservada) fins a les pintures gòtiques de l'església parroquial de Termeno (Trentino-Alto Adige, Itàlia)⁴⁰³. Per un altre

³⁹⁹ La paret del fons de la capella (est) està dominada per una Crucifixió que a sota té un panell dedicatori amb una *Maestas Mariae* central flanquejada pels apòstols Pau i Pere, els sants Quirze i Julita, i Teodot amb una maqueta de la capella (dreta) i el Papa Zacaries (esquerra). Al mur oposat (oest) reapareixen els sants patrons, que tenen al davant a Teodot amb làmpades votives. TETERIATNIKOV, 1993, p. 43, considera que tenen un sentit litúrgic i funeral i tot això enllaça amb la interpretació general que fa l'autora dels diferents panells amb els donants, particularment del panell del mur sud amb Teodot i la seva família. Creu que tant l'esposa com la filla ja són difuntes en el moment de l'elaboració del cicle i que aquest es va executar com a oferiment per a la salvació de les seves ànimes. Per això era especialment escaient dedicar l'espai a un sant infant. Sobre la veneració de Quirze en tant que infant i les implicacions que això comporta en època paleocristiana i medieval: WASYLIW, 2008, pp. 20-21. Anteriorment, GRABAR, 1972, p. 117, havia apuntat que el donador va triar les figures d'aquests sants orientals perquè era grec d'origen grec.

⁴⁰⁰ Seguim JESSOP, 1999, pp. 239-249. Aquest autor creu que el cicle narratiu segueix una versió de la història que és present en un manuscrit del segle IX que es conserva a Torí (nota 28) menys la última de les escenes que es troba als actes del bisbe Teodor d'Icònim, del segle IV (nota 39).

⁴⁰¹ JESSOP, 1999, p. 243.

⁴⁰² ROMANELLI/NORDHAGEN, 1964, pl. 36 B.

⁴⁰³ KAFTAL/BISOONI, 1985, pp. 892-894, les situen al segle XV. S'hi representa un cicle amb les tortures de la mare i el fill que culminen amb la decapitació de Julita, agenollada amb el cap cot i pregant amb les mans juntes esperant el martiri.

costat, no hem localitzat mencions documentals del culte a aquests sants que ajudin a explicar la presència d'un tema iconogràfic tant particular, però, en tot cas, i per concloure, creiem que la nostra escena no es va basar en un model o en una imatge plàstica (els cicles que es conserven íntegres no la il·lustren), sinó en alguna versió escrita de les que devien circular en època medieval.

5. 3. 3. 2. Segona vinguda de Crist

Al transsepte nord també hi figura el tema de la segona vinguda de Crist en un dels capitells del pilar que connecta amb la nau⁴⁰⁴ [07.01, ANNEX 1]. La imatge cristològica es revela asseguda en un tron, amb nimbe crucífer i dins d'una màndorla; Crist té els braços aixecats i exhibeix els palmells, en els quals es manifesten les marques dels claus amb què va ser clavat a la creu. El pit el té descobert també per mostrar la ferida amb què va ser mortificat, encara que la lesió no s'aprecia. Per darrera de l'ametlla mística surten les figures dels quatre vivents en posició centrífuga, amb els caps girats vers la teofania central i amb la part inferior del cos amagada darrera l'aurèola sagrada. Finalment, a banda i banda d'aquest grup, dues figures dretes i nimbades toquen instruments musicals de vent. Ens trobem, és clar, enfront d'una imatge de caràcter visionari que té com objectiu mostrar el caràcter sobrenatural de Crist. Però no és gens fàcil distingir els textos als que fa referència. En aquest sentit, Yves Christe adverteix en els seus treballs que les teofanies se solen presentar com a imatges de caràcter sintètic que amalgamen fonts diferents, de manera que adquireixen el seu significat precís en funció de la tria de passatges seleccionats i de les seves particularitats. A primer cop d'ull, la disposició que acabem de descriure remet a la fórmula de la *Maiestas Domini*⁴⁰⁵, que designa el Crist en situació de prestigi, isolat, dins l'ametlla i envoltat dels quatre vivents disposats segons la profecia d'Ezequiel⁴⁰⁶ i la visió de l'Apocalipsi⁴⁰⁷. Ara bé, l'ostentació que fa la deïtat de les ferides de la Passió ens situa en un pla iconogràfic distint. Frederik van der Meer va posar de relleu que l'exhibició dels estigmes va aparèixer amb

⁴⁰⁴ BERGÓS, 1935, p. 85 l'identifica com a Crist Jutge (Lc. 26, 27; Mc. 13, 26 i Mt. 24, 137).

⁴⁰⁵ El primer estudi dedicat a l'origen i l'especificitat de la imatge de la *Maiestas Domini* el va publicar MEER, 1938; posteriorment les investigacions de CHRISTE, 1969; CHRISTE, 1973; CHRISTE, 1996b, als que farem referència particular en notes successives, centrades en les representacions del Judici Final, han esdevingut una referència per a l'estudi del tema; POILPRÉ, 2005, també incideix en la gènesi i evolució del tema de la *Maiestas Domini* durant l'alta Edat Mitjana, de les primeres representacions romanes fins al regnat de Carles el Calb.

⁴⁰⁶ Ez. 1, 4-11, amb l'home a la dreta i l'àguila a l'esquerra als espais superiors i, als inferiors, el lleó a la dreta i el toro a l'esquerra.

⁴⁰⁷ Ap. 4, 6-9, que relata l'aparició de quatre éssers similars a un home, un brau, un lleó i una àguila a l'entorn de Déu, els quals sostenen el seu tron.

insistència en les representacions teofàniques (sobretot del Judici Final) de l'acabament del romànic francès i que va triomfar en el període gòtic⁴⁰⁸. Referint-se a la mateixa qüestió, Yves Christe va afirmar, igualment, que a finals del segle XII es va produir declivi general de la influència apocalíptica sobre la iconografia de les teofanies i que es va desenvolupar una imatge judicial de Crist glorificat amb els estigmes i els atributs de la Crucifixió que acabaria predominant (la segona vinguda i el Judici Final segons Mateu)⁴⁰⁹.

A l'hora d'enfrontar-nos a la identificació d'una imatge com aquesta cal tenir present, doncs, la distinció entre les imatges del Judici Final que provenen de l'Apocalipsi (Ap. 20, 11-15)⁴¹⁰, les quals presenten Crist triomfant, justicier, segons una imatge anhistòrica, de les que deriven del text evangèlic (Mt., 25, 31-46)⁴¹¹, que són anticipades per la segona parusia (Mt., 24, 29-31)⁴¹² i que mostren un Crist redemptor, d'acord amb la revelació de la fi dels temps, és a dir, a través d'una imatge que té historicitat⁴¹³. No obstant això, el nostre capitell no representa un Judici Final, atès que no hi apareixen ni el pesatge de les ànimes,

⁴⁰⁸ MEER, 1938, pp. 391-397. També diu, però, que aquesta innovació és anterior als portals francesos (Beaulieu, Laon, Chartres, entre altres). Un segle abans es troba a Alemanya (Burgfelden, 1075, a la creu de la princesa Gunhilde), així mateix, ca. 1100, al Judici Final de Torcello.

⁴⁰⁹ CHRISTE, 1996b, pp. 8-9.

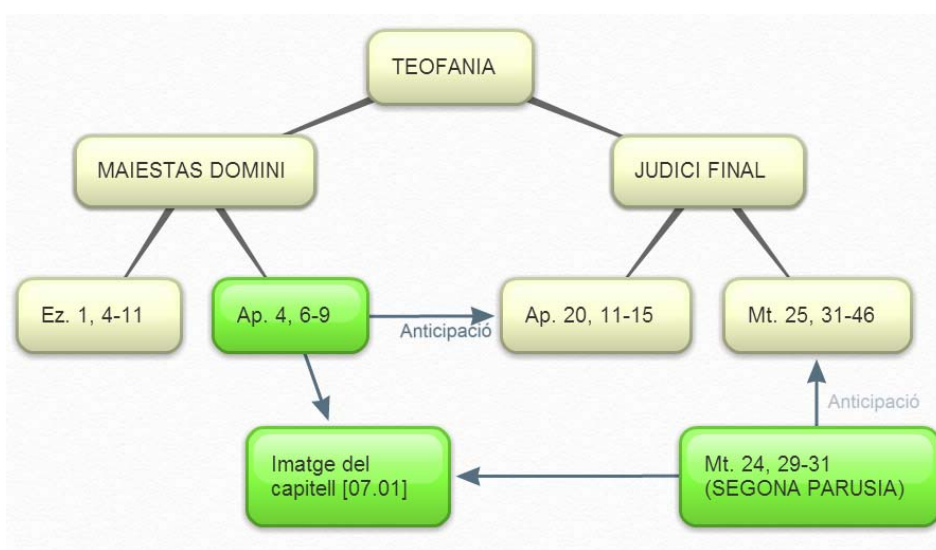
⁴¹⁰ "Vaig veure després un gran setial blanc, amb aquell qui hi seia. Davant la seva faç fugiren la terra i el cel, i no se'n veié més rastre. Aleshores vaig veure com els morts, els grans i els petits, eren davant el setial, i uns llibres foren oberts. Fou obert també un altre llibre, que és el de la vida, i els morts foren jutjats per les coses escrites als llibres, segons les seves obres. El mar va donar els morts que tenia, la Mort i el seu Reialme van donar també els morts que tenien, i cadascú fou jutjat segons les seves obres. Finalment, la Mort i el seu Reialme foren precipitats a l'estany de foc. En això consisteix la segona mort, en l'estany de foc. Si algú no era trobat escrit al llibre de la vida, era precipitat a l'estany de foc".

⁴¹¹ "Quan el Fill de l'home vindrà en la seva glòria, acompanyat de tots els àngels, aleshores s'asseurà al seu tron de glòria, i tots els pobles es reuniran davant seu. Llavors separarà els uns dels altres, com el pastor separa les ovelles dels cabrits, i posarà les ovelles a la seva dreta i els cabrits a l'esquerra. Aleshores el Rei dirà als de la seva dreta «Veniu, beneïts del meu Pare, rebeu en herència el Regne preparat per a vosaltres des de la creació del món». (...) Llavors dirà també als de l'esquerra: «Lluny de mi, maleïts, al foc etern, preparat per al diable i els seus àngels». (...) I aquests aniran al suplici etern, mentre que els justos aniran a la vida eterna".

⁴¹² "I tot seguit, després de la desgràcia d'aquells dies, el sol s'enfosquirà, la lluna no farà claror, les estrelles cauran del cel i els exèrcits del cel seran sacsejats i abatuts. Llavors apareixerà al cel el senyal del Fill de l'home, i totes les tribus de la terra faran grans manifestacions de dol i veuran el Fill de l'home venint sobre els núvols amb gran poder i majestat. I enviarà els seus àngels amb una trompeta potent, i reuniran els seus elegits, dels quatre vents, d'un cap a l'altre del cel".

⁴¹³ La distinció entre Ap. i Mt., com també entre les representacions de la segona parusia, és un problema extremadament complex i controvertit quan es tracta de fer lectures iconogràfiques on presumptament apareix algun d'aquests temes. Aquesta diferenciació l'ha tractat dilatadament CHRISTE, 1973, 1974 i 1988; així com KLEIN, 1990.

ni la resurrecció dels morts, etc., ni tan sols el gest judiciari de Crsit⁴¹⁴. Però sí que reté la imatge parusíaca del Fill de l'Home evocada per Mateu de Crist “amb gran poder i majestat” (Mt. 24, 30) i dos àngels, representats per les figures laterals nimbades⁴¹⁵ tocant trompetes, que remetien als “àngels amb una trompeta potent” (Mt. 24, 31), a la que s’hi afegeixen els quatre vivents de l’Apocalipsi (4, 6-9). Sembla haver-hi, doncs, una imatge sintètica de la segona vinguda de Crist⁴¹⁶ i la visió de Joan (podríem dir: Mt. 24, 29-31 + Ap. 4, 6-9), ambdós, textos íntimament relacionats amb el Judici Final (que correspon a Mt. 25, 31-46 i Ap. 20, 11-15). Tot plegat es podria expressar a través d’aquest esquema:



Segons Yves Christe, la conjugació dels dos passatges es va produir sovint, tant en l'exegesi com en les imatges medievals, i era deguda a què Ap. 4, 6-9 es considerava una anticipació de la segona vinguda de Crist⁴¹⁷. Ara bé, si tenim presents els elements que el mateix autor va indicar com a essencials en les representacions iconogràfiques d'aquest *secundus adventus*, “el Fill de l’home” i

⁴¹⁴ Sobre la iconografia del Judici Final: COCAGNAC, 1955; CHRISTE, 2000; ANGHEBEN, 2007.

⁴¹⁵ L'aurèola és un símbol sempre reservat als habitants del cel i, quant al fet de que siguin àpters (sense ales), RÉAU, 1955-1959, 2-1, p. 36, va fer notar que no sempre les han portat, sinó que l'art cristià va començar a figurar-los en forma d'homes àpters (ex. mosaics de Santa Maria la Major). STAPERT, 1975, p. 254, a més a més, informa que va ser Tertulià, al segle II (*Apologeticus adv. Gentes pro Christianis*, cap. 22), el qui va parlar per primer cop de les ales dels àngels. Per bé que no és el més comú trobar àngels àpters en el romànic, tampoc és del tot insòlit, i així ho va demostrar BURRINI, 1997, en un estudi de diferents obres del Mestre de Cabestany en què hi apareixen personatges que, tot i no posseir tots els seus atributs, representen aquests éssers celestials.

⁴¹⁶ El *secundus adventus* a què es referix KLEIN, 1990, p. 319.

⁴¹⁷ Ap. 4 es trasllada a Ap. 20, text que correspon a Mt. 25. CHRISTE, 1974, p. 61; segons l'autor, aquesta superposició es produeix, per exemple, als portals de Saint-Denis i Saint-Trophime d'Arles.

“el signe del Fill de l’home”⁴¹⁸ (la creu), es fa ostensible que a l’exemplar lleidatà només hi figura el primer. I és precisament l’absència de la insígnia cristològica la principal diferència entre el nostre i d’altres capitells romànics amb el mateix tema, els quals segueixen un cànon iconogràfic en què, en efecte, hi ha tant Crist com la creu. Això que comentem succeeix, per exemple, en un capitell de la Daurade, on la figura sagrada regna en majestat dins l’ametlla mística, que sostenen dos àngels, i assisteix a la resurrecció dels morts esculpida sobre les dues cares laterals, mentre que al costat oposat hi ha el seu símbol, la creu gemmada anunciadora de l’adveniment, embolicada amb la mortalla i sostinguda per dos àngels més⁴¹⁹ [figs. 122 i 123]. Igualment, en un exemplar de la girola de Saint-Nectaire amb el mateix tema, si bé Crist no ensenya les nafres, té el seu símbol just al costat, mentre que a la resta de la peça hi ha escenes del Judici Final⁴²⁰ [figs. 124 i 125]. I si passem al territori peninsular, de nou en un doble capitell de Santo Domingo de la Calzada⁴²¹ s’adverteix Crist que mostra els estigmes de les mans, entronitzat dins la màndorla i envoltat del tetramorf. L’acompanyen àngels que subjecten els signes de la Passió (*Arma Christi*) amb les mans velades, els apòstols i uns altres personatges nimbats, segurament els escollits de l’Apocalipsi [figs. 126 i 127]. Malgrat que en aquesta composició no hi apareix l’àngel portador de la creu, segons Yarza, el més probable és que hagués existit en la fórmula inicial i que hagués desaparegut posteriorment.

⁴¹⁸ CHRISTE, 1973, pp. 9-10.

⁴¹⁹ Musée des Augustins, Toulouse, inv. ME 119 (MESPLÉ, 1961, núm. 119). La peça prové de l’antic claustre del monestir. Segons Mespilé —que segueix principalment Marie LAFARGUE, *Les chapiteaux du cloître de Notre-Dame la Daurade*, París, A. Picard, 1940 (no hem consultat aquesta obra)—, afirma que aquest capitell i el seu *pendant*, amb la separació de les ànimes dels escollits i reprovats per l’arcàngel sant Miquel (psicòstasi) (MESPLÉ, 1961, núm. 116), representen una de les imatges més antigues del Judici Final en l’escultura monumental. Lafargue l’havia considerat (junt amb un grup de vuit peces que presenten els temes del rei David i els músics, Daniel i els lleons, la decapitació de Joan Baptista, transfiguració, Jesús descendint d’una muntanya, el “primer taller”), situat cronològicament entre 1067-1180. DURLIAT, 1967, pp. 195-202, discuteix aquesta cronologia i, en síntesi, expressa que aquests temes (que s’haurien pogut localitzar al davant de l’antiga sala capitular, a la galeria oriental), els quals també són presents al claustre de Moissac, no serien anteriors a 1100, datació que actualment s’accepta. HORSTE, 1992, p. 78, en la mateixa línia, considera que l’activitat del primer taller finalitzaria vers el 1120. Per a la peça del Judici Final i la comparació amb el capitell anèleg de Moissac, v. p. 87. Per al propi capitell de Moissac, localitzat a la galeria oest del bastiment: CAZES/CELLÈS, 2001, pp. 48-49.

⁴²⁰ El judici també es representa tot al voltant del capitell: la creu isolada ocupa tota la cara que mira al santuari, mentre que el Crist jutge, sostenint instruments de la Passió (claus, llança i esponja), es troba a l’angle. A la seva dreta hi apareixen tres escollits. A la cara oposada, vers el deambulatori, dos àngels fan sonar les trompetes de la resurrecció i sostenen filactèries (BASCHET *et al.*, 2012d, paràgraf 73).

⁴²¹ Es localitzen a l’accés nord del deambulatori (part nord), v. YARZA, 2000, pp. 170-171.

Aquesta representació de Santo Domingo, junt amb la lleidatana, són els únics capitells en el romànic peninsular de què tenim constància que exhibeixen Crist en la segona vinguda envoltat del tetramorf, punt respecte del qual Yves Christe va fer notar que si bé les imatges parusíiques i/o apocalíptiques, ja fossin en cicles o en representacions isolades, van jugar un paper molt important en la decoració de les portades monumentals⁴²², rarament figuren en capitells. Així és que el nostre és un prototip pràcticament inèdit en l'escultura monumental peninsular, la qual cosa el converteix amb una peça singular. Pel que fa a la interpretació d'aquesta escatologia futura en el context de la catedral, l'afany de presentar la figura divina lluint els estigmes insisteix en la seva realitat física, o, el que és el mateix, en la seva Encarnació. Ara bé, la integració dels vivents al seu voltant es tracta, al capdavant, de la concessió al Fill dels atributs i la dignitat del Pare. Això podria tenir a veure amb les tendències antiherètiques que es van produir en el sí de l'Església d'aquell moment, que forçosament havien d'influir en la iconografia de Crist, en particular en les seves interpretacions escatològiques. Enfront de les idees herètiques que creien que la natura humana de Crist no era equiparable a la divina, en la mesura en què el Fill es plaçava al mateix lloc que el Creador, s'estava transmetent la concepció de la seva assimilació.

En relació amb els vivents de l'Apocalipsi, queda referir-se a les dues particularitats iconogràfiques que presenten: en primer lloc, que la seva identificació amb els símbols corresponents (home, brau, lleó i àguila) només és a partir de la forma que adquireix el seu cap, ja que el cos, encara que no apareix sencer, és antropomorf, i, en segon lloc, a la seva disposició centrífuga respecte la teofania central. Pel que fa a la primera d'aquestes singularitats (la gènesi i el desenvolupament de la representació antropomorfa i amb caps teriomorfs) un dels primers que hi va prestar atenció va ser Mâle, que en explicar un capitell del claustre de Moissac va notar la influència hispànica del tema⁴²³. Poc després, Walter W. S. Cook s'hi va referir dient que aquesta forma específica de representar els vivents va aparèixer en l'art merovingi⁴²⁴ (segle VIII) i que a través dels manuscrits es va transmetre a la península ibèrica, on el

⁴²² CHRISTE, 1992, p. 234.

⁴²³ *Un chapiteau surtout est révélateur, c'est celui qui représente les symboles des évangélistes : ce sont des êtres monstrueux à têtes d'animaux et à corps d'homme. Tel est précisément l'aspect du lion, du bœuf et de l'aigle dans plusieurs manuscrits de Beatus. On croirait voir d'antiques divinités égyptiennes. Un motif si étrange, et tout a fait isolé dans notre art français du XII siècle, prouve clairement que l'artiste a feuilleté un manuscrit de Beatus pour y chercher l'inspiration* (MÂLE, 1922, p. 11).

⁴²⁴ Quan estudiava el frontal de Sagàs (MEV, inv. 1.615), que inclou el motiu iconogràfic als angles que deixa lliure l'aurèola central en què hi apareix Crist (COOK, 1926, pp. 208-215). El primer exemple que aporta és l'evangelari de Maeseck, escrit al sud d'Anglaterra ca. 770, f 1.

seu ús es va estendre del segle IX fins al XII. Però la posterior troballa d'un capitell visigòtic conservat a Còrdova⁴²⁵, va permetre Schlunk matisar les tesis de Cook⁴²⁶. Les representacions posteriors a la cordovesa figuren en les nombroses còpies dels Beatus, a les quals sovint hi ha els símbols antropomorfs, el que, seguint encara a Cook, va influir tant en la Bíblia romànica com en la pintura mural peninsular⁴²⁷. Segons el mateix autor, no hi ha cap regió a l'Europa occidental on el motiu fos tant comú com a Castella i Lleó, mentre que la seva aparició ocasional a Catalunya es tracta d'una supervivència de l'estil de manuscrit local, subjecte a la influència de l'escola mossaràbiga peninsular⁴²⁸. Per tant, Cook ja va precisar la tradició en què s'ubiquen les imatges catalanes dels evangelistes antro-teriomorfs (que només es troba a la Bíblia de Ripoll⁴²⁹, i al mencionat frontal de Sagàs)⁴³⁰, a les que se'ls han de sumar les dels vivents lleidatans.

Quant a la segona particularitat que hem definit, novament hem de remetre a les investigacions de Christe⁴³¹, a partir de les quals sabem que la imatge dels vivents en posició centrífuga amb el cos mig ocult per l'ametlla mística ja apareix en època otònida, en particular en obres produïdes al l'escriptori de Reichenau a partir del segle IX⁴³². Exemples més propers reapareixen a les pintures absidals de Santa Eulàlia d'Estaon i Sant Pau

⁴²⁵ Donat a conèixer per SANTOS JENER, 1941, pp. 46-48. Es conserva al Museu Arqueològic Provincial de la ciutat. Els símbols dels evangelistes es presenten com àngels, amb cos humà excepte els caps, que canvien segons l'animal (v. també PALOL/RIPOLL, 1988, p. 235 i fig. 152).

⁴²⁶ La hipòtesi que defensa és que les representacions en l'art visigot es basen directa o indirectament en models provinents de miniatures: Cook afirma que estos símbolos llegaron a España por medio de manuscritos. Es ésta, realmente, la solución más natural, y ya vimos que el estilo de nuestro capitel la confirma por completo. Pero nuestro capitel nos prueba lo que entonces no se podía saber: que este tipo ya existió en manuscritos españoles del siglo VII (SCHLUNK, 1945, p. 260).

⁴²⁷ Com, segons COOK, 1926, p. 211, mostren, per exemple, la que es coneix com "Bíblia de Ávila" (Madrid, Biblioteca Nacional, vit. 15-1, f. 327) o el Panteón de los Reyes de Lleó entre altres i abundants exemples.

⁴²⁸ COOK, 1926, p. 215.

⁴²⁹ Biblioteca Vaticana, ms. lat. 5729, f 208v. Amb la visió d'Ezequiel. V. ALCOY, 1987, a CR, 10, pp. 305-315; MUNDÓ, 2002, p. 242, descriu la imatge dels Evangelistes com: "els quatre animals, dins quatre rodes entre-lligades; dins d'elles hi ha quatre cossos vestits d'humans que combinen quatre cares (de lleó, d'home, d'àguila i de toro) amb quatre ales i peus de vedell".

⁴³⁰ Jordi Camps ens fa notar que els evangelistes antro-teriomorfs també figuren a la part dreta de l'arc previ a l'absis de Santa Maria de Taüll (ca. 1123), amb un Serfí flanquejat pels símbols de Lluc i Joan; la imatge a CASTIÑEIRAS, 2008a, p. 63.

⁴³¹ CHRISTE, 1996b, pp. 128-129.

⁴³² Com ara la imatge d'una *Maiestas Domini* envoltada del tetramorf de l'Apocalipsi de Bamberg (MS bib. 140, f 47v, Bamberg, Staatsbibliothek), ca. 1020, que presenta dos àngels que toquen corns a banda i banda, per tant, una composició anàloga a la del capitell lleidatà.

d'Esterra de Cardós⁴³³ (segle XII), a les quals Christe els va dedicar un estudi monogràfic⁴³⁴ en què va afirmar que es tracten de la pervivència d'aquella fórmula arcaica fixada al segle IX⁴³⁵. La coincidència iconogràfica d'aquests exponents amb el de Lleida és parcial, atès que tenen la figura sagrada en majestat dins de l'ametlla mística, mentre que l'altre es tracta del Crist exhibint els estigmes. En qualsevol cas, aquests són els indicadors més immediats dels que disposem per determinar la possible ascendència del motiu i, per tant, és en aquesta mateixa tradició iconogràfica en què, per ara, podem situar els nostres vivents centrífugs.

5. 3. 3. 3. Temes sense identificar

En dos capitells situats al pilar angular que hi ha entre la nau lateral nord i el transsepte [07.02 i 07.03, ANNEX 1] es representen dues escenes que podrien estar relacionades entre elles i que són incertes en la seva identificació. La primera [07.02, ANNEX 1] mostra com un personatge armat amb una gran espasa, vestit amb túnica curta i barret frigi (un soldat?), agafa per l'espatlla un personatge nibat i amb barba, vestit amb túnica llarga i sostenint el llibre amb una mà velada i mostrant el palmell obert de l'altra. Al seu costat esquerre s'hi representa un altre personatge igualment nibat i amb llarga túnica, que també sosté el llibre, però, a diferència de l'anterior, no porta ni barba ni la mà velada. Joan Bergós va veure en aquest episodi la detenció dels sants Pau i Tecla, una identificació difícil de d'admetre, atesa la manca d'identificadors iconogràfics. D'entrada, no es reconeix amb seguretat que la figura lateral sigui una santa (en femení), ja que el seu cabell abundant i el fet de ser imberbe podria ser degut a què es tracta d'una figura masculina jove. En tot cas, sí que sembla que estem davant d'una escena amb la possible detenció d'un sant o d'un apòstol, sense que es pugui precisar quin.

El seu capitell veí [07.03, ANNEX 1] presenta la figura del que també podria ser un apòstol (a l'angle), que igualment es reconeix pel nimbe i el llibre. A la seva dreta hi ha una figura que vesteix túnica llarga i que no porta nimbe. Té una mà velada i sembla que aixeca el dit índex de l'altra. A part d'això no

⁴³³ MNAC, inv. 15969 i MNAC, inv. 15970 respectivament, al voltant de la màndorla tenen els símbols dels quatre evangelistes amb la part inferior amagada darrera la màndorla i en posició centrífuga, els dos superiors amb cos antropomorf i els inferiors d'animals

⁴³⁴ CHRISTE, 1983, s. p.

⁴³⁵ Malgrat això, la imatge que va reconèixer més propera als frescos pallaresos la va trobar en una Bíblia romànica milanesa del segle XII (Biblioteca Ambrosiana, Bíblia atlàntica, ms. B 48 inf. f 1) i va suposar un model comú per ambdós tipus.

compta amb cap distintiu que permeti identificar-lo. A l'altre costat de la figura central n'hi ha dues més: dos homes joves (imberbes i amb cabell abundant) vestits amb túniques curtes i sandàlies, un dels quals toca un instrument de vent. Joan Bergós va considerar que es tracta de l'escena de la predicació de sant Joan Baptista⁴³⁶ i, recentment, Francesc Fité⁴³⁷ ha expressat que en els dos capitells suara descrits s'hi podria reconèixer una possible representació de la història del Baptista, atenent a la possibilitat que la figura lateral del capitell **07.03** fos una figura femenina, Salomé, i que les figures de l'altre costat fossin dos músics, de manera que ens trobaríem al davant de la dansa de Salomé.

En escultura romànica no manquen representacions amb la història del Baptista, les quals, cal remarcar-ho d'entrada, són iconogràficament allunyades de la nostra escena. Només per posar alguns exemples, ja que aquests es multipliquen, es pot fer referència al famós capitell amb la història del Baptista que es conserva al Musée des Augustins de Toulouse provinent del claustre de Saint-Étienne⁴³⁸ (ca. 1140), que presenta una seqüència amb els episodis de la decapitació de sant Joan, la transmissió del seu cap a Salomé, la presentació del cap a Heròdies (mare de Salomé, que es troba al banquet del seu espòs), i Salomé dansant davant d'Herodes [figs. 128 i 129]. En segon lloc, es pot remetre a un capitell de l'absis septentrional de l'església de Santa Maria la Real de Sangüesa (ca. 1130), en el qual s'hi representen les escenes del banquet d'Herodes, el ball de Salomé i degollació de sant Joan Baptista⁴³⁹ [fig. 130]. I, finalment, una altra representació de la història que es pot tenir present és el capitell de la galeria sud del claustre de Tudela (1170-1188) amb el festí d'Herodes, la dansa de Salomé, la decapitació de Sant Joan Baptista i, per últim, Salomé presentant el cap del sant en un safata⁴⁴⁰ [fig. 131]. Com dèiem, es podrien posar altres exemples, però aquests són suficients per considerar que difícilment es pot assimilar l'escena de la peça de Lleida presenti l'episodi de Salomé. S'ha de fer notar que la que hauria de ser la virtual Salomé no mostra una actitud de seducció ni de dansa, que és com es representa en els exemples a què acabem de fer referència, on es presenta com una dansarina (Sangüesa), amb vestit ajustat i mànigues amples (claustre de Tudela) o sacsejant-se el vestit (Sangüesa). Ben al contrari, la figura del capitell de la Seu Vella és hieràtica i les seves mans fan una gesticulació que no es pot identificar amb l'execució d'una

⁴³⁶ BERGÓS, 1935, p. 94.

⁴³⁷ FITÉ, 2012, <http://diobma.udg.edu/handle/10256.1/2771>, min. 42.

⁴³⁸ MESPLÉ, 1960, núm. 31; CAZES, 1998, pp. 113-114; RIOU, 2009, p. 17.

⁴³⁹ GINÉS, 1988, p. 16-17.

⁴⁴⁰ EGRY, 1959, p. 61; CROZET, 1959, p. 44; MELERO, 1997, p. 80, fig. 29 (cap. núm. 30).

dansa. En definitiva, creiem que és difícil imaginar que ens trobem al davant del ball de Salomé, malgrat que no tenim elements per proposar una identificació alternativa.

Quelcom similar succeeix amb un tercer capitell del transepte nord [08.03, ANNEX 1] on és clara la presència de Jesús, amb nimbe crucífer, possiblement entre dos dels seus apòstols, que Joan Bergós va considerar que es tracten de Joan i Jaume⁴⁴¹. Però novament la manca d'elements identificatius no permet donar una identitat clara a les figures que l'acompanyen.

5. 3. 3. 4. Els tres hebreus davant Nabucodonosor

El capitell amb la història dels tres joves hebreus negant-se a adorar un ídol del rei Nabucodonosor⁴⁴² es localitza a la part alta del pilar nord-est del transepte [03.07, ANNEX 1]. Narrat al començament del *Llibre de Daniel* (3, 8-18), aquest relat explica com tres dels companys del profeta van refusar a la imposició del rei de Babilònia d'adorar una deïtat d'or aixecada sobre una columna, pel que van ser condemnats a ser abrasats en un forn, encara que, finalment, les flames no van cremar ni tan sols les seves vestidures perquè van ser resguardats per un àngel:

“Certs caldeus anaren a denunciar els jueus. Digueren al rei Nabucodonosor: «Rei, que visquis per sempre! Tu, rei, has promulgat un decret que prescrivia a tothom que sentís tocar el corn, el xiulet, la cítara, la lira, l'arpa i tota mena d'instruments de música, que es prosternés i adorés l'estàtua d'or, i declarava que els qui no es prosternessin i adressin serien tirats dins un forn de foc ardent. Hi ha uns jueus que tu has posat al cap de l'administració de la província de Babilònia, Sidrac, Misac i Abdenagó; aquests homes no han obeït, o rei, la teva ordre; no veneren el teu déu ni adoren l'estàtua que has erigit!» (...) «¿Esteu disposats, quan sentireu tocar el corn, el xiulet, la cítara, la lira, l'arpa i tota mena d'instruments de música a prosternar-vos i a adorar l'estàtua que he fet? Si no l'adoreu, a l'instant sereu tirats dins un forn de foc ardent!» (...) «Hi ha un Déu, aquell qui nosaltres venerem, que pot salvar-nos; del forn de foc ardent i de

⁴⁴¹ BERGÓS, 1935, pp. 95-96.

⁴⁴² Identificat com a tal per BERGÓS, 1935, pp. 82-83. Convé dir que YARZA, 1991b, p. 52-53, presenta algunes reserves respecte el tema (*vid. infra*).

la teva mà, o rei, ens salvarà! I, encara que no ho faci, sàpigues, o rei, que no venerarem el teu déu ni adorarem l'estàtua d'or que has erigit»".

Dels dos episodis que comporta el tema (la negació d'adorar l'ídol i els tres hebreus al forn)⁴⁴³, al nostre exemplar hi apareix el primer, amb el monarca assegut al lateral, que té per darrera una arquitectura que al·ludeix a les muralles de l'antiga Babilònia. A la cara principal de la peça hi ha els tres hebreus que figuren frontalment mentre es resisteixen a venerar l'efígie i un altre personatge d'aparença demoníaca que aguanta una vara i sembla temptar-los o imposar-los l'ordre. És precisament la presència d'aquesta figura, que no troba paral·lels en les representacions del tema, el que va fer dubtar a Joaquín Yarza de què es tractés de l'escena en qüestió, malgrat que no la descarta⁴⁴⁴. Més recentment Francesc Fité s'ha pronunciat sobre la identificació de l'escena considerant que, en efecte, podria ser la dels hebreus i que l'enigmàtica figura es tractaria d'una addició (que no apareix als textos) i que estria temptant als joves⁴⁴⁵. Nosaltres creiem que és possible assumir aquesta identificació.

Quant a les representacions artístiques, aquest tema va gaudir d'una veritable notorietat en època paleocristiana⁴⁴⁶, especialment en sarcòfags a partir del segle IV⁴⁴⁷, on sovint es plaçava com a antítesi de l'Epifania per posar l'accent sobre l'adoració del Nen en oposició amb la idolatria imposada per Nabucodonosor⁴⁴⁸. Són exemples d'aquesta contraposició un fragment conservat a Vienne⁴⁴⁹, un sarcòfag conservat a l'església de Sant Tròfim

⁴⁴³ RÉAU, 1955-1959, 2-2, pp. 398-401, es dedica principalment a la segona; per a l'escena del forn v. HOURIHANE, 2001.

⁴⁴⁴ *De todos modos, la edad media invistió de rasgos monstruosos o diabólicos a los dioses o ídolos no cristianos, fueran bíblicos o formando parte de la cultura antigua. El que conduce a los hebreos a presencia del rey constituye el obstaculo mayor a una afirmación más rotunda* (YARZA, 1991b, p. 53)

⁴⁴⁵ FITÉ, 2012, min. 40:10-41:10.

⁴⁴⁶ Sobre la iconografia dels tres hebreus negant-se a adorar l'ídol, v. LECLERCQ, 1925, a *DACL*, 6-2, cols. 2107-2126; WRZESNIOWSKI, 1973; CARLETTI, 1974; CARLETTI, 1975; RASSART-DEBERGH, 1978; MARTIN, 2001.

⁴⁴⁷ SOPER, 1938, p. 185.

⁴⁴⁸ SCHILLER, 1971-1972, 1, p. 97; el tema també va rebre l'atenció en una tesi doctoral que no hem tingut l'oportunitat de consultar (Kathleen M. Irwin: *The liturgical and theological correlations in the associations of representation of the three Hebrews and the Magi in the Christian art of late antiquity*, Michigan, UMI, 1986).

⁴⁴⁹ WILPERT, 1930, pp. 53-55, a partir d'un fragment conservat al Museu de Vienne (Isère) fa la restitució de l'escena de la negació dels tres hebreus i creu que com a *pendant* tenia l'Epifania, segons l'antítesi usual.

d'Arles⁴⁵⁰, així com els potser més coneguts sarcòfags "d'Adèlfia"⁴⁵¹ [fig. 132] o el "de Stilicone"⁴⁵² [fig. 133]. El model més usual seguit a les imatges paleocristianes va consistir en una composició amb l'efígie del déu pagà que en un costat tenia el rei assegut en un tron i, a l'altre, els joves de peu palesant la seva negació amb el gest. Sembla que l'estàtua sovint va prendre la forma d'un bust muntat sobre una columna que emulava al propi Nabucodonosor, ja que en la majoria de casos conservats les semblances entre el monarca i l'efígie són evidents⁴⁵³. En el context paleocristià, els tres hebreus eren vistos com un signe de salvació de l'ànima, però, a més a més, la interpretació de l'escena ha contemplat les motivacions ideològiques dels cristians d'aquell moment, que abans de la promulgació de l'Edicte de Milà (313) eren forçats a reverenciar imatges dels emperadors romans. Segons aquesta teoria, en aquella època, la imatge de Nabucodonosor feia referència a la figura de l'emperador romà i, en conseqüència, la negació dels hebreus esdevenia un acte simbòlic de resistència cristiana davant la imposició d'haver de venerar el retrat del sobirà, motiu que també explica que l'estàtua prengués la fisonomia del rei de Babilònia.

En contrast amb l'art paleocristià, a l'art medieval és totalment excepcional trobar l'episodi de la negació de l'adoració de l'ídol, ja que quan es va fer referència a la història dels tres hebreus es va representar gairebé sempre l'escena del forn, de la qual els exponents són nombrosos⁴⁵⁴. Només el manuscrit il·luminat va introduir l'escena de l'ídol, però tampoc aquella en què els hebreus es neguen a adorar-lo, sinó aquella en què l'exalten els seguidors de Nabucodonosor. Aquest episodi particular sol figurar a les còpies del comentari de l'Apocalipsi del Beat de Lièbana que van incloure el *Llibre de Daniel*, generalment en una composició en dos registres superposats que té a la part superior la idolatria i a la inferior els tres joves al forn protegits per l'àngel

⁴⁵⁰ BENOÎT, 1954, pp. 47-48, pl. 17. El rei està assegut i al costat hi té l'estàtua d'or, de la que només hi ha representat el bust sobre una columna (els dos caps s'assemblen molt); després apareixen els tres hebreus; en un dels costats menors mostra l'Epifania.

⁴⁵¹ Al Museu de Siracusa, v. AGNELLO, 1956, pp. 38-44 i figs. 20 i 22.

⁴⁵² A la basílica Sant Ambrós de Milà, v. KATZENELLENBOGEN, 1947, p. 254.

⁴⁵³ V. per a aquest desenvolupament el text de WRZESNIOWSKI, 1973, p. 391-394.

⁴⁵⁴ Entre tants altres que es podrien citar, alguns són: una arquivolta de Ripoll (JUNYENT I SUBIRÀ, 1975, p. 50; VIDAL TABOADA, 1999, pp. 824 i 828-829), un capitell del claustre d'Aosta (BARBERI, 1988, p. 26, núm. 2), un de la nau de Sant Llätzer d'Autun (GRIVOT/ZARNECKI, 1965, 74 i fig. 36b), un encenser conservat a Lille (ca. 1160, Palais des Beaux Arts de Lille, inv. A 82, BARRAUD, 1860, pp. 530-532), les arquivoltes de la porta esquerra de la façana occidental de la catedral de Laon (THÉREL, 1972, pp. 42-43 i fig. 5) o el portal central de Reims (KURMANN, 1987, 1, pp. 242-243 i figs. 794 i 798).

(una mostra d'època romànica al Beatus de Saint Sever⁴⁵⁵ [fig. 134]). Igualment il·lustra el *Llibre de Daniel* a les Bibles de Rodes⁴⁵⁶ [fig. 135] i de Ripoll⁴⁵⁷ i també la contemplem a la portada ripollesa⁴⁵⁸. Insistim, però, en què aquestes escenes no són paragonables a la nostra. Enfront de la inexistència de testimonis medievals amb l'escena de la *negació* (estaríem davant d'un *unicum*, almenys no ens en consta cap altre), creiem que la imatge lleidatana podria derivar dels models tardoantics i, pel que fa a la seva lectura, aquesta també podria tenir certa relació amb els significats de què es va revestir el tema a la tardoantiguitat⁴⁵⁹. Però abans d'avançar en la qüestió passem a veure l'últim dels capitells historiatats del transsepte, que presenta una Epifania, la qual cosa ens permetrà oferir una interpretació de conjunt dels temes del transsepte nord.

5. 3. 3. 5. Epifania

La imatge de l'Epifania⁴⁶⁰ es troba en un capitell ubicat al pilar del creuer que toca al transsepte nord i la nau [08.16, ANNEX 1]. La visita dels Mags a Betlem té el seu fonament literari només en un dels evangelis canònics, el de Mateu (Mt. 2, 1-11), sobre la base del qual, durant els primers segles cristians, la tradició patristica i les narracions apòcrifes hi van sumar detalls i comentaris que van donar lloc a una llegenda que no va parar de créixer al llarg de l'època

⁴⁵⁵ Ms. lat. 8878, f. 224r, Bibliothèque Nationale de France, París, ca. 1050-1070 (MENTRÉ, 1996, p. 173).

⁴⁵⁶ Ms. lat. 6, vol. 3, f. 64v, Bibliothèque Nationale de France, París, produïda a l'escriptori de Ripoll, 3r quart del segle XI (ALCOY, 1987, a CR, 10, pp. 292-305); GUARDIA, 2000, pp. 15-17, fa referència a la pàgina pels paral·lismes que presenten els músics i joglars que celebren l'adoració amb les figures de l'escena de joglaria provinent del mur lateral nord del temple de Sant Joan de Boí (pinutres murals conservades al MNAC).

⁴⁵⁷ Ms. lat. 5729, f. 227, Biblioteca Vaticana (ALCOY, 1987, a CR, 10, pp. 305-315); la composició presenta amb l'estàtua en un edicle i dos músics amb instruments de vent i en actitud de dansa, i amb els adoradors inclinats.

⁴⁵⁸ L'adoració de l'estàtua es troba a l'arquivolta interna (amb el cicle de Daniel) i es resumeix amb la representació de les figures del propi Nabucodonosor coronat i dos músics i identificats amb la inscripció STATVAM AVREAM QVAM EREXIT NABVCODONOSOR (GUDIOL CUNILL, 1909, p. 200)

⁴⁵⁹ Que l'escena escollida Lleida fos la de la negació a adorar l'ídol, fa difícil que puguem assimilar les interpretacions donades per a l'escena del forn que proporcionen: RÉAU, 1955-1959, 2-1, p. 399, el qual va dir que a partir de sant Jeroni l'àngel que socorre els joves al forn és la imatge de Crist descendint als llimbs per lliurar els justos de la mort. Per la seva part, THÉREL, 1972, pp. 43-44, apuntà que el tema dels hebreus al forn, entre altres de l'Antic Testament, prefigurava la concepció i el naixement virginal de Crist, sentit que emana dels primers segles de la literatura cristiana.

⁴⁶⁰ La identificació és evident. La trobem anotada per primer cop a BERGÓS, 1935, pp. 93-94.

medieval⁴⁶¹. Això també es va veure reflectit, és clar, en les representacions artístiques del tema⁴⁶², un tema que històricament ha estat dels més difosos des d'època paleocristiana⁴⁶³.

La nostra peça també en participa d'alguns d'aquests enriquiments, els quals seguidament posarem de manifest, per bé que la iconografia que exhibeix és d'allò més canònica, en el sentit que els aspectes més o menys singulars que destacarem els podríem trobar en tantes altres representacions, per la qual cosa podem dir, ja d'entrada, que l'Epifania lleidatana no manifesta aspectes inèdits o excepcionals. Maria apareix a l'angle del capitell amb un rang que s'expressa a través de la seva major dimensió. Es presenta coronada, asseguda frontalment i té sobre els genolls el Nen, el qual llueix el nimbe crucífer i sosté l'orbe amb la mà esquerra, mentre que amb la dreta s'adreça vers els mags en el que sembla un gest d'acceptació dels obsequis. Els reis s'apropen per l'esquerra també coronats i seguint l'estel, el primer dels tres amb la mà esquerra velada. Les seves diferents edats (cadascun simbolitzant una de les tres etapes vitals de l'home: joventut, maduresa i ancianitat) es manifesten amb les llargades de les barbes: el més proper a Crist la més llarga, mentre que els altres dos la llueixen més curta. Finalment, a l'esquerra de Maria hi ha Josep sedent que, pensatiu o somnolent, es recolza el cap a la mà.

La primera de les qüestions a comentar d'aquesta imatge fa referència al hieratisme i la frontalitat de Maria, aspecte que remet clarament a la seva representació com a tron de la saviesa (*sedes sapientiae*), tant típica del romànic, i identificada sobretot en imatges de culte⁴⁶⁴ i en les *Maiestas Mariae* dels absis d'aquesta època, per bé que el tema és extensible a altres formats i escenes (sense anar més lluny, dins de la mateixa catedral ilderdenca la imatge de la *sedes sapientiae* es repeteix a la clau de volta del tram central de la nau major del temple [CV07, ANNEX 2]). El tema enllaça amb la interpretació que Émile Mâle havia fet de l'escena dels Mags en la tradició francesa i hispànica com una possible glorificació de Maria, que normalment, i com és també el nostre cas,

⁴⁶¹ L'episodi reapareix al Protoevangeliari de Jaume, 21, 3 i a l'Evangeliari de Pseudo-Mateu, 26, 1. Un examen d'aquest procés el fa GARCÍA MAHÍQUES, 1992, pp. 39-45.

⁴⁶² Per a la iconografia de l'Epifania v.: MÂLE, 1922, pp. 140-141; VEZIN, 1950; RÉAU, 1955-1959, 2-2, pp. 236-255; BEAUDEQUIN, 1960; SCHILLER, 1971-1972, 1, pp. 100-114; BANGO, 1978; GARLAND, 1994.

⁴⁶³ En l'art paleocristià són evidents les relacions iconogràfiques amb l'art imperial romà. El model en què es van inspirar els primers artistes cristians foren les ofrenes dels ambaixadors bàrbars a l'emperador, tal com apareixen en arcs i columnes triomfals, per exemple a l'obelisc de Teodosi o a la columna de Marc Aureli. Tracta a fons la qüestió CUMONT, 1932; també hi fa referències GARCÍA MAHÍQUES, 1992, pp. 17-29.

⁴⁶⁴ FORSYTH, 1968.

apareix asseguda majestuosa⁴⁶⁵. Aquesta rellevància també es manifesta amb la seva perspectiva jeràrquica⁴⁶⁶, que si bé en el nostre cas és ostensible, no és exagerada, com altres exemples en què la figura de la Mare de Déu és realment descompensada respecte els altres personatges de la composició, posem per cas del timpà de Mura⁴⁶⁷ [fig. 136].

En segon lloc, també és digna de menció la gesticulació que fa el segon Mag assenyalant l'estel amb una mà i girant-se envers el tercer. Aquí convé portar a col·lació les teories de Mâle sobre la influència en la iconografia de les representacions teatrals —en el cas particular d'aquest tema, de l'*Ordo Stellae* (el drama litúrgic de l'Epifania)—, que va veure precisament en el gest d'un dels Mags assenyalant a l'estel⁴⁶⁸, del que en trobem un paral·lel ben proper al capitell del mainell de la porta que comunica el claustre i l'església de la catedral de Tarragona [fig. 137]. Des de fa temps aquesta idea és rebutjada per la crítica⁴⁶⁹, almenys pel que fa a aquest episodi concret, atès que existeixen exemples paleocristians i bizantins dels segles IV-VI en els quals ja hi apareixen

⁴⁶⁵ Parmi toutes les scènes sculptées au porche de Moissac, il en est une où la Vierge se présente avec une majesté toute particulière, c'est celle de l'Adoration des Mages : assise sur un siège, qui ressemble à un trône, elle reçoit l'hommage des rois en même temps que son Fils. C'est la scène que choisiront désormais les artistes méridionaux, quand ils voudront célébrer la Vierge (MÂLE, 1922, p. 428).

⁴⁶⁶ Aspecte no insòlit si tenim present que la mateixa jerarquia la retrobem als timpans amb l'Epifania, per citar-ne alguns: Vézelay (sobre la porta dreta del nàrtex, BEAUDEQUIN, 1960, p. 481 i fig. 1) o a la portada de Neully-en-Donjon (BEAUDEQUIN, 1960, p. 482 i fig. 2; COOK, 1978, fig. 2). La jerarquia del nostre capitell no vindria justificada, doncs, pel marc arquitectònic, com se sol adduir en el timpans, on es col·loca al centre, és a dir, el lloc que permet unes majors proporcions per a la figura principal.

⁴⁶⁷ Amb una gran Maria en majestat que sosté Jesús disposat frontalment, mentre els Mags, a l'esquerra, compareixen en filera. La diferència de grandàries entre la Mare de Déu i la resta dels personatges, inclòs sant Josep, que més o menys fan un terç de l'alçada del grup central, resulta molt acusada. La datació que es proposa per a l'escultura és del segle XII (BARRAL, 1984, a CR, 11, pp. 324-326).

⁴⁶⁸ MÂLE, 1910, p. 270 (el gest concret s'especifica en el drama dels Mags de Llemotges *Unus eorum elevat manum ostendentem stellam*); de nou a MÂLE, 1922, pp. 140-141. Va reprendre el tema de la relació de l'Epifania i el drama: FORSYTH, 1968, pp. 215-222, per bé que se'l va mirar des d'una perspectiva diferent analitzant el rol que van jugar les escultures tridimensionals en fusta de Maria en majestat amb el Nen en la pròpia representació del drama, que segons l'autora podien ser preferides als actors reals i que per tant haurien tingut unes funcions litúrgiques rellevants.

⁴⁶⁹ VEZIN, 1950, pp. 65-67, nega qualsevol influència dels drames litúrgics en el seu treball dedicat a l'evolució iconogràfica del tema, ja que aquests no apareixen fins al segle XII i les característiques suposadament teatrals en les representacions artístiques són molt anteriors. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, 2002, pp. 292-302, dedica també part de la seva anàlisi a la qüestió i conclou que, si bé en efecte les teories de Mâle no se sostenen, hi ha certs canvis en la representació del tema de l'Epifania en els segles baixmedievals que difícilment es poden explicar sense establir una relació amb les representacions teatrals (p. 294).

algunes de les convencions iconogràfiques que Màle va creure derivades del drama medieval⁴⁷⁰.

Tercerament, farem un breu apunt sobre el fet que el primer Mag li ofereixi al Nen el seu present amb la mà velada, només una en aquest cas, i no les dues com és habitual. No cal dir que el cobriment de les mans per a no tocar directament l'obsequi és en senyal de respecte envers la divinitat, un gest que no és exclusiu de l'art cristià, sinó que té els precedents en l'art imperial romà, on va ser característic en les representacions en què aquells que rebien o donaven quelcom a l'emperador ho feien d'aquesta manera⁴⁷¹. Amb el mateix significat va passar a la iconografia medieval, on les mans velades apareixen en múltiples temes, com per exemple el lliurament de les claus a Pere (que les pot rebre amb les mans velades), a la Visita de les Maries al Sepulcre (que a vegades duen els unguents amb les mans velades) o a l'*adoratio crucis* (amb els àngels que porten la creu amb les mans cobertes per un drap). Normalment, el que trobem és que es tapen les dues mans, precisament perquè es tracta de no tocar l'objecte en qüestió, per la qual cosa el nostre escultor va aplicar una convenció iconogràfica perfectament establerta, de la qual, potser, no en coneixia el ple simbolisme.

Per últim, ens volem fixar en el gest somnolent i amb el cap recolzat de Josep. Per a l'escena que ens ocupa, aquesta actitud no té un sentit directament fonamentat en els textos, sinó que evoca al somni del patriarca en què un àngel li va contar la gènesi de l'embaràs de Maria i va dissipar els dubtes que tenia sobre la seva virginitat (Mt. 1, 18-25). D'acord amb això, si bé aquesta actitud aplicada a Josep és més apropiada per a la Nativitat (també la presenta en les imatges d'aquesta escena que hi ha per duplicat a la pròpia Seu Vella [10.06 i 13.04, ANNEX 1]), el cert és que aquest posat es manifesta a vegades a l'Epifania⁴⁷². A la península ibèrica, els focus principals que el van

⁴⁷⁰ Així ho expressen RÉAU, 1955-1959, 2-2, pp. 248-249 i GARCÍA MAHÍQUES, 1992, p. 66.

⁴⁷¹ Per exemple, en les escenes de distribució de l'almoïna (*largitio*) els afavorits solen mostrar les mans velades (vegi's el medalló de l'arc de Constantí de Roma o el disc de Teodosi). Hi aprofundeix CUMONT, 1932, pp. 93-99 (*Le rite des mains voilées*).

⁴⁷² Ja apareix a les de les representacions primitives de l'Epifania (VEZIN, 1950, pp. 80-81). MIGUÉLEZ, 2007, pp. 29-31, ressenya dues possibles explicacions per a la seva aparició: si, per una banda, podria derivar de la inclusió de profetes de l'Antic Testament (que havien profetitzat l'Adoració) en Epifanies del primer art cristià que més endavant van ser reemplaçats per la figura de Josep (aspecte ja apuntat per SCHILLER, 1971-1972, 1, p. 101, i més endavant també tingut en compte per GARLAND, 1994, pp. 101-102; n'és una mostra una pintura mural de les catacumbes de Priscilla en la que el profeta Balaam es troba sol designant l'estel davant de Maria i el Nen), per l'altra, entén que es tracta d'una contaminació del model de Josep usat en el Naixement.

desenvolupar es troben a Aragó (als timpans Santiago del Agüero, Biota [fig. 138] i El Frago [fig. 139]) i a Burgos (Ahedo de Butrón i Gredilla de Sedano, així com un fragment, potser un frontal d'altar, procedent de Cerezo de Riotirón⁴⁷³), encara que també el presenten altres capitells peninsulars (Santo Domingo Calzada⁴⁷⁴ [fig. 140], San Salvador de Luesia⁴⁷⁵ o la Asunción de María de Duratón⁴⁷⁶ [fig. 141]), sense oblidar algunes representacions pròximes com l'esmentat timpà de Mura o l'antependi de Mosoll⁴⁷⁷.

* * * *

És evident que la selecció d'escenes historiades del transsepte nord, la segona vinguda de Crist, els tres hebreus davant Nabucodonosor i l'Epifania (deixem al marge el capitell de Quirze i Julita per ser un tema hagiogràfic que difícilment es pot relacionar amb els temes bíblics i els no identificats) [INFOGRAMA 7] no respon a una narració evangèlica, narració que, d'altra banda, no trobem en cap punt de la catedral a excepció del que hem anomenat "unitats iconogràfiques". A l'Epifania es resumeix i se celebra l'Encarnació de Crist i, al mateix temps, s'expressa la primera manifestació de la seva divinitat. S'ha de ressaltar que el lloc escollit per a situar-la és en un dels sectors més visibles del temple, prop del creuer, des del qual es pot divisar perfectament la imatge, així com des del mateix absis major, en un punt ben il·luminat per la llum que penetra pels finestrals del cimbori. Per la seva ubicació, aquesta escena es relaciona clarament amb les altres dues imatges historiades que hem analitzat. La presència de Crist es retroba a la Segona Parusia, on novament es posa l'accent en la seva natura divina i humana, aquesta darrera amb l'ostentació de les llagues de la Passió. Per un altre costat, resulta interessant la lectura que es pot extraure de la confrontació de l'Epifania amb l'escena de Nabucodonosor, confrontació que, com hem apuntat, apareix de forma insistent en sarcòfags tardoantics i de la qual, en canvi, no n'hem localitzat paral·lels medievals, per la qual cosa creiem poder afirmar que ens trobem davant d'una connexió insòlita en el romànic. Si bé en termes generals al tema dels hebreus enfront de Nabucodonosor pot remetre a una lectura semblant a la que s'aplicà a l'època paleocristiana (la resistència enfront de cultes aliens al cristià), creiem que a la nostra se li pot afegir una interpretació que sorgeix de la

⁴⁷³ VALDEZ, 1992, pp. 111-145.

⁴⁷⁴ YARZA, 2000, pp. 151-206, esp. p. 177.

⁴⁷⁵ GARCÍA LLORET, 2005, p. 230.

⁴⁷⁶ RODRÍGUEZ, 2007, a *EdR*, Castilla y León, Segovia, 1, pp. 649-670.

⁴⁷⁷ MNAC, inv. 15.788, primer terç del segle XIII (CASTIÑEIRAS, 2008b, p. 121).

consideració d'idòlatres que en època medieval es tenia dels musulmans⁴⁷⁸ i de la identificació de la ciutat de Babilònia i de Nabucodonossor amb l'heretgia islàmica.

Les representacions artístiques també van ser transmissores d'aquestes nocions tan arrelades en l'imaginari col·lectiu, com evidencien alguns temes iconogràfics que contenen missatges directament derivats d'aquestes idees. Un cas clar en què es fa una condemna a la idolatria de Nabucodonossor vinculat amb el poder musulmà el trobem a Santa Maria in Cosmedin de Roma, on es conserven les restes d'una sèrie de pintures murals als registres superiors de la nau que presenten dos cicles, un centrat en Ezequiel (costat nord) i l'altre en Daniel i Nabucodonossor (costat sud), amb escenes que posen l'èmfasi en la idolatria i que en últim terme pretenen traslladar un missatge de propaganda per als croats⁴⁷⁹. Pel que fa a la ciutat corrupta de Babilònia⁴⁸⁰, a les il·lustracions del Comentari de l'Apocalipsi dels beatus aquesta també es va identificar a vegades amb el poder musulmà⁴⁸¹ i la figura de Nabucodonossor

⁴⁷⁸ La doctrina musulmana apareix com idòlatra a les fonts escrites cristianes des de temps prerromànics i s'estén durant tota l'època medieval, acusació que respon a una iniciativa programàtica de difusió d'aquesta idea per part de l'Església. Sobre la idolatria dels musulmans v. CAMILLE, 2000, pp. 159-168; també li dedica una extensíssima anàlisi, en la qual recobra tot tipus de fonts que manifesten aquesta noció, MONTEIRA, 2010, pp. 439-467. Recuperem alguns d'aquests textos, com ara algunes cròniques de croades, en les quals es parlà sovint de la idolatria dels musulmans, per exemple fent referència a l'estàtua de Mahoma que suposadament hauria presidit el Temple de Jerusalem, com asseverava Foucher de Chartres (1060-1127), cronista de la primera croada (MONTEIRA, 2010, p. 446). Pel seu costat, Raül de Caen feia referència a testimonis que havien vist aquest ídol en la seva *Gesta Tancredi* dedicada a la glorificació d'un heroi croat escrita a principis del segle XII (CAMILLE, 2000, pp. 160-161).

⁴⁷⁹ Analitza els cicles DERBES, 1995. La seva realització se situa ca. 1123, data de consagració de l'església per part del Papa Calixte II (1119-1124), promotor també de la reconstrucció del temple i de la seva decoració. Aleshores, ca. 1120, aquest papa estava preparant una campanya militar a al-Àndalus i Terra Santa i, segons l'autora, les pintures promouen una ideologia de croada. Es tracten de temes no gens comuns en l'art monumental i el seu desplegament només troba paral·lels en la miniatura de les Bibles de Ripoll i Rodes, que l'autora suggereix que podrien ser els models indirectes. Daniel i Nabucodonossor (alguns dels temes presentats són el primer somni de Nabucodonossor, el rei citant els Savis, l'execució dels Savis o l'ordre d'execució al forn dels tres hebreus) emfasitzen els mals sorgits de la idolatria i dels idòlatres, aquests vinculats sempre amb els musulmans. CROISIER, 2006, p. 253, contempla la interpretació de Derbes com a plausible.

⁴⁸⁰ La destrucció de Babilònia fou profetitzada per Jeremies (Jr., 50). A la primera menció en la *Revelació* apareix en el missatge del segon àngel: "Ha caigut, ha caigut Babilònia, la gran, la que a totes les nacions ha fet beure del vi de l'orgia de la seva prostitució" (Ap., 16, 17). Tot seguit, Joan hi fa referència com "la gran prostituta asseguda sobre mars d'aigües, amb qui han fornicat els reis de la terra, i els habitants de la terra s'han embriagat amb el vi de la seva fornicació, una dona muntada sobre una bèstia de color grana i com la mare de les prostitutes i de les abominacions de la terra" (Ap. 17).

⁴⁸¹ Aquesta idea és clara en la il·lustració del f 224v del *Beato de Fernando I y doña Sancha* (ca. 1047, BNE, vitr. 14-2), on hi apareix la gran prostituta exhibint una corona amb una lluna

pogué aparèixer-hi amb indumentària orientaltzant⁴⁸². En resum, les nocions plantejades per la imatge de Nabucodonosor i els joves que es neguen a venerar el seu ídol es podrien interpretar com l'advertència i la condemna a l'amenaça dels idòlatres sobre l'Església, en oposició a l'autèntica i única veneració possible, la del Crist (expressada al capitell de l'Epifania), una veneració que trobaria com a recompensa la salvació eterna (manifestada al capitell de la Segona Parusia).

5. 3. 4. Braç sud del transsepte

5. 3. 4. 1. Joglars amb un simi

El capitell amb l'escena de joglars⁴⁸³ es localitza al pilar situat entre la nau central, la nau lateral sud i el creuer [09.03, ANNEX 1]. Hi apareix un simi i tres personatges, un d'ells tocant un instrument musical circular de percussió, l'altre sostenint un bastó al que s'agafa l'animal, que està lligat amb un collar ornamentat, i un tercer que aixeca unes xurriaques per domar-lo. Les representacions de joglars van ser habituals en el romànic i, entre els múltiples tipus que es documenten, s'hi poden distingir músics, dansaires, domadors d'animals, contorsionistes, etc.⁴⁸⁴. Si bé el simi era un animal exòtic, no és insòlit trobar-lo en altres representacions igualment integrat en escenes de joglaria⁴⁸⁵: a França se'n localitzen a La Chaize-le-Vicomte, on l'animal està penjat d'un trapezi i té als costats dos arpistes⁴⁸⁶ [fig. 142]; a Cunault, on apareix en un capitell on sosté un platet per recollir els guanys de l'espectacle ofert per una joglaressa⁴⁸⁷, o a la catedral de Bayeux, on és exhibit sobre una columna lligat amb una cadena i té al costat un joglar dansant⁴⁸⁸ [fig. 143]. En l'àmbit hispànic existeixen escenes de joglaria amb simis en un capitell de la portada de San Martín de Unx, en el qual un personatge el doma junt amb un altre estrany

creixent amb les puntes cap a terra en referència a la Còrdova andalusina (SEPÚLVEDA, 1979; MONTEIRA, 2010, p. 435) i asseguda a la turca, amb les cames creuades, que és com s'asseuen els cortesans en els voris hispanomusulmans (GOLDEN, 2005, pp. 81-89).

⁴⁸² MONTEIRA, 2010, p. 484

⁴⁸³ BERGÓS, 1935, p. 108, ja va relacionar aquesta escena amb el tema de la joglaria.

⁴⁸⁴ La mateixa Seu Vella ens dona més exemples de joglaria en tres mènsules, una amb una acròbata de perfil i dues més amb bustos de músics tocant instruments de corda [054, 055, 056, ANNEX 3], v. també BERGÓS, 1935, pp. 108-111, figs. 80-84.

⁴⁸⁵ JANSON, 1976, pp. 49-50.

⁴⁸⁶ CROZET, 1969, pp. 110-111; recentment ANDRAULT-SCHMITT, 2009, p. 73, ha precisat la datació de la construcció, que situa entre 1091 i 1099.

⁴⁸⁷ BRINCARD/MARQUET, 1937, p. 12 i pl. LVI.

⁴⁸⁸ En un nínxol encastat entre els arcs de la nau (VALLERY-RADOT, 1922, pp. 41-42).

animal⁴⁸⁹, i al claustre de Tarragona, on hi ha la figura d'un simi acròbata acompanyat d'un domador⁴⁹⁰. Però més enllà de remetre a paral·lels iconogràfics, s'ha d'atendre a la visió que la societat medieval, i particularment l'Església, tenia sobre una activitat tan quotidiana com era la joglaria, i preguntar-nos perquè es va disposar aquest capitell a la Seu Vella. Abans, però, és oportú fer un comentari bibliogràfic sobre el tema, atès que, després que Émile Mâle hi posà l'atenció⁴⁹¹, no ha deixat d'atreure l'interès⁴⁹². Des del treball pioner d'Etelvina Fernández⁴⁹³, la historiografia espanyola ha produït un nombre considerable de recerques dedicades a la festa medieval i als joglars⁴⁹⁴, les quals, en conjunt, han configurat una mena de corpus d'imatges, això sí, analitzades amb diferents nivells d'aprofundiment. Tampoc no existeix cap treball que sistematitzi les imatges romàniques amb joglars localitzades a Catalunya, per bé que algunes han estat tractades de manera individual⁴⁹⁵.

Ultra aquests treballs, i per tal d'aproximar-nos a com era i com es percebia el món joglaresc a l'època medieval, també hem d'atendre als estudis que han abordat la qüestió des d'una perspectiva social, els quals, resumint, fan una distinció entre dos tipus joglars: per una banda, aquells que oferien uns espectacles amb un cert valor artístic, els quals gaudien de certa consideració en els àmbits laics, ja que eren els que actuaven pels nobles i les corts reials, i, per l'altra, els joglars de baixa condició, que eren els que feien espectacles pels carrers de viles i ciutats, a vegades acompanyats d'animals, que podien ser captaires o indigents. Amb tot, enfront d'uns i altres el clergat va adoptar una posició de reprovació perquè considerava que es dedicaven a fer espectacles indignes, fet del que n'existeixen nombrosos textos condemnatoris⁴⁹⁶. Cal afegir

⁴⁸⁹ MALAXECHEVERRÍA, 1997, pp. 273 i 275, fig. en aquesta darrera pàgina.

⁴⁹⁰ CAMPS, 1988, p. 73.

⁴⁹¹ *...rien n'est plus curieux que de retrouver ces jongleurs eux-mêmes sculptés aux chapiteaux de nos églises romanes (...). Ces musiciens, ces interprètes des poètes, ces équilibristes même tenaient tant de place dans la vie des hommes d'alors qu'on ne s'étonne pas de les rencontrer dans nos églises romanes* (MÂLE, 1922, p. 312).

⁴⁹² En aquesta i les notes successives citem algunes obres que l'han abordat: LECLERCQ, 1973; GIOVANNI, 1975; FRUGONI, 1978.

⁴⁹³ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 1977.

⁴⁹⁴ GÓMEZ GÓMEZ, 1991; PÉREZ CARRASCO/FRONTÓN, 1991a; PÉREZ CARRASCO/FRONTÓN, 1991b; CALAHORRA *et al.*, 1993; GALVÁN/SUÁREZ, 1997; YZQUIERDO, 1998; CID, 1999; GÓMEZ GÓMEZ, 1999; HERNANDO GARRIDO, 1999; HUERTA, 2007.

⁴⁹⁵ CAMPS/LORÉS, 1992, p. 62; GUARDIA, 2000; LORÉS, 2002, pp. 42-44; REVILLA, 2003.

⁴⁹⁶ OGILVY, 1963, analitza gran nombre d'al·lusions als comedians anteriors al segle XI, moltes d'elles pejoratives; de fet és la pròpia denominació la que il·lustra la condició atorgada al joglar, per exemple, Isidor de Sevilla va anomenar *histriones* a les dones desvergonyides que gesticulaven impúdicament (p. 605); FARAL, 1964, pp. 25-45, dedica tot un capítol a descriure les posicions anti-joglars de l'Església i, basant-se en textos eclesiàstics normatius i doctrinals,

que, si bé la música podia ser vista positivament en certs àmbits, també tenia el seu cantó hedonista, la qual cosa provocava que els músics profans fossin mal vistos pels clergues, així com també el fet de que hi hagués dones exercint de dansaires⁴⁹⁷, com ja hem fet notar. D'altra banda, el fet de portar bèsties era un dels aspectes més mal considerats pels clergues, que ho veien com una forma d'animalitzar l'home⁴⁹⁸. El simi era l'animal més utilitzat en els espectacles de joglaria i per això el que millor representava la seva infàmia⁴⁹⁹. En aquest sentit, Alexander Neckam (1157-1217) va ressaltar el caràcter maligne de l'animal dient que era la manifestació de la degeneració humana⁵⁰⁰, idea que va ser expressada en més d'una ocasió al segle XIII⁵⁰¹.

Apropant-nos al context de creació del nostre capitell, també es conserven esments censuradors de l'ofici dels joglars fets a la Lleida de les primeres dècades del segle XIII. Un dels més antics apareix a l'article novè del concili celebrat a la ciutat l'any 1229, que fent-se eco de les prohibicions del cànon 16 del concili general lateranense de 1215 i vetllant per la puresa dels costums del clergat, censurava certs comportaments lúdico-festius dels eclesiàstics: els manava que s'abstinguessin de fer tiberis, que no s'embriaguessin, que no

proporciona visions com ara que aquesta *condamne avec acharnement le scandale de leur vie, l'immoralité de leur œuvre, le désordre dont ils sont la cause. Il est vrai qu'on en verra quelques-uns, dans des conditions spéciales, bénéficier d'une indulgence exceptionnelle. Mais la plupart du temps un jongleur est considéré comme un être de perdition. Il est le bras du Malin. Il a renoncé à son salut pour se dévouer à une entreprise diabolique* (p. 29); CASAGRANDE/VECCHIO, 1979, centrades en els segles XII i XIII, citen igualment algunes d'aquestes condemnes i posen de relleu el lloc marginal del joglar, així com el perill que representava, segons els eclesiàstics, per a la comunitat cristiana.

⁴⁹⁷ YARZA, 1987, p. 240-241, expressa que l'activitat de la dona joglaressa era infamada per l'Església i era considerat especialment negatiu el fet que dansessin. En l'art romànic són molt nombroses les escenes en què hi apareix una contorsionista, amb la intenció de mostrar allò pecaminós, tema que també trobem en una mènsula de la Seu Vella [056, ANNEX 3].

⁴⁹⁸ CASAGRANDE/VECCHIO, 1979, pp. 914-915, expressen que el joglar envoltat d'animals esdevenia un ésser bestial i demoníac que havia perdut la seva dignitat creada a la imatge de Déu.

⁴⁹⁹ CASAGRANDE/VECCHIO, 1979, pp. 924-925, nota 9.

⁵⁰⁰ *Natura etiam simiae adeo prompta est imaginationes rerum visarum gesticulationibus repraesentare ridiculis, curiosae tamen vanitati secularium in communibus spectaculis solatia procreantibus, ut militarem conflictum audeat imitari (...)* Bernardus igitur simiam compendiose et subtiliter describens, ait, "Prodiit in risus hominum deformis imago, simia, naturse degenerantis homo" (*De naturis rerum*, 128-129, publicat a NECKAM, 1863, p. 211).

⁵⁰¹ JANSON, 1976, pp. 146-147, n'apunta alguns exemples, com és el cas de l'alemany Bertold de Ratisbona (ca. 1220-1272) que va comparar els joglars amb els cristians caiguts o el del francès Pierre Bersuire (1290-1362), que digué que les cadenes dels simis eren els plaers del Mal i la complaença. Més recentment, PIETRINI, 2012, ha reprès el primer dels autors, Bertold de Ratisbona, i la definició que també va fer dels joglars com "cornamuses del diable" per profunditzar en aquest conjunt de significats.

entressin a les tavernes o que no juguessin als daus⁵⁰². Un altre esment contemporani figura en una disposició de caràcter legal inclosa a les *Constitutiones pacis et treguae* de Tarragona (1234), atorgades pel monarca Jaume I, en les quals s'establien una sèrie de prohibicions sobre joglars i joglaresses, com ara la de fer-los donatius⁵⁰³. El decret, però, no impedia que rei i nobles poguessin portar un Joglar amb ells i li donessin el que volguessin, sinó que s'orientava a corregir els abusos dels joglars pidolaires errants⁵⁰⁴. Encara que més tardana, en la documentació de la catedral ilderdense apareix una nova condemna a la joglaria en una constitució sinodal (1321), la qual, entre altres prohibicions, fixa que no es permetin jocs ni danses als temples ni als cementiris i així mateix prohibeix tot allò que pugui ocasionar ofensa a la divina Majestat, escàndol entre la gent senzilla del poble, sota multa de 20 sous⁵⁰⁵. Per tant, es pot justificar que la nostra escena de joglars, més enllà de ser la representació d'una activitat quotidiana, adquireix una connotació de condemna dels costums de certs sectors de la societat, de manera que podem concloure que obeeix a la voluntat de censurar les conductes contraposades a la virtut cristiana per part dels eclesiàstics.

5. 3. 4. 2. Traginadors

El capitell amb personatges als que hem definit com traginadors, atès que aixequen un recipient de fusta que sembla que es disposen a transportar, s'ubica al racó que forma el pilar sud-oest del transsepte en tocar al mur occidental del mateix [10.03, ANNEX 1]. No és excessivament complex localitzar els paral·lels d'aquest tema dins dels límits peninsulars, ja que ultra haver estat tractat com a objecte d'estudi, les mostres existents són reduïdes, ara bé, com tot seguit veurem, les seves possibles lectures, presenten una remarcable diversitat. L'exemple escultòric més antic amb el tema dels traginadors es troba en un capitell de la nau de San Martín de Frómista⁵⁰⁶ (finals

⁵⁰² *A crapula et ebrietate omnes clerici diligenter abstineant: officia vel commercia saecularia non exerceant, maxime inhonesta, ioculatoribus, mimis, et histrionibus non intendant: tabernas prorsus evitent, nisi forte necessitatis in itinere constituti. Aleis, vel taxillis non ludant; nec bujusmodi tadis intersint* (Concili celebrat a Lleida el 1229, cànon 9, GONZÁLEZ/TEJADA, 1851, p. 333).

⁵⁰³ VII. *Item statuimus quod nos nec aliquis alius homo nec domina demus aliquid alicui joculari vel jocularici sive solidarariae sive militi salvoatque; sed nos vel alius nobilis possit eligere et habere ac ducere secum unum joculatorem et dare sibi quod voluerit* (RUBIO GARCÍA, 1973, p. 98, nota 8).

⁵⁰⁴ Segons RUBIÓ BALAGUER, 1984, 1, pp. 49-50, ens dóna idea de com eren de nombrosos.

⁵⁰⁵ Va ser establerta pel bisbe Guillem d'Aranyó, v. VILLANUEVA, 1803-1852, 16, pp. 227-231; SÁINZ DE BARANDA, 1850, pp. 43-44 i 181; LLADONOSA, 1972, p. 453.

⁵⁰⁶ A la peça hi apareixen tres escenes successives: la remoció del contingut d'una tina per part de dues figures, el tragí d'un cubell penjat d'un bastó recolzat a les espatlles dos personatges

del segle XI), on remet a les feines de construcció de la mateixa església⁵⁰⁷ [fig. 144]. En contrast amb aquesta imatge, les altres representacions peninsulars amb personatges portant cubells són més indeterminades pel que fa a la seva interpretació⁵⁰⁸. Entre elles, ens fixem particularment en les que es localitzen a Catalunya (claustres de la catedral de Girona, del monestir Sant Cugat del Vallès i de la catedral de Tarragona), les quals presenten unes lectures disperses: si bé sembla bastant evident que la de Girona al·ludeix als treballs de construcció del mateix claustre⁵⁰⁹ [fig. 146], la de Sant Cugat⁵¹⁰ remet a una tasca pròpia de la vida quotidiana dels monjos, el transport de l'aigua que s'utilitzava diàriament per omplir el lavatori del claustre⁵¹¹ [fig. 147]. Per últim, la imatge tarragonina amb personatges amb cubells fa referència a la tasca d'abocar el suc del raïm a la bóta amb l'ajut d'un petit recipient, escena que s'identifica amb el mes d'octubre d'un calendari que es desenvolupa a la galeria

més (escena que ens interessa) i, per últim, la talla d'un carreu per part d'un picapedrer, v. MORALEJO, 1985, pp. 407-409, fig. 4; MORALEJO, 2004a, p. 192 i fig. 10.

⁵⁰⁷ MARINO, 1991, agrupa en dos tipus les imatges d'activitat constructiva: les escenes narratives (passatges bíblics, relats hagiogràfics, etc.) i les escenes en què la mateixa fabricació d'una obra, entre les que afirma que es representa sovint el trasllat de materials. Segons l'autora, en l'art medieval peninsular hi ha poques representacions d'inspiració bíblica en les quals es representi l'ofici del paleta, per contra, la crònica d'empreses constructives va tenir bona fortuna si es té en compte el nombre d'exemples que han perviscut, v. pp. 10-31.

⁵⁰⁸ Les de fora de Catalunya, totes en capitells, es localitzen a San Pedro de La Granja de Valdecal [fig. 145], Palència (GARCÍA GUINEA, 1961, pp. 95-96, lám. 63; Sense autor, 1993, pp. 208-209), cas en què l'església està desapareguda i el capitell es conserva al Museu Arqueològic Nacional de Madrid (inv. 50112), junt amb dos més del mateix temple; a l'església dels sants Facundo i Primitivo de Silió, Cantàbria, on els portadors s'acompanyen de clergues en actitud de beneir (GARCÍA GUINEA, 1979, 1, pp. 277, 348 i fig. 276); a la nau de la col·legiata Santillana del Mar, Cantàbria (GARCÍA GUINEA, 1979, 2, pp. 194-195 i figs. 249-251) i a l'absis de Santa Maria de Siones, Burgos (RODRÍGUEZ-ESCUADERO, 1986, p. 42, fig. 25), on el capitell té dos personatges que porten un cubell penjat d'un bastó sobre les espatlles i tres grans tenalles (fig. 26).

⁵⁰⁹ S'inclou en una sèrie d'episodis dels frisos nord i sud del segon pilar de la galeria occidental (CID, 1951, pilar XI i pp. 49-51; LORÉS, 1990b, 2, fig. 119 ; LORÉS, 1991, a CR, 5, pilar XI i p. 128). Al relleu sud, un bisbe sota arcades acompanyat del seu seguici beneeix el treball d'un escultor i dels seus operaris, asseguts i d'esquena l'un a l'altre i picant carreus. El tragí es reproduïx a la cara nord i presenta uns personatges vestits de peons que transporten l'aigua en una gran cuba cilíndrica sostinguda amb bastons de fusta i amb abraçadores de ferro.

⁵¹⁰ Es troba en dos capitells consecutius adossats a un pilar de la galeria occidental del claustre de Sant Cugat (núms. 60 i 62 segons LORÉS, 1990b, 2, pp. 148 i 175, fig. 332; LORÉS, 1991, a CR, 18, pp. 172-173). Es representa el tema del transport amb dos personatges, molt deteriorats, portant una gran tina de fusta.

⁵¹¹ LORÉS, 2002, les interpreta a partir de l'estudi del costumari del monestir: "La insistència en el tema just en aquest punt és possible que es pugui interpretar com una al·lusió al transport d'aigua al monestir que diàriament feien dos servents («*servientes de familia*»). El Costumari explica com, abans de laudes, quan el dia clarejava, el cellerer laic els despertava per tal que anessin a buscar aigua al pou i omplissin el lavatori" (p. 42).

nord⁵¹² [fig. 148]. En resum, la representació del transport d'un recipient de fusta es troba en escenes de caire heterogeni, les quals poden fer referència tant als treballs de construcció, com a les tasques pròpies de l'elaboració del vi, passant per la vida diària d'una comunitat religiosa. Possiblement aquesta última lectura s'hagi de descartar en la interpretació del capitell de la catedral de Lleida i sigui més apropiada una possible referència a alguna tasca relacionada amb les feines constructives o d'elaboració del vi, sense que puguem precisar gaire més. Amb tot, potser la darrera de les feines apuntades podria prendre significat si es té en compte que a la Seu Vella hi ha un conjunt de representacions de la verema, totes emplaçades a la zona del transsepte i, per tant, molt properes a aquesta dins de la distribució topogràfica de temes de l'interior del temple.

5. 3. 4. 3. Abraham i Melquisedec

La imatge identificada com l'ofrena d'Abraham a Melquisedec⁵¹³ es localitza al racó sud-occidental del transsepte [d, ANNEX 1]. Melquisedec es reconeix en el personatge assegut que rep l'ofrena Abraham (aquest sosté un objecte rodó que sembla un pa i té al peu un recipient), el qual està dempeus i presenta unes proporcions menors. A l'esquerra de Melquisedec hi ha una estructura velada amb un llençol o un mantell que remet clarament a un altar⁵¹⁴.

⁵¹² A l'àbac del capitell amb l'escena de l'entrada de Crist a Jerusalem (núm. 44 segons la numeració de CAMPS, 1995, a CR, 21, p. 146), sobre el tema v. RUEDA, 1993, p. 20 i fig. 6. Algunes imatges romàniques de producció vinícola, la majoria d'elles formant part dels calendaris medievals, presenten, en efecte, diversos tipus de recipients utilitzats en les operacions de vinificació; són típiques les imatges en què es preparen les botes en què haurà de reposar el most, tasca que els boters realitzaven just abans de l'inici de la verema, normalment al mes d'agost. Tal activitat és gairebé exclusiva dels calendaris italians i del Norest de la península ibèrica; es localitza, entre altres, al mensari de la portada de Ripoll (WEBSTER, 1938, p. 166, núm. 84; CASTIÑEIRAS, 1996, pp. 200-201). En d'altres hi apareixen recipients per guardar i transportar el raïm una vegada veremat, per emmagatzemar el vi, per reomplir els tonells a mesura que disminueix el nivell de most que contenen, etc. MANE, 1983, aporta tot tipus d'informació sobre aquestes tasques, així com dels estris que s'utilitzaven, a partir de l'anàlisi de les representacions de calendaris medievals francesos i italians; v. esp. pp. 168-204. Trobem tasques vitivinícoles on apareixen diversos recipients a Moutiers-Saint-Jean, fig. 50 i 51; Souvigny, fig. 83; a Parma, figs. 171 i 172; a Perouse, figs. 196 i 197; a San Benedetto Po, fig. 202; a Verona, figs. 217 i 218; v. també les planxes 39, 42, 44 i 47, amb els esquemes de diferents tipus de recipients.

⁵¹³ Aquesta identificació proposada per BERGÓS, 1935, p. 78, no es discuteix en els estudis posteriors. Creiem que, efectivament, pot ser adoptada.

⁵¹⁴ Per bé que l'element té una forma no rectangular, al nostre entendre l'ús de la tela és concloent per identificar-lo com un altar. RIPOLL, 2004, pp. 175-176, indica que els repertoris iconogràfics amb mantells cobrint l'altar són abundants ja des de l'Antiguitat tardana. En un primer moment el mantell només s'utilitzava per a l'eucaristia però posteriorment el seu ús es

L'escena correspon a l'episodi veterotestamentari que es va esdevenir durant el retorn d'Abraham d'una de les seves expedicions victorioses contra els seus enemics. Abraham havia rescatat el seu germà Lot després que fos capturat en el saqueig de Sodoma i Gomorra. Després del rescat, va retornar amb el botí i el va a oferir, amb el delme, a Melquisedec, rei-sacerdot de Salem, el qual va beneir a Abraham amb una ofrena de pa i vi a Déu⁵¹⁵.

La figura de Melquisedec apareix sovint en la iconografia des del segle V⁵¹⁶ i és plenament acceptat que en les escenes que protagonitza s'hi revela una prefiguració l'Eucaristia⁵¹⁷. Les representacions més antigues de l'ofrena de Melquisedec que es conserven es troben als conjunts musivaris de Santa Maria la Major de Roma (segle V)⁵¹⁸ i a San Vitale i a Sant'Apollinare in Classe de Ravenna (segle VI)⁵¹⁹ [fig. 149], casos en què la proximitat de l'escena amb l'altar remet, hi insistim, a una iconografia inspirada en la missa. L'ofrena de Melquisedec en tant que prefiguració del sacrifici eucarístic també troba el seu lloc en les il·luminacions de manuscrits⁵²⁰, així com en altres objectes litúrgics,

va estendre. L'autora considera que segurament la tradició medieval es remunta a l'Antiguitat tardana. Als conjunts musivaris de Ravenna apareixen altars vestits amb mantells precisament en les ofrenes d'Abraham i Melquisedec (*vid. infra*).

⁵¹⁵ "Quan Abram tornà després d'haver batut Codorlaómor i els reis que eren amb ell, el rei de Sodoma sortí a trobar-lo a la vall de Savé (això és, la vall del Rei). Melquisedec, rei de Salem, tragué pa i vi. Era sacerdot del Déu Altíssim. I va pronunciar aquesta benedicció: «Beneït sigui Abram pel Déu Altíssim, creador del cel i de la terra. I beneït sigui el Déu Altíssim que t'ha posat els enemics a les mans». I Abram li donà el delme de tot" (Gn. 14, 17-24).

⁵¹⁶ RÉAU, 1955-1959, 1-1, p. 159; GOUSSET, 2006, pp. 61-68.

⁵¹⁷ Una de les principals prefiguracions de l'Eucaristia que van trobar els pares de l'Església va ser l'ofrena del pa i del vi de Melquisedec (TRENS, 1952, pp. 15-19; SAXON, 2006, pp. 19 i 180-184). Per exemple Sant Ambrós considerà que Melquisedec era l'*auctor sacramentorum* perquè ofereix el pa i el vi a Abraham: *Tunc victor venit, occurrit illi Melchisedech sacerdos, et obtulit ei panem et vinum. Quis habuit panem et vinum? Abraham non habuit. Sed quis habuit? Melchisedech. Ipse ergo auctor sacramentorum* (MIGNE, 1844-1865, 16, col. 438).

⁵¹⁸ A la part esquerra de la nau central hi apareix Abraham a cavall que s'aproxima a Melquisedec vestit de sacerdot, al qual li estén un cistell ple de pans i a terra hi té una mena d'àmfora que conté el vi. Per sobre del fons d'or hi figura Crist emfasitzant el caràcter sagrat de l'esdeveniment (ANDALORO, 2006, pp. 314-317). El conjunt va ser executat en temps del papa Sixte III (432-440).

⁵¹⁹ A Sant-Vital, a banda i banda d'un altar sobre el qual hi ha un calze i dos pans, apareixen Abel i Melquisedec (el darrer nibat) identificats per inscripcions, que estenen respectivament un xai i un pa vers al cel, des d'on surt la mà de Déu. A Sant'Apollinare els protagonistes es reuneixen, sota la mà de Déu, al voltant d'un altar semblant al precedent: Abel i el xai fan *pendant* a Abraham, que presenta el seu fill Isaac. Darrere de l'altar, sobre el qual hi ha el calze i dos pans, hi apareix Melquisedec, l'únic que té el nom inscrit, que fracciona el pa, acomplint la mateixa acció del celebrant (VLOBERG, 1946, pp. 35-37).

⁵²⁰ Per exemple al Sacramentari de Drogon, bisbe de Metz (ca. 850, Lat. 9428, BNF, París, fol. 15v) [fig. 150], on es traça a tota pàgina una "T" de l'oració *Te igitur*, corresponent a l'ofrena de l'oblació, en la qual, per sota de *dextera Domini*, apareixen els sacrificis de l'Antic Testament: a

com ara encensers⁵²¹, però on apareix amb més notorietat és en altars portàtils⁵²², ja que és una de les figures invocades en la plegaria de la consagració⁵²³. La pintura mural també proporciona diferents imatges de l'encontre de Melquisedec i Abraham. Ens podem fixar en la representació de la volta de la Nau de Sant-Savin-sur-Gartempe⁵²⁴ (segle XII), així com a la representació de la cripta de la catedral de Santa Maria d'Anagni⁵²⁵ (segle XIII) [fig. 151]. En l'horitzó hispànic, existeixen igualment mostres de l'ofrena de Melquisedec a la capella absidal de l'ermita de Vera Cruz de Maderuelo (Segòvia) i a l'ermita de San Baudelio de Berlanga⁵²⁶ (Sòria), decorades al segon quart del segle XII. En ambdues esglésies l'ofrena es localitza al mur semicircular oriental, el de la testera, on apareix fen *pendant* amb l'ofrena d'Abel i recordant novament el valor de l'Eucaristia⁵²⁷.

Sembla clara doncs, la lectura eucarística que l'hi hauríem d'atribuir a la nostra peça. No obstant, xoca la seva ubicació dins de l'espai de la catedral, isolada a l'angle del creuer, quan normalment, i com hem tingut l'oportunitat de veure, aquest tema sol tenir una vinculació bastant directa amb l'emplaçament de l'altar, en tant que lloc de celebració de l'Eucaristia. Creiem que respecte d'aquesta localització és molt oportuna la idea que va plantejar Joaquín Yarza⁵²⁸, que va considerar que la peça hauria estat concebuda per ser

les extremitats de la inicial hi ha Abel i Abraham i al centre Melquisedec, que prega davant un altar on hi ha el pa i el calze. (PALAZZO, 1994, p. 72).

⁵²¹ L'orfebreria també va desenvolupar el tema, en particular a la producció de la regió del Rin-Mossa. Vers l'any 1100, es va representar a l'encenser de Gozbert, un dels tresors de la catedral de Trèveris, amb el rei Salomó assegut a la part superior de la peça i, entre les altres figures que hi apareixen, hi ha Melquisedec, sacerdot, que té el pa i el calze (GOUSSET, 2006, p. 63).

⁵²² PALAZZO, 2008, p. 173, parla per exemple d'un altar portàtil conservat al Musée du Moyen Age de París (inv. 13072) provinent de Fulda o Bamberg [fig. 152] i de l'altar portàtil de Henry II, conservat al tresor de la Schatzkammer der Residenz de Munich i provinent de Ratisbona, ambdós del segle XI.

⁵²³ A la Missa del ritu romà, ja al segle IV el celebrant encomanava a Déu l'eucaristia mitjançant una oració que presenta els tres sacrificis veterotestamentaris en tant que prefiguracions: el d'Abel oferint el millor cap del seu ramat, el d'Abraham oferint el seu únic fill Isaac i el de Melquisedec, que oferí pa i vi en sacrifici d'acció de gràcies en rebre el delme de la victòria d'Abraham (GROS, 1999).

⁵²⁴ Amb el rei coronat i nimbat i oferint a Abraham el calze i el pa estampat amb una creu que beneeix la mà divina (VLOBERG, 1946, fig de la p. 31).

⁵²⁵ CAPPELLETTI, 2002, p. 132, la interpreta com una imatge de la *Traditio* a Sant Pere del *sacerdotium* i del *regnum* per la part del Senyor.

⁵²⁶ GUARDIA, 2011, pp. 406-408.

⁵²⁷ Els personatges fan les ofrenes a l'anyell místic inscrit en un medalló sostingut per àngels al centre d'una creu gemmada. GUARDIA, 2003, pp. 87-88; GUARDIA, 2008, a *EdR*, Madrid, p. 403. L'autora no descarta, no obstant, que la figura que acompanya a Abel en l'ofrena pogués tractar-se de Caïm.

⁵²⁸ YARZA, 1991b, p. 47.

ubicada en algun altre punt del temple (aquí afegim que aquest punt hauria estat immediat al santuari) i que, per motius que ens resulten desconeguts, finalment s'hauria optat per instal·lar-la en aquest indret tant recòndit. Ens hem de fixar, com fa Yarza, en com es retalla de manera molt palpable la figura que està dempeus, la qual cosa reforça la idea que el capitell hauria estat creat per a un altre lloc. Aquest desajustament tant evident ens permetria insistir en la idea que la distribució de temes no obeeix a un pla estructurat i totalment coherent. Però encara podríem reflexionar al voltant de la ubicació d'aquesta peça en el cas que hagués estat col·locada en aquest punt des de bon principi i és que hem de tenir present que en un punt molt proper de la façana hi ha una obertura que antigament hauria comunicat les estances del palau episcopal amb l'interior de la catedral (apartats 3. 7. 1. i 6. 2. 1.); com és lògic imaginar, l'accés hauria pogut tenir quelcom a veure amb el pas del bisbe i potser la iconografia eucarística de la peça es podria relacionar amb alguna funció litúrgica determinada que ens és desconeguda.

* * *

Pel que fa a les altres dues escenes que hem analitzat del transsepte sud (joglars i traginadors) [INFOGRAMA 8], les relacions que es poden establir amb la seva localització dins de l'espai del temple, són bastant nul·les o inexistents. En tot cas, podríem apuntar que la disposició en un espai secundari del tema dels joglars, de clares connotacions negatives, es podria entendre com la voluntat de marginalitzar i condemnar les seves pràctiques per part de l'Església. Pel que fa a l'altra escena, la dels traginadors, la seva ubicació igualment no-central podria ser deguda a què s'entenia com un tema no especialment rellevant en el context del temple.

5. 4. CAPITELLS HISTORIATS DE LA NAU NORD

Prosseguint amb l'anàlisi iconogràfica dels capitells historiatos de l'interior del temple i ens centrem a continuació amb el col·lateral nord, que en aquest cas es presenta dividida en dues parts. En primer lloc, es presenten els capitells amb temes bíblics, que són la pràctica totalitat d'aquest àmbit. Entre aquests hi ha la unitat iconogràfica amb la història de Jacob [07.05 i 07.04, ANNEX 1], així com diversos episodis dedicats a la Passió: Crist predient la negació de Pere [08.09 i 08.08, ANNEX 1], els pelegrins d'Emaús [12.13, ANNEX 1] i les Santes Dones al Sepulcre [16.08, ANNEX 1]. La segona part es dedica a una unitat iconogràfica que diferenciem de la resta de capitells perquè presenten una

temàtica que creiem que ha de ser tractada de manera particular i que està configurada per tres capitells ubicats al pilar central del mur nord del temple que presenten les escenes de la *Traditio legis* [11.03, ANNEX 1], el vol d'Alexandre el Gran [11.02, ANNEX 1] i un tercer de temàtica no plenament identificada que té figurats tres reis [11.01, ANNEX 1].

5. 4. 1. Capitells amb temes bíblics

5. 4. 1. 1. Història de Jacob

En dos dels capitells del flanc dret de l'arc que dona pas a la nau nord des del transepte [07.04 i 07.05, ANNEX 1] topem amb un cicle veterotestamentari dedicat a Jacob⁵²⁹. En el relat bíblic, Jacob, fill d'Isaac i Rebeca, bessó d'Esau i nét del patriarca Abraham, es presenta com el receptor de la primacia sobre el seu germà des del si matern (Gn. 25, 23)⁵³⁰. Havent comprat al seu germà el dret de primogenitura, que li donaria preeminència i autoritat (Gn. 25, 29-34), més endavant aconseguí la benedicció paterna suplantant al seu germà gran (Gn. 27, 16)⁵³¹ i així passà a formar part de la successió dels escollits de Déu. Rebeca, adonant-se de les intencions fratricides d'Esau, féu fugir Jacob des de Canaan vers Harran, on hi vivia el seu oncle, Laban, que l'acollí com ajudant en la cura dels ramats. El cicle lleidatà es presenta mitjançant una seqüència de cinc episodis que es distribueix de la manera següent. El primer, a la cara frontal del capítell de l'esquerra [07.05, ANNEX 1], presenta Rebeca, acompanyada d'un servent, que, havent escoltat la conversa entre Isaac i Esau en què el pare deia al fill que anés a buscar una peça de caça, li cuinés i després el beneiria, diu a Jacob que es doni pressa per passar davant del seu germà i vagi a caçar un animal per a servir-lo a Isaac i així obtindrà la seva benedicció (Gn. 27, 6-10). El segon és al lateral de la mateixa peça, on Jacob es fa seva la benedicció aprofitant que Esau encara no ha tornat de caçar (Gn. 27, 18-29). Vestit amb túnica curta, el fill menor d'Isaac s'agenolla davant del seu predecessor i li recolza la mà sobre la cama per facilitar la comprovació que es tracta del

⁵²⁹ Les escenes foren identificades per LACOSTE, 1975, p. 289. Per la seva part YARZA, 1991b, p. 47, considera que la hipòtesi de Lacoste, que no nega, s'hauria d'explicar de forma més palpable.

⁵³⁰ Abans del doble naixement Jahvè va dir a Rebecca: "hi ha dues nacions al teu ventre, dos pobles sortits de les teves entranyes, se separaran; l'un serà més fort que l'altre i el més gran servirà el més petit" i, efectivament, el primer en néixer va ser Esau i després va sortir Jacob.

⁵³¹ Quan Isaac ja no tenia bé la vista, Jacob es disfressà amb pells per simular el pèl d'Esau si el pare el palpava.

primogènit Esaú, que es caracteritzava pel seu pèl. Isaac té una mà sobre el cap de Jacob i el beneïx amb l'altra. Darrera hi ha Rebeca, còmplice de l'engany. El tercer episodi es localitza al front del capitell annex [07.04, ANNEX 1], amb Esaú que arriba de la cacera portant encara una arma i la peça de caça que Isaac li havia manat capturar. En aquest moment, Isaac, que té la mà a l'espatlla del seu fill, se sorprèn i li diu que ja ha menjat i l'ha beneït abans. Esaú pren consciència de l'engany (Gn. 27, 30-40). El quart episodi figura a l'angle de la mateixa peça, emmarcada per una gran fulla vegetal, amb l'escena en què Rebeca envia a Jacob a casa de Laban per protegir-lo de l'enuig d'Esaú. Finalment, al cinquè dels episodis, al lateral del mateix capitell, hi apareix Esaú que, irat, aixeca el braç i mira cap a dalt.

Si anem a la recerca de paral·lels, deixant de banda la iconografia tardoantiga i centrant-nos en època romànica, trobem cicles amb la història de la successió d'Isaac amb un notable desplegament en un capitell de la girola de l'església de Nostra Senyora de Maastrich⁵³² i encara més dilatat és el que desenvolupa als capitells de la galeria oest del claustre de Sant'Orso d'Aosta⁵³³. També se li dedica un capitell al claustre de Monreale⁵³⁴ [fig. 153], malgrat que, de la Sicília normanda, els que veritablement atrauen l'atenció pel desplegament que fan de la història són els cicles musivaris de Palerm⁵³⁵ i Monreale⁵³⁶. Si ens fixem en d'altres capitells d'interiors d'esglésies trobem la història a Saint-Réverien de Nevers⁵³⁷ [fig. 154], a Sant Llätzer d'Autun⁵³⁸ i a la

⁵³² Amb les escenes de: La Benedicció de Jacob; Jacob donant menjar a Isaac; Retorn de Jacob; Somni de l'Escala de Jacob; Lluita de Jacob i l'àngel; Retrobament de Jacob i Esaú (HARTOG, 1999, pp. 332-333 i fig. 8).

⁵³³ Són quatre capitells dobles i tres simples, en els quals hi apareixen les escenes de: El Naixement de Jacob i Esaú; Esaú que va a caçar; Rebeca aconsellant a Jacob de fugir; El somni de l'Escala de Jacob; Raquel que pastura el ramat; Encontre de Jacob i Raquel al pou; Reconciliació de Jacob i Esaú en presència de les esposes, els fills i els ramats; Laban, Jacob, Raquel i els ídols robats; Lluita Jacob i l'àngel; Els fills de Jacob Sandra (BARBERI, 1988, p. 26). Totes les imatges a la pàgina web: <http://cenobium.isti.cnr.it/>

⁵³⁴ A l'últim capitell de la galeria oest; els episodis que hi apareixen són: Rebeca i Jacob serveixen l'àpat a Isaac; la benedicció d'Isaac; Esaú porta la caça a Isaac i aquest li diu que ja ha beneït a Jacob; fuga de Jacob; somni de l'escala de Jacob (SHEPPARD, 1949, p. 164 i SALVINI, 1962, pp. 147-151). Les imatges també són al lloc web assenyalat a la nota prèvia.

⁵³⁵ KITZINGER, 1993, p. 10 i figs. 69-100. Tant aquí com a Monreale la història es troba al mur esquerre de la nau central i com a part d'un cicle amb escenes de l'Antic Testament.

⁵³⁶ KITZINGER, 1991, p. 14 i imatges (taules) 49-6. Hi trobem: Isaac envia Esaú a caçar; Isaac beneïx Jacob; Rebeca envia a Jacob a casa de Laban; Somni de l'escala de Jacob; Lluita de Jacob i l'àngel.

⁵³⁷ Amb Jacob que rep la benedicció d'Isaac; Jacob lluitant amb l'Àngel; el Somni de l'Escala de Jacob; Jacob que retorna a casa muntant a cavall (DUPONT, 1976, p. 108, làms. 38-40).

⁵³⁸ Amb la lluita de Jacob i l'àngel, Jacob es refugia a casa de Laban i Jacob agafa la pedra que havia posat sota el seu cap per a dormir (GRIVOT/ZARNECKI, 1965, p. 74 i figs. 26 a-c).

Madeleine de Vézelay⁵³⁹ [fig. 155], que la sintetitzen en un reduït nombre d'escenes. Encara que més tardà, és igualment interessant remetre a un cicle de Jacob en vuit escenes pertanyent al portal de la desapareguda església de Notre-Dame de Corbeil⁵⁴⁰ (Ille-de-France). Ultra aquestes mostres disperses per la geografia europea, és imprescindible tenir en compte que la història de Jacob apareix en un fris del pilar sud-est del claustre de la catedral de Girona⁵⁴¹ [fig. 156], algunes escenes del qual es podrien haver inspirat en la Bíblia de Rodes⁵⁴². No podem negar, doncs, que la figura de Jacob va gaudir d'una certa difusió iconogràfica⁵⁴³. Però perquè es va escollir aquest relat veterotestamentari en un context en què a priori no sembla encaixar amb els temes principals que apareixen a la nau nord del temple lleidatà? Al nostre cicle el personatge de Rebeca pren gran rellevància: fixem-nos que la història se cenyeix exclusivament als episodis en els quals ella i Jacob ideen aconseguir la benedicció i en com la dona fa marxar al seu fill menor a casa del seu germà

⁵³⁹ En aquesta basílica existeixen dos capitells consecutius en un dels pilars que separa la nau central i la sud amb aquesta història. Hi trobem la Benedicció de Jacob (cara central), Rebeca (lateral dret) i Esaú que arriba de la cacera (lateral esquerra). Al capitell consecutiu hi ha la lluita de Jacob amb l'àngel (SALET, 1995, p. 155).

⁵⁴⁰ Data de mitjans del segle XII. Amb les escenes: Isaac demanant a Esaú que li prepari un àpat; Esaú com a caçador; Jacob mostrant el braç cobert a Isaac; Rebeca donant el menjar a Jacob; Jacob porta l'àpat Isaac i obté la seva benedicció; Isaac rebutja el plat d'Esaú; l'Escala de Jacob; Laban dóna a Jacob la mà de Raquel i Lea (CAHN, 1973).

⁵⁴¹ La primera escena relativa a Jacob és la que Isaac, assegut i cec, palpa el seu fill menor i el beneeix, mentre Rebeca els observa des del darrere. Després, Esaú retorna la cacera amb un conill penjant. Tot seguit apareix el somni de Jacob, l'erecció d'un altar al lloc on es produí el somni i la consagració de la pedra que li va servir de coixí. A continuació, Jacob aixeca la tapa del pou per a abeurar els ramats de Raquel, la qual abraça tot seguit i ella li comunica l'encontre al seu pare Laban. Segueix l'escena en què Laban pren Jacob pel braç i emprenen la marxa per anar cap a casa seva, i, seguint l'ordre dels fets, la última és la lluita de l'àngel i Jacob ocorreguda durant el camí de retorn a la terra dels seus pares. V. CID, 1951, pp. 23-26; JUNYENT I SUBIRÀ, 1976, p. 122; SEBASTIÁN, 1985, pp. 144-146; LORÉS, 1990b, 1, pp. 86-91; LORÉS, 1991, a CR, 5, p. 125.

⁵⁴² BNF, lat. 6. AVRIL *et al.*, 1982, p. 35 i pl. 14. Fos o no així, com al pilar del claustre gironí, al revers del frontispici d'aquesta Bíblia (vol. 1) s'hi representen diferents històries d'Abraham, d'Isaac i Jacob, disposades en quatre registres. Del foli en qüestió, només se n'ha conservat la franja vertical dreta (aproximadament la quarta part de l'amplada), on s'hi identifica, al primer i el segon registres, les escenes de la trobada d'Eliezer amb Rebeca i del sacrifici d'Isaac respectivament. Al tercer hi apareix l'escena en què Isaac fa l'àpat preparat per Jacob i Rebeca, mentre Esaú arriba de la cacera portant un cervol sobre les espatlles (els dos germans es representen amb unes proporcions menors que les dels seus pares, fet que també es produeix als capitells lleidatans) i, al quart, la reconciliació entre Jacob i Esaú, que s'abracen en primer terme, rodejats de Lia, Raquel i els ramats (AVRIL *et al.*, 1982, p. 35; ALCOY, 1987, a CR, 10, p. 295; MUNDÓ, 2002, p. 269). La resta d'escenes, que s'han perdut, se suposa haurien correspost als cicles d'Abraham, Isaac i Jacob.

⁵⁴³ La popularitat de la història a l'època medieval també la il·lustra el fet que se'n fes un drama, que porta per títol *Ysaac donna benedixtion a Jacob*, del qual se'n conserva una redacció del segle XII en un fragment trobat al monestir austríac de Vorau (CASTRO, 2001, pp. 237-247).

Laban. Per contra, s'ometen deliberadament els episodis previs (per exemple la compra de la primogenitura per part de Jacob) i posteriors (per exemple l'anada a Mesopotàmia, amb l'escena del Somni de l'Escala i el retorn amb la seva família, que es fa notar amb diferents episodis, en especial amb la lluita amb l'àngel, però també amb el rencontre amb el seu germà Esaú), que en definitiva són aquells en què Jacob hi té el protagonisme i que, d'altra banda, són els que trobem, amb major o menor nombre d'escenes, en tots els cicles a què hem fet referència. Ens hem de preguntar, doncs, a què es deu aquest interès en la figura de Rebeca.

Existeix, com a mínim, un altre cas a Catalunya en què Rebeca prengué un cert protagonisme: la desapareguda segona portada occidental de l'església de Sant Pere de Rodes (1100-1128), que, segons hipòtesi de Jaume Barrachina, en una de les escenes del seu doble timpà presentava l'encontre de Rebeca amb Eliezer, tema en el qual l'autor va associar la representació de la dona amb la imatge de l'Església⁵⁴⁴. En relació amb aquesta idea, i si atenem de nou als comentaristes bíblics, la identificació Rebeca/Església és patent des dels temps exegetics. Per exemple, Clement d'Alexandria († ca. 216), en transportar al pla tipològic l'episodi d'Abimelec que contempla a Isaac acariciant a Rebeca (Gn., 26, 8), considera que "Isaac designa als que són engendrats en Crist i viuen amb Rebeca, sota la mirada de Déu, figurat en Abimelec. Llavors, Rebeca significa a l'Església, que ens és donada com esposa y Abimelec significa el Verb (...) és a dir, la carn que assumí en l'Encarnació"⁵⁴⁵. Per la seva part, Orígenes d'Alexandria (ca. 186-254) va considerar el matrimoni d'Isaac i Rebeca com les

⁵⁴⁴ BARRACHINA, 1998-1999, pp. 13-20. Al revers del fragment amb la Vocació de sant Pere de la portada del Mestre de Cabestany (Museu Marès de Barcelona), hi ha les restes d'un altre relleu més antic consistent en una representació romànica del passatge veterotestamentari d'Eliezer i Rebeca (Gn. 24). Aquest relleu hauria format part d'una portada anterior a la que va executar al Mestre de Cabestany i aquest seria el fragment més notable que se'n conserva. Més específicament, es creu que podria pertànyer a un dels dos timpans bessons (amb un arc major d'emmarcament) que es dedueix que tenia la portada (per les restes arquitectòniques conservades *in situ*). El tema d'Eliezer i Rebeca, episodi de la vida de Isaac, no és desconegut en el romànic català, atès que s'il·lustra a les bíblies de Ripoll i de Rodes. En qualsevol cas, l'autor creu que el fet d'estar representat de forma tan evident en una portada implica que se li va conferir un valor excepcional. Com que l'episodi és la primera peregrinació que apareix en el relat bíblic (primera vegada que apareix un home que emprèn un viatge), Barrachina equipara la figura de Rebeca amb l'Església, ja que Isaac, prefigura de Crist, té descendència d'ella. Per tant, Eliezer va a Rebeca com el pelegrí viatja cap a l'Església. Això seria relacionable amb el context de l'eclosió de les peregrinacions de principis del segle XII (la concessió del jubileu a Sant Pere de Rodes data de 1088, de temps del papa Urbà II). V. també LORÉS *et al.*, 2002, pp. 100-101.

⁵⁴⁵ Aquesta cita l'hem extret de DANIELLOU, 2002, pp. 233-234.

núpcies de l'Església i Crist⁵⁴⁶. Més endavant també Rupert de Deutz (1075-1129) va establir les pertinents comparacions entre ambdues figures femenines, en aquest cas a propòsit de la seva *sapientia*⁵⁴⁷. Rebeca forma part del grup de figures bíbliques femenines matrimonials, com veiem, i també maternal, ja que va tenir com una de les seves tasques induir al seu fill a obtenir la benedicció del pare, per a ell i per als seus descendents. Aquestes concepcions apropen a Rebeca a la figura de Maria, atès que és reconeguda com una de les principals intermediàries, tant des de la seva funció d'esposa com de mare (de Jacob, o sigui, mare simbòlica del poble d'Israel i prefigura de Crist). El seu paper maternal i de mediatra entre pare i fill estaria en relació amb el paper exercit per Maria entre Jesús i la humanitat, de manera que, des d'un punt de vista tipològic, les escenes que trobem a Lleida podrien ser interpretades com una exaltació de la Mare de Déu a través de la figura de Rebeca, una idea que estaria en sintonia amb tantes altres escenes del temple lleidatà que tenen a Maria com a protagonista.

5. 4. 1. 2. Crist prediu la negació de Pere

La imatge amb Crist que prediu la negació de Pere es localitza al pilar de la nau nord situat entre la nau central, la nau lateral nord i el creuer. Es representa en dues peces juxtaposades [08.09 i 08.08, ANNEX 1], on hi trobem a Crist (al capitell de la dreta) que es presenta amb nimbe crucífer i envoltat dels seus apòstols, també nimbats (repartits entre les dues peces), i fa un gest de reprovació a Pere, que aixeca la mà expressant la consternació que li provoca el vaticini de Crist, segons el qual no haurà cantat el gall que no l'hagi negat tres vegades⁵⁴⁸.

La triple negació de Pere és un dels capítols que anticipen la Passió. En els cicles narratius a vegades ve precedida per l'escena que evoca la predicció que fa Jesús del succés, que els quatre Evangelis recullen en termes semblants⁵⁴⁹. La seva representació iconogràfica⁵⁵⁰ prové de la tradició paleocristiana, on es

⁵⁴⁶ Segons DANIÉLOU, 2002, p. 266, que cita les *Homilies sobre el Gènesi*, X, 5, d'Orígenes (no hem tingut l'oportunitat de llegir aquest text).

⁵⁴⁷ MIGNE, 1844-1865, 167, col. 439. El comentari a CATA, 1961, p. 754.

⁵⁴⁸ BERGÓS, 1935, p. 95, esmenta el tema com "Crist entre el col legi apostòlic".

⁵⁴⁹ En Mateu (26, 33-35) i Marc (14, 29-31), Jesús fa l'anunci en el camí cap a la muntanya de les Oliveres; en Lluc (22, 33-34) es produeix durant l'Últim Sopar i, en Joan, una vagada acabat l'àpat eucarístic quan, després que Jesús anunciï que se n'ha d'anar i Pere li digui que vol seguir-lo, aquell li vaticina: "no cantarà el gall que no m'hagis negat tres vegades" (13, 36-38).

⁵⁵⁰ CALLISEN, 1939; RÉAU, 1955-1959, 2-2, p. 438-440; MÂLE, 1958, p. 102; MILLET, 1960, pp. 345-346; SCHILLER, 1971-1972, 2, pp. 58-60; SANDBERG-VAVALÀ, 1980, pp. 258-265.

troba en un bon nombre de sarcòfags⁵⁵¹, on apareix condensada a partir dels personatges principals: Crist, que aixeca la mà amb un gest hieràtic d'al·locució, Pere, que es porta la mà a la boca, i l'animal simbòlic, el gall, que fa referència al diàleg que mantenen els personatges, emplaçat moltes vegades en un lloc elevat, en especial sobre una columna o un pilar⁵⁵².

En època romànica, l'anunci de la negació apareix emmarcat en un vast cicle narratiu dedicat a la Passió al portal central de la Façana de Saint-Gilles-du-Gard⁵⁵³ [fig. 157], tema del que se n'afirma que va ser inspirat per l'art paleocristià de la zona, que sovint també el va representar als sarcòfags⁵⁵⁴. A Saint-Gilles hi ha Pere, el gall i el mateix Crist, ara bé, la figuració s'ha ampliat afegint al seu davant els apòstols asseguts en dos rangs. Una imatge d'evidents afinitats amb aquesta es retroba al fragment que perviu del fris romànic de l'església de Notre-Dame-des-Pommiers de Beaucaire⁵⁵⁵ (Gard) [fig. 158], avui encastat al transsepte i que formava part de la seva portada original, el qual també consta d'una sèrie d'escenes de la Passió i, com a Saint-Gilles, inclou els apòstols, encara que n'ha reduït el nombre a tres. També s'ha de tenir present un fragment que hauria format part de la llinda de la porta occidental de la desapareguda catedral de Vic amb una escena de la vida de Pere [fig. 159] i que segons una proposta d'identificació de Xavier Barral es tractaria de l'anunci de

⁵⁵¹ SOTOMAYOR, 1962, pp. 34-55. L'autor no fa una anàlisi des de la perspectiva de la història de l'art, sinó que es dedica a la simbologia de l'escena en els sarcòfags tardoantics. En realitat no creu que l'escena del gall, tal com l'anomena, es tracti de la predicció de la negació, sinó d'un compendi entre la caiguda de Pere i la seva restitució. Així, mostra Pere com un arquetip del penitent, caigut, penedit i perdonat (per fer aquesta interpretació es basa en els *Actes de Pere* i en les interpretacions dels Pares de l'Església). Amb tot, aporta un bon nombre d'exemples on apareix l'escena.

⁵⁵² CALLISEN, 1939, p. 162. Per exemple, a Sant Apol·linar el Nou de Ravenna (segle VI), la negació es presenta a partir de dos episodis consecutius: el primer amb Crist que fa l'anunci (amb la columna en què hi reposa el gall que centralitza la composició, SCHILLER, 1971-1972, 2, p. 58 i fig. 196) i el segon amb Pere i una de les criades que s'esmenten als Evangelis (l'episodi es produeix durant la Passió, un cop Jesús havia estat pres pels jueus i Pere l'esperava al pati del Sanedrí; allí, davant les increpacions de diversos personatges —dues criades i “els qui eren allà” (Mt., 26, 69-75), “una criada i els presents” (Mc., 16, 66-72), “primer una noia i després dos servents” (Lc. 22, 54-62) i “la criada portera i després els guardes” (Jo. 18, 12-27)— l'apòstol declarà que no era seguidor de Crist, moment just després del qual cantà el gall.

⁵⁵³ Amb el rentament de peus, el sant sopar, la negació, l'arrest de Crist, crist davant Pilat, la flagel·lació i Simó portant la creu (v. STODDARD, 1973, p. 83 i fig. 113).

⁵⁵⁴ Alguns conservats avui a Arles. LASSALLE, 1970, p. 104. L'escena apareix, p. ex. al sarcòfag núm. 20 del Museu d'Art Cristià (la imatge a STODDARD, 1973, fig. 115).

⁵⁵⁵ PORTER, 1923, 1, pp. 271-273 i figs. 1293-1296, data la peça ca. 1135; STODDARD, 1973, p. 183, figs. 203 i 206; THIRION, 1976, p. 532, per la seva part, la situa més tardanament, a finals del segle XII, com a producte de l'obra d'un taller local.

la negació⁵⁵⁶. Avui per avui no sabem si l'apostolat formava part de l'escena, encara que si partim de l'afinitat que Barral troba amb Saint-Gilles, el més coherent és imaginar que sí que hi era. En tot cas, tant les imatges provençals com la de Lleida, posen de manifest que, a diferència d'èpoques anteriors, al romànic es fa un desplegament de l'escena integrant-hi els deixebles. En pàgines anteriors ja hem discutit sobre la possibilitat que una iconografia com aquesta s'hagués pogut veure influïda per la vida comunitària i apostòlica que es practicava a les canòniques episcopals, respecte el que hem conclòs que no es pot descartar una possible referència a la vida en comú. Més endavant farem referència a la qüestió de com la nau nord hauria pogut ser un lloc de trànsit dels clergues i canonges entre l'absis major i les dependències canòniques, de manera que la localització d'aquest capitell amb el col·legi apostòlic en aquest àmbit de pas i comunicació podria trobar una possible explicació atenent a aquesta evidència.

5. 4. 1. 3. Els pelegrins d'Emaús

El capitell amb els pelegrins d'Emaús⁵⁵⁷ es localitza al pilar exempt que separa els dos trams més orientals de les naus central i el col·lateral nord [12.13, ANNEX 1] i presenta en dues escenes força malmeses. Però primer fixem-nos en el text bíblic. Lluc (24, 13-35) indica que Crist ressuscitat s'ajuntà amb dos deixebles —un d'ells era Cleofàs i l'altre sense ser esmentat pel seu nom— que marxaven des de Jerusalem a aquella localitat lamentant-se de la mort de Jesús. Inicialment no el van reconèixer i ell els digué: “Quina conversa és aquesta que teniu tot caminant? Cleofàs va respondre: Tu ets l'únic foraster (*peregrinus*) a Jerusalem que no saps el que hi ha passat aquests dies?” (Lc. 24, 18). Una vegada arribats al destí, Jesús va compartir taula amb ells i només després que agafés el pa i el partís el van identificar, moment en què es va fer invisible als seus ulls. La primera de les escenes que hi ha al capitell lleidatà és el camí cap a Emaús, amb els tres personatges en comitiva, Jesús al davant, que porta el nimbe crucífer, i els altres dos, també nimbats, que subjecten sengles bordons. La segona presenta el sopar d'Emaús segons la iconografia estàndard⁵⁵⁸, amb els comensals asseguts a taula. Malgrat el seu deteriorament, el més destacable

⁵⁵⁶ MEV, inv. 10.811. BARRAL, 1989; l'autor expressa que la datació se situa cap a 1180 basant-se en què la façana de la catedral es va remodelar en el mateix moment constructiu que la reconstrucció de Santa Maria la Rodona, consagrada en aquesta data.

⁵⁵⁷ Devem la identificació a BERGÓS, 1935, p. 101.

⁵⁵⁸ RUDRAUF, 1955-1956; RÉAU, 1955-1959, 2-2, pp. 561-570; THOUMIEU, 1998, pp. 300-201; POZA, 2001a, pp. 293-315.

de la representació és que encara és visible la venera, insígnia per antonomàsia del romiatge compostel·là⁵⁵⁹, ornant el sarró d'un dels personatges de l'àpat eucarístic⁵⁶⁰. Malauradament, i degut al seu l'estat de degradació, no es reconeix si Crist estava caracteritzat com un pelegrí jacobeu.

Que Jesús marxant al camí d'Emaús assimilés l'aparença d'un romeu o viatger va ser corrent a partir del segle XII, ja que, segons Serafín Moralejo⁵⁶¹, el terme llatí *peregrinus* del versicle de Lluc que designa al foraster va canviar l'accepció i va passar a denominar els fidels que feien un viatge a algun santuari en un sentit proper a l'actual. Aquest canvi es manifesta en un comentari que apareix al sermó conegut com *Veneranda Dies*⁵⁶² del Llibre I del *Codex Calixtinus*, en el qual, per al seu autor, Crist va passar a ser el primer pelegrí⁵⁶³. La mostra artística més precoç en què Crist adopta la iconografia del pelegrí es troba al relleu del pilar nord-occidental del claustre de Silos (finals del segle XI)⁵⁶⁴ [fig. 160], on porta un sarró ornat amb la venera, el que testimonia, al mateix temps, que ja llavors la conquilla s'havia convertit en símbol distintiu dels romeus compostel·lans. Ultra el cèlebre relleu, en els treballs que han abordat les representacions del camí vers Emaús vinculada amb l'activitat del pelegrinatge s'han citat els capitells de Tudela⁵⁶⁵ [figs. 162 i 163], de San Juan de Rabanera⁵⁶⁶ [fig. 161], així com un altre capitell localitzat a l'absis de la seu romànica saragossana⁵⁶⁷ [fig. 164], datats tots ells de finals del segle XII, mentre que el capitell lleidatà sol ser obviat⁵⁶⁸. Émile Mâle va formular la teoria que la iconografia del camí a Emaús es va conformar a partir de l'existència d'algun hipotètic exemplar del drama litúrgic sobre la base de Lluc 24 conegut com

⁵⁵⁹ Sobre les insígnies del pelegrí compostel·là: VÁZQUEZ DE PRAGA *et al.*, 1948-1949, pp. 124-131; KÖSTER, 1985, pp. 85-95; BANGO, 1993, pp. 72-74; CASTIÑEIRAS, 2007, pp. 22-25.

⁵⁶⁰ BERLABÉ, 2007, p. 269.

⁵⁶¹ MORALEJO, 1990, p. 203.

⁵⁶² Atribuït al papa Calixte II per a la festivitat jacobea del 30 de desembre. Les seves paraules llatines inicials (*Veneranda Dies*) solen utilitzar-se per a denominar-lo.

⁵⁶³ *Nuestro Señor Jesucristo mismo, después de resucitar de entre los muertos, al volver a Jerusalén fue el primer peregrino, hasta el punto que los discípulos al encontrarse dijeron: Tú eres el único peregrino en Jerusalén*, de l'edició en castellà del *Codex Calixtinus*, 2004, p. 199.

⁵⁶⁴ MORALEJO, 1990, esp. pp. 203-206; WERCKMEISTER, 1990, pp. 149-161.

⁵⁶⁵ A l'ala oriental del claustre. Forma part d'un grup on es representen les diferents aparicions de Crist després de mort, però que atenció, malgrat la seva indumentària de romeus cap d'ells porta la venera, v. MELERO, 2007, 124 i fig. 52.

⁵⁶⁶ Provenent de la portada de San Nicolás de Sòria (POZA, 1999, p. 295).

⁵⁶⁷ Que presenta una iconografia anàloga al de Tudela, v. MELERO, 1992, p. 113; GÓMEZ GÓMEZ, 1997, p. 408; la imatge a ÍÑIGUEZ, 1961-1962, fig. 2.

⁵⁶⁸ Sí que el tracta BERLABÉ, 2007, pp. 268-269.

*Officium peregrinorum*⁵⁶⁹ que hauria inspirat la imatge⁵⁷⁰. L'autor vinculà la caracterització com a pelegrins dels personatges del relleu de Silos amb el drama litúrgic, ja que en el relat evangèlic la condició de pelegrí en el sentit d'estranger, només se li adjudica a Crist, mentre que al drama es fa extensiva als deixebles i se'ls especifica una vestimenta com la que apareix en les representacions artístiques⁵⁷¹. Si bé a tot Europa els textos conservats de l'*Officium Peregrini* són uns quinze⁵⁷², un d'ells, l'únic de la península ibèrica, es troba en un còdex del segle XII que prové de l'*scriptorium* del monestir de Ripoll⁵⁷³.

És evident que amb la informació de què disposem no podem afirmar que el nostre capitell hagués imitat aquelles representacions medievals del *Peregrinus*, ja que no hi ha constància que a Lleida s'efectuessin. Ara bé, la relació amb els drames litúrgics no implica necessàriament l'existència d'un drama del *Peregrinus*, ja que la iconografia hauria pogut arribar per la pròpia via artística, posem per cas a través de llibres de models, que potser sí que s'haurien pogut relacionar amb aquells drames. Per un altre costat, també és convenient considerar la virtual no-incidència del teatre medieval en la creació d'aquesta imatge. De fet, hi ha autors que no creuen necessari remetre al teatre, atès que la caracterització com a pelegrins dels personatges del camí a Emaús seria un reflex artístic del fenomen de les peregrinacions, particularment de les compostel·lanes, fet que explicaria la presència de les conquilles formant part de la vestimenta dels personatges⁵⁷⁴. Fos o no així, l'evidència que un dels

⁵⁶⁹ També conegut com *Ludus de Emmaus*, *Peregrini* o *Peregrinus*, que se solia representar a les vespres de dilluns de Pasqua. Sembla que va ser creat a Normandia a finals del segle XI i difós durant els s. XII i XIII a França, Itàlia i la Península Ibèrica. Una edició a FLORIO/MARTÍNEZ GÁZQUEZ, 2006, p. 152.

⁵⁷⁰ *Pendant la semaine de Pâques, généralement aux vêpres du mardi, on jouait, dès le XII siècle, dans certaines églises, la rencontre du Christ et des pèlerins d'Emmaüs. On voyait s'avancer deux voyageurs, un bonnet sur la tête, un bâton à la main; ils marchaient en chantant à demi-voix : Jésus notre rédemption, notre amour, notre désir. » C'est alors qu'apparaissait le Christ sous l'aspect d'un pèlerin. Il portait, lui aussi, un bâton, et avait une panetière suspendue à l'épaule (...). Un bas-relief du cloître de Silos, en Espagne représente l'épisode des pèlerins d'Emmaüs sous un aspect tout nouveau : le Christ, en effet, nous y apparaît coiffé d'un bonnet à côtes et portant en bandoulière une besace décorée d'une coquille; il ressemble à un de ces pèlerins qu'on voyait passer sur le grand chemin de Saint-Jacques de Compostelle. Nous reconnaissons le costume du drame liturgique* (MÂLE, 1922, pp. 137-138).

⁵⁷¹ Sobre la discussió de la influència del drama del *Peregrinus* a Silos, v. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, 2002, pp. 454-459.

⁵⁷² GONZÁLEZ MONTAÑÉS, 2002, fa referència a 14 casos entre textos conservats i referències indirectes, citant altres estudis sobre la qüestió.

⁵⁷³ *Versus de pelegrino*, Arxiu del Museu Episcopal (Ms. 105, f. 60-62). V. ROMEU, 1994, pp. 64-65. El *Peregrinus* és el segon drama més antic que es conserva a Catalunya.

⁵⁷⁴ Així ho expressà PÉREZ DE URBEL, 1975, pp. 99-100, en relació amb el relleu de Silos: *Esta figura ha sido tomada a todas luces de la realidad y no de los misterios litúrgicos (...) no tenían necesidad*

personatges llueixi una conquilla⁵⁷⁵ és significativa a l'hora d'interpretar la iconografia de la peça lleidatana. Hem de tenir present que en el conjunt escultòric de la Seu Vella el tema del romiatge compostel·là hi té una forta incidència, i tampoc no hem d'oblidar que el conjunt escultòric de la nostra catedral fa altres referències tant al culte a Sant Jaume com a l'activitat del pelegrinatge⁵⁷⁶.

5. 4. 1. 4. Les Santes Dones al sepulcre

L'escena de les Santes Dones al sepulcre⁵⁷⁷ es localitza al pilar exempt que separa els dos trams més occidentals de les naus central i lateral nord [16.08, ANNEX 1]. Les tres Dones, nimbades i vestides amb túniques i mantells, es presenten amb una postura hieràtica i frontal sostenint els flascons dels unguents perfumats. L'àngel, de peu sobre el sepulcre en forma de tabernacle sobre columnetes, assenyala la tomba per comunicar-los que Jesús ha ressuscitat. Com el sopar d'Emaús, el tema respon a les narracions evangèliques a l'entorn de la Resurrecció de Crist. Segons Mateu (28, 1-7), quan clarejava el diumenge de Pasqua, o sigui, l'endemà del Sant Enterrament, Maria, Maria Magdalena i *l'altra Maria* (la mare de Jaume) tornaren al sepulcre per a lamentar-se seguint el costum jueu, però quan hi van arribar van rebre l'insospitat missatge de l'àngel: "No és aquí, ha ressuscitat; veniu, vegeu el lloc on era". Del sobresalt provocat pel descens de l'ésser espiritual en van ser testimonis els guardes del sepulcre, que després van ser subornats pels ancians i sacerdots i van haver de dir que dormien mentre els deixebles van robar el cos (Mt. 28, 11-15). En Marc (16, 1-8) i Lluc (24, 1-11) el relat és anàleg, ara bé, amb variació del nombre de dones⁵⁷⁸, mentre que Joan (20, 1-2) només cita a Maria Magdalena. És per això que les representacions iconogràfiques poden exhibir

de buscar inspiración en el drama, porque estaba junto a ellos la fuente misma donde el drama se había inspirado.

⁵⁷⁵ A l'escena del camí d'Emaús de Sant Tròfim d'Arles (pilar occidental, galeria nord del claustre) un dels dos deixebles és caracteritzat amb la venera, v. BORG, 1972, pp. 61-70; ROUQUETTE, 1974, p. 327 (núms. 16, 17 i 18, segons l'autor); THIRION, 1976, p. 408 i figs. 25-6.

⁵⁷⁶ En l'apartat dedicat al cicle de Sant Jaume de la capçalera (5. 2. 1. 2.) aprofundim en les implicacions del que degué suposar el fet que la ciutat de Lleida es trobés en una via important del camí a Compostel·la.

⁵⁷⁷ Apunta per primer cop la identificació: BERGÓS, 1935, pp. 98-99.

⁵⁷⁸ Marc cita a Maria Magdalena, Maria, mare de Jaume, i Salomé, mentre que en Lluc és Joana en lloc de Salomé la que apareix, encara que també parla genèricament de les dones que havien vingut amb Josep d'Arimatea des de la Galilea; també l'evangeli apòcrif de Pere diu que eren diverses dones.

un nombre variable de mirròfores, encara que el més usual és que hi figurin, com és el nostre cas, les tres a les que al·ludeix Mateu.

La tradició iconogràfica d'aquesta escena és molt vasta, ja que a través seu es va evocar de manera indirecta la Resurrecció de Crist, que no descriuen els Evangelis, des del començament de l'art cristià i fins al segle XIII⁵⁷⁹. Els elements principals que la integren són les dones sagrades, l'àngel i la tomba (a la nostra peça l'ésser celestial es troba de manera excepcional dempeus sobre el sepulcre en lloc d'assegut), encara que sovint també apareixen els guardes adormits sota el sarcòfag (no podem distingir si hi eren a la imatge de Lleida perquè la peça està molt desgastada en aquesta zona)⁵⁸⁰.

La configuració medieval de l'episodi s'ha explicat segons diferents hipòtesis centrades particularment en la forma de la tomba. Si per un costat s'ha vist com una evolució de les representacions paleocristianes⁵⁸¹, per l'altra s'ha argumentat que prové del drama litúrgic en el sentit que la forma de caixa/receptacle de la tomba sagrada provenia de les dramatitzacions que tenien lloc durant la missa del diumenge de Pasqua (dia de la Resurrecció) i que emulava els sarcòfags —en realitat els altars de les esglésies, que eren assimilats a la tomba de la Resurrecció— que feien una funció d'*atrezzo* en les representacions teatrals⁵⁸². Sigui com vulgui, per fer un apropament a l'escena en el marc cronològic del segle XIII hem de tenir en compte el drama litúrgic de la Resurrecció (la *Visitatio Sepulchri*). Aquest és el drama que va experimentar una major difusió a l'època medieval⁵⁸³ essent una pràctica uniforme arreu de l'Europa medieval que ja va ser establerta al segle X a partir d'un trop de

⁵⁷⁹ Segons GRABAR, 1998, pp. 116-117, entre els anys 200-230 es degué crear la imatge de l'escena inspirada per les representacions de les *paternalia* (visites a la sepultura de la família) a Síria o Palestina, la qual que es reflecteix al frescos de Doura Europos, del mateix segle III, i representació més antiga que es coneix del tema. Potser per tal de no sobrepassar el relat evangèlic, a l'Antiguitat tardana no es va representar la Resurrecció en si, sinó el testimoni de les Maries a la tomba. V. també RÉAU, 1955-1959, 2-2, p. 541.

⁵⁸⁰ A aquests, durant el període romànic se'ls va conferir escassa importància, ja que normalment són de petites dimensions i a vegades només n'hi ha un o són directament omesos, COOK, 1928, p. 351.

⁵⁸¹ BROOKS, 1921, pp. 13-25, considera que l'episodi aparegué en els sarcòfags paleocristians, els quals presenten la tomba en forma d'edifici arquitectònic (de dos o més pisos, el més baix amb la cambra mortuòria, amb sostre cònic o cupular) evocant el *monumentum* de Jerusalem i que després d'un període d'evolució al segle XI donà lloc a una caixa o sarcòfag sobre pilars i sense edificació que el contingués.

⁵⁸² MÂLE, 1922, pp. 125-130. Aquesta observació, que s'emmarca en la teoria formulada per l'erudit francès segons la qual el drama litúrgic va ser al segle XIII un generador d'imatges artístiques, ha donat lloc a altres apreciacions i estudis que identifiquen continguts teatrals i litúrgics en la formació de certes imatges (un estat de la qüestió a ABAJO, 2005).

⁵⁸³ V. l'estat de la qüestió que fa CASTRO, 2003, esp. pp. 103-104 i nota 7.

l'introit de la missa de Matins de Pasqua, el *De tribus Mariis* o *Quem quaeritis in sepulchro*, consistent en el diàleg entre les santes dones i l'àngel junt al sepulcre de Crist⁵⁸⁴. Més endavant, el *Quem quaeritis* va ser ampliat i separat del cant inicial de la missa, moment a partir del qual es va desenvolupar dramàticament fins a donar lloc al drama pasqual conegut com la *Visitatio Sepulchri*.

A Catalunya, i després del primer manuscrit vigatà del *Quem quaeritis*, alguns còdex es refereixen a la *representatio* o a l'*officium* de les tres Maries, com ara la consuetud de Girona de 1360 o la consuetud de la Seu d'Urgell, encara més tardana, ja del segle XV⁵⁸⁵. Per contra, ara per ara, hem de dir que en relació a Lleida no se'n coneixen referències fins a partir del segle XV⁵⁸⁶. Sense proves documentals no podem assumir els arguments esgrimits sobre l'efecte de la *Visitatio* produït en la iconografia de la nostra *visita*, influència que, d'altra banda, s'ha de tractar amb precaució, com va advertir Yves Esquieu⁵⁸⁷, el qual es preguntava: *Ne faudarit-il pas tenter de mieux mesurer ce qu'a été cette relation?* I donava una sèrie d'arguments que el portaven a concloure que en general s'ha tendit a sobredimensionar aquesta empremta, que en realitat considera excepcional i limitada⁵⁸⁸. En tot cas, s'ha de tenir present que a l'Arxiu de la Catedral de Lleida es conserven diferents còdex litúrgics provinents del fons que posseïa la Seu lleidatana (rituals, missals, psaltiris, antifoners, consuetes, etc.), d'innegable valor i que esperen el seu estudi sistemàtic, pel que la qüestió

⁵⁸⁴ Els textos més antics, com hem dit del segle X, es troben a Llemotges, Sant Gall i, Winchester, inclòs en el manuscrit anglès conegut com *Regularis Concordia*, compilat entre 965-975 pel benedictí Sant Ethelwold, bisbe de Winchester. Reproduït a DONOVAN, 1958, p. 11. En aquest document (un apèndix de la regla de Sant Benet per als monjos anglesos), es troben les evidències més antigues de dramatització del *Quem quaeritis*, ja que a part de les cerimònies de Setmana Santa apareixen instruccions explícites per a l'escenificació relatives al vestuari, l'espai escènic, els actors, etc. La traducció del text al català a MASSIP, 2007, pp. 104-106. Per un altre costat, al segle XI ja és atestada la seva presència a Vic. Aquest és el drama més antic que es conserva en territori hispànic i prové del *scriptorium* del monestir de Ripoll. Es conserva a l'Arxiu del MEV (Ms. 105, f. 58v-60). V. ROMEU, 1994, pp. 64-65. A la península ibèrica, la representació d'aquest drama també l'atesten, entre altres, manuscrits procedents de Silos (segle XI) o Santiago de Compostel·la, molt més tardà (1497).

⁵⁸⁵ V., per a tots ells, CASTRO, 1997, amb edició i traducció del llatí inclosa.

⁵⁸⁶ La presència del trop pasqual *Quem quaeritis* no es testimonia fins als segles XV i XVI (RUBIO GARCÍA, 1973, pp. 29-31).

⁵⁸⁷ ESQUIEU, 1993, p. 215-231.

⁵⁸⁸ Naturalment, sí que s'ha demostrat en ocasions, p. ex, v. RICO, 2001, pp. 179-189. Són també probatòries les circumstàncies en què la visita de les Maries al sepulcre va acompanyada de l'escena de la compra de perfums, també anomenada "el mercader d'ungüents", que no és descrita als Evangelis (se'n fa una breu al·lusió en Mc. 16, 1), i que apareix representada només a partir del segle XII, moment que coincideix amb la seva inclusió en els drames pasquals. El tema ja el va estudiar el propi MÂLE, 1907, pp. 81-92; MÂLE, 1922, pp. 84-87 i 127-132. LORÉS, 1986, donà a conèixer els exemples catalans amb aquesta iconografia i la seva relació amb el teatre medieval.

no queda tancada. Sense descartar, doncs, la possibilitat que en un futur puguin aparèixer textos que contribueixin a explicar la presència d'alguns temes, hem de considerar, igualment, la idea que la nostra imatge, més que inspirar-se directament en unes suposades representacions teatrals, pogué copiar algun model artístic. De fet, les figures lleidatanes fan palpable el seu hieratisme, que s'allunya del que serien unes imatges gestuals i/o naturalistes, que potser ens situarien en una línia més propera al teatre litúrgic. En aquest sentit podem recordar com es representa el tema en un capitell de la porta del claustre de Tarragona⁵⁸⁹ en el qual les Maries s'agenollen i es lamenten per la mort de Jesús [fig. 166]; o un altre capitell del desaparegut claustre romànic de Pamplona⁵⁹⁰, en aquest cas amb Maria Magdalena introdueix la mà al sepulcre per a tocar el sudari de Crist [fig. 165]. Altres exemplars interessants els trobem a la Càmera Santa de la catedral de San Salvador⁵⁹¹, a Oviedo, que en un dels seus capitells sostinguts per estàtues-columna d'apòstols, la primera Maria s'inclina endavant per constatar que el sepulcre és buit [fig. 167]; o un capitell del claustre de l'església de Sant Pere el Vell d'Osca⁵⁹², que ens mostra la mateixa dona que es gira enrere i parla amb la que té al seu darrera [fig. 168]; per no allargar-nos, ja que trobaríem molts més exemples, citem en últim terme un relleu del lateral de la portada nord de l'església de San Miguel a Estella⁵⁹³ en el qual una de les dones es dirigeix a un dels àngels mentre les altres dues interactuen entre sí [fig. 169].

* * * *

La nau nord de la catedral presenta una notable densitat d'imatges bíbliques [INFOGRAMA 9]. A les que acabem d'analitzar en els apartats previs, encara hi hem d'afegir dos capitells amb l'Anunciació-Visitació [08.10 i 12.09, ANNEX 1], així com un altre amb la Resurrecció de Llätzer [16.16, ANNEX 1], els quals presenten una iconografia que ja hem abordat en altres apartats d'aquest treball, per la qual cosa no hi hem insistit de nou. Com a constant que és de la disposició de temes a l'interior de la Seu Vella, no es

⁵⁸⁹ LLARÁS/CARABASSA, 1995, a CR, 21, pp. 143-144.

⁵⁹⁰ VÁZQUEZ DE PRAGA, 1947, p. 463 i lám. 12; JOVER, 1987, pp. 9-10 i 20.

⁵⁹¹ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 1993, p. 372, també assenyala el naturalisme d'un dels àngels del capitell, que té un somriure dibuixat al rostre.

⁵⁹² RICO, 2004, p. 92 (núm. 17). Un capitell, però, que ens hem de mirar amb certes precaucions, ja que segons informa FIGUERAS, 2011, pp. 116-117 i 124 (núm. 17), va ser objecte de restauracions en la seva superfície esculpida per part de Patricio Bolomburu entre 1888 i 1890.

⁵⁹³ Un conjunt que es data de l'últim quart del segle XII i on les dones s'identifiquen com MARIA MAGDALENE: MARIA IACOB ET ALTERA MARIA. Sobre la iconografia d'aquesta portada, i en concret del relleu a què fem referència, es pot veure: CROZET, 1964, pp. 326-327; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1984, p. 455; RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, 2002, p. 62.

detecta un ordre narratiu en l'organització d'aquests episodis. Imaginant el trànsit per l'interior d'aquesta nau, ja sigui en sentit Est-Oest, ja sigui en sentit Oest-Est, s'evidencia que no hi ha una exposició ordenada de les escenes i, per tant, les possibles explicacions s'han de cercar atenent altres aspectes. Es constata, en primer lloc, que el conjunt s'articula al voltant d'un pol temàtic: la Passió i la Resurrecció de Crist⁵⁹⁴, per la qual cosa es podria considerar que la temàtica d'aquesta nau septentrional es tractaria d'una anticipació del presbiteri.

La selecció específica de temes per a aquest sector particular del bastiment eclesial podria tenir a veure amb les nocions de trànsit (*iter*)⁵⁹⁵ i de connexió entre àmbits catedralicis⁵⁹⁶, en concret entre les dependències de la Canonja i el presbiteri⁵⁹⁷. Per raons topogràfiques, la nau nord deuria ser el lloc de pas dels canonges que des de la Canonja (insistim en la seva localització al sector nord del claustre) per adreçar-se al cor de la catedral i assistir als oficis divins. La temàtica podria haver esdevingut un fil conductor amb el propi punt de partida al claustre⁵⁹⁸, el desenvolupament al llarg de tota la nau i l'esclat a l'hemicicle. Però no es tracta, com hem destacat, d'un avenç ascendent ni narratiu, ja que la progressió de les escenes no és lineal. Potser aquesta organització (claustre - nau nord - santuari) posa de manifest la funció de lloc de trànsit dels canonges d'aquest eix longitudinal, en el sentit que les imatges existents en la decoració

⁵⁹⁴ L'episodi de la visita de les Maries al sepulcre [16.08, ANNEX 1] és el que la tradició artística cristiana sol utilitzar per evocar la resurrecció, idea que queda emfasitzada per la imatge de la resurrecció de Llätzer [16.16, ANNEX 1]. Per un altre costat, tant la *Traditio Legis* [11.03, ANNEX 1] com l'aparició als pelegrins d'Emaús [12.13, ANNEX 1] són esdeveniments posteriors a la resurrecció, per la qual cosa encaixen plenament amb el sentit. L'escena de la negació de Pere [08.08 i 08.09, ANNEX 1] pertany, en canvi, al grup d'episodis que presagien la seva Passió i que, en tot cas, es pot copsar com un anunci o un estadi previ d'aquesta resurrecció (vegi's com es tradueix amb una presència destacable del color taronja en el plànol).

⁵⁹⁵ Aquesta és una noció especialment estudiada i que correspon, en la seva vessant semàntica, al concepte de desplaçament. GUERREAU, 1997, l'estudia a partir de les 27 vegades que apareix a la *vita* de Saint Maieoul de Cluny (p. 369) i posa de manifest que la seva significació fa referència a un desplaçament físic o material (pp. 372-373, 398), també per l'interior d'un edifici cultural (p. 387). Reprenen aquest concepte llatí per referir-se a la idea de moviment i desplaçament per l'interior de les esglésies BASCHET *et al.*, 2012, en els diversos treballs que citem a la bibliografia final.

⁵⁹⁶ Tant a l'absis major com al transsepte també hi ha capitells que presenten una temàtica vinculada a la Passió i la resurrecció de Crist. A l'absis hi figuren l'entrada de Crist a Jerusalem i el dubte de sant Tomàs, mentre que al sector nord del transsepte hi ha la segona parusia. A més a més, al claustre hi havia, almenys, un altre episodi igualment relacionat amb aquesta temàtica, el Davallament de la creu [SV, 045, ANNEX 6].

⁵⁹⁷ Tinguem present que la canonja és un edifici preexistent a la pròpia catedral, fet que hauria pogut condicionar l'establiment de les línies del programa iconogràfic.

⁵⁹⁸ Com veurem tot seguit, ha perviscut un capitell (ara descontextualitzat) que ostenta el tema del Davallament de la Creu.

monumental creen una seqüència temàtica diferenciada respecte els altres sectors geogràfics de l'edifici. La decoració jugaria com un dispositiu que revelaria el recorregut que culmina al santuari marcant, com diem, una diferenciació interna del sector nord de l'església. En aquest sentit, l'anàlisi topogràfica revela una bipolaritat entre les naus nord i sud del temple: si, per una banda, la nau nord presenta uns temes en sintonia amb l'absis, la temàtica de la nau sud, com tindrem l'oportunitat de veure més endavant, se centra en la infància de Crist.

Pel que fa als dos capitells amb l'Anunciació-Visitació existents en aquest col·lateral, creiem que fan la funció ja definida de *leitmotiv*, és a dir, de motiu recurrent que es va trobant en tota la trama escultòrica de la catedral i que emfasitza el paper de Maria en l'Encarnació de Crist, un sentit que es veuria enfortit, pel que fa als temes de la nau nord, amb la funció de Rebeca en el cicle que presenta la història de Jacob, segons hem explicat. L'Anunciació-Visitació és una seqüència amb una presència més tènue a la nau nord que els temes de la Passió i la Resurrecció, encara que igualment marquen un recorregut mariològic que en aquest cas culmina al creuer (amb dos capitells de l'Anunciació-Visitació i l'Arbre de Jessè). El recorregut es presenta, doncs, amb diferents temàtiques entrelaçades (no oblidem que la unitat iconogràfica de la *Traditio Legis* i el vol d'Alexandre, que ara passem a analitzar, també es troba en aquesta nau).

5. 4. 2. Unitat iconogràfica: Transmissió del poder i reis

5. 4. 2. 1. *Traditio Legis*

La imatge de la *Traditio Legis*⁵⁹⁹ es localitza al pilar central adossat al mur de la nau nord [11.03, ANNEX 1]. Hi veiem la figura central de Crist, nimbat i beneïnt amb la mà dreta, en una posició elevada, que és flanquejat pels apòstols Pau (a la seva dreta, amb una espasa) i Pere (que també sosté quelcom, unes claus?). Darrera de Pau hi ha la figura d'un àngel. Des del punt de vista textual, l'episodi troba l'origen a l'Evangeli de Joan, on Crist confirma a Pere el lideratge de l'Església⁶⁰⁰, i en el de Mateu, en el relat en què Crist, una vegada

⁵⁹⁹ La identificació del tema la devem a ESPAÑOL, 1987, pp. 55-56, a qui seguim; també fa referència a la peça MELERO, 1993, p. 26. Convé dir que BERGÓS, 1935, p. 81, havia descrit aquesta representació com "Crist homenatjat per dos guerrers".

⁶⁰⁰ "Després de menjar, Jesús diu a Simó Pere: «Simó, fill de Joan, ¿m'estimes més que aquests?» Li fa: «Sí, Senyor, vós sabeu que us estimo». Li diu: «Pastura els meus anyells»" (Jo. 21, 15-17).

ressuscitat, anuncia la concessió del seus privilegis a Pere sobre els altres apòstols⁶⁰¹. En les representacions iconogràfiques⁶⁰² és el tema en què Crist, dempeus, entrega a Pere un rotlle (símbol de l'Església representada per la Nova Llei) en presència de Pau, el qual fa un gest d'aclamació. Sobre l'esquema base s'hi van poder afegir altres elements, com dos grups d'edificis en al·lusió a les ciutats de Betlem (l'Església dels jueus) i Jerusalem (l'Església dels gentils) o es va situar Crist sobre la Muntanya del Paradís de la que en flueixen els rius (absis de Santa Constança de Roma, segle VII), sobre un globus terraqui o una volta celest (cúpula del baptisteri de San Giovanni in Fonte de Nàpols, ca. 500) i també assegut en un tron⁶⁰³ (sarcòfags del Laterà⁶⁰⁴ i de Iunius Bassus⁶⁰⁵, ambdós del segle IV).

Però deixant de banda les representacions tardoantigues, i centrant-nos en les romàniques, l'objecte que en aquestes Crist sol lliurar a Pere van passar a ser unes claus, les quals s'havien convertit en el seu atribut principal⁶⁰⁶, mentre que el rotlle o el llibre el cedia a Pau (així es veu a la llinda de l'església de Sant Michele de Pavia⁶⁰⁷, al timpà de l'església llenguadociana de Tasque⁶⁰⁸, al timpà alsacià d'Andlau⁶⁰⁹ i al timpà de Sant Pau del Camp⁶¹⁰). També va ser usual que

⁶⁰¹ "Sortós de tu, Simó, fill de Jonàs, perquè no t'ho ha revelat carn i sang, sinó el meu Pare del cel. I jo et dic que tu ets Pere, i sobre aquesta pedra edificaré la mena Església, i les portes del reialme de la mort no la dominaran. Et donaré les claus del Regne del cel, i allò que lliguis a la terra serà lligat al cel, i amb que deslliguis a la terra serà deslligat al cel" (Mt. 16, 17-19).

⁶⁰² Per a la iconografia de l'escena en època tardoantiga i medieval: RÉAU, 1955-1959, 2-2, pp. 315-316; CONGAR, 1962; SCHUHMACHER, a *LCI*, 4, 1972, cols. 347-351; THÉREL, 1973, pp. 72-101; TESTINI, 1973-1974; CARR, 1978, pp. 69-88; MELERO, 1993.

⁶⁰³ Tipus que respon a un model de representació del poder que es considera que deriva de la iconografia romana en què el governant entronitzat lliura un *rotulus* a un oficial com a símbol de la delegació de l'autoritat. GRABAR, 1998, pp. 48-49; assenyala com peça amb aquesta iconografia el Disc de Teodosi (any 388, Gabinet d'Antiguitats, Real Academia de la Historia, Madrid, inv. 176).

⁶⁰⁴ Núm. 174, on apareix, al nínxol central, Crist entronitzat sobre *Caelus* dona el rotlle de la llei a Pere i Pau fa el típic gest d'aclamació.

⁶⁰⁵ Ca. 359, Museo Petriano, Ciutat del Vaticà. Crist recolza els peus en un cel antropomòrfic, el déu romà *Jupiter caelestis*, símbol del seu regnat universal (SCHILLER, 1971-1972, 2, pp. 5-6).

⁶⁰⁶ LECLERCQ, 1914, a *DACL*, 3-2, cols. 1859-1867; SOTOMAYOR, 1962, pp. 71-72; CARR, 1978, pp. 38 i 60-68; BOUSQUET, 1981.

⁶⁰⁷ Amb Crist dins d'una *imago clipeata*, CHIERICI, 1942, p. 41 i pl. 72.

⁶⁰⁸ DURLIAT, 1970, pp. 63-64, fig. a la p. 60. De finals del segle XI o principis del XII, el caràcter triomfal i apocalíptic hi és clarament ressaltat, amb Crist entronitzat dins una màndorla entre Pau i Pere; per sota, els quatre símbols dels evangelistes, i a la part inferior el col·legi apostòlic.

⁶⁰⁹ WILL, 1965, p. 261.

⁶¹⁰ VIGUÉ/PLADEVALL, 1974, pp. 110-116, data el timpà a principis del segle XIII i identifica el tema en base a la inscripció de la llinda (SANCTVS PAVLVS / SANCTVS PETRVS). Encara no assenyala el paral·lel iconogràfic lleidatà. V. també LORÉS, a *CR*, 20, pp. 220-221 i CAMPS, 2011, pp. 62-68, que el situa a finals del segle XII i el relaciona amb una sèrie de construccions de la ciutat de Barcelona (claustre de la catedral, palau episcopal i Sant Pere dels Puel·les), una fase

Crist s'assegués en un tron. Més enllà de les qüestions compositives i iconogràfiques, s'ha d'afegir que vers la dècada de 1960 van aparèixer una sèrie d'articles, centrats especialment en les representacions paleocristianes, que debatien el significat i l'origen del tema⁶¹¹. Sintetitzant molt, podríem dir que, mentre que uns autors hi han vist el primat de Pere⁶¹², altres llegeixen el tema atenent a un caràcter triomfal i apocalíptic⁶¹³.

Tornarem breument a la qüestió, però ara passem a examinar la iconografia de la peça lleidatana, respecte la qual, ultra presentar Crist flanquejat pels apòstols (Pau a la seva dreta i Pere a l'esquerra), ambdós amb un genoll recolzat a terra, sobta que Crist no els remeti els respectius objectes, sinó que es troba en acció de beneir. Això no ens ha de fer dubtar de si és o no una autèntica *Traditio*, ja que la figura del Crist majestàtic derivada de la *Maiestas Domini* (Ap. 4, 2) entre els seus vicaris porta implícita la idea de la tramesa de llei i és per aquest mateix motiu que a vegades trobem imatges de la *Traditio* en què la figura de Crist es troba dins la màndorla apocalíptica (a l'absis de Berzé-la-Ville⁶¹⁴ o al timpà de la citada abadia de Tasque). Al marge d'això, Pau no sosté el llibre o el rotlle característics, sinó que té el seu atribut més habitual, l'espasa, amb una iconografia inèdita, al menys no n'hem trobat cap altre cas. Malauradament, no podem veure què li tramet a Pere a causa de la degradació de la peça. D'altra banda, a la cara lateral hi ha una figura (femenina?) que no té *pendant*. Per últim, convé fer èmfasi en el fet que Crist es trobi en una mena de tron elevat, aspecte també inusual en el romànic i que remet a la tradició paleocristiana, que, com em explicat, el solia presentar sobre algun element.

Les representacions de la *Traditio* de la Catalunya romànica que ens han arribat a part de la lleidatana es troben als timpans de Sant Pau del Camp [fig. 170] i de les Abadesses⁶¹⁵ [fig. 171], així com en un capitell al claustre vallesà⁶¹⁶

de la catedral de Tarragona i altres esglésies de castells de la noblesa del moment (Camarasa i Sant Martí Sarroca), així com el conjunt monàstic de Sant Benet de Bages.

⁶¹¹ Per una síntesi de la polèmica v. SCHUHMACHER, 1972, a *LCI*, 4, pp. 347-351; MELERO, 1993, p. 22.

⁶¹² Els passatges ja citats Mt., 16, 13-20 i Jn. 21, 15-17.

⁶¹³ Des d'aquest punt de vista la presència dels apòstols es pot interpretar com els testimonis d'Ap., 11, 3: "Mentrestant donaré als meus dos testimonis de profetitzar durant mil dos-cents seixanta dies; Aquests són les dues oliveres i els dos lampadaris que es troben a la presència del Senyor de la terra". Entre els autors favorables a la teoria hi ha SOTOMAYOR, 1962, p. 148; CONGAR, 1962, pp. 928-929; THÉREL, 1973, pp. 75-101.

⁶¹⁴ PALAZZO, 1988, posa la lectura de la imatge en relació amb la Reforma Gregoriana i ressalta la idea del primat de Pere. Aquesta interpretació va estar puntualitzada per CHRISTE, 1996a, el qual, al contrari, posa en valor el sentit escatològic.

⁶¹⁵ MELERO, 1993.

[fig. 172]. De les tres, només ha estat analitzada i interpretada la del ripollès, per Marisa Melero, que la data a finals del segle XII o començaments del XIII i de la que no dubta en afirmar que: *Intenta resaltar el papel de San Pedro y, a través de ello, el papel y supremacía del papado dentro de la Iglesia, así como la independencia de ésta frente al poder laico y su intromisión en las propiedades eclesiásticas*⁶¹⁷. Al mateix temps, l'autora fa extensiu a la *Traditio* medieval, entesa en un sentit genèric, el significat referit al primat de Pere, ja que apareix a la dreta de Crist com a lloc d'honor, el que s'explicaria, doncs, en relació a la Querella de les Investidures i la Reforma Gregoriana. En síntesi, creu que el tema ressalta a Pere no com a apòstol, sinó com a pontífex. La imatge lleidatana és difícil d'entendre-la en aquest sentit, primer, perquè el príncep dels apòstols no es troba a la dreta de Crist ocupant el lloc d'honor i, segon, perquè, degut a la seva posició elevada, la figura de Crist adopta un caràcter triomfant i, per tant, és qui pren l'autèntic protagonisme. Així, sembla més apropiada la idea del triomf de Crist, aspecte posat de relleu per Francesca Español⁶¹⁸, la qual relaciona la *Traditio* amb el capitell juxtaposat de l'ascensió d'Alexandre (davant la negativitat que denota la peça del governant macedoni, hi veu un antagonisme entre les dues). D'acord amb això és oportú prosseguir amb l'estudi d'aquesta peça.

5. 4. 2. 2. Ascensió d'Alexandre el Gran

En el capitell amb el vol d'Alexandre⁶¹⁹ [11.02, ANNEX 1], que es localitza juxtaposat a l'anterior, s'hi reconeix l'esquema simètric de l'escena en la seva variant de senyor dels animals (*vid. infra*). La versió més important per a la tradició escrita de la història d'Alexandre fou la narrada en grec al segle III per un autor que es coneix com Pseudo-Cal·lístenes⁶²⁰. De les diferents redaccions que figuren en els manuscrits a través dels quals aquesta obra va ser transmesa i difosa a Occident en destaquen dues: per una part, la traducció que va fer al

⁶¹⁶ Amb la figura de Crist, entronitzat, que té unes majors proporcions que les dels apòstols. El capitell es localitza a l'arcada occidental de la galeria sud, la més tardana del claustre, i que cronològicament ja se situa a principis del segle XIII, datació que se sosté en una menció documental de 1217, moment en què es considera que l'obra estaria ben avançada (LORÉS, 1990b, 1, pp. 455-456 i LORÉS, 1991, a CR, 18, núm. 27, pp. 178-179).

⁶¹⁷ MELERO, 1993, p. 27.

⁶¹⁸ ESPAÑOL, 1987, p. 56.

⁶¹⁹ La interpretació que seguim la proporcionà ESPAÑOL, 1987, pp. 55-56; l'adopta YARZA, 1991b, p. 47; BERGÓS, 1935, pp. 106-107, havia afirmat en el seu moment que es tractava del tema de "Guilgamesc i els monstres".

⁶²⁰ Anomenat així perquè en un dels manuscrits antics de la llegenda es menciona com l'autor l'historiador grec Cal·lístenes. Sobre aquest text i les seves redaccions i traduccions posteriors v. MILLET, 1923.

segle IV Julius Valerius (la *Res Gestae Alexandri Magni*, en la qual no hi figura el relat del viatge al cel del macedoni) i, per l'altra, la que féu al segle IX Lleó, arxipreste de Nàpols, la qual fou intitulada *Historia de preliis*. En aquesta versió sí que hi és narrada l'*ascensió*, en una carta que Alexandre envia a la seva mare, en la qual li explica que després de la conquesta de la Índia ell i els seus acompanyants van arribar a la Mar Càspia i van pensar en com poder construir un giny (*ingenium*) amb el qual poder elevar-se al cel per veure els territoris conquerits i se li va ocórrer capturar dos grius, que va lligar amb cadenes, i posar uns bastons amb menjar com esquer per a què s'elevessin cap al cel, però, si bé ho va aconseguir, la *virtus divina* els va fer davallar⁶²¹. D'aquest relat se'n van redactar múltiples versions que van tenir molta fortuna en època medieval, un fet que també es va veure reflectit en les representacions iconogràfiques del tema⁶²².

Una d'aquestes possibles versions és aquella en què el rei macedoni figura en el vol sobre un carro estirat per dos grius i que aixeca dues llances o bastons que serveixen d'esquer, entre les quals la del mosaic de paviment de la catedral d'Otranto (1163-1165) n'és un dels exponents més cèlebres [fig. 173] (*vid. infra*). Però, com hem avançat, no és precisament aquesta versió la que ara més ens interessa, ja que la nostra imatge respon a una altra de les tradicions iconogràfiques del tema, la del "senyor dels animals". Aquesta respon a un dels esquemes més antics de la història de l'art (un personatge central flanquejat per dues feres), com és ben sabut. Sovint no és possible identificar la figura central amb certesa, per la qual cosa se sol designar amb aquesta denominació genèrica, però si com en el nostre cas les feres són grius les semblances amb el viatge aeri del macedoni són més evidents, motiu pel qual aquestes representacions s'identifiquen com a tals⁶²³.

Aquest tema iconogràfic (en qualsevol de les dues versions), presenta un caràcter ambivalent, en el sentit que si bé unes vegades adopta una significació

⁶²¹ *Cogitavi cum amicis meis, ut instruerem tale ingenium, quatenus ascenderem caelum et viderem, si est hoc caelum, quod videmus. Preparavi ingenium, ubi sederem, et apprehendi grifas atque ligui eas cum catenis, et posui vectes ante eos et in summitate eorum cibaria illorum et ceperunt ascendere celum. Divina quidem virtus obumbrans eos deiecit ad terram...* (El text en llatí a: Lleó de Nàpols, 1913, p. 126; també a BOITANI *et al.*, 1997, p. 368).

⁶²² Sobre la iconografia: RÉAU, 1955-1959, 1, pp. 168-170; GRABAR, 1968, pp. 291-296; HOLL, a *LCI*, 1, 1968, cols. 94-96; BEIGBEDER, 1989, pp. 64-66; FRUGONI, 1973; SCHMIDT, 1993-1998; SCHMIDT, 1995. Convé atendre, però, a les diferents i a vegades contraposades interpretacions que proposen els diferents autors (*vid. infra*).

⁶²³ Tracta amb extensió aquest tema ESPAÑOL, 1987, pp. 49-64, que, insistim, també fa èmfasi en el capitell de la catedral ilderdenca (pp. 55-56).

en la qual se'n destaquen els valors positius que encarna el macedoni⁶²⁴, en altres passa justament tot el contrari i és vist com una representació de la supèrbia i la vanitat, significat que sovint li va atorgar l'Església occidental i que va ser determinat per alguns comentaris de la Bíblia en els quals s'emfasitzava el seu orgull diabòlic⁶²⁵. A Itàlia, i en especial a la zona normanda, hi ha nombroses representacions del tema en les quals es destaquen les connotacions negatives del monarca, tant pel caràcter d'exemplaritat que li va donar l'Església en tant que pecat de l'orgull, com per la influència de la cort, que degut al clima d'hostilitat amb l'imperi bizantí, representa a Alexandre vestit com a *basileus* en les imatges del vol⁶²⁶. En contrast, sembla que a França la figura d'Alexandre va gaudir d'una gran acceptació i normalment en la literatura se'n va accentuar la faceta de rei des d'una vessant positiva⁶²⁷. Quan la imatge del vol d'Alexandre es va posar en contextos religiosos va poder mantenir el valor positiu, almenys així es desprèn de la lectura d'un capitell del claustre de Moissac [fig. 174], que té a prop els temes de David i Goliat i de Daniel i els lleons, tots ells protagonistes d'una victòria, de manera que no es considera que aquesta imatge presenti la tradicional visió del pecat de l'orgull,

⁶²⁴ La significació positiva sol aparèixer en les representacions orientals del tema, on Alexandre encarnà el model arquetípic de *basileus*. FRUGONI, 1992, pp. 7-12, estudia un exemple (un relleu del segle X del monestir de Haho o Hahuli, a Turquia, situat en una àrea culturalment bizantina) en el qual hi troba una significació triomfal del tema.

⁶²⁵ Sobre la idea-imatge d'Alexandre com a introductor del mal al món (*radix peccati*), com a Anticrist i precursor del diable, així com per la seva supèrbia, que va inspirar a nombrosos teòlegs medievals v. CARY, 1956, pp. 118-142 (a les pp. 134-135 fa referència particular al viatge celestial, on discuteix les teories sobre la visió dels comentaristes del macedoni com a Anticrist o com a condemna al pecat de l'orgull), així com el comentari sobre un fragment d'Hug de San Víctor on es repeteix la comparació, a BOITANI *et al.*, 1997, pp. 368-369 i 532-534.

⁶²⁶ FRUGONI, 1973, p. 303. Sens dubte, la imatge paradigmàtica i també la més antiga que segueix aquest tipus és la del paviment de la catedral d'Otranto, v. FRUGONI, 1974, per bé que també apareix a Trani, Bitonto o Basilea, estudiades, entre moltes altres, per la mateixa Frugoni. Més recentment el mosaic d'Otranto ha centrat l'interès de CASTIÑEIRAS, 2004 i 2006. No ens detindrem a rememorar les aprofundides anàlisis que realitza l'autor de les diferents imatges particulars del mosaic i tan sols direm que la imatge d'Alexandre la llegeix no de forma isolada, sinó com a integrant d'un conjunt de temes iconogràfics que revelen la idea comuna de l'orgull humà. Considera, en últim terme, el cicle reflecteix els interessos dels cercles nobiliaris anglonormands en un moment d'afermament sota el regnat de Guillem I de Sicília, "el dolent". Una visió ben diferent, que veu el tema d'Alexandre en termes positius (com anticipació de la glòria), i poc acceptada per la historiografia, l'havia proporcionat, anteriorment, SCHMIDT, 1995, pp. 65 i 67.

⁶²⁷ La qüestió deuria tenir relació amb la visió positiva que se n'oferia en els textos del moment, on es presentava com el model de governant. GOSMAN, 1997, p. 199, esmenta alguns dels conceptes aplicats al rei, com el coratge, la cavalleria, la justícia, l'honor, etc. v. FRUGONI, 1973, p. 268.

sinó que es veu com un símbol de l'ascensió de l'ànima⁶²⁸. A diferència d'aquesta, la imatge de l'ascensió que hi ha en un dels timpans del portal de Sainte-Marie d'Oloron [fig. 175], on també s'associa amb Daniel, el personatge adoptaria unes connotacions de negativitat⁶²⁹.

Per últim, pel que fa a la consideració de què va gaudir la figura el macedoni a la península ibèrica, aquesta es posa de manifest al poema conegut com *Libro de Alexandre*, obra d'un clergue anònim del primer quart del segle XIII⁶³⁰, en l'estructura del qual el tema de la supèrbia és fonamental⁶³¹, ja que és la que porta el protagonista a la derrota i és recurrent al llarg del relat. La rellevància que el poeta dóna al pecat de la supèrbia d'Alexandre significa que la interpreta com el tema principal de la moralització cristiana⁶³². Aquesta visió, traslladada al terreny de la iconografia és plenament identificable en el conjunt de representacions romàniques que analitza Francesca Español (1987), en la totalitat de les quals hi impera una visió negativa del personatge com a pecat de la supèrbia i de l'orgull, una visió que també és present al nostre capitell com es posa de manifest si fem una lectura de conjunt de la unitat en què s'inscriu.

* * * *

Passem a considerar, doncs, el conjunt de peces que hem determinat que es tracta d'una unitat iconogràfica [INFOGRAMA 10], la constituïda pels capitells historiatos de la *Traditio Legis* [11.03, ANNEX 1] i l'ascensió d'Alexandre

⁶²⁸ CAZES/SCCELLÈS, 2001, p. 90, fan referència, a més, a què el desig de veure el cel es tractaria d'una prefiguració de la felicitat de l'home en el més enllà. El sentit positiu del tema el vinculen amb la representació del mateix tema que també hi havia a l'altar consagrat per Urbà II l'any 1096. Els autors es basen en la interpretació particular que proposa SCHMIDT, 1995, pp. 47-49, i SCHMIDT, 1993-1998, pp. 148-154.

⁶²⁹ Els temes es troben en els dos petits timpans inferiors de la portada d'època romànica, a sota del tema del Davallament de la creu. BARTAL, 1987a, pp. 102-102, considera que la lectura dels timpans ha de restar en els límits de l'especulació, perquè han estat molt restaurats: la figura entre grius podria ser, en efecte, Alexandre, mentre que el personatges entre lleons s'assimilarien amb Daniel a la fossa, tal com ja havia va suggerit LACOSTE, 1973, pp. 62-63, o potser Simó el Mag entre diables. Per a Bartal, ja sigui l'un o l'altre el seu significat seria similar, ja que els dos es van fer passar pels fills de Déu i van induir als fidels a l'error. En definitiva, els temes dels dos timpans indiquen la juxtaposició de la fe incondicional (Daniel) i de l'heretgia (Alexandre el Gran).

⁶³⁰ Publicat per CAÑAS, 1988. El vol d'Alexandre, a les pp. 549-552.

⁶³¹ Seguim URÍA, 1996, pp. 513-528.

⁶³² CAÑAS, 1988, pp. 75-82, reflexiona al voltant de la visió del món i el significat que transmet aquesta obra i considera que, com en totes les obres medievals, té una finalitat de didacticisme i d'ajudar a la formació dels lectors. En síntesi, el seu significat global és la història del monarca presentada com un exemple de la vanitat. Aquesta lliçó pertany a la doctrina del *contemptu mundi* (menyspreu del món), segons la qual la glòria i els triomfs de la vida terrenal no valen res, ja que són efímers, i per això s'insisteix en què l'únic que li ha d'importar a l'home no és la glòria terrenal, sinó la glòria eterna.

[11.02, ANNEX 1], als quals se'ls ha de sumar una tercera peça [11.01, ANNEX 1] que presenta un tema no identificat clarament. La peça té les figures bastant malmeses de tres personatges abillats amb indumentària reial (corones i llargues túniques), que a més a més van armats amb espases, per la qual cosa els hem identificat seguint les idees tradicionals com a reis⁶³³, sense que puguem determinar de quins reis es tracten. La juxtaposició de les escenes de la *Traditio Legis* i l'ascensió d'Alexandre ja va ser estudiada per Francesca Español, la qual en va oferir una visió de signe negatiu equiparant Alexandre amb l'Anticrist⁶³⁴ atenent el valor exemplar (*exemplum*) de la llegenda com a càstig de l'orgull en el que insistia del clergat perquè el macedoni es va voler equiparar a Déu. Adoptem i seguim amb aquesta idea, ja que en efecte creiem que podria tractar-se d'una advertència a la supèrbia dels governants terrenals (*regnum*), els quals estarien representats en les figures del capitell 11.01, de no caure en el mateix pecat que el rei macedoni, que es troba just al seu costat. En últim terme, la lectura posaria de manifest el poder suprem de l'Església (*sacerdotium*) que s'identificaria, és clar, amb el capitell de la *Traditio Legis*, amb una lectura que posaria de relleu que el veritable legislador és Jesucrist i que els seus representants terrenals, el pontífex de Roma en primera instància, serien els seus successors directes. En relació amb la topografia catedralícia es pot atendre la localització del cicle, situat al pilar del flanc oriental de la porta del *lavacrum*. D'aquesta entrada en desconeixem les funcions específiques que va desenvolupar en època medieval, en tot cas, és una de les dues connexions amb l'exterior del sector nord de la catedral, la qual cosa la converteix amb un dels possibles punts de comunicació amb el Castell del Rei, fet que permet plantejar la hipòtesi que la localització d'aquesta unitat iconogràfica hauria pogut estar situada en relació amb el pas dels governants, per bé que no podem avançar més en aquesta qüestió, ja que no tenim dades al respecte.

5. 5. CAPITELLS HISTORIATS DE LA NAU SUD

Seguint amb la dinàmica de l'anàlisi ens traslladem a la nau sud del temple, en la qual s'hi manifesta una temàtica diferenciada respecte la que acabem d'examinar en relació amb la nau nord. Aquí ens trobem, en primer lloc, amb el tema que se sol identificar com Daniel i els lleons [09.04, ANNEX 1],

⁶³³ BERGÓS, 1935, p. 80, els va identificar com a "reis de Judà".

⁶³⁴ ESPAÑOL, 1987, p. 56: *Mientras el anticristo anuncia el triunfo del pecado i en consecuencia la muerte, el Cristo de la «Traditio», por serlo ya resucitado, constituye una imagen triunfante y antagonica.*

que té al seu costat una representació amb pelegrins amb conquilles jacobees [09.05, ANNEX 1]; en segon lloc, s'analitzen els diferents cicles de la infància de Crist que hi ha en aquest àmbit del temple, cadascun dels quals es conforma per dos capitells, el primer amb els temes de la Nativitat i l'adoració dels pastors [10.06 i 10.05, ANNEX 1], el segon amb l'Anunciació-Visitació i de nou la Nativitat [13.05 i 13.04, ANNEX 1] i el tercer, molt malmès, amb el que sembla una adoració del Nen [18.02 i 18.03, ANNEX 1].

5. 5. 1. Daniel i els lleons

El que s'ha interpretat com l'episodi de Daniel i els lleons⁶³⁵ [09.04, ANNEX 1] apareix a l'embocadura dreta de l'arc que uneix, per la banda sud, el transsepte i la nau lateral: al costat principal dos lleons en simetria flanquegen la figura del profeta, mentre que al lateral hi ha un altre lleó que té un personatge sobre el seu llom. Aquesta escena, junt amb la dels tres joves hebreus que es neguen a adorar l'ídol d'or imposat per Nabucodonossor [03.07, ANNEX 1], són les úniques del *Llibre de Daniel* que hi ha al conjunt escultòric de la catedral. És ben conegut, atès que la bibliografia que aborda el tema és ingent⁶³⁶, que, al text bíblic, la història de Daniel a la fossa es relata per duplicat, amb dues històries que presenten una narració amb una estructura similar: la primera condemna (Dn. 6, 16-24)⁶³⁷ explica com el rei Darius va reprovar el profeta per l'incompliment d'una llei que prohibia dirigir qualsevol pregària a cap déu que no fos el mateix monarca i, la segona (Dn. 14, 30-40)⁶³⁸, relata com, després de ser condemnat a la fossa pel rei Cir de Pèrsia, durant el captiveri, el profeta rebré l'assistència del profeta Habacuc, que va ser portat per un àngel des de Judea a Babilònia agafat pel cabell. Des d'un punt de vista iconogràfic, aquesta duplicitat fa que, davant d'una representació determinada de l'escena, no sempre sigui fàcil distingir de quin passatge es tracta. No obstant això, existeixen elements que són exclusius de cada episodi que ajuden en la tasca. La representació de Dn. 6, amb el profeta i set lleons, és molt infreqüent, de manera que, en general, el que es contempla són representacions de Dn. 14, on hi

⁶³⁵ Proposa la interpretació LACOSTE, 1975, p. 289; l'adopta YARZA, 1991b, p. 47.

⁶³⁶ Algunes referències destacades són: DEONNA, 1949; CASSIN, 1951; GROSSET, 1953; LASSUS, 1966; SIMON, 1975; MORALEJO, 1977a; SALOMONSON, 1979, pp. 51-90; MENTRÉ, 1996; MANCHO, 1999; VIDAL TABOADA, 1999; TRAVIS, 2000; VIDAL ÁLVAREZ, 2002; ANGHEBEN, 2003, pp. 181-194; MOURE, 2006; OLANETA, 2009.

⁶³⁷ Episodi estudiat en profunditat, a nivell textual, per CASSIN, 1951.

⁶³⁸ La inclusió a la Bíblia de Dn. 14, junt amb Dn. 3 i Dn. 13 es va fer tardanament (les seccions no figuren en el text original hebreu, sinó són addicions a la Bíblia Grega, dita Bíblia Alexandrina, escrita entre els segles III-II a. C.).

apareix Habacuc, amb l'àngel o sense ell, amb el profeta assegut, tal com el trobà el rei Cir quan va obrir la fossa (aquest és el cas del basament de la portada d'Arles⁶³⁹ [fig. 176]). Amb tot, moltes vegades no es pot precisar de quin episodi es tracta perquè manquen els elements identificadors. Per exemple, seria el cas quan Daniel apareix entre dos o més lleons, però amb un nombre diferent de set, el que podria ser tant l'un com l'altre episodi. En aquest tipus de representació s'hi situaria la tradició iconogràfica, originària de la tardoantiguitat, que presenta el profeta com un home jove dempeus entre dos lleons i en actitud d'orant amb els braços alçats⁶⁴⁰ (per exemple, el capitell de San Pedro de la Nave⁶⁴¹, primera imatge del tema en aquest format escultòric). Finalment, es pot produir una assimilació d'ambdós episodis⁶⁴², amb els set lleons de Dn. 6 i amb els prestadors d'ajut (Beatus de Saint Sever, capitell de del baptisteri de Parma⁶⁴³ [fig. 177]).

Una vegada exposat això, si passem al capitell de Lleida, ens adonem que hi ha alguns elements insòlits que fan que fins i tot ens qüestionem si es tracta de l'escena de Daniel. En primer lloc, perquè si bé efectivament trobem un personatge al lateral, es difícil d'identificar amb Habacuc, atès que no sembla que faci cap acció ni que porti un objecte (un sac ple, etc.) que ens pugui fer pensar que està prestant assistència a la figura principal. I, malgrat estar molt fragmentat, sembla que tampoc el podem identificar ni amb l'àngel ni amb un rei (Darius o Cir). En segon lloc, perquè els lleons no estan afrontats, sinó aculats, tot plegat, amb un aire que més aviat portaria a veure l'escena con una figuració del senyor dels animals. No obstant, si fem un repàs a altres representacions del tema a la península ibèrica, ens adonem que n'hi ha que presenten a Daniel de formes tant heterodoxes com la de Lleida, per exemple amb el profeta que té els lleons lligats amb cordes, o sigui, exercint una

⁶³⁹ ROUQUETTE, 1974, pp. 278-279; RIGAU, 1999, p. 40 i fig. sense núm. La datació que proposa la darrera autora per a la portada és vers la última dècada del segle XII, sota l'arquebisbe Imbert d'Aiguieres (1191-1202), pp. 53-54.

⁶⁴⁰ Segons LASSUS, 1966, aquesta simplicitat en la representació era deguda a que els fidels coneixien bé els textos i l'associaven directament a Daniel, per conseqüència, hi havia una absència de realisme i de drama històric. El que comptava era el seu simbolisme, que tothom reconeixia. V. també SALOMONSON, 1979, pp. 51-90.

⁶⁴¹ Amb la particularitat de la presència d'aigua dins la fossa, que alguns autors consideren un error iconogràfic (SCHLUNK, 1970, pp. 264-266; HOPPE, 1987, pp. 61-68), mentre altres creuen que és un contingut simbòlic i litúrgic (SEPÚLVEDA, 1991).

⁶⁴² Val la pena dir que aquesta assimilació no és exclusiva del terreny de la iconografia, sinó que els mateixos exegetes cristians de vegades van comentar ambdós passatges de manera conjunta, confonent-los en alguns casos. TRAVIS, 2000, pp. 53-54, parla del cas d'Hilariu Aurelianensis (ca. 1075-1140?). V. esp. notes 34, 35 i 36.

⁶⁴³ QUINTAVALLE, 1990, pp. 116, 144 i 164; també DIETL, 1995, fig. 71. La construcció del baptisteri se situa vers 1196-1216.

dominació sobre ells, com són els casos de Santo Domingo de la Calzada [fig. 178] i de Tudela⁶⁴⁴ [fig. 179], o representant l'escena simplement amb dos lleons i un personatge central, com és el cas del que hi ha a Loarre⁶⁴⁵ [fig. 180], la qual cosa fa pensar amb Dn. 6.

Si bé la representació lleidatana respon a una solució insòlita, si es considera el personatge del lateral com una figura accessòria, sense una identificació concreta, i s'atén a la representació de la cara principal, es pot mantenir sense problemes la identificació de l'escena, entenent-la com un resultat que, més que la conseqüència de les interferències entre ambdues condemnes⁶⁴⁶, seria una interpretació més o menys lliure del tema, la qual, però, s'ha de suposar no estaria exempta dels sentits que se li atorgaven a l'època medieval. Més complicat, però, és determinar aquesta possible lectura iconogràfica atenent a la idea que es pugui relacionar amb el context de la catedral lleidatana. Per tal de poder oferir una possible explicació haurem d'aproximar-nos als significats que històricament ha adoptat el tema. A principis del cristianisme els episodis del *Llibre de Daniel*, especialment l'escena de la fossa, van adquirir popularitat i la seva presència majoritària en sarcòfags va fer que se li atorgués un caràcter principalment funerari⁶⁴⁷. D'època tardoantiga i altmedieval (segles IV-VII), a la península ibèrica se'n conserven mostres en diferents suports⁶⁴⁸, entre les quals hi sobresurt el citat capitell de San Pedro de la Nave. Malgrat tot, no va ser fins a l'època del romànic que el tema va ressorgir amb força⁶⁴⁹, quan va esdevenir una mena de constant iconogràfica de l'escultura del Camí de Sant Jaume (d'això en són il·lustratius els capitells del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León⁶⁵⁰, de la portada de San Pedro de Jaca⁶⁵¹, de la capçalera de Loarre⁶⁵² o del trifori nord de la catedral de Santiago⁶⁵³).

⁶⁴⁴ Al capitell de l'extrem occidental de la galeria sud del claustre de la catedral de Tudela hi ha una representació amb un personatge assegut entre dos lleons agafats amb unes cordes. Resulta complicat, però, afirmar que es tracta de Daniel. MELERO, 1997, p. 106, fig. 41.

⁶⁴⁵ SIMON, 1975, pp. 50-54; MARTÍNEZ PRADES, 2005, p. 166 i fig. 39.

⁶⁴⁶ MORALEJO, 1977a, p. 182.

⁶⁴⁷ CASSIN, 1951, p. 155; VIDAL ÁLVAREZ, 2002, p. 220.

⁶⁴⁸ Ja siguin realitzades al mateix territori, ja siguin importades des de Roma. Alguns estudis on s'aborden les representacions del *Llibre de Daniel* en el seu conjunt o segons determinats episodis: AMO GUINOVART, 1996; MANCHO, 1999; VIDAL ÁLVAREZ, 2002.

⁶⁴⁹ Hi han incidit: SIMON, 1975; MORALEJO, 1977a; MOURE, 2006; OLANETA, 2009.

⁶⁵⁰ Segueix una composició senzilla, amb el profeta aixecant la mà dreta i flanquejat per dos lleons en simetria. V. VIÑAYO, 1995, capitell núm. 15, p. 18 i s. Per a la datació del conjunt, entre 1072-1109, v. WILLIAMS, 1973.

⁶⁵¹ MORALEJO, 1977a, pp. 179-188, considera que representa Dn. 14, per bé que segueix una formulació una mica anòmala de l'episodi, ja que l'àngel adquireix molt protagonisme mentre

Per contra, en el romànic català, les mostres són escasses, encara que no inexistents. Es troben a l'arquivolta de la portada de Ripoll⁶⁵⁴ (ca. 1150), on, enllaçant amb el cicle de Jonàs, forma part del grup en escultura més desenvolupat del *Llibre de Daniel* de la Catalunya d'època romànica i s'entén com la prefiguració de la Resurrecció de Crist⁶⁵⁵ en oposició a la caiguda de l'home⁶⁵⁶; a la portada de Santa Maria de Covet (2a meitat segle XII), on es presenta igualment a partir de la contraposició amb la *caiguda* i les seves conseqüències⁶⁵⁷ i, finalment, al claustre de Sant Cugat del Vallès (finals segle XII), on el profeta sosté un llibre i beneeix amb la mà dreta, el que revela un model tipològic com a prefiguració de Crist un cop ressuscitat; aquí se situa just al costat d'un capitell amb un cicle d'Adam i Eva i es tracta, per tant, de l'anunci de la salvació⁶⁵⁸. A diferència d'aquests tres casos en què l'episodi de Daniel a la fossa es troba en oposició a la caiguda de l'home, i per tant es pot llegir com l'antítesi del pecat, les relacions del capitell lleidatà en el seu context immediat s'estableixen amb un exemplar amb l'escena de la Nativitat de Crist situat en simetria transversal respecte a ell [10.06, ANNEX 1], episodi que, d'altra banda, és representat per duplicat en aquesta nau (també apareix al capitell 13.04, ANNEX 1). La unió dels dos temes no pot ser casual i es pot imaginar que l'escena de Daniel s'explica a partir de la referència tipològica del profeta com a prefiguració de Crist i anunci de la salvació encarnada en el seu Naixement⁶⁵⁹.

que Daniel és desplaçat al lateral. Moralejo el relaciona directament amb el lleó del timpà que perdona la vida a un home. És una contrastació entre la història (Daniel) i l'al·legoria (timpà) que queda reforçada per les inscripcions i una exaltació de la penitència i la salvació, que es complementa amb el sentit eucarístic que es troba en la figura d'Habacuc portant el pa. V. també SIMON, 1975, pp. 50-54 i GARCÍA GARCÍA, 2010, p. 87.

⁶⁵² MARTÍNEZ PRADES, 2005, p. 166 i fig. 39.

⁶⁵³ YZQUIERDO, 1993-1994, pp. 309-322, esp. p. 312 i fig. 2, p. 318. El profeta és assegut entre els lleons, vestit amb una túnica fins als peus i mostrant els palmells de les mans.

⁶⁵⁴ JUNYENT I SUBIRÀ, 1975; YARZA, 1995, a CR, 10, pp. 241-252; BARRAL, 1987, a CR, 10, p. 232-241; VIDAL TABOADA, 1999; MELERO, 2003b, pp. 135-157.

⁶⁵⁵ RÉAU, 1955-1959, 1-1, p. 469.

⁶⁵⁶ A l'intradós de l'arc hi ha un cicle dedicat a Caïm i Abel. YARZA, 1987, a CR, 10, pp. 241-252; MELERO, 2003b, pp. 150-151.

⁶⁵⁷ A l'arquivolta externa apareixen Adam i Eva després del pecat. Així, Daniel és, de nou, l'esperança de la redempció que apareix com una de les articulacions entre el pecat i la teofania del timpà (YARZA, 1982, pp. 546-547, fig. a la p. 545).

⁶⁵⁸ LORÉS, 1987, a CR, 27, pp. 173-174; LORÉS, 1990b, 1, pp. 387-389. El capitell de Daniel és el primer per l'est de la galeria meridional del claustre (part de la galeria, núm. 1) i just al seu davant hi té el capitell amb el cicle d'Adam i Eva (núm. 3, amb l'advertència de Déu, el pecat, la reprovació de Déu i la condemna al treball).

⁶⁵⁹ Aquesta idea també és clarament expressada al claustre de Moissac, en un capitell de la galeria oest, on, a banda de Dn. 6, l'exemplar inclou l'episodi de l'anunci als pastors. CAZES/SCHELLÈS, 2001, pp. 56-59, esp. 58, justifiquen la unió dels temes amb el fet que Daniel és la prefiguració de Crist, mentre que la notícia de l'anunci del Naixement de Crist als pastors equival a aquella de l'Encarnació.

Per bé que la lectura que habitualment s'imposa de Daniel a la fossa es relaciona amb la intercessió de Déu sobre els morts i l'anunci de la salvació espiritual, l'anàlisi de cada cas en el seu context és la que ha de precisar el significat. De fet, ultra la lectura suara apuntada, la mateixa Bíblia ofereix diverses referències tipològiques entre Crist i Daniel, fet que posa de manifest la multiplicitat de sentits que pot adoptar el tema (tot i que predominen la Salvació i l'Eucaristia, també s'hi han reconegut connotacions apocalíptiques, martirials i relatives a la conversió dels fidels). Així doncs, en la trama concreta de la nostra catedral creiem que s'ha de veure, en efecte, com una prefiguració de Crist, que nasqué, com indica el capitell del seu davant, per la intercessió de la Mare de Déu.

5. 5. 2. Pelegrins amb conquilles jacobees

La peça adjunta al capitell de Daniel conserva dues figures, indubtablement pelegrins que fan el camí a Compostel·la⁶⁶⁰ [09.05, ANNEX 1]. En concordança amb la imatge tipus del caminant a Sant Jaume de Galícia⁶⁶¹, les nostres figures llueixen el sarró i el barret amb la venera, molt desdibuixada, i s'abillen amb una peça curta per a què no els destorbi en la marxa; el bordó característic només el porta el personatge de l'esquerra. El caminant medieval que es dirigia a Santiago es caracteritzava, en efecte, una indumentària identificadora —alguns dels seus distintius ja són esmentats al *Liber Sancti Iacobi*⁶⁶²— consistent en un bonet esfèric que li servia com a protecció dels fenòmens climatològics, un bordó (*baculus*) que l'ajudava com a suport i defensa personal, una carabassa per a contenir la beguda, i un sarró de pell (*sporta*) per a guardar menjar. No cal dir que adornant alguns d'aquests útils sempre hi havia la venera o conquilla marina, símbol per excel·lència i insígnia del romiatge compostel·là⁶⁶³ [fig. 181]. Ultra la seva qualitat funcional, els distintius del romeu també acomplien un valor simbòlic, com es posa de manifest ja a partir del segle X, quan en els pontificals es troba un cerimonial litúrgic d'iniciació abans de la sortida cap al Camí⁶⁶⁴ consistent en la benedicció i entrega del sarró i

⁶⁶⁰ BERGÓS, 1935, p. 105.

⁶⁶¹ BERLABÉ, 2007, p. 269.

⁶⁶² *Codex Calixtinus*, 2004, pp. 196-197.

⁶⁶³ Segons aquesta representació trobem un pelegrí a la llinda sota el timpà de la portada occidental de Sant Llätzer d'Autun. Sobre les insígnies del pelegrí compostel·là: VÁZQUEZ DE PRAGA *et al.*, 1948-1949, 1, pp. 124-131; BANGO, 1993, pp. 72-74. Sobre la venera: KÖSTER, 1985; CASTIÑEIRAS, 2007, pp. 22-25.

⁶⁶⁴ ROMANO, 1993. Al segle XI és recollit al Cerimonial dels bisbes de Roda i Lleida. Aquest conté l'*Ordo de his qui peregre proficiscuntur ad limina apostolorum velin aliqua regione suffragia*

el bordó, aspecte que sens dubte afegeix significació a què els portin en la seva representació.

En un altre ordre de coses, si en algun aspecte posen l'accent els estudis sobre les representacions de la figura del romeu en l'època del romànic és que són comptades les que posseeixen l'emblema jacobeu, ja que si deixem de banda les imatges de Santiago i Crist amb la venera, a la península ibèrica només hi ha un altre lloc que els representa amb l'atribut: l'arquivolta del portal oest de l'església de San Lorenzo de Vallejo de Mena⁶⁶⁵, de finals del segle XII, amb un personatge que fa a bon pas el seu camí amb el bordó sobre l'espatlla [fig. 182]. S'ha adduït que l'origen d'aquesta exigua notorietat es deu a què durant el segle XII la seva iconografia encara no estava fixada i davant la necessitat de plasmar els pelegrins s'adoptava la del viatger comú⁶⁶⁶. Una altra possible explicació fa referència al descrèdit del que estava revestida la figura del transeünt⁶⁶⁷. També s'ha constatat que els testimonis peninsulars més notables de la peregrinació jacobea es troben distanciat de la ruta principal (el "camí francès"), la qual cosa s'ha cregut que manifesta la intenció de fer notar que per allí també s'anava a Santiago⁶⁶⁸, una hipòtesi que podria ser aplicable en part a la nostra imatge, atès que si bé Lleida no se situava en l'específic camí francès, era un enclavament rellevant dins d'un ramal dels itineraris cap a Galícia en què hi convergien els camins del Llevant de la Península⁶⁶⁹.

Quant a això, i gràcies als estudis publicats al voltant de la temàtica jacobea a Catalunya, coneixem aquest protagonisme i la complexa realitat que va viure Lleida en relació a la via vers Compostel·la, una realitat que segons expressa M. Teresa Ferrer havia estat ignorada per la historiografia, ja que la capital no apareix a la guia de pelegrins del *Liber Sancti Jacobi*, el qual conduïa

apostolorum vel aliorum sanctorum pro Dei amore petere cupiunt. Els pelegrins s'havien de confessar i, un cop rebuda la penitència, s'agenollaven davant l'altar i es cantaven set psalms penitencials; després d'una lletania de vuit oracions es resava una altra *pro iter agenibus*, a la que seguien quatre més; per acabar els pelegrins s'aixecaven i el bisbe els imposava les bosses i els entregava els bastons. El ritual segueix la mateixa fórmula que apunta el *Liber Sancti Jacobi*, v. GUDIOL CUNILL, 1927, p. 111; VÁZQUEZ DE PRAGA *et al.*, 1948-1949, 1, pp. 137-138; BARRIGA, 1975, pp. 197-199; SINGUL, 1999, p. 116.

⁶⁶⁵ RODRÍGUEZ, 2002, a *EdR*, Castilla y León, Burgos, 3, p. 2103. Un bon detall de la imatge a GIRAULT/GIRAULT, 2001, fig. 20.

⁶⁶⁶ GÓMEZ GÓMEZ, 1997, p. 402.

⁶⁶⁷ POZA, 2001a, p. 307.

⁶⁶⁸ A la ruta principal ja s'estava familiaritzat amb la circulació de pelegrins, pel que no deuria ser necessària la seva representació (MORALEJO, 1990, p. 206. Idea represa per POZA, 2001a, pp. 306-307).

⁶⁶⁹ Que per extensió assimilaven els procedents de Provença i la península Itàlica i que conduïa vers Fraga, Saragossa, Tudela i Logroño, on enllaçaven amb el propi *Camí Francès*. V. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 1992, pp. 105-172; SINGUL, 1999, p. 115; BOTO, 2007, pp. 282-283.

als romeus vers els passos occidentals dels Pirineus a fi d'evitar el trànsit pels territoris en què hi havia establerts els musulmans, el que reflecteix la conjuntura anterior a la conquesta cristiana de la ciutat⁶⁷⁰, situació que degué canviar a partir de la conquesta⁶⁷¹. Sigui com vulgui, en el context de la catedral de Lleida, la relació amb el culte al sant i la noció de peregrinació tenia una clara notorietat si tenim present que a l'entrada de l'absis lateral nord es representa un cicle dedicat a la llegenda a Hispania de l'apòstol (apartat 5. 2. 1. 2.), el que en definitiva representava l'origen la peregrinació compostel·lana. En addició, i com també sabem, a la nau nord de la catedral hi ha un exemplar amb l'escena del camí cap a Emaús en què un dels personatges apareix sota l'aparença de romeu compostel·là [12.13, ANNEX 1].

Finalment, com a interpretació suplementària del capitell amb els romeus es pot considerar la idea que potser va ser un suport emprat per posar de manifest el valor positiu del pelegrinatge i una expressió per a donar reputació a la pròpia figura del pelegrí, el qual, per la seva condició de foraster i la seva procedència d'un lloc desconegut, podia provocar desconfiança en les poblacions per les que passava. De fet, una de les categories de marginalitat medieval era, precisament, la del pelegrí entès com a estranger, el qual, igual que els pobres i malalts, tenia com a característiques el desarrelament i la pobresa⁶⁷². A aquesta percepció negativa se li sumava l'existència de falsos pelegrins⁶⁷³, que eren delinqüents que, sota l'aparença del caminant, es dedicaven a l'atrancament dels "pelegrins autèntics" o "voluntaris"⁶⁷⁴ i, al mateix temps, s'aprofitaven de l'hospitalitat de monestirs, convents i gent pietosa. A conseqüència d'aquesta convergència de circumstàncies, que propiciaven el seu desprestigi social, fins i tot es va fer necessari establir una protecció jurídica per als pelegrins autèntics. Sense anar més lluny, un dels cànons del concili celebrat a Lleida el 1173 ja contemplava penes per als qui atemptessin contra ells, un text que sens dubte posa de manifest que romeus formaven part del paisatge humà de les terres lleidatanes de ben antuvi⁶⁷⁵.

⁶⁷⁰ FERRER, 2007, p. 62.

⁶⁷¹ Per a CLARAMUNT, 2007, p. 20, el pas dels pelegrins per les terres del Segrià, més planes que les vies muntanyoses del Nord, i per tant més propícies per al trànsit, es degué veure afavorit des d'aleshores, per bé que el camí per terres lleidatanes no va poder competir amb els que ja estaven establerts al segle XI i consolidats al XII.

⁶⁷² GUGLIELMI, 1986, pp. 57-73.

⁶⁷³ VÁZQUEZ DE PRAGA *et al.*, 1948-1949, pp. 122-124; SIGAL, 1985, pp. 100-101.

⁶⁷⁴ Expressions usades per LABANDE, 1958, pp. 159-169, per distingir-los dels falsos pelegrins.

⁶⁷⁵ *Mándase también por autoridad apostólica que los presbíteros con todos los demás clérigos, los monjes con todos los regulares y religiosos, los peregrinos, traficantes, aldeanos que van al campo ó trabajan en él, ó vuelven de hacerlo, así como los animales y todos los pertrechos necesarios para la agricultura, gocen de*

5. 5. 3. Cicles de la infància de Crist

A la nau sud s'hi descobreixen tres cicles centrats en la infància de Crist, amb una iconografia reiterativa que insisteix en una temàtica molt concreta: la Nativitat. Per aquest motiu, i al tractar-se d'un conjunt de peces tant compacte iconogràficament, les analitzem de forma conjunta. Cadascuna d'aquestes tres unitats iconogràfiques està integrada per dues escenes que giren al voltant de la temàtica assenyalada que dins de l'espai de la nau es distribueixen de la manera següent: la primera es localitza al pilar de l'angle entre la nau lateral nord i el transsepte i presenta una escena de la Nativitat [10.06, ANNEX 1] que va acompanyada de l'adoració dels pastors [10.05, ANNEX 1]. El segon dels cicles es troba al pilar central exempt de separació entre la nau central i la sud i es compon, igualment, per dues peces, una dedicada a l'Anunciació i la Visitació [13.05, ANNEX 1] i l'altra corresponent la Nativitat [13.04, ANNEX 1]. Finalment, el tercer dels cicles es troba al pilar més occidental dels tres que hi ha adossats al mur sud del temple [18.02 i 18.03, ANNEX 1]. Per bé que és difícil identificar l'escena que ostenta, degut al seu estat de fragmentació, encara a principis del segle passat s'hi reconeixia l'adoració dels pastors o dels Mags, segons indicà Joan Bergós⁶⁷⁶, que era representada en els dos capitells. De fet, en una d'aquestes peces [18.02, ANNEX 1] s'hi pot copsar el perfil d'una figura nimbada (Maria amb el Nen als braços?), així com les de tres personatges amb bastons i un animal que se'ls acosten. A la part superior s'hi reconeix també l'estrella fugaç.

Ja sabem que la fórmula iconogràfica més repetida del conjunt és la juxtaposició de la Visitació i l'Anunciació en una mateixa peça, solució que es localitza en cinc capitells repartits per diferents punts de les naus i el creuer. Dit això, si algun tema mereix centrar l'atenció en aquesta nau és el de la Nativitat, que com acabem de posar de manifest hi apareix per duplicat [10.06 i 13.04, ANNEX 1]. En el primer dels dos capitells s'hi visualitza, de forma molt desdibuixada, la que no pot ser altra que la figura de Maria, que se situaria a la cara lateral, en la qual també s'hi distingeixen les robes penjant del llit en el que estaria reclinada. A la cara major hi ha Josep, amb la postura característica de somni (*vid. infra*), que està de costat i, tot i que la seva figura resta igualment fragmentada, es pot intuir com recolza el seu braç al genoll i com recolza el cap sobre la seva mà. Per darrera hi té una figura dempeus que per bé que no se li

seguro en todo tiempo; y el que lo quebrantare, sea excomulgado hasta que dé la satisfacción conveniente (cànon 15, GONZÁLEZ/TEJADA, 1851, p. 204).

⁶⁷⁶ BERGÓS, 1935, pp. 72 i 92.

aprecien les ales interpretem que es tracta d'un àngel. En últim terme, el bressol del Nen es troba sobre una estructura similar a un podi i a damunt s'hi aprecia la figura ajaguda de Jesús que té per darrere les figuretes de l'ase i el bou⁶⁷⁷. L'altra de les escenes [13.04, ANNEX 1] presenta la figura de la Mare de Déu que domina la composició, reclinada damunt del llit, del que pengen plec de roba. Maria es duu una mà a la galta, expressió de dolor en el llenguatge gestual medieval que, en aquest cas, al·ludeix al seu recent infantament. Per damunt, i com en la imatge anterior, sobre un basament de pedra figura el bressol de Jesús, al darrere del qual apareixen l'ase i el bou. Finalment, amb un modest protagonisme, assegut a l'esquerra de Maria, hi ha la figura del Josep, que com a l'anterior té un aire somnolent o pensatiu, mentre se li dirigeix un àngel missatger.

Aquesta variant iconogràfica del Naixement, la que segueixen les dues peces suara descrites, deriva de la Mâle anomenada tradició bizantina⁶⁷⁸, que amb la intenció de recordar les festes de l'any litúrgic, podia integrar altres episodis en la mateixa composició, com ara el del bany del Nen, el somni de Josep, o els de l'adoració dels Mags o dels pastors⁶⁷⁹. L'art occidental va adoptar el model i cap a finals del segle XII n'eliminà els motius superflus per reforçar el protagonisme de la Nativitat, fet que es relaciona amb la nova valoració de la figura de Maria. Potser un dels aspectes més interessants de la iconografia d'aquestes peces és la presència marginal de Josep, així com el seu gest portant-se la mà a la galta⁶⁸⁰, una presència accessòria que de fet és comú a tota l'època medieval⁶⁸¹. Com hem expressat amb anterioritat, aquesta manera de presentar el patriarca fa referència al seu malestar per la no-participació en l'Encarnació

⁶⁷⁷ *Evangelii de Pseudo-Mateu* 14; Is. 1, 3.

⁶⁷⁸ MÂLE, 1922, pp. 60-64.

⁶⁷⁹ GRABAR, 1998, p. 155.

⁶⁸⁰ Malgrat ser el mateix gest que fa Maria, els significats són diferents, v. MIGUÉLEZ, 2007, pp. 57-58.

⁶⁸¹ Fixem-nos sinó en què ja es troba en les cèlebres *ampulae* de Terra Santa, per exemple a núm. 2, conservada al Duomo de Monza, del segle VI (GRABAR, 1958, p. 17, 52 i pl. VII). De la mateixa manera, a partir del segle VI, sovint ocupa un espai reduït a la part inferior de l'esmentada escena bizantina que unifica diferents moments de la infància de Crist, on presenta una actitud com d'afligit (per exemple en una de les quatre llunetes de sota la cúpula central del monestir grec de Dafni). A l'àmbit oriental el gest descrit s'interpreta com de dolor o pena. MAGUIRE, 1977, p. 139 explica el sentit de la imatge de Josep a la Nativitat: *There is ample evidence, then, that in Middle Byzantine art Joseph's attitude at the Nativity should be seen as one of sorrow. The causes of his suffering lay both in the past and in the future. The pose referred back to the first and most obvious reason for Joseph's unhappiness, his initial perplexity concerning the miraculous conception of Christ. But Joseph's pose at the Nativity also refers forward to the forthcoming death of Christ.*

de Crist⁶⁸². A més de ser relegat a un lloc de poca importància, la seva mínima intervenció en la concepció es va reflectir mitjançant altres recursos, com la seva col·locació en un segon pla, la reducció de la seva mida (perspectiva jeràrquica) o l'aïllament en una estança a part, solució que està perfectament representada al frontal de Santa Maria del Coll⁶⁸³ [fig. 183]. A Lleida, la voluntat de subratllar la marginació del patriarca es manifesta en el fet de situar-lo al lateral del capitell, després de la Nativitat⁶⁸⁴ i en què està donant l'esquena a Maria i a Jesús.

Si l'art medieval va representar al Josep de l'episodi del Naixement portant-se la mà a la galta com al legoria al seu afligiment, a partir del segle XII s'afegí un àngel a l'escena, la qual cosa en va canviar el sentit, que va passar a designar el primer dels somnis del patriarca⁶⁸⁵, produït quan, un cop havia pres la determinació d'abandonar Maria pels dubtes que tenia sobre l'origen de la concepció de Jesús, se li aparegué un àngel durant la letargia per dir-li que no hi havia motiu perquè desconfiés d'ella (Mt. 1, 20). Un model evident d'aquesta assimilació el trobem a les pintures de Santa Maria de Mur, on el Josep del Naixement⁶⁸⁶ s'acompanya de la inscripció "IOSEPH IVSTVS" [fig. 184] que al·ludeix al versicle de Mateu que precedeix l'experiència onírica⁶⁸⁷. Indubtablement, el Josep lleidatà respon a aquest convencionalisme. Convé dir que la idea de juxtaposar les dues escenes (Naixement i somni del patriarca amb l'àngel), malgrat que es va desenvolupar notablement en el romànic peninsular, a Catalunya apareix molt poc, de manera que es pot considerar que la presència de l'àngel remet a la tradició castellana⁶⁸⁸ (per exemple al claustre de Silos [fig.

⁶⁸² Idea directament relacionada amb la maternitat virginal de Maria que ja defensaren amb insistència els exegetes cristians, els quals discriminaren a Josep i evitaren esmentar-lo a com a sant (ARRIBA, 2009, p. 500).

⁶⁸³ MEV, inv. 3, v. ROSELL, 1986, a CR, 22, pp. 148-151.

⁶⁸⁴ Quan, si s'hagués seguit la continuïtat cronològica del cicle, hauria d'haver estat col·locat abans de l'infantament.

⁶⁸⁵ L'episodi és narrat pels evangelis canònics (Mt. 1, 20-24) i apòcrifs (*Protoevangeli de Jaume XIV*, 2; *Evangeli de Pseudo-Mateu XI*, 1; *Llibre sobre la Nativitat de Maria X*, 2). SCHILLER, 1971-1972, 1, p. 57, indica que el somni de Josep en la Nativitat apareix per primer cop en escenes de miniatures medievals que il·lustren el passatge de Mateu.

⁶⁸⁶ Al registre inferior de l'absis major, en un cicle amb escenes de la infància (PAGÈS, 2007, p. 32 i fig. 11). Les pintures originals es conserven al Museum of Fine Arts de Boston (WUNDERWALD/BERENGUER, 2001) i, des de 2008, se'n pot contemplar una còpia *in situ*.

⁶⁸⁷ "Josep, el seu marit, que era just, i per altra banda no la volia infamar, resolgué de repudiar-la secretament" (Mt. 1, 19). Si bé a Mur l'àngel no existeix (o s'ha perdut), el text identifica clarament l'escena.

⁶⁸⁸ És ben coneguda l'evolució del tema en el romànic castellà gràcies als estudis de FRONTÓN, 1992; FRONTÓN, 1993-1994, en els quals es mostra com, a partir de les imatges del monestir de Silos (timpan i capitell del claustre baix), va irradiar cap a regions rurals, amb especial incidència a l'església de San Juan de Ortega (Burgos), on es localitza tot un cicle de la infància de Crist

185] o a San Juan de Ortega [**fig. 186**]), on es donaren, a més a més, altres enriquiments iconogràfics, com ara el detall afectuós de Maria donant de mamar al Nen i la presència d'una o diverses parteres.

* * * *

Com interpretem la distribució d'escenes de la nau sud de la catedral [**INFOGRAMA 11**]? Hi ha motius per considerar que la porta d'aquesta nau, la dels Fillols, era un dels punts a través del qual els laics accedien a l'interior del temple (tractem la qüestió a l'apartat 6. 4. 1.). Tinguem present que era l'única que en època medieval (i fins que es va acabar la porta dels apòstols) connectava directament amb la ciutat mitjançant un carrer que Lladonosa troba denominat com la "costa de Palau" o la "costa de Santa Maria"⁶⁸⁹, i que pujava fins a l'esmentada porta. Per bé que, en efecte, els fidels podien accedir a l'interior de la catedral, aquest accés era restringit tant pel que fa als espais com als moments litúrgics. Així, per exemple, i com s'ha expressat, l'entrada al cor la tenien totalment vetada, ja que el seu ús era exclusiu per a les cerimònies a les quals assistien el bisbe i els canonges (apartat 3. 2. 2.). Ara bé, és més complicat determinar quines eren les àrees geogràfiques del temple a les quals sí que podien entrar aquests fidels. Des del punt de vista de l'anàlisi topogràfica no pot passar inadvertit el fet que en una de les capelles d'aquesta nau s'hi administrava el baptisme⁶⁹⁰, com sabem, a l'antiga capella de Sant Joan Baptista, quan la catedral va ser l'únic temple autoritzat per a dispensar el sagrament a la ciutat, fet que va durar des de finals del segle XII fins a mitjan segle XIV (v. apartat 6. 4. 1. 1.). La presència del baptisteri sembla fer notar que, en efecte, la nau sud era un espai litúrgic en el qual la població lleidatana hi entrava, al menys en el moment en què es disposava a rebre el sagrament. Ens hem de plantejar, per tant, si la decoració d'aquesta nau hauria pogut vincular-se amb aquest fet.

Just després d'accedir a l'interior del temple el fidel-espectador tenia la possibilitat de visualitzar fins a tres unitats iconogràfiques relacionades temàticament entre sí, totes corresponents a la infància de Crist. Sembla que per aquesta nau es va fer una selecció d'imatges a manera de flaixos que resumien el missatge essencial de la fe cristiana, així com les línies que defineixen el programa iconogràfic de la Seu Vella, si es que es pot anomenar així, amb una manifesta insistència en el misteri de l'Encarnació i en el Naixement de Crist.

⁶⁸⁹ LLADONOSA, 1979, p. 12.

⁶⁹⁰ Així ho ha considerat tradicionalment la historiografia: BERGÓS, 1928, pp. 141-143; BERGÓS, 1935, p. 156, nota 17; ALONSO, 1979, p. 69; CONEJO *et al.*, 2003, pp. 127-129.

Possiblement, aquesta repetició indica que estaven destinades a la instrucció dels fidels (laics) i no tant a uns canonges que, per poc coneixedors que fossin de continguts teològics, no els hauria fet falta una reiteració tant eloqüent. La ubicació d'aquest conjunt de cicles devia cercar una comunicació simple, un missatge immediat i eficaç, i per això es van escollir unes imatges que mostressin una idea clara de l'Encarnació de Crist, que efectivament s'havia fet home, i de la importància que va tenir Maria en aquest procés.

Per un altre costat, ens preguntem si la pròpia temàtica d'aquestes unitats iconogràfiques es podria vincular específicament al sagrament del baptisme⁶⁹¹. Harriet Sonne ha realitzat un estudi en què posa de manifest que els temes de la infància es van vincular efectivament amb el baptisme a través de la seva presentació generalitzada en la decoració d'un important grup de fonts d'arreu de l'Europa occidental que cronològicament se situen entre la segona part del segle XII i la primera part del XIII⁶⁹². L'autora evidencia que l'interès internacional en representar escenes de la infància de Crist a les fonts baptismals (principalment l'Epifania i l'Anunciació, encara que també hi apareixen sovint la Nativitat i l'adoració dels pastors, entre altres), es relaciona amb una tendència litúrgica palesa en certs sermons exegètics del moment en els quals es reforça la relació dels temes teològics amb la vida de Crist. Així, considera que els episodis que se seleccionen tenen el propòsit de commemorar la significació litúrgica del baptisme més que no pas de presentar una narració històrica dels primers anys de la vida de Jesús. Tot això en un context proper al concili del Laterà de 1215, que va posar en vigor el dogma de l'Eucaristia, de manera que amb els temes de la infància s'expressaria la voluntat de demostrar la relació entre els dos principals sagraments. Una interpretació d'aquest caire es podria escaure amb la insistència amb què s'han representat els episodis de la infància de Crist, de manera que la presentació d'aquest conjunt de temes hauria pogut fer una doble funció: intensificar el missatge general del programa decoratiu esculpit de la Seu Vella i posar l'accent en el sagrament del baptisme.

⁶⁹¹ GODOY, 1997, pp. 189-190, estudia la teologia elaborada pels pares de l'Església (segles IV-V) que gira entorn del text de Joan 3, 3-8, sobre la interpretació del baptisme com a néixer de nou (recull textos d'Efrem el Siri, Tertulià, Zenó de Verona, sant Joan Crisòstom, sant Ambrós de Milà i Lleó Magne), els quals fan una comparació simbòlica de la font baptismal com a l'úter matern de l'Església: de la mateixa manera que Crist va ser concebut per l'Esperit Sant, la font simbolitza el sí immaculat de l'Església.

⁶⁹² SONNE, 2003. L'estudi s'estén a Anglaterra, Bèlgica, França, Alemanya, Espanya i Escandinàvia.

5. 6. REPERTORIS NO HISTORIATS DEL CONJUNT CATEDRALICI

En aquest apartat deixem de banda les escenes historiades per passar a centrar l'atenció en aquells temes que a priori es poden considerar de caire ornamental (amb vegetació, fauna, així com les característiques hibridacions, que combinen les dos categories anteriors). S'ha de deixar clar que ara ens centrem amb la totalitat del conjunt que analitzem, sense distingir si les peces es troben al temple o al claustre. Atesa la gran quantitat de capitells que presenten temes anàlegs o similars, la majoria de peces no es tracten de forma particular, sinó que s'inclouen en apartats genèrics; no obstant, això no vol dir que si hi ha alguna representació que es considera singular o rellevant no pugui tenir un subapartat que se li dedica exclusivament.

5. 6. 1. Vegetació

El desplegament de vegetació és probablement el més rellevant del conjunt que estudiem. La seva presència s'imposa tant al temple com al claustre i va lligada a l'abundància i a la diversitat de representacions dels capitells, ja que apareix en peces que presenten el temes florals de forma exclusiva, en altres on s'associa amb d'altres figures, on la vegetació és habitada per personatges, animals o simplement per caps, i fins i tot quan serveix de marc a escenes historiades. Igualment, allò floral s'hibrida amb certes figures constituint una forma particular de crear éssers fantàstics. En gairebé cap cas es detecten dos exemplars vegetals iguals, fet que manifesta una voluntat d'individualitzar cada peça i de variar sistemàticament els motius decoratius. En el conjunt de la vegetació esculpida lleidatana hi trobem representacions àmpliament utilitzades en la tradició escultòrica medieval, com la fulla d'acant, sovint en composicions on es desenvolupen interpretacions lliures del capitell corinti, però també d'altres que exhibeixen temes específics com la verema. Ultra les variacions formals entre els capitells i els diversos graus d'associació de la flora amb altres repertoris i/o escenes, aquesta crea un contínuum i genera un entorn transversal que unifica la totalitat del conjunt. Davant d'aquesta riquesa i varietat, quin és el valor que se li ha d'atorgar a la flora? La vegetació adopta una significació simbòlica o és pura ornamentació entesa en el sentit que es va multiplicar perquè hi havia un gran nombre de capitells que havien de ser decorats i aquesta era la solució que presentava una major economia de

mitjans? Tal com semblen evidenciar certs treballs recents⁶⁹³, dels quals n'adoptem alguns plantejaments, es pot considerar que la presència de vegetació té una funció simbòlica que, en un sentit general, es la de contribuir a la sacralització del bastiment ritual. No ens detindrem a recordar textos cèlebres que posen de manifest la idea que l'ornamentació del temple contribueix a apropar el fidel a Déu, sinó que només farem l'esment d'un d'aquests escrits que particularment fa referència a la funció de l'ornamentació vegetal, el tractat de Teòfil (*ca.* 1080-1125), que a la introducció expressa que la decoració magníficament de la casa de Déu, coberta de flors i fulles variades, fa visible l'aspecte del Paradís⁶⁹⁴, passatge del qual es desprèn que la presència de la vegetació transforma literalment l'església i no només de manera metafòrica en una mena d'anticipació del jardí celestial⁶⁹⁵.

5. 6. 1. 1. Acants

Bona part dels capitells de l'interior del temple presenten disposicions amb fulles derivades de l'acant, que és la forma més noble d'ornamentació vegetal i que, és clar, evoca l'Antiguitat. Però els capitells amb acants de la Seu Vella no tenen la intenció d'imitar prototips corintis antics, sinó que són composicions específiques que els reelaboren i proposen noves solucions. Dins del conjunt de capitells amb acants hi podem distingir els que només presenten la fulla com a decoració dels que evocuen els models corintis. En l'art romànic l'acant fou un dels elements ornamentals més rellevants a nivell quantitatiu entre la flora esculpida. La varietat tipològica i la lliure modulació fan idònia aquesta fulla per adaptar-se a qualsevol format, per la qual cosa no sorprèn que aparegui en un gran nombre de peces lleidatanes. Aquest és el cas de dos capitells situats a l'embocadura de la nau lateral nord [08.12 i 08.13, ANNEX 1], que presenten una tipologia estretament relacionada amb dos exemplars de la capella de la Concepció, els quals, a diferència dels anteriors, inclouen figuració animal [06.01 i 06.02, ANNEX 1]. Altres capitells decorats amb fulla d'acant despleguen aquesta vegetació en diversos registres i poden tenir penjant fruits granulats [03.05, ANNEX 1]. També trobem peces constituïdes per fulles palmetades derivades d'aquest motiu [08.11, 09.01, ANNEX 1]. Hi ha casos en què la fulla d'acant es combina amb altres tipus de vegetació, com un capitell

⁶⁹³ BONNE, 2009; BASCHET *et al.*, 2012a, pp. 43-95; BASCHET *et al.*, 2012e, s. p.

⁶⁹⁴ ... *domum Dei, fiducialiter aggressus, tanto lepore decorasti, et laquearia seu parietes diverso opere, diversisque coloribus distinguens, paradisi Dei speciem floribus variis vernantem* (TEÒFIL, 1986, p. 63).

⁶⁹⁵ BONNE, 2009, pp. 99-102.

que a la part superior presenta grans palmes, que, a més a més, a l'angle hi té un petit motiu arquitectònic cilíndric com si fos una torreta [12.16, ANNEX 1]. Destaca l'originalitat d'un capitell de la nau central en el qual els dos registres inferiors són d'acant, mentre que el superior presenta una composició de branques i fulles d'heura [12.07, ANNEX 1]. Altres versions ostenten el que s'ha definit com acant espinós⁶⁹⁶ [14.04, 17.05 i 17.06, ANNEX 1], així com fulles d'acant palmetades⁶⁹⁷, consistents en rengles de fulles molt obertes i nervades [08.14, 12.03 i 12.07, ANNEX 1]. També hi ha altres exemplars on la fulla d'acant apareix combinada amb pinyes que pegen dels angles [03.08, 09.02 i 09.11, ANNEX 1].

Com hem dit, es poden diferenciar els capitells amb decoració exclusiva de fulles d'acant dels que s'aproximen més perceptiblement a la forma del corinti, que fou igualment utilitzat amb insistència en el romànic, amb múltiples variacions⁶⁹⁸. El capitell corinti es caracteritza per una organització en dos cossos, l'inferior amb una doble fila de fulles d'acant, i uns caulicles que s'enrosquen en el cos superior. A Lleida hi trobem aquest tipus, però també hi ha peces que, tot i que en conserven certs aspectes, es distancien de l'esquema clàssic del corinti i presenten una realització més simplificada o amb elements afegits o recomposats (derivats del corinti)⁶⁹⁹. En general, i malgrat les variacions que es detecten, els capitells corintis segueixen un tipus que gaudeix de continuïtat a tot l'edifici. Consisteix en una esquematització del capitell corinti romànic⁷⁰⁰, amb un cos inferior amb un doble o triple registre de fulles d'acant, sovint molt nervades i estilitzades [09.07 i 11.04, ANNEX 1], que a la part superior tendeixen a alliberar les fulles del cos del capitell i per sobre té els característics caulicles [5.11 i 10.4, ANNEX 1]. La seva execució és senzilla i s'evidencia una manca de sentit del volum que contrasta amb alguns capitells decorats exclusivament amb acants, les fulles dels quals tenen una aparença més carnosa. Els corintis lleidatans també poden incloure particularitats, com ara capolls [02.04, ANNEX 1], motllures a mitja altura [05.10, ANNEX 1], caps zoomòrfics [13.01, ANNEX 1], figuretes d'humans, pinyes inserides en la vegetació [12.15, ANNEX 1] o rosàcies [13.06, ANNEX 1]. Són singulars els exemplars configurats per diferents nivells de fulles d'acant geometritzant que

⁶⁹⁶ Amb aquest terme ESPAÑOL, 1995b, p. 53, ha definit la fulla en qüestió, que reapareix a Sant Benet de Bages i a Sant Martí Sarroca.

⁶⁹⁷ Descrites sota aquesta denominació per BERGÓS, 1935, p. 47 i ss.

⁶⁹⁸ VERGNOLLE, 1990.

⁶⁹⁹ Adoptem la denominació de BAYLÉ, 1993.

⁷⁰⁰ En presenten múltiples exemples PUIG I CADAFALCH *et al.*, 1909-1918, 3, pp. 689-706.

es vinclen enfora i tenen una nervadura axial trepanada [16.03, 20.03 i 20.04, ANNEX 1]. S'ha apuntat que els capitells corintis, amb les seves variacions, s'apropien del valor de l'Antiguitat i no s'han de veure en termes de degradació d'allò antic, sinó com una revitalització simbòlica presentada sota variades formes, que han de ser enteses en termes positius i segons els criteris exposats de magnificació de l'espai sacre⁷⁰¹.

5. 6. 1. 2. Vinya

La vinya, associada a la verema i dels veremadors, és un tema comú a la catedral lleidatana, ja que apareix en sis capitells de l'interior del temple [08.04, 09.06, 09.08, 09.09, 12.06 i 13.16, ANNEX 1] i també la trobem en un capitell del claustre [I.03, ANNEX 5]. Les escenes es desenvolupen entre tiges rinxolades amb vinyataires entre sarments, pàmpols i raïms vestits amb túniques curtes, que porten a terme les feines pròpies d'aquesta activitat agrícola. A diferència d'altres tipus de vegetació, com és el cas dels acants, quan es presenta la vinya, amb o sense vinyataires [08.01, ANNEX 1], aquesta es distingeix perquè són menys marcats la simetria i l'ordre, normalment amb composicions lliures.

El tema de la vinya i/o la verema va ser una constant en l'art medieval, el qual el va heretar de l'Antiguitat. Principalment en l'art romà va existir un vast repertori amb escenes de verema en què s'exhibien humans i *erotes* immersos en un món vegetal de profusos sarments. El motiu va passar a l'art del segle IV⁷⁰², on es descobreix sobretot en sarcòfags pagans degut a què en la religió grecoromana la vinya s'associava al culte de Dionysos, déu que es va relacionar amb el món d'ultratomba⁷⁰³. En el món hispànic⁷⁰⁴ la imatge de la verema amb *putti* o *bacchoi* com a al·lusió a l'altra vida o relacionada amb Dionysos s'adverteix en peces com un sarcòfag de Vila Franca de Xira⁷⁰⁵ que presenta la *imago clipeata* de la difunta envoltada de relleus al·lusius a la recol·lecció del

⁷⁰¹ V. les lectures que en aquest sentit fa del capitell corinti en època romànica i en particular de l'edifici de Notre-Dame-du-Port BASCHET *et al.*, 2012e, s. p.

⁷⁰² GARCÍA BELLIDO, 1972, p. 568.

⁷⁰³ La vinya i el vi van esdevenir l'expressió de la immortalitat. El seu paper és similar al del banquet funerari: el vi obre el camí de la felicitat eterna amb oblit de les penes terrenals (CUMONT, 1966, pp. 343, 373, 489 i 491). El sentit dionisiac que adoptaven algunes escenes de verema es troba en sarcòfags pagans de principis del segle III de San Llorenç extramurs de Roma (GARCÍA BELLIDO, 1972, pp. 568-569, figs. 1006-1008), com un que presenta la collita del raïm amb *putti-bacchoi* que grimpen per les tiges i s'afanyen a recol·lectar el fruit, o d'Auletta, amb Ariadna acompanyada de petits genis veremadors (GRABAR, 1967, fig. 125).

⁷⁰⁴ GUARDIA, 1989, pp. 54, 65, 68 i 75; GARCÍA-GELABERT, 1997.

⁷⁰⁵ Sarcòfag en forma de *lenos* de la primera meitat del segle III descobert el 1944, Museu Etnològic de Belem, inv. 994.20.1 (GARCÍA BELLIDO, 1949, pp. 263-264, làms. 212-214).

raïm, el “sarcòfag de les estacions” d'Empúries⁷⁰⁶, que reproduïx el tema a la coberta junt amb l'elaboració del vi duta a terme per *erotes nus*, o el mosaic de paviment de Sagunt amb el triomf de Dionysos⁷⁰⁷, que al centre representava el déu muntat sobre una pantera i envoltat per petits genis veremadors. El cristianisme va assimilar la vinya bàquica al tema de la vinya del senyor (Is. 5, 7) i per això també va triomfar en la iconografia paleocristiana, on apareix, per exemple, en un dels coneguts mosaics de la volta del mausoleu de Constança de Roma⁷⁰⁸ o al Sarcòfag dels tres pastors⁷⁰⁹ (ca. 370-380) [fig. 187].

Si ens fixem en les imatges romàniques del tema i en les lectures que se'n proposen, podem remetre en primer lloc a una sovint reproduïda escena de verema a l'abadia de Saint-Pierre de Mosac (Alvèrnia) [fig. 188], a la qual se li ha atribuït un significat eucarístic⁷¹⁰. Igualment conegudes i interpretades són les columnes entorxades de la desapareguda porta Francigena de la catedral de Santiago (ara al Museu de la Catedral) [fig. 189], les quals van recuperar el tema antic dels *putti-bacchoi* veremadors i que Moralejo va creure que seguien el model de l'antiga pèrgola apostòlica de l'altar major de San Pere del Vaticà⁷¹¹; per la seva part, més recentment Castiñeiras ha posat de manifest que el tema subratllava un significat eclesiològic d'oposició entre el bé (veremadors) i el mal (animals de caràcter negatiu)⁷¹². Altres veremes romàniques les localitzem, per exemple, en un àbac del claustre de Tarragona [fig. 190], en aquest cas formant part d'un calendari⁷¹³. Això ens porta a enllaçar amb la qüestió de que el tema també va proliferar, en efecte, en els calendaris medievals. No entrarem a fons

⁷⁰⁶ Museu d'Arqueologia de Catalunya/Girona, inv. 1056 i 1057, de significat pagà, malgrat que presenta la figura del bon pastor, la única que es pot interpretar des d'òptica cristiana (GARCÍA BELLIDO, 1949, pp. 267-672 i làms. 218-222; NOLLA/SAGRERA, 1995, p. 218 i fig. 157).

⁷⁰⁷ BALIL, 1978. A l'actualitat el mosaic ha desaparegut.

⁷⁰⁸ Reproduïx les fases de la collita del raïm i altres activitats vinculades realitzades per amorets disseminats per tota la superfície (STERN, 1958, pp. 198-199 i figs. 33-35).

⁷⁰⁹ Amb la figura central del bon pastor envoltada per *putti* veremadors entre els sarments, Museu Lateranense, inv. 181 (GARCÍA BELLIDO, 1972, fig. 1298).

⁷¹⁰ BASCHET *et al.*, 2012a, pp. 64-65 (fig. 6b) en destaquen el seu caràcter terrenal, que es plasma en la manca de simetria i en la presència dels veremadors, per bé que, per un altre costat, BASCHET *et al.*, 2012c, paràgraf 48, consideren que, si bé el tema remet a l'art romà, en un context monàstic, és difícil no atribuir-li un valor de prefiguració eucarística.

⁷¹¹ MORALEJO, 2004c.

⁷¹² Aquest missatge s'entén a Compostel·la, ja que en el Sermó de la Passió de l'Apòstol del *Liber sancti Iacobi* (I, 6) es parla de les *barbarae ferae* i de les *vulpes hereticae*, com enemics de l'apostòlic veremador de la Vinya de l'Església. Amb tot això l'autor considera la primitiva Porta Francigena semblava adherir-se a l'ideari de l'Església Romana de finals del segle XI i de l'art de la Reforma Gregoriana. També assenyala la seva semblança amb imitacions de les columnes de San Pere de finals del segle XI (Santa Trinità dei Monti a Roma i Sant Carlo a Cavi, al Laci) i no tant amb les del Vaticà. CASTIÑEIRAS, 2011a, p. 275; CASTIÑEIRAS, 2011c, pp. 120-122.

⁷¹³ Que es desenvolupa a l'ala nord (PUIG CADAFALCH *et al.*, 3, 1909-1918, pp. 491-493; WEBSTER, 1938, pp. 86 i 167-168, núm. 86).

en l'assumpte, ja que les nostres imatges del tema no s'integren en cap mensari, de manera que tan sols apuntarem que, en coincidència amb el que és habitual en els cicles agraris d'altres àmbits europeus⁷¹⁴ i hispànics⁷¹⁵, els calendaris catalans conservats la identifiquen amb el mes de setembre (portada de Ripoll⁷¹⁶, Tapís de la creació de Girona⁷¹⁷). No podem oblidar les veremes de Santa Maria d'Agramunt, presents en un capitell de l'interior de l'església⁷¹⁸ [fig. 191] i en un altre del muntant dret de la portada occidental, de les quals no se n'ha facilitat una lectura precisa. I ja per acabar amb aquesta panoràmica de temes romànics de la collita del raïm és interessant apuntar que pot aparèixer vinculada amb escenes historiades, com es troba per exemple al claustre de Girona⁷¹⁹, on es relaciona amb les escenes de Noé a la vinya i l'embriaguesa de Noè⁷²⁰. El tema de la vinya adquireix, doncs, diferents significats al·legòrics en la simbologia cristiana⁷²¹, alguns dels quals poden venir donats pels mateixos textos bíblics⁷²². És complicat precisar un possible sentit per a les escenes de verema que trobem a la nostra catedral, ara bé, el que sí que creiem és que s'han de llegir en clau positiva, com també s'ha posat de relleu en altres contextos religiosos que hem citat.

5. 6. 1. 3. Altres tipus de vegetació

Ultra les espècies vegetals clarament identificables, a les que acabem de referir-nos, al temple lleidatà hi llueixen moltes peces decorades amb tipus variats de vegetació que presenten una identificació més complicada. Possiblement els artistes no pretenien recrear espècies vegetals ben diferenciades, per la qual cosa no creiem necessari fer un esforç en identificar-

⁷¹⁴ WEBSTER, 1938, pp. 57-103; MANE, 1983, p. 188.

⁷¹⁵ CASTIÑEIRAS, 1996, pp. 203-208.

⁷¹⁶ WEBSTER, 1938, pp. 85 i 166-167, núm. 84; CARO, 1949, p. 56.

⁷¹⁷ Tresor de la Catedral de Girona, ca. 1100, que a part de exhibir-la al novè mes també hi és al desè, figurat a partir d'una vinya carregada de raïms que porta la inscripció: VINEA. V. WEBSTER, 1938, pp. 82 i 165, núm. 82; CARO, 1949, pp. 53-54; PALOL, 1986, p. 43; CASTIÑEIRAS, 2011b, p. 60.

⁷¹⁸ BERNAUS, 1997, a CR, 24, p. 512.

⁷¹⁹ Capitell de l'ala oest del claustre amb grups d'homes que sostenen una cistella amb raïms; v. CID, 1951, p. 51 (cap. núm. 9 interior); núm. 67 segons la numeració que proposa LORÉS, 1990b, p. 3 i LORÉS a, CR, 5, 1991, p. 119.

⁷²⁰ Apareix al capitell núm. 12 interior de l'ala oest segons la numeració de CID, 1951 i al 73 segons la de LORÉS, 1991, a CR, 5, p. 119.

⁷²¹ Sobre la simbologia cristiana de la vinya: QUIÑONES, 1995, pp. 237-244 i pp. 250-252 per al seu contingut simbòlic en l'art romànic. Pel que fa a les interpretacions simbòliques, el tema ha estat entès, en certes ocasions, en termes de balanç en l'activitat complida per a mostrar al Creador, i és per això que s'hi ha trobat un motiu funerari (JALABERT, 1965, p. 240).

⁷²² V. la paràbola dels vinyaters rebels (Mc. 12, 1-11; Mt. 20, 1-16; Lc. 20, 9-16).

les. Això no obstant, a continuació fem referència a algunes d'aquestes categories genèriques. A l'interior del temple hi apareix un tipus floral amb grans fulles llises, de la part superior de les quals en pengen unes pinyes⁷²³ [12.11 i 13.14, ANNEX 1], així com altres que es presenten com una derivació d'aquests, ja que el motiu ha estat enriquit [12.10, 12.14 i 13.15, ANNEX 1]. Dins d'aquest grup hi destaca una peça que, junt amb aquesta ornamentació, desplega un tipus de vegetació que es coneix com "fulles del lliri d'aigua" [12.10, ANNEX 1], el qual es vincula a la decoració del món cistercenc⁷²⁴. Altres capitells ofereixen composicions vegetals a partir de fulles, fruits i tiges molt estilitzades⁷²⁵ [01.04 i 05.03, ANNEX 1].

Un dels tipus ornamentals que es presenta amb una major varietat de repertoris és el que hem definit com a "tiges rinxolades o entrelaçades amb fulles i fruits". El revelen dos capitells de la capçalera [02.02 i 02.03, ANNEX 1], els quals es conformen per tiges que s'entrellacen formant figures romboïdals o altres amb composicions semblants molt ornamentades, amb un rerefons estructurat i fulles i fruits granulosos de diverses classes [06.04, 06.05, 06.06, i 06.07, ANNEX 1]. En aquest mateix grup s'hi ha d'incloure un conjunt de peces que insereixen petits caps humans o animals als angles, de la boca dels quals en surten les tiges que decoren la superfície de les peces [03.04, 06.08, 08.15, 13.07, 16.07, 16.15, 17.15, 18.04, 19.03, 20.02, a i f, ANNEX 1]. També es descobreix la decoració singular d'una peça que respon a la disposició múltiple i simètrica d'un motiu omnipresent en els repertoris ornamentals de l'escultura romànica, la semi-palemata⁷²⁶[17.07, ANNEX 1].

Un dels tipus decoratius als que convé fer referència perquè a la Seu Vella es desplega amb una quantitat i una varietat remarcables, tant al temple com al

⁷²³ El tema s'ha denominat com a "pinyes i aglans" (BAQUÉ, 1997, a CR, 24, p. 582), "fulla d'escut amb pinyes invertides" (BERGÓS, 1935, p. 49) O "fulla llisa amb pinyes" (CAMPS, 1988, p. 139). Va tenir una especial incidència als claustres cistercencs. És palpable la relació de les peces lleidatanes amb Vallbona de les Monges, on apareix en diversos capitells de la galeria de llevant del claustre, així com a la portada del braç nord del transsepte (CAMPS, 1998), i amb el claustre tarragoní (Capitell núm. 7 de l'ala meridional CAMPS, 1988, p. 139).

⁷²⁴ El motiu es troba en abundància als claustres de Vallbona, Poblet i Santes Creus, així com al de la catedral de Tarragona. V. els exemples tarragonins, a CAMPS, 1988, pp. 134-139, el qual adopta la denominació del motiu de Puig i Cadafalch.

⁷²⁵ Es tractaria d'un altre exemple vinculat al Cister, ja que apareix tant al claustre de Vallbona (CAMPS, 1998, p. 242) com a la catedral de Tarragona (CAMPS, 1988, p. 142).

⁷²⁶ L'element decoratiu d'inspiració vegetal conegut com a palma en el romànic es veié sotmès a un procés d'abstracció que el distancià del model natural i per això se sol denominar amb el terme "palmeta" (QUINONES, 1995, p. 118). El nostre motiu deriva de la "primera flora llenguadociana" (JALABERT, 1965, p. 51 i pl. 21), una decoració que com és ben sabut es féu especialment notòria als cimacis i als capitells del claustre de Moissac, així com en diferents punts de Saint-Sernin de Toulouse, ara al Museu dels Agustins (MESPLÉ, 1961, núms. 236-238).

claustre, és el dels “rínxols habitats”, els quals reproduïxen una sèrie de tiges que generen rínxols entre els que hi ha personatges en actituds variades. Dins el temple es localitza, per exemple, en un capitell que mostra el bust d'un home a la part inferior, per sobre del qual hi ha un cap d'animal [09.10, ANNEX 1]. D'altres presenten personatges que se sostenen entre les tiges [13.03, 14.03, 14.02, ANNEX 1], que combinen la figuració humana amb l'animal [17.13, ANNEX 1] o que només tenen animals entre els seus rínxols [19.02, ANNEX 1]. El tema és un dels més freqüents entre els capitells del claustre, on hi apareixen figures humanes, nues a diferència de les de l'interior del temple, en postures dinàmiques entre de la vegetació [I.02, II.09, III.03, III.06, ANNEX 5].

L'últim tipus de flora a remarcar és el que presenta el que es podria anomenar de tradició o inspiració goticitzant, en el sentit de que la forma es distancia de la rigidesa que en general caracteritza l'escultura de l'interior del temple i l'aproxima als capitells del claustre realitzats en fase gòtica. Crida l'atenció un exemplar amb motius vegetals amb un estil que enllaça amb la flora gòtica [17.08, ANNEX 1], el qual se situa en un punt proper als peus del temple. Altres composicions goticitzants són dues peces amb registres de fulles lobulades carnoses amb una composició de conjunt corintiana on l'acant se substitueix o es juxtaposa amb altres tipus vegetals [08.06 i 18.01, ANNEX 1].

5. 6. 2. Animals

5. 6. 2. 1. Segons categories

L'inventari exhaustiu dels temes i repertoris del temple lleidatà revela una presència considerable d'animals. La diversitat de les imatges animalístiques no es pot analitzar en un sentit general, sinó que la seva presència està marcada per diferents categories que presenten una multiplicitat de possibilitats de lectura que van des d'allò positiu (ocells, grius,...) fins a allò negatiu (serps, dracs, ...), unes interpretacions a les quals ens intentarem acostar en els paràgrafs que segueixen.

Ocells i grius. Malgrat ser un tema comú en el romànic, en la decoració escultòrica de la Seu Vella els exemplars que integren aus no són nombrosos. Només tres capitells de l'interior del temple compten amb aquesta figuració [00.02, 04.05 i 14.01, ANNEX 1], amb parelles d'ocells afrontats que poden afegir el recurs ornamental de la cua vegetal (*vid. infra*). Com que la identificació concreta de l'espècie a la que pertanyen és difícil els designem amb el nom

genèric d'aus. La idea que, segons explica Jacques Voisinet, existia dels ocells en època medieval és que eren una espècie particular, ja que, com que volen entre el món terrestre i el celest, actuaven de mediadors entre allò material i allò espiritual⁷²⁷. Per la seva part, el griu també s'associa al grup d'animals singulars⁷²⁸, que a la Seu Vella trobem en dos capitells de l'interior del temple [07.09 i 16.12, ANNEX 1], ambdós seguint la disposició simètrica que es repeteix en la majoria de representacions d'animals del conjunt i el tret característic de la derivació de les cues en elements vegetals. Com que es constitueix com la unió de dos animals de màxima categoria: el rei dels animals terrestres i la reina de les aus, genèricament se'n sol posar de manifest una visió positiva⁷²⁹.

Lleons. En diferents indrets del temple, hi figuren representacions amb lleons, ja siguin afrontats, com una peça del transsepte [07.08, 15.01, ANNEX 1], ja siguin oposats de manera simètrica [03.11', ANNEX 1]. També trobem figuració leonina amb els animals arborats entre ornaments vegetals [17.16, ANNEX 1] i entre vegetació, tant en la cua de l'animal com en el marc de l'escena [16.04, ANNEX 1], diferents variants que també trobem en capitells del claustre [III.04, V.07, V.10, ANNEX 5]. Per últim, en dues mènsules de la nau central també hi apareixen dos lleons afrontats l'un al costat de l'altre [049 i 050, ANNEX 3] i també es descobreixen en una altra del transsepte [075, ANNEX 3]. La imatge del lleó fou un motiu iconogràfic molt extens en l'imaginari visual medieval (per influència dels teixits i objectes sumptuaris orientals). La imatge monumental del lleó va experimentar una difusió massiva en època romànica⁷³⁰, quan fou quotidià trobar-lo formant parelles afrontades que es van adaptar a l'estructura del capitell, l'espai preferent que va ocupar arribant a infinites solucions. No es pot negar que moltes representacions van tenir com a última finalitat un valor ornamental, que potser també el troba a la nostra catedral; el que és clar, és que les representacions que hem esmentat no tenen

⁷²⁷ VOISENET, 2000, pp. 136-138.

⁷²⁸ És un animal mitològic representat amb cap, ales i urpes d'àguila i amb cos de lleó, que combina els atributs simbòlics d'aquests dos animals i amb aquestes característiques sovint es plasma en l'art romànic, v. DEBIDOUR, 1961, pp. 218-220; MALAXECHEVERRÍA, 1997, pp. 127-139; DOCAMPO *et al.*, 2000, pp. 24-31; MIRÓ ROSINACH, 2001, pp. 41-52.

⁷²⁹ Per exemple, MIRÓ ROSINACH, 2001, pp. 48-49, interpreta segons els seus valors positius el griu de la portada de Santa Maria de Bell-lloc. El griu sol aparèixer representat al llindar del lloc sagrat, ja que fa la funció de guardià. Una mateixa lectura sembla desprendre's de la portada amb timpà amb dos grius que es conserva al Museu de Solsona, segons CAMPS, 1986, a CR, 12, p. 324-325.

⁷³⁰ Sobre el tema del lleó en el romànic v. esp. IGARASHI-TAKESHITA, 1980; BRETÈQUE, 1985; PASTOUREAU, 1985; FAVREAU, 1991b.

res a veure amb les possibles identificacions simbòliques com a emblema de Crist⁷³¹.

Dromedaris. Aquests animals exòtics figuren en un capitell [10.02, ANNEX 1], on apareixen afrontats i cavalcats per dos personatges. Presenten un llarg coll i un sol gep sobre l'esquena, característiques que fan que els puguem identificar com a tals⁷³². Aquest mamífer del desert, símbol d'Aràbia i en època medieval associat als musulmans i a l'Islam⁷³³, fou conegut en el món cristià peninsular tant a través de la seva representació en l'art islàmic, com per la seva penetració des de regions musulmanes⁷³⁴. La presència d'aquest animal en el romànic esculpit peninsular no s'ha estudiat de manera exhaustiva, però una mirada general posa en evidència que la seva representació no és habitual⁷³⁵ i

⁷³¹ Vegi's BEIGBEDER, 1989, pp. 289-304; CHARBONNEAU-LASSAY, 1997, 1, pp. 35-53.

⁷³² Però sota la denominació de dromedaris entenem tant aquests com els camells. Si es vol aprofundir en les diferències entre ells es pot veure GÓMEZ-CENTURIÓN, 2008, pp. 158-159, el qual dóna algunes claus per entendre l'associació que es fa dels dromedaris amb els àrabs, tema que tractarem més endavant. El camell (*Camelus bactrianus*), amb dos geps i originari de l'antiga regió de Bactriana, és insensible tant al fred com a la calor, mentre que el dromedari (*Camelus dromedarius*), amb un sol gep i provinent de la Península Aràbiga, és exclusiu de les zones càlides. L'altiplà d'Iran, molt fred durant l'hivern, separa les zones habitables per l'una i l'altra espècie. Els àrabs, oriünds dels deserts càlids de la Península Aràbiga, van afavorir (a partir del segle VII) la difusió del dromedari, mentre que els turcs, provinents dels deserts freds de l'Àsia central, van impulsar (a partir del segle XI) l'expansió del camell.

⁷³³ A l'Islam el camell tenia múltiples usos: bèstia de càrrega, productor de llet, de carn, de pells, etc. És un referent comú en la literatura musulmana i ocupa el lloc principal entre els animals citats a l'Alcorà (RIBAGORDA, 1999, pp. 107-108). ZOZAYA, 1976, opina que, per als musulmans, el camell tenia un sentit majestàtic i fins i tot religiós i informa que a Al-Àndalus s'usava de forma restringida en els cerimonials de la cort. L'animal fou també un preuat obsequi que a vegades oferien els governants musulmans als castellans. L'any 1334 el Sultà del Marroc Abu Hassan li va fer arribar un exemplar al seu homònim castellà (MORALES, 2000, p. 260). Per un altre costat, en una cartel·la del claustre gòtic de la catedral de León hi apareix una dama que, segons FRANCO, 2008, p. 191, podria ser l'estimada d'Alfons XI de Castella, Leonor Ramírez de Guzmán, la mà de la qual besa un personatge agenollat tocat amb turbant, i que, acompanyada del seu seguici, rep un camell com a obsequi.

⁷³⁴ Sembla que els primers camells es van importar a Al-Àndalus al segle X des de les regions del Nord d'Àfrica. Almansor els utilitzà tant com animals de càrrega com per a les ràtzies. També els portaren els invasors almoràvits, com es desprèn del fet que el 1086 van aconseguir una important victòria sobre els cristians a Sagrajas (Badajoz) perquè els locals no van reaccionar davant les bandades de dromedaris que portaven aquells guerrers. Hi ha notícies de que al segle XIV els camells encara pasturaven a Vera, localitat propera a Almeria (MORALES, 2000, p. 260).

⁷³⁵ MALAXECHEVERRÍA, 1997, pp. 81-87, assenyala l'existència a Irache, Azcona i Torres del Río. Un exemple a part és el capitell amb la Història de Job procedent del desaparegut claustre de la catedral de Pamplona, en el qual la presència del camell s'explica per la seva referència que fa a la història bíblica (Jb. 1, 17) (VÁZQUEZ DE PRAGA, 1941, pp. 410-411; JOVER, 1987, p. 12). També s'han de tenir presents els exemplars pictòrics de San Baudelio de Berlanga (originalment sobre l'ampit oest de la tribuna annexa al gran pilar central, The Cloisters de Nova York) (GUARDIA, 1982, p. 26) i el de les pintures de Sant Joan de Boí (fris inferior de la

menys encara quan és muntat per personatges. No obstant, aquest tipus particular l'hem localitzat en sengles capitells de les galeries porticades burgaleses de l'ermita de Nuestra Señora de las Vegas de Requijada⁷³⁶ [fig. 192] i de Nuestra Señora de la Asunción de Jaramillo de la Fuente⁷³⁷ [fig. 193]. També figura a la sala capitular de la catedral de El Burgo de Osma⁷³⁸ [fig. 194], així com en un capitell de la galeria meridional al claustre de la catedral de Tarragona, on és cavalcant per un arquer que s'ha vist com un musulmà⁷³⁹ [fig. 195]. Tornant de nou a la idea de la identificació que és feia de l'animal amb l'Islam, però ara centrat en el terreny de les representacions artístiques, aquesta es fa present la capa de Roger II (1095-1154), on hi figura la imatge d'un lleó capturant un camell que representa la victòria de la dinastia normanda dels Hauteville sobre els àrabs⁷⁴⁰. També segons una visió antiislàmica el camell apareix a la portada de l'església de Saint-Gilles-du-Gard [fig. 196]⁷⁴¹ i a la portada principal de la catedral de Ferrara (ca. 1135)⁷⁴². Malgrat les evidències apuntades de que a la península ibèrica hi havia camells a l'època medieval, és difícil imaginar que la fidelitat formal de l'animal lleidatà a la realitat provingui de l'observació d'un model natural⁷⁴³. En tot cas, no es pot descartar la possible al·lusió al musulmà de la nostra representació i, en un context eclesiàstic com el lleidatà, això podria respondre a una condemna envers aquest col·lectiu, de la mateixa manera com hem vist que es manifesta en altres conjunts romànics.

Elefant amb castellet al llom. Igual d'exòtic que el camell és l'elefant amb castellet al llom es troba en una de les mènsules de la capella dels Montcada

gran composició del mur lateral nord, MNAC, inv. 15 956), v. GUARDIA, CR, 16, 1996, p. 217 i fig. p. 218.

⁷³⁶ ÁLVAREZ, 2006, a *EdR*, Castilla y León, Segovia, 2, p. 1194.

⁷³⁷ HERNANDO, 2002, a *EdR*, Castilla y León, Burgos, 4, p. 2406.

⁷³⁸ El qual fou reconegut per YARZA, 1969, p. 228.

⁷³⁹ CAMPS, 1988, pp. 71-73 i 75-77, figs. 20 i 21; núm. 29 segons la numeració de CAMPS, 1995, a CR, 21, p. 146 i 148.

⁷⁴⁰ HARTNER/ETTINGHAUSEN, 1964.

⁷⁴¹ El simbolisme del camell com representació d'Àrabia i, en general, el contingut antiislàmic d'aquesta portada, podria permetre albirar una referència als musulmans en aquests animals, que al costat tenen dos simis lligats amb una soga. TRIVELLONE, 2009, pp. 36-54, expressa que la comprensió global de la portada passa per la consideració de la història de la segona croada i hi reconeix un missatge antiislàmic sorgit del tractat *Contra sectam Saracenorum*, escrit per l'abat de Cluny Pere el Venerable.

⁷⁴² MONTEIRA, 2010, p. 389, creu que reflecteix un missatge antiislàmic manifest no només en el timpà presidit per un Sant Jordi, patró dels croats, sinó també en les columnes que reposen sobre dos atlants, un amb cabells arribats i l'altre amb cabells llargs, barba i cames creuades (que serien trets característics dels musulmans).

⁷⁴³ Quan apareixen imatges exòtiques com aquesta en l'art romànic se sol expressar que el seu referent es trobaria en mostres arribades a través d'objectes artístics de petit format (teixits, voris, etc.), idea que també es podria escaure per a la nostra representació.

descobertes durant una fase de restauració en 2010⁷⁴⁴ [147, ANNEX 3]. Es tracta d'una representació singular i única en el context del temple, amb l'animal que va carregat amb un castellet en el qual s'hi revelen les seves finestres d'espitllera, els merlets i fins i tot la maçoneria dibuixada. Aquesta estructura es tracta d'un armament mòbil que respon a la utilització bèl·lica que es va fer a Orient de l'animal (*howdah*)⁷⁴⁵. De fet, la presència de torretes defensives sobre el llom de l'elefant va ser una de les particularitats que va tenir més èxit en la iconografia medieval de l'animal segons un model que, com també comentàvem en relació al camell, no respon a la reproducció directa de la realitat, sinó a la còpia a partir de models recollits de teixits⁷⁴⁶, marfils⁷⁴⁷ o altres objectes sumptuaris de possible origen o inspiració oriental. I potser la prova del desconeixement que els artistes medievals occidentals tenien de la figura de l'elefant es posa de manifest en la varietat de formes, atributs i colors que adopta en les imatges amb què es va representar especialment en els manuscrits il·luminats⁷⁴⁸. La presència de l'elefant amb torreta al llom és reiterada en cicles pictòrics romànics, ja sigui com a tema ornamental, ja sigui com a integrant de bestiari o zodíacs, com es podia veure, per exemple, a l'església de San Baudelio de Berlanga⁷⁴⁹ [fig. 197] o a Sant Pere de Sorpe⁷⁵⁰ [fig. 198]. Igualment, la seva presència sovinteja entre les sèries de figures que ornamenten mètopes⁷⁵¹ o capitells⁷⁵². En el context artístic més proper, trobem elefants en un

⁷⁴⁴ MORÁN, Marta: *INT-70. Memòria del seguiment arqueològic de la reposició de teulades a les capelles de Montcada i Colom de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, Ajuntament de Lleida / Servei de Patrimoni Cultural, Històric i Artístic (SPCHA), 2010.

⁷⁴⁵ L'elefant com animal bèl·lic ja figura a la Bíblia: "Ensenyaven als elefants suc de raïm i de móres per enardir-los a la batalla. Distribuïren aquestes bèsties entre els cossos d'exèrcit, de manera que a cada elefant corresponien mil homes proveïts de cotes de malles i amb cascs de bronze al cap (...) Sobre cada bèstia, i cenyida amb ginyes especials, hi havia una torre de fusta fortificada i coberta; a cada torre, hi anaven tres guerrers, que lluitaven d'allà estant, i un indi per a guiar cada bèstia" (Primer llibre dels Macabeus: 1M 6, 32-37).

⁷⁴⁶ VOLBACH, 1942, pp. 174-175 assenyala com a prova de l'ús dels tèxtils amb dissenys amb elefants l'esment en una crònica de Monte Cassino d'un *pallium magnum, cum elephantis, quod dorsale cognominant* com a regal a la reina Agnès (tercer quart del segle XI).

⁷⁴⁷ THIBOUT, 1947, p. 185, menciona una sèrie d'exemples que van poder servir de model als artistes, entre els quals hi ha l'arqueta de Leyre (ca. 1005, Tresor de la Catedral de Pamplona).

⁷⁴⁸ Els bestiari il·lustrats van crear les imatges més insòlites de l'elefant com animal bèl·lic, que els il·luminadors van interpretar i enriquir afegint un gran nombre de guerrers encimbellats en diverses torretes i altres variacions (nombrosos exemples a DRUCE, 1919 i MARTÍNEZ DE LAGOS, 2008).

⁷⁴⁹ En aquest cas per duplicat: sobre un dels arcs de la tribuna (ara al Museo del Prado, inv. P07264) i a la volta (*in situ*), GUARDIA, 2011, pp. 250-254, recull bibliografia pròpia anterior, ja que és un tema que l'autora ha tractat en diverses ocasions.

⁷⁵⁰ Arc entre la nau i el col·lateral sud més proper a l'absis (MNAC, inv. 113 144).

⁷⁵¹ Apareix en una mètopa de la portada meridional de Santa María de Carrión de los Condes, amb un home que l'està muntant, en aquest cas, doncs, sense castellet, i que s'ha cregut integrant d'un zodíac (CUADRADO, 1985, pp. 443-444).

capitell-imposta de l'arc d'accés de la portada occidental d'Agramunt [fig. 199] i també al brancal esquerre del portal de Sant Pere de Cubells [fig. 200], la ubicació dels quals, en ambdós casos al llindar d'accés als temples, respon, segons Francesc Fité⁷⁵³, a un contingut simbòlic de fortalesa inexpugnable i en tot cas amb uns valors positius. A l'elefant de la nostra mènsula és difícil d'aplicar-li una lectura com la que planteja Fité, atesa la seva ubicació remota, però no hi ha motius per a veure'l des d'un punt de vista negatiu, com tantes altres mènsules del temple, sinó que si li haguéssim d'atribuir un valor, més enllà de l'estrictament ornamental, possiblement l'hauríem d'entendre en termes positius, com se sol fer notar davant d'aquestes representacions⁷⁵⁴.

Centaures disparant sirenes. Aquest tema tant conegut en el romànic figura en dos capitells de l'interior del temple [04.07 i 12.12, ANNEX 1]. Les sirenes són uns éssers híbrids fantàstics amb la part superior del cos humana i la inferior d'au o peix. Dels tipus derivats de la literatura que va determinar E. Faral⁷⁵⁵, les dels capitells lleidatans pertanyen a la categoria de la sirena-ocell. A l'Antiguitat⁷⁵⁶ les sirenes es distingien per la seva bellesa i l'atracció del seu cant⁷⁵⁷. Igual que la sirena, el centaure té un origen que remunta a l'Antiguitat⁷⁵⁸. L'aparença sorgida en la mitologia antiga es va diversificar a l'època medieval⁷⁵⁹ i sirenes i centaures van passar a ser protagonistes no només de textos literaris, sinó també d'un extens repertori iconogràfic. En efecte, la sirena i el centaure sovint apareixen junts en els bestiaris⁷⁶⁰ i així també

⁷⁵² Alguns capitells francesos amb elefants amb torreta que proporciona THIBOUT, 1947, són a Aulnay-de-Santoing (fig. 1), a Andlau (fig. 2) o a Sainte-Enrace (fig. 10). A la península apareix per exemple en un capitell de la capçalera de San Vicente de Àvila (RICO, 2002, fig. 155).

⁷⁵³ FITÉ, 1991b, pp. 89-105.

⁷⁵⁴ BEIGBEDER, 1989, pp. 147-148.

⁷⁵⁵ FARAL, 1953, pp. 403-506.

⁷⁵⁶ Sobre els orígens antics de la sirena: VIELLARD-TROIEKOUROFF, 1969; LECLERCQ-KADANER, 1975 i, en especial, LECLERCQ-MARX, 1997, pp. 1-40.

⁷⁵⁷ Raptors d'homes (Homer, *Odissea*, XII, 181-200), conduïen les ànimes dels difunts a l'Hades (illa dels morts). També acompanyaven a Persèfone cantant i/o tocant instruments (Apol·loni de Rodes, *Argonàutica*, 4, 898-9) i, quan aquesta va ser raptada per Plutó, es van convertir en éssers híbrids (dona-ocell) pel càstig de Démeter, mare de Persèfone. Higini (*Fàbules*, 124 i 141) les va descriure com semblants a ocells i a noies, mentre Ovidi (*Metamorfosis*, 5, 551-63) digué que tenien plomes, potes d'ocell i rostre de donzella (citats per GRIMAL, 1994, p. 484).

⁷⁵⁸ Per als passatges mitològics que es refereixen als Centaures (lluïta amb els lapites), v., entre altres, Homer, *Odissea*, 16 i *Il·líada*, 1 i 2; Virgili, *Eneida*, 8, 293; Ovidi, *Metamorfosis*, 15.

⁷⁵⁹ La sirena-ocell la va descriure *El Fisiòleg*; també s'hi van referir Isidor de Sevilla, que les va identificar amb prostitutes (*Etimologies*), Rabano Mauro (*De Universo*), Teobald (*De naturis animalium*), Honorius Augustodunensis (*Speculum Ecclesiae*) i Pierre de Beauvais en alguns manuscrits del seu Bestiari (els autors i obres són citats per RODRÍGUEZ/PÉREZ, 1997, p. 57).

⁷⁶⁰ En els bestiaris la sirena continua sent un diable que mata al cristià que ha caigut en la temptació (MÂLE, 1922, p. 335), mentre que el sagitari es pot entendre, a vegades, com l'home de doble cor i de paraula, imatge del mentider (VOISENET, 2000, pp. 23-24).

es van presentar en les il·lustracions d'aquestes obres als segles XII i XIII. La miniatura potser va influir en les representacions escultòriques i el que en origen eren dues figures juxtaposades van passar a formar una escena unitària (el centaure disparant a la sirena)⁷⁶¹. Els casos que ho exemplifiquen són incomptables⁷⁶². Des de la simbologia cristiana medieval la sirena tradicionalment s'ha considerat un símbol de la luxúria i de la temptació⁷⁶³. Si bé la simbologia del centaure en el cristianisme no és tan unívoca, quan s'acompanya de la sirena s'ha vist com una alegoria de Crist que venç sobre els seus enemics⁷⁶⁴. Per un altre costat, quan els bestiaris parlen de centaures i sirenes al·ludeixen a la doble moralitat de l'home⁷⁶⁵. En tot cas, el que convindria remarcar és que aquesta escena s'ha de veure com una condemna als que no professen la fe de Crist i contribueix a refermar la idea de Crist que s'enfronta a la falsa doctrina. El mateix sentit pot desprendre's de la imatge d'un centaure d'un altre capitell de l'interior del temple que en aquest cas no va acompanyat d'una sirena, sinó que té una serp que li mossega la part posterior del cos [12.08, ANNEX 1] o d'un altre que localitzem en un capitell de la finestra nord de l'absis major [F01, ANNEX 4].

Harpies. Les harpies són éssers equivalents a les sirenes-ocell, atès que com aquestes són híbrids que combinen el cos d'au amb una testa humana. A la Seu Vella apareixen múltiples vegades (de forma isolada, no acompanyades de centaures), tant a als capitells interiors [06.03, 08.07, 09.12, 16.05, 19.05, ANNEX 1] i de les finestres del temple [F01, F16, ANNEX 4], com al claustre [I.09, II.18,

⁷⁶¹ BAYET, 1954, pp. 21-68; BOUSQUET, 1980; MARTÍNEZ DE LAGOS, 1993; LECLERCQ-MARX, 2002; BLANC/BLANC, 2006.

⁷⁶² Alguns els trobem en un baix-relleu provinent de Saint Sernin de Toulouse (Respecte el que MÂLE, 1922, p. 335 diu: *Des inscriptions expliquaient comment ces monstres étaient composés; on lisait sous le centaure : Juncta simul faciunt unum corpus corpora duo et Pars prior est hominis altera constat equo. Sous la sirène, qui est la sirène-oiseau dont nous allons parler, on lisait : Corpus avis, facies hominis volucris nianet*), en un fris de la Daurade (MESPLÉ, 1961, núms. 209, 210 i 81), a la portada de Platerías de Santiago (on les dues figures apareixen allunyades entre sí, però la Sirena té clavada la fletxa que ha disparat el Centaure) [figs.]; a la portada de San Pedro de la Rua d'Estella, a San Pedro de Olite [fig.], a Uxue (aquests tres exemples navarresos a MARTÍNEZ DE LAGOS, 1993, apartats 4, 5 i 6), a la portada de la basílica d'Estíbaliz (GONZÁLEZ ZÁRATE *et al.*, 1989, pp. 44-47) o a la portada occidental d'Agramunt (al tercer capitell des de l'interior del brancal dret) [fig.].

⁷⁶³ MENTRÉ, 1993, p. 32.

⁷⁶⁴ El *Bestiari de Crist* presenta un seguit de passatges, des de Jeremies a l'Apocalipsi de Joan, en què Sagitari forma part dels emblemes de Crist (CHARBONNEAU-LASSAY, 1997, p. 359); de la mateixa manera, dels Psalms es pot interpretar que les fletxes que llança són les temptacions (*Psalms*, 10, 3 i 63, 4-5).

⁷⁶⁵ *Muchos hay que se reúnen en la iglesia mostrando una conducta divina, mientras que constantemente están negando su influencia (...). Son como las sirenas y los centauros, herejes hipócritas y de voluntad doble* (fragment del *Fisiòleg* grec citat per MALAXECHEVERRÍA, 1997, p. 188).

III.09, IV.09, IV.10, ANNEX 5] i fins i tot a les mènsules **[001, 080, ANNEX 3 i SV, 172, ANNEX 6]**. La majoria exhibeixen una constitució similar als dracs o a les aus, que es distingeixen pel seu plomatge. No cal insistir en què la seva presència denota negativitat, un sentit al qual invariablement es fa referència davant d'aquests éssers (al·legories o personificacions dels vicis, provocadores de la maldat, temptadores, etc.).

Dracs i rèptils. En l'àmbit d'aquest estudi el drac és un dels éssers animalístics més nombrosos, encara que no apareix de forma generalitzada fins als capitells dels dos pilars més occidentals de les naus **[04.09, 16.09, 16.11, 17.02, 19.01, 19.04, 20.01, 20.05, ANNEX 1]**, al claustre **[II.07, II.08, III.02, IV.04, V.11 ANNEX 5]** i al les mènsules **[167, 177, ANNEX 3]**. Les composicions amb dracs són rigorosament simètriques, amb els éssers afrontats, i totes segueixen el mateix model, que només varia segons la posició dels animals i els desenrotllaments de les cues vegetals. El tipus de drac lleidatà és un ésser bípede, amb cos d'au, recobert d'escates o plomes, i amb coll estilitzat; en general, les orelles són punxegudes i allargades i la seva cara és clarament amenaçant. Com en la resta de representacions animalístiques dins de l'àmbit del conjunt, la seva cua esdevé gairebé sempre un element vegetal. Es palesa que les composicions amb aquest ésser mostren un notable desenrotllament i sens dubte manifesten unes connotacions negatives. Encara que conceptualment és un tipus de rèptil, el drac medieval es va constituir per variades combinacions de parts de cossos d'animals agressius de diversa índole, com serps, àguiles, lleons, etc. En la simbologia cristiana els dracs són figures que s'associen al Mal i a allò demoníac⁷⁶⁶, que és el sentit que també adopten, com no pot ser d'altra manera, a la nostra catedral.

5. 6. 2. 2. Segons les relacions que presenten amb l'home

Una manera d'abordar l'anàlisi d'un bon nombre de capitells amb presència d'animals que hi ha al nostre conjunt és atenent la interacció que presenten amb l'home⁷⁶⁷, que presentem seguidament segons una classificació en quatre punts que van des de la col·laboració fins a l'agressió dels animals envers l'home, passant pels graus intermedis de dominació per part de l'home i de lluita entre ambdós.

⁷⁶⁶ A l'*Apocalipsi* són vistos com els enemics més genuïns de Crist i de l'home i s'interpreten com a símbols demoníacs. I la mateixa visió negativa és la que s'explicita en *Bestiaris medievals*.

⁷⁶⁷ Hem establert les categories que venen a continuació seguint el model que presenten *BASCHET et al.*, 2012a, pp. 111-138.

Dominació per part de l'home. En aquesta categoria s'hi inclouen aquelles representacions amb animals en les quals es posa de relleu la submissió dels bèsties, sovint ferotges, als dissenys de l'home. Les civilitzacions orientals antigues (Egipte, Assíria o la Pèrsia sassànida) ja proporcionen representacions sobre aquest tipus d'enfrontaments, sovint al·legòrics, com és el cas de l'heroi sumeri Gilgamesh⁷⁶⁸. Entre els personatges mitològics que lluiten amb un lleó destaca Hèracles, el qual va triomfar sobre el lleó de Nèmea, i a l'Antic Testament els protagonistes d'aquesta acció són Samsó i David⁷⁶⁹. A la Seu Vella, el tema de la dominació de la fera es posa de relleu en imatges on aquest significat és bastant evident, com és el cas de Samsó i el lleó [05.06, ANNEX 1], Daniel i els lleons [09.04, ANNEX 1] o l'ascensió d'Alexandre [11.02, ANNEX 1], però també apareix en escenes no tant tipificades iconogràficament, com seria la d'un capitell que ostenta una composició simètrica d'homes cavalcant lleons afrontats i brandant l'espasa i que sembla que es disposen a batre'ls [09.14, ANNEX 1]. Si a l'interior del temple els personatges que ataquen dracs van vestits, al claustre hi trobem escenes anàlogues en les quals els personatges van nus [III.10, ANNEX 5]. La temàtica de personatges anònims que sotmeten feres és habitual entre els motius iconogràfics de l'art medieval⁷⁷⁰ i la lectura que s'imposa tant en aquesta com en les altres escenes esmentades és la submissió a l'home, que és el que controla el desordre instaurat amb la *caiguda*⁷⁷¹. En definitiva, aquestes escenes es poden interpretar com el control de l'home sobre el Mal. En últim terme, en aquest grup també s'hi inclou el tema tant difós en

⁷⁶⁸ La imatge d'un personatge flanquejat per dos lleons o lluitant amb un d'ells és conegut com "motiu Gilgamesh". Sobre la transmissió del tema: BALTRUSAITIS, 1935, pp. 101-111.

⁷⁶⁹ Representants del combat espiritual i del conflicte que, en un sentit genèric, al·ludeix a la lluita entre el Bé i el Mal, v. MARTÍNEZ DE LAGOS, 2006, p. 259.

⁷⁷⁰ El tema de l'home que cavalca una fera, utilitzant o no una arma, fou estès al Llenguadoc (BEIGBEDER, 1989, pp. 292-295). El trobem a la Daurade de Toulouse o en una mènsula de la Porta de Miègeville de Saint Sernin (REY, 1936, p. 62 i làms. 36 i 38) com a *pendant* amb la mènsula de David (TESTARD, 2003, p. 29 i fig. 5) i en un relleu amb dues figures femenines que cavalquen lleons (DURLIAT, 1990, fig. 433). En el camí peninsular a Compostel·la les mostres són abundants: en un capitell de la nau de la catedral de Jaca (DURLIAT, 1990, fig. 213); en dos capitells del castell de Loarre (DURLIAT, 1990, figs. 274 i 278); en un capitell de Palència conservat al Museu de la localitat (DURLIAT, 1990, pp. 284-285 i figs. 282-284); a la portada sud de Santa Maria de Carrión de los Condes (es relaciona amb la figura de Samsó de la mateixa portada, CUADRADO, 1987, p. 227 i fig. 7); a San Martín de Frómista (SENRA, 2002, a *EdR*, 2, Palència, p. 1048) i també en un capitell de la basílica de San Isidoro de León (VIÑAYO, 2002, a *EdR*, Castilla y León, p. 559, imatge a la p. 539). Com a exemples navarresos podem remetre a dues imatges de la portada de Tudela identificades amb Samsó i David (URANGA/ÍNIGUEZ, 1971-1973, p. 181, les imatges a làm. 317 a i b) o en una mènsula de la portada San Pedro de Olite (URANGA/ÍNIGUEZ, 1971-1973, làm. 255b). A Catalunya es troba en un capitell de la portada de Covet. També és interessant adonar-se que el quadern de Villard d'Honnecourt presenta sengles imatges amb el tema (ERLANDE-BRANDENBURG *et al.*, 1991, làm. 52).

⁷⁷¹ BASCHET *et al.*, 2012a, pp. 116-117.

l'escultura romànica de l'home clava l'espasa al lleó, que figura en dos capitells que presenten un guerrer proveït d'armament i vestit amb cota de malla lluitant cos a cos contra el felí [04.08 i 05.04, ANNEX 1]. Aquesta és una modalitat iconogràfica que retrobarem en una de les seves vessants, la del guerrer muntat a cavall, en un dels frisos de la porta dels Fillols, al qual farem referència en el seu moment (apartat 6. 4. 3. 2.).

Lluita. Altres representacions de lluita de la nostra catedral ofereixen un caràcter més ambigu que l'anterior si fem cas al grau de sotmetiment de la fera, de manera que hem establert aquesta nova categoria, la qual ens permet parlar d'un tipus de relació incerta o dubtosa sobre quin dels enfrontats preval. A aquesta categoria hi pertanyen, per exemple, les escenes amb dracs atacant i essent domats al mateix temps, en les quals, per una banda, l'animal mostra una actitud de supremacia vers l'humà, mossegant-li els braços, mentre que per l'altra, vol ser controlat per figures que estan pujades a la seva illada que li subjecten les banyes [08.05 i 17.09, ANNEX 1]. Aquesta enigmàtica imatge dóna lloc a la confusió en la seva interpretació, si més no, se li pot imputar una ambivalència de significats, ja que no es clarifica qui imposa el seu control. Passa exactament el mateix amb altres capitells distribuïts per les naus escenes que palesen la lluita de l'home i el drac, que es distingeixen dels vistos fins ara per tractar-se de peces articulades a partir de representacions d'animals fantàstics atacats per guerrers equipats amb armes de distintes característiques (punyals, atxes o llances) i que les estan brandant amb una o ambdues mans⁷⁷² [07.07, 13.08 i 13.09, 15.03, 16.01, 16.13, ANNEX 1]. La interpretació donada es relaciona, novament, amb la lluita del cristià amb tot allò que ve de la mà del pecat i es tracten de casos en què no podem reconèixer, encara, un triomfador de l'escena. El capitell 03.11 [ANNEX 1] presenta un guerrer que es protegeix amb un escut i que sosté una espasa. Sembla que la figura s'estigui enfrontant a la parella de dracs situats a la part frontal de la peça. Aquestes bèsties, que conformen una típica composició d'animals oposats, presenten dificultats per a ser classificades. Sembla que l'escena podria tractar-se d'una representació del *Miles Christi*, és a dir, de la lluita de Crist contra el Mal i el pecat.

Agressió envers l'home. L'última tipologia de relacions entre l'home i l'animal que hem definit correspon a l'agressió que aquests propicien a l'ésser humà. Aquestes escenes testimonien un món en el qual la sobirania de l'humà

⁷⁷² Els vincles temàtics i compositius més propers els localitzem a la portada principal d'Agramunt (segon capitell del brancal dret) i també al segon pilar de la galeria oest del claustre de Sant Bertrand de Comminges, amb clares similituds amb les peces que tractem (DURLIAT/ALLÈGRE, 1969, p. 153 i ss).

no és capaç d'imposar-se, sinó que es troba al davant de les conseqüències del pecat. Un dels temes on més clarament es manifesta aquest sentit és aquell en què es representa el devorament d'homes per part de bèsties⁷⁷³ [03.06, 04.04, 10.01, 10.07, 12.05, 13.01, 16.14, 17.01 i 17.09, ANNEX 1; II.01, III.07]. Cal remarcar que aquesta missió tant cruenta només es confia a les serps i als dracs, animals que únicament existeixen sota forma negativa i que en tot cas funcionen com a atribut del Mal⁷⁷⁴. Els dracs que s'engloben en aquest grup tots segueixen el mateix tipus anatòmic: es tracten d'éssers bípedes amb un aspecte ferotge i es presenten atacant o devorant l'humà, bé mossegant-li les espatlles, bé els braços. En tots els casos impera un fort caràcter de turment vers la figura humana, de manera que queda molt accentuada la negativitat de l'escena. La mateixa lectura es desprèn de les representacions amb sirenes-ocell simètriques que tenen les potes a la boca de personatges als qui flanquegen o amb quadrúpedes de llargs colls similars a girafes [13.13 i 13.12, ANNEX 1].

5. 6. 3. Hibridacions: animals amb derivacions vegetals

Acabem aquest capítol amb una de les formes més repetides, que és la combinació d'éssers de natures diverses. En aquesta categoria hi conflueixen les diferents formes d'animals, des dels grius fins als dracs, que veuen com les seves formes s'alteren, en concret la seva cua, que deriva en diferents tipus de motius florals. Lluny de ser anecdòtics, aquests tipus mereixen una atenció especial. Tal com han fet notar Baschet *et al.*⁷⁷⁵ els textos medievals no invoquen una relació que impliqui allò vegetal amb els éssers animats (no estan categoritzats, a diferència de les espècies híbrides del bestiar). En aquest sentit, convé diferenciar els híbrids que tenen nom (centaure, griu, etc.), dels ens sense denominació precisa, que són les que tractem en aquest apartat. Alguns dels textos més famosos sobre la decoració dels bastiments religiosos en època romànica proporcionen una mirada negativa sobre la hibridació. Aquesta visió

⁷⁷³ BOUSQUET, 1983, s. p. va estudiar aquest tema i va concloure que els centres a partir dels quals es difongué cap a terres meridionals són Sant Sernin de Toulouse i de Moissac. En el primer apareix a la Porta dels Comtes i es reprèn en capitells de la tribuna del transsepte sud. Al claustre de Moissac s'adoptà en diversos capitells segons diferents modalitats (CAZES/SCELLÈS, 2001, núms. 16, 48 i 49). En terres peninsulars podem remetre a representacions de la catedral de Jaca (ARAMENDÍA, 2001-2003, 5, p. 139 i ss), de la Seu d'Urgell (a CR, 4, p. 338 i 341, caps. núms. 9 i 35) o de la porta d'entrada de l'hospital de Sant Julià de Besalú (a CR, 4, p. 215 i 216).

⁷⁷⁴ Sobre la negativitat de la serp en aquest tipus d'escenes: BASCHET *et al.*, 2012a, p. 45

⁷⁷⁵ Autors que continuem seguint per establir aquesta categoria de representacions BASCHET *et al.*, 2012a, pp. 139-181.

es manifesta, per exemple, a la cèlebre l'Apologia de Bernat de Clarval escrita a instància de Guillem de Saint-Thierry (1144), en la qual execra les diverses unions sota les que es conformen els éssers esculpits als claustres, ja que creu que és una distracció per als monjos, els quals s'obliden de meditar la llei divina contemplant aquestes absurditats⁷⁷⁶. L'autor del *Pictor in Carmine* (ca. 1200), expressa la mateixa repugnància davant la frívola decoració que s'executa al santuari de Déu (entre altres híbrids, fa referència a les àguiles de dos caps, a quatre lleons amb un sol cap, als homes acèfals) i demana la moderació de la llicència que es prenen els artistes⁷⁷⁷. Malgrat aquestes condemnes, s'han de qualificar de monstruoses aquestes figures? Adoptant els plantejaments que proporcionen els estudis citats sobre el tema, considerem que no ha de ser forçosament així. Els casos més evidents són els de vegetaltització d'éssers de signe marcadament positiu, com és el dels ocells. Però, en realitat, el procés d'hibridació travessa tot el món animat del nostre conjunt, des de les manifestacions més positives suara mencionades, fins a les més negatives (rèptils, dracs, harpies, etc). Però abans de passar a oferir una possible interpretació d'aquests éssers encara s'han de fer altres constatacions. En primer lloc, que la vegetaltització mai es produeix en l'ésser humà; en segon lloc, que la immensa majoria es presenten sota una concepció de simetria. Finalment, que aquest tipus d'éssers mai es troba en el context d'escenes historiades, en les quals els animals mai són híbrids. Què se'n pot concloure? Com hem avançat, una de les possibles interpretacions seria la de considerar que el que es produeix és una articulació que harmonitza la diversitat del món creat⁷⁷⁸. En el mateix sentit, la duplicació o multiplicació es pot entendre com un fenomen d'intensificació d'aquesta valorització. En definitiva, la hibridació contribueix a accentuar l'ornamentació del conjunt. Amb les extensions vegetals dels seus cossos i amb la seva presentació segons un ordre simètric, aquestes figures, amb

⁷⁷⁶ *Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius: Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum apparet ubique varietas, ut magis legere libeat in marmoribus, quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando quam in lege Dei meditando.*

⁷⁷⁷ Manual de decoració de l'església compilat per un monjo anglès del Cister, així s'expressa: *Siquidem, ut pauca tangamus de plurimis, quidnam decentius est, quid fructuosius, speculari circa Dei altarium aquilas bicipites, unius ejusdemque capitis leones quatuor, centauros pharetratos, frementes acephalos, chimeram, ut fingunt logici, fabulosa vulpis et galli diludia, simias tibicines, et onos liras boetii (...). Sed haec fantasmatum ludibria paulatim introduxit pictorum nefanda presumptio, quam utique tanto tempore non debuit ecclesiasti cgraaovitas acceptasse: nam acceptare visa est, quod reprehensibili non desinit sustinentia tolerare* (JAMES, 1951, pp. 141-156).

⁷⁷⁸ BASCHET *et al.*, 2012a, p. 152.

tota la seva heterogeneïtat i ambivalència de significats, participen igualment de la decoració de l'edifici.

6. PORTADES DEL TEMPLE

Malgrat la indiscutible fortuna historiogràfica de què han gaudit i del fet que la seva decoració està instal·lada en l'imaginari de qualsevol que hagi fet una mínima aproximació a la catedral lleidatana, les seves portades encara estan lluny de ser objecte d'un coneixement íntegre i aprofundit, especialment pel que fa als usos i funcions que van desenvolupar al segle XIII (si d'una cosa s'ha ocupat a fons la historiografia és de reflexionar al voltant de la seva filiació estilística, especialment d'aquelles que s'inscriuen en el que se sol denominar "Escola de Lleida"). Una observació panoràmica del conjunt de les set portades que té el temple, acompanyada de la imatge aproximativa del barri i/o dels edificis que i havia al seu voltant, posa de relleu múltiples interrogants sobre com es relacionava el temple amb allò que l'envoltava. El principal problema amb què topem és un cop més la manca de documentació que proporcionés dades i informacions concretes (usos litúrgics, usos de l'espai urbà circumdant, etc.). En un altre ordre de coses, les portades del temple són un instrument idoni per a difondre el missatge eclesiàstic: són el llindar que ocupa un punt intermedi entre l'univers profà i l'espai sagrat. Amb aquest caràcter liminar i de separació, podien participar de les cerimònies religioses, així com de les grans festes de l'any litúrgic. En aquest capítol es plantegen els problemes i les implicacions que es deriven de la localització de les portades dins de la topografia del conjunt catedralici, així com les seves relacions amb les construccions que l'envolten. També es realitza l'anàlisi dels seus elements iconogràfics intentant fer una aproximació, en la mesura del que és possible, a les funcions que van poder acomplir al segle XIII. Per això, també és necessari efectuar una descripció exhaustiva de tots els seus elements esculpits, sense desatendre els aspectes arquitectònics.

6. 1. PORTA DE SANT BERENGUER

6. 1. 1. Localització i implicacions

La porta de Sant Berenguer s'obre a la façana del braç nord del transsepte, a l'indret en el qual es considera que es va iniciar la fàbrica del temple, per tant, estem parlant de l'accés que es va construir en primer lloc. La denominació popular que rep encara a l'actualitat es deu a què en aquest braç nord del transsepte antigament hi havia instal·lat el sepulcre (actualment desaparegut) de Berenguer de Peralta, frare dominic de l'ordre dels predicadors, canonge i bisbe electe de Lleida, mort el 2 d'octubre de 1256¹ (vegi's l'apartat 3. 5.). La veneració que sembla que va tenir aquest prelat a la ciutat té uns orígens llegendaris i miraculosos, que descriu Lluís Roca i Florejachs², fent-se ressò del relat que va proporcionar Francisco Diago (1599). Sovint, d'aquesta portada se'n destaca la seva sobrietat, però en realitat presenta una notable riquesa decorativa a la cornisa, que efectivament contrasta amb l'austeritat de la resta del conjunt, que només compta amb l'element addicional, per bé que central per comprendre el programa d'aquest accés: el crismó trinitari. Un dels motius que es pot adduir, i així se sol fer, per justificar aquesta sobrietat és el tractament diferenciat que es fa dels alçats longitudinals de la catedral: més monumental el del sector meridional del conjunt, que és el que es visualitza des de la ciutat, en contrast amb el del sector septentrional, que queda emmascarat per la configuració orogràfica del turó. Però aquesta evidència no explica la qüestió

¹ Es coneixen alguns aspectes biogràfics de Berenguer de Peralta per l'obra de DIAGO, 1599, pp. 147-149. El prelat va ser elegit bisbe l'any 1255, a la mort de Guillem de Barberà, però va morir poc després, abans de ser consagrat bisbe. Després de la seva mort va ser venerat com beat i va rebre culte a la catedral des que el canonge Joan de Peralta, descendent i marmessor seu, va instituir una capellania a la Seu (1370), al lloc on hi havia la seva sepultura (ALONSO, 1979, p. 61; LLADONOSA, 1992, p. 89). Sobre el llinatge Peralta a la ciutat de Lleida, v. també LLADONOSA, 1979, pp. 120-125.

² *Iba anexa a este sepulcro una piadosa tradición que circunstanciadamente refiere el maestro Diago, y es la de que haciendo un prelado la visita, quiso ver los mortales restos y «fue Dios servido que no pudo» porque al tentar la separación de la cubierta, salió muchísima sangre, cuya huella quedó impresa en la parte anterior, asegurando dicho cronista haberla todavía visto en su tiempo. Desde entonces, aumentada la fama de santidad que Berenguer había merecido ya en vida, y la veneración que siguió tribulándole el pueblo, dio principio la práctica de ir el diácono a incensar aquella sepultura luego de turificado el altar mayor, y de detenerse ante ella el clero en algunas procesiones, incensando asimismo y diciendo las oraciones de la fiesta, costumbre que persistía aun poco antes de cerrarse la iglesia al culto* (ROCA, 1881, p. 49).

central de la portada, el seu contingut cultural, el seu missatge polític i eclesiàstic, i s'oblida igualment de veure quines relacions estableix aquest accés amb els àmbits i edificis que té a les seves immediacions.

En aquest sentit, un tema a considerar respecte la portada de Sant Berenguer són els nexes i correlacions que es poden establir respecte el Castell del Rei, atès que, junt amb la del *Lavacrum*, és la porta que presenta una major proximitat amb el palau. El primer interrogant que se'ns presenta és si es pot suposar que aquest accés era el que utilitzaven els membres de la cort per accedir al temple en les cerimònies simbòliques i rituals, tal com sembla que passava amb la porta de l'Anunciata (que com veurem més endavant possiblement era l'entrada a través de la qual el bisbe ingressava al temple des de la seva residència). El cert és que no existeixen evidències arqueològiques ni documentals que proporcionin informació sobre aquesta qüestió tant particular. No obstant, es coneix que el palau reial va comptar, des de ben aviat, amb la seva pròpia capella palatina, com posa de relleu una notícia de 1209 comentada per Joaquim Miret i després citada per Francesca Español segons la qual el rei Pere el Catòlic disposà una donació a l'esmentada capella del palau de Lleida³. Per un altre costat, s'ha de pensar que la presència del monarca a Lleida degué ser esporàdica⁴ i, de fet, del segle XIII només hi ha la constància documentada d'una compareixença reial a la catedral lleidatana, la de Pere el Catòlic⁵ el dia de la cerimònia de la posada de la primera pedra (1203), per tant, quan el temple encara era inexistent. Davant de la manca de notícies i evidències, ens veiem forçats a deixar al marge aquest tema, pel que passem a considerar l'última qüestió a què volem fer referència en relació amb les implicacions

³ *Consta la estancia del rey en Lleyda el primero de junio por el diploma de la donación que hizo á la capilla de nuestro castro de dicha ciudad, erigida en honor de Dios y de San Pedro apóstol, del castillo de Montoliu con sus habitantes, términos y señoríos y además de todo el trigo que el monarca percibía en Castellot por razón de la protección que daba á los hombres de ese lugar, de lo que satisfacíanle los habitantes del castillo de Corbella y molino de Vilagrassa y tres cafices de cebada «quos ad mensuram Rippacurcie homines de Segarra qui est in Ripacurcia prope Golba donant nobis singulis annis pro deffensione sua». Disponiendo el rey que la citada capilla de Lleyda la tendría Pere de Tudinan, canónigo de la propia ciudad y después de éste su sobrino de igual nombre.* La cita és de MIRET, 1908, pp. 32-33; ens la dóna a conèixer ESPAÑOL, 1996, p. 444 (hi hem fet referència a l'apartat 3. 7. 3).

⁴ Els reis d'Aragó no tenien un centre clar de residència ni una capital pròpiament dita, sinó que la cort era itinerant per la dinàmica de les conquestes o la convocatòria de corts, entre altres circumstàncies. En els territoris catalanoaragonesos existeixen múltiples castells i/o palaus reials. Han estat estudiats, entesos com a centres i escenaris de poder, per ESPAÑOL, 2001, esp. pp. 9-24, o SERRA DESFILIS, 2007.

⁵ Recordem que aquesta dada la sabem perquè ens n'informa la làpida de commemoració de l'inici de les obres. Remetem a la transcripció del text de TARRAGONA, 1979, p. 254.

topogràfiques d'aquesta portada, que en aquest cas tindrem ben en compte a l'anàlisi iconogràfica, a la que ens dedicarem després de descriure la portada. Es tracta de la descoberta, al subsòl de l'espai previ d'aquest accés, d'unes tombes annexes a la façana⁶, de cronologia coetània o posterior a la pròpia construcció de l'edifici catedralici, que posen òbviament de relleu la funció funerària de l'espai circumdant d'aquest accés. Com es veurà en l'apartat corresponent (6. 1. 3.), creiem que amb l'aprofitament d'aquest sector com a possible necròpolis s'hi podria relacionar el tema del *charadrius* que apareix esculpit en una de les mètopes de la cornisa i que fa una evocació del trànsit al més enllà.

En últim terme, doncs, per copsar l'abast de les implicacions de la porta de Sant Berenguer, és oportú tancar amb una reflexió general sobre l'àrea d'accés al temple com a lloc de sepultura (la qual també serà vàlida en relació amb la ubicació de la necròpolis medieval del davant de la porta dels Fillols, tema que tractarem més endavant, a l'apartat 6. 4. 1. 2.): es tracta, en síntesi, de ressaltar que, encara que, com hem posat de manifest, l'afany de l'home medieval per aconseguir un lloc d'enterrament se centrava en l'interior del temple i en el claustre, als segles XII-XIII el voltant del temple era utilitzat com a àmbit funerari i l'àrea de més atracció se centrava a les seves portes, ja que aquesta proximitat per un costat satisfieia l'aspiració dels difunts de ser els primers a ser cridats al Paradís i, per l'altre, els que accedien al temple podien contemplar les làpides commemoratives, per la qual cosa ser sepultat prop de la porta també es considerava un lloc de prestigi⁷. En tot cas no s'ha de perdre de vista que en tots els punts exteriors del voltant de la catedral que han estat excavats s'hi han localitzat enterraments, el que potser vol dir que l'espai d'inhumació del voltant de la catedral pogué haver tingut un abast major del que es coneix fins ara, dit en altres paraules, que si s'ampliessin les excavacions a altres punts possiblement també s'hi localitzarien enterraments. Sigui com vulgui, això no contradiu la idea que acabem d'apuntar.

⁶ GALLART, 1993, pp. 90-93; GALLART *et al.*, 1999, p. 121.

⁷ Reprenem la idea que expressa BANGO, 1992, p. 107.

6. 1. 2. Descripció

6. 1. 2. 1. Arquitectura i tipologia

Arquitectònicament, la portada de Sant Berenguer està constituïda per un cos sortint coronat per una cornisa superior en voladís sostinguda per mènsules o permòdols [fig. 201]. Al frontis d'aquest cos s'hi obre un gran arc apuntat resseguit a l'intradós per una franja de carreus disposats a manera de dovelles a partir del punt on comença l'arrencada de l'arc. En un pla retrocedit (el propi del mur) hi ha practicada l'obertura de la porta d'entrada al temple, que es troba emmarcada per dos arcs de mig punt adovellats en degradació, cadascun d'ells resseguits a l'extradós per una motllura de secció còncaua. L'intradós de l'arc es perfila amb una ranura a partir de la qual es forma una nova motllura de secció circular. Les impostes estan configurades per una senzilla motllura a manera de llistell⁸. Sovint s'havia fet notar que l'organització estructural de la porta de Sant Berenguer, amb un arc de mig punt emmarcat per un altre arc apuntat, no té parangó amb la tipologia que presenten les altres portades de la Seu Vella, ni tampoc amb les composicions més representatives del romànic, fins que va aparèixer un estudi⁹ que va presentar les analogies en la composició dels arcs d'aquesta portada amb la de la façana occidental de l'edifici de la Canonja [fig. 39], la qual, aleshores es va dir, possiblement representaria el pas previ a la de la façana nord del transsepte¹⁰. Els autors de l'esmentat estudi consideraren, doncs, anterior la porta de la Canonja a la de Sant Berenguer, atès que la situen en el mateix moment que "l'edifici sorgit arran de l'allargament de Santa Maria l'Antiga al final del segle XII"¹¹, seguint les cronologies que havia proporcionat Lladonosa. Però les investigacions posteriors semblen indicar que la porta correspondria a una fase constructiva situada entre finals del segle XIII i principis del segle XIV¹², de manera que s'inverteix la seqüència i s'anteposa la

⁸ FITÉ, 2008, pp. 416, apunta que inicialment aquesta portada estava formada per l'arc de mig punt, al qual posteriorment se li afegiria l'estructura amb l'arc apuntat amb el ràfec i les mènsules.

⁹ MACIÀ *et al.*, 1994, p. 9.

¹⁰ La porta de la Canonja, actualment localitzada sota el nivell del carrer, està formada per un arc de mig punt emmarcat per un d'apuntat i flanquejat per dues arcuacions o nínxols amb funció decorativa.

¹¹ MACIÀ *et al.*, 1994, p. 9.

¹² Ja que es localitza al mur occidental de la que es coneix com la "Casa de la Volta", el pis inferior de la Canonja construït arran de l'ampliació longitudinal cap a Occident de l'aula

de Sant Berenguer. En el treball referit s'apuntava un origen islàmic per a la tipologia de la portada canonical ilerdenca, en base als paral·lelismes que presenta amb certs portals d'ascendència andalusina, com serien la *puerta de San Esteban* de la mesquita de Còrdova o la *puerta de Bisagra Antigua*, que s'obre a l'antiga muralla de Toledo. Aquesta comparació, per bé que respon a una semblança compositiva general de les portades, és excessivament genèrica, atès que els models previs es troben en contextos cronològics i geogràfics molt allunyats respecte la realitat històrica i constructiva de la Lleida de finals del segle XII i principis del XIII (per no dir de principis del XIV, que és el límit que es contempla com a datació per al bastiment de la Casa de la Volta).

6. 1. 2. 2. Escultura

Per monòton que pugui resultar, es precis descriure amb el màxim detall totes les parts esculpides d'aquesta portada. Anant de dalt a baix, el primer component ornamental és la franja estreta que es desplega, a mode de fris continu, per sota de la cornisa (exceptuant el sector situat per sobre de les tres mènsules més occidentals, el qual no s'ha conservat *in situ*¹³). Aquesta banda presenta una profusa decoració amb una sèrie de motius vegetals i animalístics inscrits en una llarga tija ondulada que recorre tot l'element. Per sota hi trobem esculpides les mètopes, que estan encastades a la superfícies del mur, així com uns panells rectangulars de les mateixes dimensions que aquelles que els són perpendiculars, els quals formen part del sortint del voladís de la cornisa. Mètopes i panells se situen entre els nou espais que queden entre les mènsules. Tots els panells perpendiculars presenten el mateix tipus de decoració: un gran floró o rosàcia que ocupa la part central acompanyat als quatre costats per sengles motius vegetals. Per la seva banda, les mètopes llueixen una decoració lleugerament variada: d'Est a Oest hi trobem, a la primera, un ocell de llarga cua vegetal que aparta el cap d'un home nu i estirat que té a sota (és el tema del *charadrius*, *vid. infra*); a la segona, una gran palma central que vincla la seva part superior; a la tercera, una composició simètrica amb dos fruits d'àrum; a la

primitiva, en un moment comprès entre les cronologies suara anotades (GIL/LORÉS, 1999, p. 304; LORÉS/GIL, 1999, p. 38; CARRERO, 2001, p. 154; v. també l'apartat 3. 7. 2.).

¹³ Es conserven diversos fragments provinents de la cornisa, un al Museu de Lleida Diocesà i Comarcal [MLLDC, 0590, ANNEX 6] i sis més a la mateixa catedral [SV, 232, 233, 234, 235, 236 i 237, ANNEX 6].

quarta, dos grans espirals vegetals; a la cinquena, una sirena-ocell alada amb una llarga cua vegetal; de la sisena a la novena, sengles motius amb dos grans tiges circulars i elements vegetals a l'interior.

A l'actualitat en aquesta portada només es conserva una mènsula *in situ*, la quarta¹⁴ [151, ANNEX 3], la qual està decorada amb un cap femení que s'exhibeix amb una toca cenyida amb bandes creuades¹⁵ que li envolta el rostre, li oculta les orelles i se li ajusta per sobre del front. Aquest tipus de tocat el retrobarem en altres personatges de les mènsules de la porta de l'Anunciata i constitueix un abillament característic de les figures femenines d'ambdues portades. Les altres mènsules potser es van substituir pels blocs petris actuals durant les campanyes de restauració, però n'existeix la mínima descripció que en va efectuar Bergós: "Degut a l'orientació Nord, aquelles estan un xic borroses i es destaquen un paó, una testa de comtessa i vestigis d'uns altres caps i les restants son llises"¹⁶.

Finalment, a la superfície del parament existent entre la mateixa porta i l'arc apuntat que la circumscriu s'hi allotja el component més destacat de tota la portada: un crismó trinitari esculpit en baix relleu en un bloc quadrangular encastat al mur [fig. 202]. Ens referirem al seu significat més endavant, atès que serà tractat de manera conjunta amb el que hi ha a la porta de l'Anunciata, per la qual cosa ara ens limitem a la seva descripció. El monograma està format per un element circular inscrit en el bloc en el qual hi apareixen les lletres superposades "X" i "P", que conformen l'abreviació de la paraula "Crist" en grec (Χριστός), i la "S" pròpia del crismó trinitari enroscada en el pal de la "P" en referència a l'Esperit Sant, també hi ha les lletres "A" (alfa) i "ω" (omega), la primera i la última de l'alfabet grec, les quals li confereixen l'aspecte d'eternitat propi de la divinitat, que interrompen el braç horitzontal de la creu, d'una forma que no troba l'encaix en cap de les tipologies que proposa J. Antonio Olañeta¹⁷; també inclou un travesser horitzontal (més curt que els altres), de manera que presenta vuit radis. Aquests signes han estat esculpits rebaixant la

¹⁴ A la Seu Vella també es conserva una sèrie de mènsules descontextualitzades provinents del mateix monument, malgrat que no es pot determinar de quin punt concret del temple provenen [SV, 160, 161, 162, 164, 165, 168, 169, 170, 171, 172, 173, ANNEX 6].

¹⁵ GARCÍA CUADRADO, 1993, pp. 154-155, fa referència al mateix tipus de tocat, i a molts altres, en la seva anàlisi de la indumentària del manuscrit del segle XIII de *Las Cántigas* (còdex de Florència), d'època del regnat d'Alfons X el Savi.

¹⁶ BERGÓS, 1935, p. 137.

¹⁷ OLAÑETA, 2012, p. 333.

superfície i tenen una factura ben treballada, fins al punt que la P i la S han estat elaborades amb motius perlejats. Els angles del bloc es decoren amb motius vegetals simètrics estilísticament anàlegs als que hi trobarem a la cornisa superior.

6. 1. 3. Iconografia: la mètopa amb el calandrí (*charadrius*)

Com hem dit, la mètopa de l'extrem esquerra de la cornisa representa un home estirat amb un ocell que se li ha posat a sobre [fig. 203]. La posició ajaguda del personatge i el fet que l'au n'aparti la vista sembla al·ludir a un moribund visitat per un calandrí¹⁸ (*charadrius*), un animal imaginari que té la propietat de saber si un malalt es guarirà o, si per contra, la seva existència terrenal arriba al seu final, com posa de manifest el Fisiòleg¹⁹. D'aquí deriva l'al·legoria cristiana que parangona les propietats de l'au amb Jesucrist, una comparació que va adquirir autèntica popularitat quan la va adoptar el sermó de l'Ascensió (*De Ascensione Domini*)²⁰ de l'*Speculum Ecclesiae* d'Honori d'Autun²¹, que Mâle va relacionar amb un vitrall de l'absis de la catedral de Lió (segle XIII) que en un dels quatre medallons que ostenta utilitza la llegenda de

¹⁸ Reprenem la denominació en català que proporciona MARTÍN PASCUAL, 1994, p. 292, que les versions B i Y del Fisiòleg anomenen *charadrius*. No està de més recordar, seguint a DOCAMPO/VILLAR, 2003, pp. 9-11, que aquesta és una obra que va ser escrita en grec al segle II, tal vegada a Alexandria, i que entre els segles IV i V es va traduir al llatí —se'n coneixen 4 versions— i es va difondre a Occident. Pel que fa al tema de la nostra mètopa, el va identificar BERGÓS, 1935, pp. 138 i 145 (fig. 120); després CID, 1956, li va dedicar un breu article.

¹⁹ La llegenda del calandrí del Fisiòleg expressa que si l'au mira el malalt, aquest en efecte es curarà, si no, morirà: *Si ergo est infirmitas hominis ad mortem, mox ut uiderit infirmum, auertit faciem suam ab eo caladrius, et omnes cognoscunt quia moriturus est; si autem infirmitas eius non pertinet ad mortem, intendit faciem eius caladrius, et assumit omnes aegritudines eius intra se, et uolat in aera solis, et comburit infirmitates eius, et dispergit eas, et erit saluus infirmus* (cita extreta de DOCAMPO/VILLAR, 2003, p. 24, de la versió B del Fisiòleg).

²⁰ *Il y a un oiseau appelé charadrius qui permet de deviner si un malade échappera ou non à la mort. On le place près du malade : si le malade doit mourir, l'oiseau détourne la tête; s'il doit vivre, l'oiseau fixe son regard sur lui, et de son bec ouvert absorbe la maladie. Il s'envole ensuite dans les rayons du soleil et le mal qu'il a absorbé sort de lui comme une sueur. Quant au malade, il guérit. — Le charadrius blanc, c'est le Christ né d'une vierge. Il s'est approché du malade quand son Père l'a envoyé sauver l'humanité. Il a détourné son visage des Juifs et les a laissés dans la mort, mais il a regardé de notre côté, et il a porté notre infirmité sur la croix. Une sueur de sang a coulé de lui, puis il est remonté près de son Père avec notre chair, et nous a apporté le salut à tous* (reproduïm la versió en francès que proporciona MÂLE, 1910, pp. 57-58).

²¹ Col·lecció d'homilies per a les principals festivitats escrita a la primera meitat del segle XII (ca. 1136). En cadascuna l'autor segueix la mateixa estructura: comença donant a conèixer l'esdeveniment de la vida de Crist; segueix buscant figures relacionables a l'Antic Testament i, finalment, pren els símbols de la natura que es poden associar amb el fet principal (MÂLE, 1910, p. 57).

l'ocell profètic (KLADRIVS) per complementar el misteri de l'Ascensió²² [fig. 204]. Aquesta és una de les comptades imatges que es coneixen del tema fora dels manuscrits. Una altra seria la representació escultòrica (la única de què tenim constància més enllà de la nostra) que es troba en una arquivolta de la portada de l'església d'Alne (Yorkshire), on el calandrí queda inserit en una sèrie amb altres animals extrets del bestiar i es presenta com un gran ocell que toca amb el pic el rostre d'un home ajagut de costat en un llit [fig. 205] i que George C. Druce va vincular amb les representacions pròpies dels manuscrits medievals anglesos que donen compte de la llegenda²³. El fet que la nostra imatge amb el mite del calandrí aparegui totalment desvinculada d'una sèrie figurativa amb les representacions d'altres animals del bestiar sembla posar de relleu que es tracta d'un tema que es va escollir atenent a un sentit molt precís, que s'ha d'imaginar que es vincularia als usos i funcions de l'espai en el qual es projectava. A diferència de les imatges citades, el *charadrius* de la porta de Sant Berenguer gira el cap en el sentit oposat al del malalt, posició que, si s'atén el que hem explicat, indicaria que la persona que té al seu davant es morirà. Aquesta qüestió fa relacionable el tema amb l'ús cementirial de l'espai del davant de la portada (recordem la presència de tombes antigues al seu davant, de cronologia imprecisa, v. l'apartat 6. 1. 1.) i a plantejar la hipòtesi que aquesta escena s'hauria instal·lat a la portada atenent a la funció del seu àmbit precedent, el que posaria de manifest que no hi ha una dissociació entre l'ús de l'espai i la iconografia escollida. Si això fos així, la localització de l'escena adquiriria coherència i contribuiria a crear un entorn visual adaptat a aquest accés.

²² De baix cap a dalt, representen les escenes de l'Anunciació, la Nativitat, la Crucifixió i la Resurrecció, les quals s'acompanyen als laterals per diversos temes, molts d'ells pesos del bestiar i corresponents a símbols que expressen els misteris centrals (MÂLE, 1910, pp. 57-58).

²³ DRUCE, 1912, va posar de manifest que no coneixia cap altre exemple esculpit al continent, el que evidencia la seva excepcionalitat. Enfront d'aquesta escassetat va resseguir la tradició literària i iconogràfica dels bestiars il·luminats (segles VI-XV) i es va adonar, per una banda, que la narració del tema sembla no haver variat gaire amb els segles i, per l'altra, que la representació d'Alne es pot considerar derivada de la tradició iconogràfica pròpia dels manuscrits il·luminats. Per complementar les aportacions iconogràfiques del tema remetem a un exemple citat per aquest autor que figura en un bestiar de principis del segle XIII conservat a la British Library de Londres (Harley MS 4751, f 40r) [fig. 206], en la qual els manifesta l'animal, situat sobre la figura d'un malalt estirat al llit i girant el cap vers aquest.

6. 2. PORTA DE L'ANUNCIATA

6. 2. 1. Localització i implicacions

La porta de l'Anunciata²⁴ [fig. 207] s'obre al centre de la façana del braç meridional transsepte. Com sabem, en època medieval el palau episcopal s'ubicava a escassos metres d'aquesta façana, al Baluard de la Reina, proximitat que possiblement va donar lloc a què a la portada se li assignés un programa decoratiu diferenciat del dels altres accessos al temple. Sembla que en època medieval la façana i el palau estaven comunicats per un pas elevat que permetia l'accés directe del prelat al temple des de la seva residència, del que en seria testimoni material l'obertura practicada entre la porta i la rosassa²⁵. Aquesta unió catedral-palau degué ser relativament comú en època medieval, com semblen posar de relleu tant alguns esments documentals com alguns testimonis arquitectònics, encara que la majoria possiblement hagin desaparegut²⁶: la catedral de Lugo conserva una porta tapiada que sembla que acomplia aquesta comunicació en un dels murs de la torre nord del temple²⁷ i a Saragossa hi havia almenys deu arcs de comunicació entre les dependències ocupades pel clergat capitular i la mateixa catedral, alguns dels quals entre el temple i el palau episcopal gòtic²⁸. L'últim cas que citarem és el palau episcopal de Barcelona, que abans de situar-se a l'emplaçament actual es trobava a la zona nord-est del carrer dels Comtes, tocant a la plaça de Sant Iu, i que, segons es desprèn de la documentació, es comunicava amb la catedral mitjançant un pont²⁹. L'ús precís que es feia d'aquests passos no està documentat ni per al

²⁴ HERRERA, 1912a; LLADONOSA, 1946; PUIG I CADAFAALCH, 1949-1954, 3, pp. 93-96; FITÉ, 1986a; ESPAÑOL, 1988; SARRATE, 1990, pp. 53-66; PULCHRA, 1993, pp. 62-63; CAMPS, 1997, a CR, 24, pp. 158-161; FITÉ, 1999a; CAMPS, 2003a.

²⁵ LLADONOSA, 1979, p. 127; LLADONOSA, 2007, p. 678.

²⁶ CARRERO, 2007c.

²⁷ CARRERO, 2005b, pp. 117-118 i fig. 16.

²⁸ Palau que ha perviscut fins als nostres dies; esmenta la presència d'aquests arcs CANELLAS, 1979, p. 330.

²⁹ La referència més antiga al palau apareix l'any 1176 en un butlla de confirmació de béns del papa Alexandre II (MÀRIA/MINGUELL, 2009, p. 65). A principis del segle XIV el monarca Jaume II va adquirir la residència al bisbe Ponç de Gualba (1303-1334) i és precisament en el document de compra que es fa referència a l'estructura de comunicació amb el temple (*volta*): *Ab oriente et cirtio in praedicto Palatio vestro, a meridie... alodio Eccelsiae nostrae ab occiduo partim, scilicet pro maxima parte in carraria publica, in qua nunc est quedam volta, que est inter dictum Hospitium et dictam Ecclesiam Barcinon, et partim pro quadam minima parte, que est latitudinis trium palmorum... Et est sciendum, quod dicta volta cum edificiis supra ipsam voltam constructis, debent nunc de presenti protinus diuri, sic quod amodo aliqua volta non possit ibi esse; ne aliquod edificium supra*

nostre ni per als altres casos citats, però el més congruent és imaginar que era utilitzat en les cerimònies rituals i de representació. En tot cas, aquesta proximitat i eventual connexió catedral-palau evidencia que ens trobem al davant d'un accés que presenta unes característiques diferenciades respecte els altres accessos del temple. Aquesta diferenciació és més que manifesta respecte l'accés més proper a l'Anunciata, el dels Fillols, que, com veurem més endavant, sembla que va ser el que comunament utilitzava la població per entrar a la catedral. Això no obstant, no es pot descartar que la porta de l'Anunciata també hagués estat usada en cerimònies en què també hi participaven els fidels.

En efecte, un altre tema a tractar en relació amb les implicacions i funcionalitats que pogué tenir la porta de l'Anunciata sorgeix arran de la coneguda denominació com *lo portal de les novies*, la qual no es documenta fins a l'any 1457³⁰, però que és força indicativa d'una de les funcions que va poder desenvolupar la portada a l'època medieval: si a alguna cosa remet l'apel·latiu és a la pràctica comuna a tot Europa, com a mínim des del segle XII, de l'acompliment de part del ritu del matrimoni a les portes de les esglésies, *in facie ecclesiae*³¹, usança que l'any 1215 ratificaria el Concili del Laterà³². Malgrat que, com hem repetit diversos cops, el concili de Lleida de 1229 va ser una adaptació del lateranense, no hi hem localitzat referències explícites a la qüestió del matrimoni a la porta³³. No obstant, l'ús de la porta del temple com a lloc de

carrariam supradictam... (citació extreta de FONT I SAGUÉ, 1895, pp. 131-132; també fan referència al document: VERGÉS/VINYOLES, 2002, p. 4).

³⁰ LLADONOSA, 1946, p. 6.

³¹ Respecte la nostra portada FITÉ, 2008, pp. 430-432, apunta aquesta relació. MOLIN/MUTEMBE, 1974, p. 34, parlen de llibres litúrgics francesos del segle XII que fan evident que una part de la cerimònia es desenvolupava al davant de la porta. Per la seva part, BAUCCELLS, 2004, pp. 703-704, fa referència a l'expressió *in facie ecclesie* que figura en documents referents a la celebració del matrimoni davant del temple a partir de principis del segle XIV a Catalunya i, més concretament, a l'entorn de Barcelona. L'autor parla de la moda del matrimoni a les portes de l'església sorgeix al segle XII i continua fins al XVI. Aleshores desapareixeria l'obligació i es permetria en qualsevol lloc honest en consonància amb el canvi de normativa amb la victòria aconseguida sobre els matrimonis privats o clandestins.

³² Que al cànon 51 (FOREVILLE, 1973, p. 192) prohibeix els matrimonis clandestins i, entre altres coses, decreta que quan es vagi a contraure el sagrament s'ha d'anunciar públicament a les esglésies i hi ha d'haver un temps fixat per endavant en el qual el es puguin aportar impediments legals. Amb aquesta legislació i l'exigència de la celebració en un lloc públic es buscava un control sobre el matrimoni per part de l'Església davant la pràctica del matrimoni clandestí (sobre aquestes qüestions v. HURTADO, 2008, p. 378). Per la seva part, SASTRE, 2006, p. 180, fa referència a la voluntat del control sobre el sagrament del matrimoni per part de l'Església del nord peninsular (Galícia) des del segles XI-XII.

³³ Per bé que al cànon 14 sí que es fa referència a la prohibició eclesiàstica el matrimoni clandestí: *En todas las iglesias denúnciese públicamente excomulgados en las principales solemnidades a*

celebració d'aquesta cerimònia sí que es fa notar al codi de disciplina i de descripció dels sacraments conegut com *Summa Septem Sacramentorum*³⁴, presentat per Pere d'Albalat probablement en un sínode celebrat a Lleida mentre n'era el bisbe (1236-1238)³⁵, en el qual s'expressa: *Item quia matrimonium est apud omnes gentes dicimus quod cum honore et reverentia celebretur et in facie ecclesie*³⁶. El document no ens informa de quina era la part del temple en la qual se celebrava el matrimoni³⁷, però la menció tardana amb què hem introduït el tema ens permet dir, ni que sigui a tall d'hipòtesi, que aquesta hauria pogut ser la façana de l'Anunciata. En les constitucions que va promulgar vers 1240 el bisbe de Lleida Raimon Siscar s'insistiria en l'obligació que el matrimoni fos celebrat *ante januas ecclesiae* (a les portes de l'església)³⁸, una expressió molt més explícita que sembla dir que el lloc de celebració era en efecte una portada³⁹.

6. 2. 2. Descripció

La porta de l'Anunciata⁴⁰ està formada per un cos rectangular adossat al mur i, com la de Sant Berenguer, la corona una cornisa en voladís, en aquest cas sostinguda per 13 mènsules. Just per sota de la línia del ràfec es desplega una sanefa constituïda per una línia perlejada que dibuixa cercles entre els que s'inscriuen palmetes de cinc fulles. Per sota, les mènsules presenten un repertori habitual en aquest tipus de suport. D'esquerra a dreta, hi trobem el següents

los que hayan contraído matrimonio en grado prohibido (seguim el text de GONZÁLEZ/TEJADA, 1851, p. 335; també es pot veure GUALLAR, 1975, p. 128; SABANÉS, 2009, p. 203).

³⁴ Se'n coneix una còpia de l'any 1241, estudiada per LINEHAN, 1983.

³⁵ Posteriorment passaria a l'arquebisbat de Tarragona, entre 1238-1251.

³⁶ LINEHAN, 1983, p. 25.

³⁷ La catedral tenia l'exclusivitat de celebrar aquest sacrament, junt amb el baptisme (*vid. infra*, apartat 6. 4. 1. 1.) des que li fou concedit l'any 1191 pel papa Celestí III (recull el document VILLANUEVA, 1803-1852, 16, p. 80), privilegi que renovaria el bisbe Pere del Rei (1301), decretant que no es donés llicència perquè ningú es bategés o es casés en una altra església.

³⁸ *Matrimonium cum honore et reverentia celebretur in facie ecclesiae, non risu vel jocosè, non contemptive. Prohibeant frequenter presbyteri layeis ne dent sibi fidem de contrahendo matrimonium nisi coram sacerdote, et debet celebrari scilicet, ante januas ecclesiae et coram pluribus hominibus* (VILLANUEVA, 1803-1852, 16, p. 301). La insistència en el tema per part del clergat il·ludenc sembla revelar que no era un tema d'importància menor en la vida eclesiàstica del segle XIII i que segurament tenia la finalitat de combatre els matrimonis clandestins.

³⁹ BROOKE, 1989, pp. 248-257 (capítol "The church porch: Marriage and architecture") adverteix que el sentit de l'expressió *ante facie ecclesiae* s'ha de prendre amb precaució, ja que, a vegades, més que fer una referència explícita a la porta del temple podria referir-se al matrimoni fet "als ulls de l'església", o sigui, públic i no clandestí. Per contra, diu que hi ha expressions molt més explícites, per exemple *ad januas ecclesiae*, que sí que farien referència al davant de la porta.

⁴⁰ HERRERA, 1912a; LLADONOSA, 1946; PUIG I CADAFALCH, 1949-1954, 3, pp. 93-96; FITÉ, 1986a; SARRATE, 1990, pp. 53-66; PULCHRA, 1993, pp. 62-63; CAMPS, 1997, a CR, 24, pp. 158-161; FITÉ, 1999a; CAMPS, 2003a.

temes i motius: 1.) Personatge masculí descalç amb el cap mutilat que duu un cabrit a les espatlles (el bon pastor) [152, ANNEX 3]; 2.) Dona, molt engalanada, amb toca cenyida que arruga el front [153, ANNEX 3]; 3.) Personatge masculí amb el cap cobert amb un capell⁴¹ [154, ANNEX 3]; 4.) Personatge masculí amb barba; a la franja central del cap no hi té cabell, la qual cosa podria revertir a una modalitat de tonsurat [155, ANNEX 3]; 5.) Personatge de mig cos, girat cap a l'anterior, vestit amb una saia de coll obert rivetejada amb perles i de mànigues estretes; aixeca el braç dret i sosté algun objecte amb la mà esquerra; el seu cap ha desaparegut [156, ANNEX 3]; 6.) Cap masculí amb un capell semicircular [157, ANNEX 3]; 7.) Cap masculí amb barba (ha perdut la part superior, incloent el nas) [158, ANNEX 3]; 8.) Cap femení amb una toca cenyida [159, ANNEX 3]; 9.) Dona de mig cos girada cap a la seva esquerra que aixeca el braç esquerra i sosté un objecte quadrangular amb la mà dreta (un llibre?); el cap el porta descobert i vesteix una saia de mànigues cenyides ornamentades amb bandes perlejades [160, ANNEX 3]; 10.) Personatge de mig cos girat cap a l'anterior, amb el que sembla que estigui conversant; s'observa que vesteix també una saia, però està molt mutilat (ha perdut el coll i el cap) [161, ANNEX 3]; 11.) Personatge de cos sencer amb aspecte de dimoni; té banyes i està posat a la gatzoneta [162, ANNEX 3]; 12.) Personatge masculí que duu un cabrit a les espatlles (bon pastor) [163, ANNEX 3]; 13.) Personatge masculí que duu un cabrit a les espatlles (bon pastor) [164, ANNEX 3].

Els panells perpendiculars a les mètopes, situats entre els permòdols i encastats a la superfície del voladís, són tots exactament iguals i presenten, com a la porta de Sant Berenguer, un gran floró circular de pètals còncaus que ocupa la pràctica totalitat de la seva superfície. Si passem a les mètopes, aquestes revelen uns motius anàlegs als de Sant Berenguer, amb temes vegetals i animals que s'estenen per la superfície rectangular de cada peça, a excepció dels dos situats al centre, just a sobre del crismó trinitari, que contenen representacions figurades. A la representació de l'esquerra, segons la visió de l'espectador, hi apareix la que s'ha identificat com l'almoïna o la caritat⁴² [fig. 208] (*vid. infra*). L'altra escena, la de la dreta [fig. 209], presenta una figura inscrita en una ametlla mística que manifesta la part de la cara i del cap degradats, però dóna la

⁴¹ Utilitzem aquesta designació, la qual al·ludeix a la peça d'agençament del cap d'ús més general al segle XIII, v. MARANGES, 1991, p. 57.

⁴² BERGÓS, 1935, p. 156.

impressió que està coronada; el personatge beneeix amb la mà dreta i té al costat un drac o una serp que li puja per la cama dreta. Ens inclinem a pensar que es tracta de Maria, ja que és el personatge que més s'adiu a la temàtica de la portada (en els paràgrafs successius es veurà com la presència del rèptil té una explicació versemblant quan es col·loca als peus de la Mare de Déu i com la figura de Maria domina el programa de la façana).

Just per sota de l'estructura de protecció superior hi apareix una inscripció —AVE MARIA GRATIA PLENA DomiNuS TE+CUm BENEDICTA TU IN MULIERIBUS⁴³— que recorre longitudinalment el mur. Aquest registre epigràfic el divideix per la meitat un crismó trinitari [fig. 210] similar al de la porta de Sant Berenguer: presenta les lletres gregues “X” i “P” sobreposades i les lletres “A” i “ω” que pengen dels braços superiors de la “X”, aspecte que, segons les classificacions que presenta J. Antonio Olañeta, correspon al que anomena tipus navarrès⁴⁴. Entrelaçada al braç inferior, hi ha, és clar, la “S” pròpia de la versió trinitària dels crismons. S'hi afegeixen, una a cada costat, les lletres “G” i “L” als braços inferiors de la “X”, les quals no són grafies pròpies dels models habituals i definits del crismó trinitari⁴⁵, de manera que estem davant d'una variant que configura un disseny adaptat a les circumstàncies específiques de la peça (*vid. infra*). Tant d'aquest crismó, com del que hi ha a Sant Berenguer, se n'ha de destacar la minuciosa elaboració, ja que si bé es tracten d'elements no figuratius, només formats pels signes gràfics i geomètrics, presenten una rica ornamentació vegetal i perlejada; amb tot, convé distingir que el tractament decoratiu del de l'Anunciata és el més acurat dels dos, amb un detallisme que remet a una peça d'orfebreria, però de gran format.

Per sota del crismó hi ha l'obertura de la porta, amb un arc de mig punt amb arquivoltes que descarreguen sobre pilars adossats al mur, culminats per capitells decorats, que s'integren al registre que s'estén per les impostes com un fris decoratiu. Les arquivoltes de la portada són sis, les quals, de fora a dins, presenten els següents motius: 1.) Externament hi ha el guardapols decorat amb un tija amb espirals vegetals i que just a la clau presenta dos petits personatges

⁴³ TARRAGONA, 1979, p. 249. Segueix l'evangeli de Lluc (1, 28) de la Bíblia Vulgata: *Et ingressus angelus ad eam dixit: Ave gratia plena Dominus tecum benedicta tu in mulieribus* (GRIBOMONT *et al.*, 1983, p. 1606).

⁴⁴ OLAÑETA, 2012, p. 333; una de les particularitats que veiem en aquest model és que la “P” presenta un petit sortint longitudinal.

⁴⁵ OCÓN, 1983.

que sostenen la formació arrodonida central [fig.]; 2.) Motllura convexa i semicircular; 3.) Motllura grossa convexa i semicircular; 4.) motllura representat un soguejat; 5.) Arquivolta de superfície plana que té com a base de la decoració tires perlades que s'entrecreuen formant rombes verticals; encimbellats entre les cintes apareixen una infinitat d'animalets en posicions dispars; 6.) Arquivolta ampla i plana amb cercles de cintes perlades que creen roleus, a l'interior dels quals hi ha figuretes humanes i animals.

Al registre de frisos i capitells del muntant esquerre [fig. 211] hi trobem, de fora a dins: al capitell bordó, una decoració vegetal amb acants; a continuació a la part frontal es desplega un fris amb cintes perlejades que es creuen formant motius geomètrics; segueix un capitell bordó amb lleons rampants aculats; continua un capitell amb dos grans cercles foliars, un que presenta a l'interior una flor d'àrum i l'altre un gall; segueix un capitell bordó del que se'n veu una superfície mínima amb fulles d'acant; després hi apareix una altra peça de columna exempta amb dos grans cercles de cintes perlades, un que presenta a l'interior una flor d'àrum i l'altre un quadrúpede; segueix un fris amb un gran roleu que encercla una flor d'àrum; finalment, al capitell de bordó immediat a l'anta hi ha lleons rampants afrontats a l'angle que giren el cap enfora. A partir de la descripció de la portada que fa Josep Sarrate es constata que l'escultura d'aquesta part ha estat refeta, ja que l'autor la va contemplar desapareguda⁴⁶. Al muntant dret [fig. 212], que descriurem de dins a fora (o d'esquerra a dreta), trobem que al capitell de bordó immediat a l'anta hi ha animals aculats afrontats a l'angle que giren el cap endins. De la mateixa manera que el capitell simètric del muntant esquerre, sembla ser que ha estat restaurat⁴⁷. Segueix un fris amb un estrany animal quadrúpede de llarg cos i cap d'au; segueix una peça amb animals fantàstics i rèptils; continua un capitell bordó del que se'n veu una superfície mínima amb fulles d'acant; a continuació es revela un capitell amb dos lleons afrontats a l'angle que giren els caps cap a unes aus emplaçades a les parts externes; segueix un capitell bordó amb lleons rampants; a continuació hi ha un curt fris amb cintes perlejades que es creuen

⁴⁶ SARRATE, 1990, p. 55 (són les parts que l'autor anomena "fris de l'anta" i "capitell 1r de l'angle exterior de l'anta").

⁴⁷ SARRATE, 1990, p. 56. No es copsa aquest detall per poder-ho confirmar en les imatges que proporciona BERGÓS, 1935, però LARA, 1977, p. 97, expressa respecte això: *debemos lamentar la pérdida del friso correspondiente a las dos antas con sus capiteles angulares y que ultimamente, en la restauración, se han sustituido por otras esculturaciones, muy logradas, del escultor leridano Pallarés.*

formant motius geomètrics; per últim, al capitell bordó, trobem una nova representació en format reduït d'un capitell clàssic.

A cada flanc de l'arc central s'hi obre un nínxol o fornícula amb el coronament lobulat (v. l'apartat 8. 1. 4.) que fins a finals del segle XIX⁴⁸ van allotjar les figures de Maria i de l'arcàngel Gabriel, les quals conformaven l'escena bíblica de l'Anunciació i que a l'actualitat es conserven al MLLDC [0556 i 0555, ANNEX 6]. La seva presència com elements de la portada es coneix per la menció que en va fer Street⁴⁹, així com per una fotografia presa l'any 1871 en el marc d'un viatge que va fer el monarca Amadeu I de Savoia per diverses províncies d'Espanya⁵⁰, que evidencia que es presentaven en posició invertida, amb la Mare de Déu a l'esquerra i l'àngel a la dreta de la composició. Al costat del muntant dret de la porta hi ha gravada una inscripció funerària que rememora la mort de Guillem de Roques⁵¹.

La datació de 1215 tradicionalment s'ha utilitzat per establir la cronologia *ante quem* de la portada. Però les qüestions cronològiques ja les tractem en un altre punt (apartat 3. 4. 1.). Ara ens interessa més abordar la significació d'aquest text en aquest punt de l'edifici, una presència singular, ja que és l'única que hi ha a les portades del temple que es projectaven a l'exterior urbà (exceptuem per tant les portes del temple que s'obrien al claustre, que sí que van tenir un component epigràfic funeràri). Es tracta d'una inscripció que recorda el nom del difunt i que podia ser contemplada per aquells que acudien al temple, de tal manera que aquesta ubicació es va utilitzar com exponent de prestigi social d'aquest personatge, que només està documentat arran d'aquesta inscripció i que per tant no coneixem quina era posició ocupava en la societat lleidatana de principi del segle XIII. En tot cas, la presència del text respon a la qüestió ja apuntada de la voluntat de ser a prop de l'entrada del temple, o el que és el mateix, del Paradís. Potser podria haver estat l'acompanyament de la seva sepultura (igual com passa en les inscripcions del basament del claustre),

⁴⁸ Fins l'any 1877 segons MACIÀ/RIBES, 1995, p. 51.

⁴⁹ STREET, 1865, 2, que a la p. 140 diu: *The south transept doorway is much finer: it has a richly-sculptured round arch; and on each side of the arch are niches – one containing a statue of S. Gabriel, and the other one of the Blessed Virgin.*

⁵⁰ L'original està inclòs en un àlbum conservat al Centre Canadien d'Architecture de Montreal, que havia estat encarregat per la Diputació de Lleida per tal de ser ofert com a obsequi al monarca (v. MOLINÉ, 2000, s. p.).

⁵¹ ANNO DOMINI M CC XV K[A]L[ENDAS] MADII OBIIT G[U]ILELMUS D[E] ROCAS CUI[US] A[N]I[MA]E SIT REQ[U]IES (TARRAGONA, 1979, p. 250).

de manera que no s'ha de descartar —com de fet seria lògic— que en els punts immediats d'aquesta porta també hi haguessin alguns enterraments.

6. 2. 3. Anàlisi iconogràfica

6. 2. 3. 1. La mètopa amb la *Caritas*

Comencem l'anàlisi del elements iconogràfics de l'Anunciata per la part de la cornisa. A l'escena que identifiquem com el lliurament de almoïna que hi ha en una de les mètopes de la portada [fig. 208], i malgrat que el pas del temps li ha erosionat la superfície, és perfectament distingible una figura central amb el rostre cenyit amb una toca, que creua els braços sembla que per entregar sengles objectes a dos personatges que la flanquegen: un agenollat que rep un element arrodonit (un pa?) i l'altre dret que percep quelcom indeterminat o potser la figura central aixeca el braç per beneir-la. En tot cas, la composició sembla respondre, en efecte, al tema de la Caritat, que a vegades es representa mitjançant la personificació d'aquesta virtut asseguda frontalment que estén els braços per lliurar l'almoïna, sovint un vestit que dona a un home nu i un pa que dona a un altre. Amb aquesta mateixa iconografia es veu, per exemple, en dos capitells de la regió francesa de la Loira: el primer prové de la porta romànica de l'Hôtel-Dieu de Puy-en-Velay, edifici també conegut com l'hospital dels pobres de Nôtre-Dame, que presenta la personificació identificada com SANCTA KARITAS [fig. 213], tema que s'adiu a la perfecció amb la funció de l'indret al qual estava destinat⁵². L'altre capitell es troba a la portada de l'església de Bourg-Argental [fig. 214], que també s'integra en tot un programa de portada que va de les inscripcions del timpà que evoca la promesa de Crist d'apaivagar la fam⁵³ i passa per les estàtues-columna i altres capitells, els temes d'alguns dels quals giren al voltant de l'alimentació (Nabucodonossor embogit que menja herbes com un remugant o un possible banquet del ric Epuló), i

⁵² L'Hôtel-Dieu es localitza al costat nord de l'entrada principal a la catedral. Actualment el capitell es conserva al Musée Crozatier de Puy-en-Velay, junt amb un altre capitell amb les cures donades als malalts i tres estàtues columna (grup de l'Anunciació i un apòstol i un profeta), que també es consideren originaris de l'esmentada portada, v. BEIGBEDER, 1962, p. 51, fig. 28 i p. 84; BARRAL, 2000, p. 106 i nota 88.

⁵³ Segons BASCHET, 1999, p. 834, per una banda diu: ET VOS QUI BIBITIS MAGIS ATQUE BIBENDO SITIS SI DE ME BIBITIS NON ERIT ULTRA SITIS; i per l'altra: VOS QUI TRANSITIS CUR NON PROPERANDO VENITIS AD ME DUM VENIET DAMNA FAMIS FUGIET.

igualment es localitza en un indret del temple on s'acomplia el repartiment de la caritat⁵⁴. Els temes iconogràfics suara mencionats ens permeten enllaçar amb una altra idea: que s'utilitzà la Caritat per a al·ludir simbòlicament a l'acció del lliurament de l'almoïna desenvolupada en un àmbit particular dins de la topografia dels centres religiosos. La ubicació de l'escena del ric Epuló d'un capitell del sector nord de l'ala oest del claustre de Sant Cugat del Vallès —en aquest cas evocant l'Avarícia en oposició a la Caritat, amb una clara intenció moralitzant—, situat just al davant de la porta de comunicació del claustre amb l'exterior, s'explica, segons Imma Lorés, perquè es trobava al davant de la porta on es dispensava diàriament l'almoïna, tal com queda atestat en el costumari del monestir⁵⁵. Per un altre costat, Marc Sureda ha vist una virtual al·lusió a la Caritat en el capitell del claustre gironí amb les escenes de l'Anunciació, la Nativitat i l'Epifania, proposant-li un emplaçament original diferent al que té a l'actualitat, de manera que el situa a l'extrem occidental de l'ala meridional, al davant de la sala capitular, que era un espai on els poders laics feien donacions a la institució eclesiàstica⁵⁶. Existeixen, doncs, una sèrie de casuístiques que podrien ser suports argumentals per a plantejar la hipòtesi que en algun punt de l'entorn de la porta de l'Anunciata, on es localitza la nostra mètopa, s'hi haguessin pogut portar a terme activitats d'índole caritativa i assistencial. Però encara podem remetre a d'altres testimonis figuratius que contribueixen a reforçar la suposició: les escenes de distribució de l'almoïna que apareixen als sepulcres de dos bisbes lleonesos del segle XIII —la primera al de Rodrigo Álvarez (†1232) [fig. 215] i la segona, adoptant la iconografia de l'anterior, al de Martín “el Zamorano” (†1242)—, en les quals es representa la mencionada repartició a la porta d'un edifici, que ben bé podria ser el palau episcopal⁵⁷, davant del qual hi apareixen individus que reben els pans que porten als cistells els servents del prelat. Segons Àngela Franco⁵⁸, aquesta és l'escena coneguda com la “*pitança de los aniversarios*”, que consistia en l'entrega de la caritat a pobres extraordinaris el dia de l'aniversari de la mort d'un donant⁵⁹.

⁵⁴ BASCHET, 1999.

⁵⁵ LORÉS, 2002, p. 38.

⁵⁶ SUREDA JUBANY, 2008, pp. 656-658.

⁵⁷ CARRERO, 2007b, p. 80.

⁵⁸ FRANCO, 2003, p. 54.

⁵⁹ Aquesta degué ser una pràctica estesa perquè LLOMPART, 1965, parla del costum de repartir pans als pobres de l'església mallorquina els dies d'aniversaris de difunts en un estudi centrat als segles XIV i XV.

Davant d'aquestes realitats, se'ns plantegen qüestions respecte la nostra mètopa: per una banda, la ja expressada de si el tema podria remetre al possible ús d'algun espai proper a la porta de l'Anunciata dedicat a la distribució de donatius⁶⁰ i, per l'altra, si la possible al·lusió caritativa podria ser a la pròpia institució de l'Almoina. Respecte de la darrera s'ha de dir que si bé està perfectament documentat que la Seu lleidatana va tenir una Almoina institucionalitzada com a mínim des de l'any 1168⁶¹, no hi ha consens sobre la seva localització en la topografia catedralícia⁶² per al període que ens interessa (principis del segle XIII): la primera menció sobre el seu emplaçament no apareix fins l'any 1226 en una notícia que, a més a més, és confusa, ja que se'n pot desprendre que es va situar tant a la "casa del bisbe" (palau episcopal?) com a la "casa del Capítol" (Canonja?), com advertí Sanahuja⁶³. Altres autors han considerat que la prohibició dictada a mitjan segle XII pel bisbe Guillem Pere per la qual al refetor només hi poguessin menjar clergues⁶⁴ indicaria que aleshores (i durant un lapse de temps indeterminat posterior a la conquesta cristiana) l'assistència s'hauria prestat en un àmbit diferent del refetor, potser al mateix claustre⁶⁵, per bé que també s'ha dit que la mencionada restricció només pretenia evitar la coincidència de pobres i canonges al mateix espai/temps⁶⁶. Sigui com vulgui, a l'època medieval hi havia altres institucions, també dependents del Capítol, que portaven a terme funcions similars (hospitals,

⁶⁰ El concepte d'almoina no només fa referència a l'acte de caritat individual, sinó al sistema institucionalitzat que va promoure la distribució de béns de la catedral. L'Almoina era una institució catedralícia estructurada, regida pel capítol, que acomplia un servei ordinari, disposava d'un capital propi i d'una complexa organització per a desenvolupar la seva activitat (RICO, 2005, p. 161).

⁶¹ Fou una de les més inicials de la Corona d'Aragó i la primera del territori català. La primera constància documental de l'Almoina és de l'any 1168, quan el bisbe Guillem Pere de Ravidats la dotà amb la dècima part dels delmes a l'*Ordinatio Ecclesiae Ilerdensis* (publicada per TORRENT, 1997, a CR, 24, Barcelona, pp. 72-73). SANAHUJA, 1944, pp. 42-48 i 52, considera encara que aquest document no ha de ser forçosament el fundacional. Sobre l'almoina v. també CONEJO, 1999.

⁶² Tinguem present que aquesta localització s'hauria pogut situar en diversos espais, com posen de relleu les múltiples solucions a què fa referència RICO, 2005, pp. 158-159.

⁶³ El document en qüestió és la donació a l'Almoina, de si mateix i dels seus béns, de Juan Escolar (1226). Segons SANAHUJA, 1944, p. 100, el text es presta a l'equívoc: *Y nosotros Berenguer, Obispo por la misericordia divina, y todo el Cabildo de Lérida... recibimos con agradecimineto la oblatió que tu, Juan... haces a Dios y a nosotros y a la Administración de la Almoina Domus nostre.*

⁶⁴ A la *Constitutio cibaria* (1168), *Statuimus etiam ut in refectorio nostro nullus comedat vel serviat, nisi sit clericus* (el document publicat a VILLANUEVA, 1803-1852, 16, p. 260).

⁶⁵ BAUCCELLS, 1997, pp. 178-179 i 187-188.

⁶⁶ *El lugar era el mismo, ya que así sucedió siempre hasta la secularización, momento a partir del cual el refectorio de los canónigos, encontrándose sin uso debido a la ausencia de vida comunitaria pasó a ser el espacio arquitectónico destinado a la refacción diaria de los pobres* (FERNÁNDEZ SOMOZA, 2003, p. 90).

albergueries, etc.), en les quals s'acollien malalts, pobres, pelegrins, etc.⁶⁷. També van existir els anomenats "menjadors de la caritat"⁶⁸, que estaven ubicats als palaus episcopals i dels que se'n té notícia, per exemple, en relació amb el de Barcelona⁶⁹ o Pamplona⁷⁰. Per tot plegat creiem que existeixen arguments suficients al menys per plantejar la possibilitat que la mètopa de l'Anunciata s'hauria pogut instal·lar com a possible referència a alguna activitat de caire assistencial portada a terme en algun àmbit immediat, potser a la mateixa porta, o potser al Palau del bisbe. Convé recordar que el prelat era l'administrador dels béns de l'església i la diòcesi⁷¹ i, com a màxima autoritat, l'acompliment d'aquesta pràctica hauria estat no només pertinent, sinó també exemplar. Per tancar, de nou s'ha de fer èmfasi en què la decoració esculpida podria ser indicativa o podria estar vinculada amb la funció de l'espai amb què es relaciona proporcionant un marc iconogràfic⁷².

6. 2. 3. 2. La inscripció amb la salutació angèlica

Un dels components més singulars i interessants del disseny de la portada és la inscripció amb les paraules de Gabriel. A Occident, l'existència d'una inscripció amb la salutació associada a la representació figurativa de l'escena es remunta al desaparegut mosaic de l'oratori del Papa Joan VII (705-707) de l'antiga basílica de Sant Pere de Roma, el qual, segons les descripcions i dibuixos que se'n conserven⁷³, tenia un cicle dedicat a Maria al mur principal que també comptava amb una Anunciació⁷⁴. Contemporàniament o posterior a

⁶⁷ CARRERO, 2007b.

⁶⁸ RICO, 2005, nota 6.

⁶⁹ PUIG PUIG, 1929, p. 188, recull un document que indica que el bisbe Berenguer de Palou (1212-1241) durant la quaresma atenia pobres al palau: *Iste quolibet anno in quadragesima reficiebat singulis diebus in palatio suo centum viginti duo pauperes.*

⁷⁰ NUÑEZ DE CEPEDA, 1940, p. 213, expressa que *en el palacio de los sres. obispos se repartían todos los días limosnas a los pobres*, per bé que no precisa documents ni tampoc el període cronològic a què es refereix, que segons la redacció que presenta ben bé podria ser el segle XVI.

⁷¹ En un document datat de 1254 es fa referència a l'Almoïna de Lleida, la qual té com a administradors el bisbe i el Capítol, situació que duraria fins al segle XV, a partir de quan la documentació esmenta com a únic administrador al Capítol, v. SANAHUJA, 1944, p. 65-70.

⁷² No cal recordar que el refectori de la Canonja va tenir unes pintures (segles XIV-XVI, ara al MLLDC) que evocaven l'activitat d'alimentació i assistència als pobres que es desenvolupava en aquell àmbit (YARZA, 1991a; FERNÁNDEZ SOMOZA, 2003).

⁷³ Les més interessants són les realitzades per Giacomo Grimaldi (VAN DIJK, 1999, p. 424, nota 28, i VAN DIJK, 2001, p. 306, notes 8 i 9).

⁷⁴ Hi ha la hipòtesi que la inscripció de l'escena pogués derivar de models grecs antics que haurien arribat a Occident amb els objectes que portaven els pelegrins que visitaven Terra Santa, en els quals s'hi hauria copiat la imatge de l'Anunciació amb el text en grec que podria

la nostra portada, la salutació figura sovint en un rotlle desplegat sostingut pel mateix arcàngel, la majoria de vegades amb la fórmula abreujada “Ave Maria”⁷⁵ —sobretot en manuscrits il·luminats— perquè amb aquestes paraules n’hi havia prou per evocar el text complet⁷⁶ o perquè l’escena apareix en un format massa reduït. En canvi, en formats monumentals, el text augmenta i sovint continua en un rotlle desplegat (escultura de Conques⁷⁷ [fig. 216], pintures murals de Rocamadour⁷⁸ [fig. 217], Santa Maria de Estíbaliz [fig. 218]). No obstant, la inscripció de Lleida s’introdueix de forma més abstracta, ja que no s’inscriu en un objecte creat específicament amb la finalitat de contenir-la ni formant-ne part directa, sinó que és una entitat autònoma dins del conjunt general, essent presentada al pla del fons de l’escena o com si flotés en l’aire, un fet que també apareix a les pintures murals del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León, que tenen la inscripció en l’espai que hi ha entre l’àngel i Maria⁷⁹ [fig. 219]. Així doncs, més enllà de la destacada posició que ocupa en l’organització general de la portada, la inscripció no és quelcom excepcional, sinó que es tracta d’un recurs que sovint ha estat utilitzat en aquesta escena. En qualsevol cas, això no ha de fer perdre de vista allò que és més remarcable i que és el mateix fet de la utilització del recurs de la inscripció a la porta de l’església: la porta és, sense cap mena de dubte, un punt que es presta molt bé a la transmissió d’un missatge: és un lloc privilegiat que, tal com va expressar Robert Favreau, històricament ha servit com a suport per a inscripcions de les quals es volia assegurar la publicitat més lluïda⁸⁰. En resum, la inscripció amb la salutació de l’àngel subratlla el valor de l’escena i n’emfasitza el contingut.

haver existit a la basílica de l’Anunciació de Natzaret o en algun altre edifici de Terra Santa i que a Roma s’hauria traduït al llatí (VAN DIJK, 1999).

⁷⁵ Al segle XIII aquesta fórmula no deuria ser només associada a la narració bíblica, sinó també a l’oració dedicada a Maria. En aquest moment l’ús de la salutació angèlica estava generalitzat en tant que devoció, tot i que la fórmula encara no estava fixada en la litúrgia, v. LECLERCQ, a *DACL*, 1932, 10-2, col. 2054.

⁷⁶ WALLIS, 1973, p. 6.

⁷⁷ Localitzada a la part alta interior del transsepte nord, segons GAILLARD, 1966, p. 9; BARRAL, 2005, p. 16.

⁷⁸ L’àngel té un rotlle a la mà amb el text: AVE MARIAGRATIA PLENA DNS TECUM, V. GODIN/GODIN, 1982, pl. 14 i 15. La historiografia ha situat la seva cronologia entre finals del segle XII i principis del segle XIII, v. RUPIN, 1904, pp. 276-283; REY, 1934, pp. 286-287; FOCILLON, 1938, pp. 58-59; DESCHAMPS, 1958, p. 191; MESURET, 1967, notícia XVI.

⁷⁹ Al primer arc cec del mur sud. La inscripció que hi figura és: AVE MARIA GRACIA PLENA DOMINUS TECUM. (VIÑAYO, 1995, p. 36 i lám. 6; WALKER, 2000, fig. 17).

⁸⁰ FAVREAU, 1991a, p. 268.

6. 2. 3. 3. Els crismons trinitaris de l'Anunciata i Sant Berenguer

Ens centrem ara en l'anàlisi dels crismons trinitaris de les portades de Sant Berenguer [fig. 202] i de l'Anunciata [fig. 210], la presència dels quals, com hem anticipat, abordem conjuntament. Ultra les qüestions formals i tipològiques, que han estat tractades en les descripcions particulars d'ambdues peces, el que ara ens interessa és aproximar-nos, en la mesura del que sigui possible, al *perquè* de la seva presència singularitzada i preeminent en dos accessos de la catedral. El model de crismó trinitari⁸¹, que com s'ha insistit és el que segueixen els de les portades de Sant Berenguer i l'Anunciata, es troba principalment en àrees del Nord-est peninsular conquerides als musulmans (regnes d'Aragó i Navarra) i del Midi francès (territoris que van col·laborar sovint en les campanyes militars hispàniques)⁸². La seva reiterada aparició en aquestes zones respon, en termes generals, a un contingut ideològic, religiós i polític relacionat amb la victòria sobre l'Islam, de la que n'és un símbol, segons ha expressat reiteradament la historiografia que s'ha ocupat de determinar-ne el sentit precís. Des de l'inici de l'art cristià el crismó fou considerat l'emblema de Crist i la seva pervivència s'entén com la intenció dels monarques conqueridors de voler perpetuar la tradició dels primers emperadors cristians, adoptant els signes que se'ls associaven, un fet que va perdurar a la península ibèrica fins als segles XII-XIII⁸³, època en què s'amplià el significat del cristianisme primitiu per incloure els dogmes catòlics de la Trinitat i la doble natura de Crist, els principals motius de conflicte teològic entre cristians i musulmans (*vid. infra*).

El crismó trinitari es va ubicar gairebé sempre en punts rellevants dels temples, la majoria de vegades als accessos, i fins a l'actualitat n'han arribat exemplars tant destacats com el de l'insigne timpà de San Pedro de Jaca (*ca.* 1080-1096) [fig. 220], que alhora és un dels exponents inicials d'aquesta tipologia de crismó⁸⁴ i que en aquest cas s'emplaça, a més a més, en una seu

⁸¹ A part dels signes clàssics del crismó cristològic, al trinitari, com bé sabem, hi apareix la lletra "S" en referència a l'Esperit Sant, una diferència que des del punt de vista doctrinal es bàsica, ja que el cristològic es limita a fer una referència a Crist, mentre que el trinitari remet al misteri de la Trinitat. Una bibliografia essencial podria ser: SENÉ, 1966; OCÓN, 1983; BARTAL, 1987b; OCÓN, 2003.

⁸² Vegi's OLANETA, 2012, p. 331, fig. 1, on es determina la distribució territorial dels crismons.

⁸³ BARTAL, 1987b.

⁸⁴ Els estudis sobre aquesta peça excepcional són nombrosos, alguns de rellevants: CAAMAÑO, 1978; CALDWELL, 1980; OCÓN, 1983; ESTEBAN, 1993; SIMON, 1994; KENDALL, 1996; OCÓN, 2004.

episcopal restablerta. No ha tingut la mateixa fortuna la seu d'Osca, però la triple representació del monestir de San Pedro el Viejo (a les tres portades del temple) [fig. 221], edificat en aquesta localitat cap a la primera meitat del segle XII després de la conquesta, testimonia el protagonisme de què va gaudir al regne d'Aragó⁸⁵. És evident que la catedral lleidatana va adoptar aquesta tradició aragonesa, malgrat que la conquesta la va executar la casa de Barcelona, governant d'un territori en què la presència de crismons trinitaris és insignificant⁸⁶. Sembla que la presència dels crismons a la catedral de Lleida ha de tenir quelcom a veure amb el trasllat del bisbat de Roda d'Isàvena, principalment en l'adopció i la importació d'un ideari i un llenguatge simbòlic de victòria: la conquesta tardana de Lleida feia que el missatge del crismó trinitari fos plenament vigent a principis del segle XIII⁸⁷, quan es va iniciar la construcció de la nostra catedral, de la qual, no ho oblidem, les portades del transsepte són les més antigues. Un cop ja fet evident el contingut perseguit, la pràctica d'instal·lar el crismó sobre els accessos s'abandonaria i creiem que és per això que només el trobem en aquestes dues portades.

El crismó trinitari connotava un dels principals motius de conflicte entre cristians i musulmans: el dogma de la Trinitat, que és la creença que afirma que Déu és un ésser únic que existeix com a tres hipòstasis, que els musulmans no acceptaven, ja que consideraven que es tractava d'una forma de politeisme. Del tipus de controvèrsia entre les dues religions a l'època medieval sobre aquest i els altres temes en conflicte se'n fa ressò una literatura apologètica en la qual hi va haver un combat sever a través d'argumentacions que discutien els temes fonamentals de discrepància teològica⁸⁸. El cas de la Trinitat és paradigmàtic, ja que era una de les tesis que provocaven la disputa d'una forma més intensa⁸⁹.

⁸⁵ SENÉ, 1966; OCÓN, 1985; OCÓN, 2003, p. 100.

⁸⁶ Remetem de nou al plànol amb la distribució territorial dels crismons que presenta OLANETA, 2012, p. 331, fig. 1.

⁸⁷ El comte Ramon Berenguer IV va utilitzar la invocació a la Santa i Indivisa Trinitat (*In nomine Sancte et individue Trinitatis*) a la Carta de Dotació de l'Església de Lleida, elaborada arran de la conquesta de la ciutat (publicada a VILLANUEVA, 1803-1852, 16, pp. 250-252; GARCÍA BIOSCA, 1995, pp. 57-59; BUSQUETA, 1997, a CR, 24, p. 69; ERITJA, 2003a, pp. 227-228).

⁸⁸ LÁZARO, 2009, pp. 81-140, repassa algunes d'aquestes controvèrsies.

⁸⁹ FIERRO, 2002, pp. 105-132, ens introdueix a la literatura escrita per autors musulmans en contra dels principis bàsics del cristianisme a l'època medieval. Assenyala com, efectivament, un dels eixos principals de la polèmica musulmana anticristiana era la negació de la Trinitat i apunta que la paternitat de Déu i la divinitat de Jesús eren creences que horroritzaven al musulmà per l'atac que suposava al seu monoteisme estricte i que també consideraven que Jesús no va poder morir a la creu, de manera que negaven la crucifixió.

El punt de partida neix d'una tesi central en la identitat cristiana: que Déu és Tri i Jesucrist és Déu veritable. Aquesta afirmació xocava amb la doctrina de la unitat de Déu i el rebuig de la divinitat de Crist i de la Trinitat anunciada pel profeta Mahoma⁹⁰. D'aquesta manera, conceptes essencials en el cristianisme com ara Trinitat, filiació divina o Encarnació eren totalment rebutjats per l'Islam, per al qual atemptaven contra qualsevol tipus de lògica racional, fins al punt de creure que Jesús no era sinó un enviat, un profeta⁹¹. El crismó trinitari era, doncs, una forma clara, sintètica i figurativa, que permetia expressar el missatge de refutació a l'Islam, de la mateixa manera que la literatura l'expressava a través dels textos polèmics. Com sabem, en la conjuntura històrica d'aquell moment, l'Islam no era l'única heretgia que atacava les posicions ortodoxes respecte la Trinitat, sinó que l'Església també havia d'afrontar les refutacions dogmàtiques que generava el catarisme, que en el seu aspecte cristològic creia que la natura humana de Crist no era equiparable a la divina, ja que ni Jesucrist ni l'Esperit Sant eren consubstancials ni iguals al Pare⁹². Entenem, per tancar amb aquesta qüestió central del programa iconogràfic de les portades de Sant Berenguer i l'Anunciata, que el crismó trinitari connotava els principals motius de conflicte entre cristians i musulmans i, al mateix temps, entre cristians i càtars. A l'Anunciata, la idea d'Encarnació de Crist es veia sens dubte reforçada per l'escena i la inscripció de l'Anunciació, amb la que es feia ressaltar la condició humana de Crist. En síntesi, la funció essencial del crismó trinitari consistia en expressar el triomf sobre les creences dels adversaris de l'església cristiana. Entenem així que, des d'un punt de vista doctrinal, s'hauria volgut fer èmfasi en un motiu de discòrdia entre la fe

⁹⁰ "Creieu, doncs! Creieu en Déu i en els seus enviats! No digueu [de Déu]: «En són tres!». Prou! És molt millor, per a tots vosaltres, ja que Déu és un déu Únic" (*Alcorà* 4, 170, seguim la traducció al català de: EPALZA *et al.*, 2001, pp. 179-180). Més endavant es retorna a la qüestió: "En realitat no són creients aquells qui diuen: «Al là, Déu, és sols un terç d'un grup de tres». No hi ha cap déu llevat de Déu, Al là, l'únic! Si no s'estan ja de repetir això que diuen, tindran un càstig dolorós aquests infidels i no creients" (*Alcorà* 5, 72-73, EPALZA *et al.*, 2001, pp. 200-201).

⁹¹ "Vosaltres, els de l'escriptura, gent de la Bíblia [els cristians]! No exagereu, com a extremistes, molt orgullosos de complir la vostra religió. I no digueu de Déu, Al là, coses que no siguin la veritat. Digueu, doncs d'Ell: «Al-Massih, Isaa [Jesús, fill de Maria], és solament l'enviat de Déu, el Seu missatger, la Seva paraula, expressió seva, que Ell envià, que Ell va posar, dins de Màriam»" (*Alcorà* 4, 170, seguim EPALZA *et al.*, 2001, pp. 179-180). Més endavant: "Al-Massih, de Màriam [Issa, Jesús], sols és un simple missatger [no és pas un déu], i abans d'ell l'han precedit els missatgers enviats per Déu" (*Alcorà* 5, 72-73, a EPALZA *et al.*, 2001, pp. 200-201).

⁹² Sobre els plantejaments dogmàtics del catarisme sobre la figura de Jesús, v. ROQUEBERT, 2010, pp. 231-235.

cristiana i les tendències heterodoxes i, per fer-ho, es va escollir el tema de l'Anunciació.

L'última de les qüestions a abordar relativa als crismons fa referència les lletres "G" i "L" dels braços inferiors de la "X" del crismó de l'Anunciata. El primer que s'ha de dir és que les dues grafies també figuren, en la mateixa posició, al crismó que es troba sobre de la porta que comunica la catedral i el claustre de Tarragona [fig. 222], la qual cosa evidencia que les que centren la nostra atenció, per bé que excepcionals, no són un *unicum*. Això també implica que les explicacions que proporcionem no són exemptes de ser aplicades a l'exemplar tarragoní. Jesús Tarragona⁹³ va identificar aquests signes amb les inicials de les paraules *Gloria* i *Laus* i va concloure que feien referència a una lloança a la Santíssima Trinitat, sense aprofundir més en el seu significat. Creiem que es pot anar més enllà en aquesta via iniciada per Tarragona i proposar hipòtesis sobre les al·lusions simbòliques d'aquestes dues lletres, realment enigmàtiques i mai suficientment estudiades. Les paraules *gloria* (glòria) i *laus* (lloança), perfectament escaients per a aquestes dues inicials, podrien remetre a l'himne *Gloria laus et honor*, compostat pel bisbe Teodulf d'Orleáns⁹⁴ (750-821), que va ser extraordinàriament difós a l'època medieval perquè va ser inclòs a la litúrgia processional del Diumenge de Rams⁹⁵. Ja s'ha fet extensa referència al desenvolupament de la processó d'aquesta festivitat pels afores de la ciutat o en un lloc elevat de les immediacions del temple que emulés el Mont de les Oliveres (apartat 5. 1. 1.). El que ara interessa ressaltar d'aquesta litúrgia estacional és que, un cop el seguici arribava a les portes (de la catedral, de les muralles de la ciutat o d'altres en funció de cada escenari) es cantaven antífones de l'himne *Gloria laus*, sovint amb un efectisme teatral que implicava una interlocució en cors alternats interior/exterior davant les portes closes, que s'obrien amb l'articulació de les antífones, tal com es documenta en diferents

⁹³ TARRAGONA, 1979, p. 249.

⁹⁴ Quan estava desterrat a Angers acusat de conspiració contra l'emperador (ca. 810-815). Hi veia el desenvolupament de la processó de Rams que va presenciar, que és una de les més antigues que es documenten d'aquesta festivitat del món carolingi (v. FORIO/MARTÍNEZ GÁZQUEZ, 2006, p. 91; també GALTIER, 2008, pp. 354-356). La publicació de l'himne a: *Poetae Latini aevi Carolini*, 1978, pp. 558-559;

⁹⁵ Segons exposa RIGHETTI, 1955, pp. 777-785, en la seva caracterització de la litúrgia medieval de Rams, seguia l'homenatge del poble, mentre es cantava l'antífona *Omnes collaudent nomen tuum* amb el salm *Lauda Ierusalem Dominum*. Finalment, el bisbe es postrava i el cor cantava l'antífona *Percuizam foastorem*. Conclosa l'adoració, el seguici entrava a la ciutat i, arribats a la catedral, s'entonava el *Benedictus*, i el bisbe finalitzava la processó amb una oració.

consuetes catalanes (Vic⁹⁶, Girona⁹⁷, Tarragona⁹⁸, la Seu d'Urgell⁹⁹). Atesa la presència singular i enigmàtica de les lletres “G” i “L” en aquest accés del temple, que no responen a una fórmula estandarditzada del crismó trinitari, plantegem que una manera d'explicar-les podria ser en referència a les paraules de l'himne de Teodulf, que es podria haver cantat a la portada de l'Anunciata, potser amb les portes tancades i, seguint un cerimonial propi de la litúrgia estacional anàleg al que hem detallat en relació amb altres ciutats catalanes, que un cop obertes permetria continuar a la comitiva vers l'altar, on s'efectuaria la culminació de la processó i s'iniciaria el cerimonial de la missa. Això permet concebre que una de les funcions de l'Anunciata seria l'entrada del clergat durant les grans cerimònies que exigien un desplegament fastuós. Insistim en què aquesta suposició es podrà confirmar (o no) en el futur si es produeixen avenços en l'estudi de la litúrgia medieval desenvolupada a la Seu Vella. A més a més, s'haurà de veure, també, si les futures explicacions del crismó tarragoní amb les mateixes grafies s'adiuen amb la nostra hipòtesi.

⁹⁶ A l'explicació de la litúrgia del Diumenge de Rams de la consuetada de Vic del segle XIII s'expressa que en un moment determinat: *Pueri cantent invoice biniet bini Gloria laus et honor tibi sit et dicam versus omnes et clerus respondeat cantando post III versus Gloria laus* (GROS, 2006, p. 219).

⁹⁷ Segons recull la consuetada de Girona de 1360, la processó de Rams en aquesta ciutat podia optar entre dues possibilitats: la divisió del cerimonial entre bisbe, ministres i demés clergat entre la catedral i Sant Feliu, o la seva concentració al claustre. A la galilea de la catedral romànica —que era una mena de nàrtex situat a Ponent—, en arribar al capdamunt d'una escala que es coneix com el Pedró, es llegia l'Evangeli de l'Entrada de Crist a Jerusalem des d'una finestra. Abans de l'entrada de la processó a la catedral calia que les portes fossin closes. Se situaven cantors a dins i fora que mantenien un diàleg fins que, amb les paraules *adsumus ecce tibi*, de l'himne *Gloria laus et honor*, aquelles s'obrien i la congregació accedia a l'interior (SUREDA JUBANY, 2008, p. 221).

⁹⁸ Segons TOMÁS, 1963, pp. 61-63, una vegada la processó de Rams tornava a la ciutat (després d'haver arribat a Sant Fructuós), es feia una parada a l'arribar al davant de les portes de l'antiga muralla, que estaven tancades, i aleshores els escolanets cantaven el *Gloria laus* des de la torre d'en Bort de Vignes. Llavors entraven a la ciutat i anaven fins a la catedral, que també tenia les portes tancades. Seguidament se celebrava un ofici i s'entrava en silenci al temple. Tinguem present que per a descriure aquesta litúrgia l'autor combina diverses fonts, la més antiga de les quals és la consuetada de 1369.

⁹⁹ Aquí no és fins a la consuetada de 1418 i el processoner de 1527, on s'especifica que un cop feta la benedicció dels rams, cantades les antífoes i dit el sermó, quan la processó havia entrat pel portal de Cerdanya i arribava a l'alçada de la capçalera de la catedral, el precentor i succentor iniciaven el cant de l'himne *Gloria, laus et honor*, la primera estrofa del qual s'alternava entre les altres estrofes cantades per dos nois cantors en quatre estacions. Llavors la processó entrava a la catedral (ALTÉS, 2007, p. 41; CARRERO, 2010, p. 279).

6. 2. 3. 4. Les figures de Gabriel i Maria

La primera de les qüestions a tocar sobre aquest cèlebre grup, que descrivim formalment a l'ANNEX 6 [MLLDC, 0556 i 0555], fa referència al model compositiu o tipològic que segueixen. Sovint les escultures de l'Anunciata s'han comparat amb el conjunt dels Cordeliers [fig. 223], format, com és ben sabut, per dues escultures que originàriament potser s'encastaven als muntants d'una portada¹⁰⁰; aquesta és una disposició que a la península ibèrica té els seus paral·lels a les esglésies de San Juan Bautista de Laguardia¹⁰¹ [fig. 224] i de San Vicente de Ávila¹⁰² [fig. 225], els dos amb el tàndem de figures encastades en columnes, de tal manera que el model es diferencia clarament de la portada lleidatana perquè aquesta no tenia els protagonistes agrupats, sinó disposats a banda i banda de l'arc¹⁰³. Així que els suaresmentats no valen tant com a paral·lels tipològics "totals", com sí que ho serien altres anunciacions que presenten una mateixa solució compositiva que a Lleida. Fixem-nos, per exemple, en la portada del transsepte nord de la catedral de Cremona¹⁰⁴ (Llombardia) [fig. 226], amb la de Nuestra Señora de las Vegas de Requiñada¹⁰⁵ (Burgos) [fig. 227] i, com a afí més remarcable, amb la porta occidental de Saint Saturnin de Belpech¹⁰⁶ (Aude) [fig. 228]. Aquesta és una portada datada de finals del segle XII¹⁰⁷ que presenta la mateixa organització que a Lleida: una tipologia arquitectònica anàloga, les figures de l'Anunciació

¹⁰⁰ Així ho considerà DURLIAT, 1974, pp. 268-269, el qual va fer notar que per la part posterior l'àngel és pla (podria estar emplaçat en un mur) i Maria presenta una cavitat longitudinal a la part posterior, com si hagués estat encastada en una columna. El grup va ser descobert al segle XIX i és conservat al Museu dels Agustins de Toulouse (inv. RA 551). Prové de l'església dels franciscans de la ciutat (per bé que no es coneix certesa quin fou el seu emplaçament originari) i es data de finals segle XII o de les primeres dècades del segle XIII (ca. 1180-1210). També MESPLÉ, 1961, núms. 248 i 249; PRADALIER-SCHLUMBERGER, 1998, pp. 17-19; CAZES, 2013.

¹⁰¹ ENSISO/CANTERA, 1967, p. 81, figs. 95 i 96, també datat vers finals del segle XII o principis del XIII.

¹⁰² Al pòrtic meridional del temple, realitzat més tard que la façana en la que s'adossa (possiblement en època d'Alfons X, 1221-1284), però la seva cronologia encara és objecte de discussió. Segons alguns autors és en efecte del segle XIII, mentre que per altres és del XV. La figura de l'arcàngel es relaciona per l'estil amb l'escultura del pòrtic occidental del temple, per la qual cosa no pot ser anterior a l'últim terç del s. XII. L'estàtua de Maria pogué començar a tallar-se llavors, però la part superior del seu cos és posterior, de la segona meitat del segle XIII. V. GÓMEZ-MORENO, 1983, 1, p. 144; VILA DA VILA, 1999, pp. 87-88; RICO, 2002, p. 142 i següents i fig. 166.

¹⁰³ BOUSQUET, 1978, esp. 34.

¹⁰⁴ GANDOLFO, 2001, figs. 34 i 56.

¹⁰⁵ ÁLVAREZ, 2006, a *EdR, Castilla y León, Segovia*, 2, p. 1197, figs. p. 1193.

¹⁰⁶ CAMPS, 1997, a *CR*, 24, pp. 158-161.

¹⁰⁷ NOUGARET, 1981, pp. 89-103; PRADALIER-SCHLUMBERGER, 1998, pp. 16-17.

flanquejant l'arc d'entrada i el crismó a la part superior de l'arc. Atesa l'afinitat de la comparació és raonable contemplar la portada de Belpech com un ascendent versemblant de l'Anunciata¹⁰⁸. Tinguem present que a finals del segle XII i començaments del XIII està documentada una notable presència a territoris catalanoaragonesos d'immigrants colonitzadors del sud de França i que amb ells pogueren arribar a terres meridionals formes i solucions inèdites. Efectivament, s'ha assenyalat de manera reiterada que, a Lleida, la carta de població de la ciutat (1150) va incentivar nombrosos colons occitans¹⁰⁹ que sembla que tingueren principalment una activitat artesanal i mercantil¹¹⁰. Cal tenir en compte que un dels principals mercats de la indústria tèxtil i pelletera ilderdenca era Toulouse i que el capital humà que n'estimulava el creixement provenia tant d'aquesta ciutat, com també de l'occitana Carcassona¹¹¹. Així, les vies comercials i el trànsit de persones que generaven van poder afavorir la transmissió de continguts, entesos a tots nivells: des de les mateixes doctrines càtares fins a temàtiques religioses de caire ortodox, com podria ser un programa iconogràfic de portada que seguia un model antagonista a aquella heretgia. No cal dir que Belpech era una localitat situada en un punt central d'aquests territoris occitans¹¹², ben bé entre les localitats de Toulouse i Carcassona, en les quals el catarisme hi va tenir una forta incidència¹¹³ i, per tant, la seva església també va haver de configurar un ideari que també incloïa

¹⁰⁸ Sobre Belpech, i altres portades del Midi francès (per exemple l'església de Notre-Dame du Bourg de Rabastens), que semblen els precedents de les de Lleida: sense timpà, amb arquivoltes nombroses i altres característiques de les que parlarem més endavant (apartat 8. 5. 1.), v. PRADALIER-SCHLUMBERGER, 1998, pp. 12-15.

¹⁰⁹ BATLLE GALLART, 1980, pp. 362-363, seguint a Lladonosa, afirma que "molta gent del Midi passa els Pirineus per participar dels avantatges de la repoblació. Vingueren de Baiona, Tolosa, Cahors, Commenge, Foix, Tarascó, Besiers, Carcassona, Provença, etc., atrets de moment per la carta de població atorgada per Ramon Berenguer IV i encara anys després continua l'afluència i afegeix que els repobladors de Lleida foren els primers en obrir de nou les vies tancades des de la invasió musulmana que pel riu Segre comunicaven el Sud de França amb la Mediterrània". Un altre treball que amb anterioritat va citar noms de francesos, principalment occitans, establerts a la ciutat de Lleida a finals del segle XII fou: HIGOUNET, 1953, pp. 4-5.

¹¹⁰ LLADONOSA, 1958.

¹¹¹ SABATÉ, 2003, pp. 299-301.

¹¹² S'ubica a l'àrea d'influència de la via transpirinenca que uneix ambdues vessants dels Pirineus per Puigcerdà i el Puymorens, molt usada pels tolosans, a la qual la historiografia recent li dóna un paper rellevant en tant que ruta comercial medieval, v. PETROWISTE, 2005, p. 426.

¹¹³ GRIFFE, 1971, p. 143.

les formes artístiques per a combatre'l. Darrerament també s'ha vinculat la presència del grup dels Cordeliers a un programa anticàtar¹¹⁴.

Un aspecte que no passa desapercebut en observar les figures de l'Anunciata, encara que no sembla que respongui a una intencionalitat determinada, és la inversió de la posició dels protagonistes de l'Anunciació. Aquesta transposició ja es troba en obres tardo-antigues¹¹⁵ i apareix sovint en manuscrits il·luminats mossàrabs dels *scriptoria* hispànics dels segles X i XI, com la Bíblia Sacra de León¹¹⁶, el Beatus de la catedral de Girona¹¹⁷, la Bíblia de León de 960¹¹⁸ o el *Beatus Facundus*¹¹⁹; més propera cronològicament a la portada de Lleida, la inversió es troba en realitzacions del Mestre de San Juan de la Peña¹²⁰, la qual cosa fa pensar que certs artistes la podien utilitzar correntment malgrat no ser la fórmula ortodoxa. Una altra qüestió a tractar respecte les figures de l'Anunciata és la presència d'éssers zoomòrfics que tenen sota els peus, un rèptil l'àngel i un lleó Maria, els quals s'han vist, com és indiscutible, com una al·legoria del triomf sobre les forces del mal¹²¹. La iconografia antiga ja va utilitzar aquesta convenció iconogràfica per representar metafòricament la victòria del personatge que té animals sota els peus i l'art paleocristià la va adoptar per il·lustrar el triomf de Crist sobre els seus adversaris¹²². Segons Marie-Louise Thérèl¹²³, fins al segle XI no va aparèixer l'associació de Maria a la victòria sobre la serp, concretament a la placa de vori de la coberta d'un

¹¹⁴ *Le cistercien Foulque les apprécia peut-être: leur affirmation de l'incarnation du Christ, réfutée par nombre de dissidents religieux, était aussi une arme contre l'hérésie* (CAZES, 2013, pp. 74-75).

¹¹⁵ P. ex. a les catacumbes de Priscilla. V. TOLOTTI, 1970, p. 206.

¹¹⁶ Catedral de León, 6, f. 201v, any 920. V. FERNÁNDEZ SOMOZA, 2004, p. 501, fig. 2.

¹¹⁷ Museu de la Catedral de Girona, inv. 7(11), f. 15, any 975. V. WILLIAMS, 1994-2003, 2, fig. 285.

¹¹⁸ San Isidoro de León, cód. 2 f. 10. Habitualment, les representacions esmentades d'aquest còdex i del *Beatus Facundus* s'han pres per Anunciacions, si bé particulars per la presència de Jesús (v. YARZA, 1972, p. 188; SILVA, 1999, pp. 187-206).

¹¹⁹ També conegut com el *Beato de don Fernando I y doña Sancha*, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. vit. 14-2, f. 17, any 1047 (v. WILLIAMS, 1994-2003, 3, fig. 247).

¹²⁰ A la segona arquivolta de la porta nord de l'església de San Salvador de Ejea de los Caballeros (GARCÍA LLORET, 2005, p. 173, fig. 50), al capitell del claustre de San Juan de la Peña (p. 210), en un capitell sobre la columna del lateral dret de la porta sud de San Nicolás del Frago (p. 83, fig. 88), i en un altre capitell de San Salvador de Luesia (p. 299, fig. 70).

¹²¹ FITÉ, 1986a; CAMPS, 1997, a CR, 24, pp. 158-161.

¹²² D'aquesta solució en trobem una de les representacions més primerenques decorant el vestíbul de l'arquebisbat de Ràvena (segles V-VI), amb Crist com a combatent aixafant els animals simbòlics dels psalms "Sobre el lleó i l'àspid trepitjaràs; calcigaràs al cadell del lleó i al drac" (90, 13).

¹²³ THÉREL, 1984, p. 163.

manuscrit otònida¹²⁴ amb una Crucifixió flanquejada per Joan Evangelista i la Mare de Déu sostenint un llibre i aixafant el cap a una serp, actitud que evoca la profecia del Gènesi¹²⁵, essent Maria interpretada com la nova Eva¹²⁶ i, per extensió, com un paral·lelisme amb l'Església. El mateix gest s'aprecia, per exemple, a la inicial d'un sermó per a l'Assumpció de Maria d'un manuscrit de Reims de finals del segle XI¹²⁷, amb la Mare de Déu que col·loca el peu sobre el cap del dragó [fig. 229], així com en tantes representacions de Maria en majestat (relleu de Saint Aventin¹²⁸ [fig. 230], Mare de Déu del Claustre de Solsona¹²⁹) o en altres on Maria s'integra a l'Epifania (timpà d'Anzy-le-Duc¹³⁰). Però presenten un major interès, perquè són escenes de l'Anunciació, un relleu de la façana de Saint-Jouin-de-Marnes¹³¹ on les figures tenen a sota un animal al cap del qual només la Dona li posa el peu [fig. 231], i una il·lustració del missal de Stammheim [fig. 232], on Maria té una serp sota el peu¹³². En resum, i amb això no estem descobrint res de nou, els animals de l'Anunciata no són uns simples suports o uns elements ornamentals casuals, sinó que responen a una llarga tradició iconogràfica que expressa el triomf dels personatges els aixafen els adversaris de l'Església.

La noció del triomf de la Mare de Déu/Església que s'expressa a la nostra portada es pot resseguir atenent la idea que en època medieval es va identificar a Maria amb la Nova Eva, atorgant-li la funció de alliberadora de la humanitat

¹²⁴ Pierpont Morgan Library, Nova York, ms. 651, anys 1025-1050.

¹²⁵ "Enemistat posaré entre tu i la dona, i entre el teu llinatge i el seu llinatge: et trepitjarà el cap mentre aguaites el seu taló" (Gn. 3, 15).

¹²⁶ És a dir, a partir de la relació tipològica entre la caiguda de l'home provocada per la primera dona i la restauració procurada per la Mare de Déu.

¹²⁷ BM, ms. 0295, f. 109v.

¹²⁸ En un baix relleu de la façana lateral sud amb una inscripció que ho confirma. V. DURLIAT/ALLÈGRE, 1969, p. 61 i pl. 24 i 25: RES MIRANDA NIMIS MATER DEI ERAT VI NIMIS (*Chose des plus admirables, la Mère de Dieu était toute-puissante*).

¹²⁹ PORTER, 1924; MORALEJO, 1988; BARRAL, 1992; CAMPS, 1994.

¹³⁰ Aquest timpà està dividit en dues escenes: l'adoració dels Mags i pecat original. A la dreta, Eva apareix rebent la poma de la serp i en contraposició hi ha la Mare de Déu vencedora del mal que rep el regal dels reis, mostrant clarament la relació tipològica entre les dues dones. Als peus de Maria s'hi intueix una minúscula figura zoomòrfica.

¹³¹ La façana data del segle XII, v. TCHERIKOVER, 1985, p. 374, fig. 20.

¹³² The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, ms. 64, f. 11v, Alemanya, Hildesheim, c. 1170. En aquesta imatge, Maria i l'arcàngel es disposen en els espais interiors d'una elaborada estructura que evoca Casa de la Saviesa (*Llibre dels Proverbis* 9, 1), per les set columnes que la sostenen, i la ciutat de Déu, per la inscripció que té Salomó (Salm 86, 3, "Coses admirables es diuen de tu, Ciutat de Déu"), els quals són conceptes abstractes de l'Església, de manera que també evoca la confrontació antitètica de Maria amb la figura d'Eva. V. SCHILLER, 1971-1972, 1, p. 41 i fig. 86; THÉREL, 1984; TEVIOTDALE, 2001, p. 59.

després del pecat al que l'havia abocat la primera dona¹³³. Émile Mâle¹³⁴ va indicar com a font d'aquesta interpretació un més que citat passatge de les *Homilies sobre la Verge* de Sant Bernat on parla de la restitució de la dona per la intervenció de Maria¹³⁵. Aquesta creença no era ni molt menys innovadora al segle XII, sinó que havia estat reflectida en la tradició textual cristiana des dels temps patristics, com posen de manifest els escrits de Sant Ambròs¹³⁶ o Sant Jeroni¹³⁷. La contraposició Eva-Maria també havia aparegut en una composició versificada atribuïda a sant Venanci Fortunat, bisbe de Poitiers del VI, que amb l'ús dels mots "Ave" i "Eva" transposà la paraula inicial de la salutació de l'arcàngel per arribar al nom de la qui va provocar la reprovació eterna¹³⁸, els primers quatre versets de la qual eren cantats en les celebracions religioses de la catedral de Lleida el 25 de març, dia de la festivitat de l'Anunciació, tal com s'indica en una *consueta* del segle XIV que recull la tradició litúrgica medieval de la ciutat¹³⁹. La constància documental de què la composició que acabem de reproduir fos coneguda a la Lleida medieval proporciona un contingut addicional a la nostra interpretació de la portada, ja que permet relacionar la seva iconografia amb aquest text litúrgic que fa una referència explícita a la salutació de l'àngel, posa l'èmfasi en el miracle de l'Encarnació divina i

¹³³ MELERO, 2003a.

¹³⁴ MÂLE, 1922, p. 430.

¹³⁵ "Alegra't, pare Adam; i tu mare Eva, alegra't molt més i salta de goig. Perquè els dos vareu ser precisament els progenitors de tots els humans i al mateix temps els seus homicides. I encara pitjor: homicides abans de ser els seus pares. Però consoleu-vos amb aquesta filla i una filla com ella. Especialment tu, que vas engendrar el mal i de tu va passar a les demés dones. S'acosta l'hora en què s'esborra l'afront i l'home haurà de censurar més la dona. Efectivament, ja no podrà cometre la gosadia d'excusar-se com un nen, acusant-la cruelment: La dona que em vas donar per companya em va allargar el fruit i en vaig menjar. Corre, doncs, Eva, cap a Maria; corre, mare, cap a la teva filla. Ella respongui de tu i tregui la taca de la seva mare. Faci's solidaria de la seva mare davant el Pare. Mira: és cert que l'home va caure per la dona. Però no podrà aixecar-se sinó per la dona" (versió en castellà: SANT BERNAT, 1994, 2 pp. 616-617. Traducció al català: l'autora).

¹³⁶ WARNER, 1991, pp. 86-90.

¹³⁷ A la carta 22 (a Eustoquia), publicada a SANT JERONI, 1962, p. 179, on llegim: *Pero una vez que la Virgen concibió en su seno y nos dio a la luz un niño, cuyo imperio está sobre sus hombros, Dios fuerte, padre del siglo venidero, quedó rota la maldición. La muerte por Eva, la vida por Maria.*

¹³⁸ *Ave maris stella, / Dei Mater alma, / Atque semper virgo, / Felix coeli porta. / Sumens illud ave / Gabrielis ore, / Funda nos in pace, / Mutans Evæ nomen*, a MIGNE, 1844-1865, 88, col. 265-266. La versió en espanyol a MELERO, 2003a, pp. 119-120. Sobre l'himne també v. CALABUIG, 1993.

¹³⁹ *Consueta dominical, ferial y santoral de la Catedral de Lleida. Breviario de la iglesia de Lleida.* Aquest és un dels manuscrits més importants que guarda l'Arxiu Capitular de Lleida, que FITÉ, 2003c, p. 98, situa a l'any 1361, i que encara no ha estat estudiat de forma integral (existeix el breu text: BUSQUETA, 2003b, pp. 359-360.).

manifesta la idea de Maria com a porta d'entrada al cel, o, el que és el mateix, a l'Església¹⁴⁰.

6. 3. PORTA DEL LAVACRUM

La porta del *Lavacrum* [fig. 232] es troba oberta al tram central del col·lateral septentrional, per tant, a la façana nord del temple catedralici. La documentació no proporciona gaires informacions sobre el paper que va jugar antigament en tant que accés o punt de comunicació amb l'exterior. Una de les notícies més significatives apareix en un document capitular, dictat l'any 1452, en el qual s'acorda la realització del sepulcre de pedra de Berenguer Gallart, que se situaria al damunt de la porta per la qual "es va al pou"¹⁴¹, que és el que tradicionalment s'ha identificat amb el lavatori de la catedral. D'aquest *Lavacrum* no en queda cap vestigi. Potser va consistir en un pou que estaria situat a l'angle nord-oriental Santa Maria l'Antiga, com sembla indicar una notícia de 1437 que informa que aquell any "es va enderrocar l'alberg del forn de l'Almoina, que era darrere del pou"¹⁴². Sigui com vulgui, ni la denominació que tradicionalment ha rebut, ni la virtual presència de l'esmentat pou ens apropen a alguna possible funció d'aquesta portada. Exteriorment, la seva visió actual queda parcialment oculta per la presència dels volums arquitectònics de les capelles de Sant Vicenç i de Sant Erasme. La del *Lavacrum* és la porta que presenta la resolució més simple de tot el temple: està conformada per un doble arc de mig punt adovellat (més desgastat l'exterior que l'interior) amb una cornisa sobre mènsules a la part superior, molt restaurada [fig. 234], però que potser en substitueix una d'anterior que hauria pogut tenir una mateixa forma. En la utilització de dovelles grans i llises s'assembla a la de Sant Berenguer. No presenta cap tipus de decoració escultòrica.

¹⁴⁰ La datació tardana del manuscrit podria explicar-se per ser una còpia d'algun escrit anterior desconegut.

¹⁴¹ *Omnes concordēs deliberarunt quod dicta sepultura lapidea cum suis edificiis et apparamentis ponatur et edificetur in et super portale per quod intratur et itur ad puteum sive sisternam lavacri communis dicte Sedis e que lo rexat de fust capelle Sancti Batholomei suspendatur versus altare dicte capelle, quod ibi de novo fiat per dictum magistrum operis un portale commune per quo domnes possint intrare et ire ad dictum lavacrum, prout moris est* (SANAHUJA, 1945, pp. 170-171).

¹⁴² Pou que LORÉS, 1993, p. 19, va identificar amb el propi *Lavacrum*.

6. 4. PORTA DELS FILLOLS

6. 4. 1. Localització i implicacions

La porta dels Fillols [fig. 235] s'obre al tram central del mur del col·lateral sud del temple i n'és l'entrada més majestuosa, particularitats que s'han de tenir ben presents per a realitzar l'anàlisi i la comprensió específica d'aquest accés. A l'actualitat, el conjunt de la portada s'emmarca exteriorment per una sèrie d'elements que es van anar afegint amb posterioritat a les seva construcció i amb els quals, per tant, no va comptar en origen. Exteriorment es delimita per les capelles que la flanquegen: a l'Est la de l'Epifania o de Requesens, erigida a finals del segle XIV com a panteó d'aquesta família¹⁴³, i a l'Oest la de Jesús o Cescomes, fundada i consagrada pel bisbe Arnau l'any 1330¹⁴⁴. Per la part oest també toca amb l'antiga capella de Sant Joan Baptista, a la que tot seguit fem referència. La portada es divisa, a més a més, embolcallada per un porxo cobert amb volta de creueria que es va alçar a l'últim quart del segle XIV, el qual s'identifica als documents amb el terme *croerada*¹⁴⁵. Però tornem al tema amb què començàvem, el de la seva localització al centre del mur de la nau sud. El motiu d'aquesta ubicació respon a la pròpia distribució catedralícia: enfront de la localització del recinte claustral al sector occidental del temple, es van haver de buscar solucions per a situar l'entrada major a l'església i es va respondre al problema amb una fórmula original, que no inèdita, consistent en transferir-la a aquesta part del temple, ja que era l'accés òptim per als fidels per la seva comunicació amb la urbs¹⁴⁶. Aquest desplaçament vers el lateral va exigir una contrapartida d'ordre decoratiu, fins al punt que l'accés va ser tractat com una veritable portada occidental. La posició dominant de l'edifici en el paisatge urbà permetia la seva visió monumental, millor que qualsevol altra, i el seu tractament únic, amb un imponent desenvolupament arquitectònic i un estil preciosista en la seva decoració, tingueren el propòsit d'actuar, en la nostra opinió, com a reclam visual per la població. No es tracta ara d'aduir nombrosos exemples amb solucions similars, atès que la casuística de cada edifici és variada i s'explica per circumstàncies particulars. Però potser és

¹⁴³ ESPAÑOL, 2003, p. 140.

¹⁴⁴ ABAD, 1979, pp. 50-52; ESPAÑOL, 1991c, p. 191.

¹⁴⁵ Els treballs s'iniciaren ca. 1383, sota la direcció de Guillem Solivella. Sobre aquest porxo es pot veure ARGILÉS, 2001, pp. 37-40; CONEJO *et al.*, 2003, pp. 136-139; BESERAN, 2004, p. 25.

¹⁴⁶ En les seves investigacions, Lladonosa fa referència a un carrer que pujava des de la ciutat per la part sud i donava al davant de la portada dels Fillols i que anomena "costa del Palau" o "de Magdalnea" (LLADONOSA, 2007, pp. 584-585 i plànol p. 632).

escaient almenys fer referència a un parell d'exponents il·lustratius que donen compte d'això que comentem (de l'obertura d'una portada, amb una entitat i un tractament destacable de la decoració, al centre del mur d'una de les naus laterals). Un dels conjunts que és digne de menció és el de San Isidoro de Lleó, que té com a porta principal la que s'obre al mur sud del temple, la *del Cordero*, la situació "anòmala" de la qual s'explica per l'emplaçament del *Panteón de los Reyes* als peus del temple, que invalidava la funció de la portada occidental¹⁴⁷. Un altre cas paradigmàtic pel tractament monumental que es va donar a una porta perforada al centre del mur de la nau, també de la sud, en aquest cas un fet que no és degut a l'impediment de la utilització de la porta occidental, sinó a la pròpia inserció de l'edifici dins de la trama urbana, és el de la *porte Miègeville* de Saint-Sernin de Toulouse, oberta vers un dels principals eixos viaris medievals, la *rue de Taur*¹⁴⁸.

6. 4. 1. 1. La denominació "dels Fillols" i les implicacions baptismals

L'apel·latiu que tradicionalment ha rebut aquesta porta es considera degut a què des d'antic va ser l'accés a través del qual la població lleidatana ingressava al temple per a percebre el sagrament del baptisme, que s'admet que s'administrava a l'antiga capella abans esmentada de Sant Joan Baptista¹⁴⁹, un

¹⁴⁷ No és aquest el lloc per entrar en els interminables debats sobre les cronologies de les diferents edificacions que integren aquest il·lustre conjunt (per a això remetem a un molt bon estat de la qüestió: GARCÍA MARTÍNEZ, 2005), ni tampoc al tema més particular de si el *panteón* era només accessible des de l'interior del temple o també des de l'exterior, assumpte que també tracta el treball suara esmentat. Ens limitem a reproduir la constatació que la *del Cordero* va ser en efecte la porta principal de la que es coneix com la *iglesia nueva*, l'actual, dedicada l'any 1149, per bé que les obres continuaren al segle XII (VIÑAYO, 2002, a *EdR*, Castilla y León, León, p. 561). La *puerta del cordero* es data de ca. 1100-1115 (WILLIAMS, 1977; MARTIN, 2003).

¹⁴⁸ CAZES *et al.*, 2008, p. 225, expliquen que la *rue de Taur* era la principal artèria Nord-Sud de la vila a l'època medieval. Els autors es pregunten si l'atri de la basílica antiga que hi havia en aquest punt no hauria ocupat el mateix emplaçament d'aquesta porta: posant-la en aquest lloc, potser s'hauria conservat un antic ús en relació amb el traçat de la també via cardinal de l'Alt Imperi romà. Ressalten, a més, que la porta *Miègeville* és l'única que disposa de timpà, el que li donava rellevància, fet que no és casual, sinó que es deu a què els qui la van concebre van tenir en compte el lloc privilegiat que tindria en el desplaçament dels vianants. Pel que fa a la pròpia portada, datada vers l'any 1100, es pot veure: LYMAN, 1981, pp. 161-179; TESTARD, 2003; CAZES *et al.*, 2008, pp. 225-289.

¹⁴⁹ L'explicació la trobem per escrit per primer cop a ROCA, 1880, p. 40: *Creem que lo ver origen de la paraula seria l'estar probablement allí en son principi la pila baptismal; pues si ab posterioritat apareix aquesta establerta sota la primera volta de la nau del Evangeli (...) no trobam dificultat en que continués persistent aquella denominació que simpàticament encarnada desde ls' primers temps en lo llenguatge popular, hi prengué molt més duradera vida per lo expressiva, lo encisadora y lo poética. Aquesta funció baptismal es considera, precisament, per ser la capella més espaiosa i propera a la porta dels Fillols, per bé que no queda cap tipus d'estructura que es pugui relacionar amb aquesta funció*

ambient de planta quadrangular obert per l'interior del temple al col·lateral meridional¹⁵⁰ que sembla que va ser utilitzat com a baptisteri des dels seus inicis i fins a mitjan segle XIV¹⁵¹. Segons expressa la documentació que recull Villanueva, la catedral va obtenir el privilegi de dispensar el sagrament ja a finals dels segle XII, quan li fou concedit pel papa Celestí III (1191-1198) el primer any del seu pontificat¹⁵². Prim Bertran informa que darrera d'aquest decret hi havia el conflicte de drets i interessos entre les parròquies i el Capítol per les percepcions derivades de l'administració d'aquests sagraments i també que el papa Urbà IV l'any 1262 reconeixia l'esforç que suposava pujar fins a la catedral, especialment per a batejar els nounats¹⁵³. En tot cas, el privilegi seria renovat pel bisbe Pere del Rei (1299-1308), que va manar que ni els seus successors ni el Capítol poguessin donar llicència d'administració dels sagraments del baptisme i del matrimoni en cap altra església adduint que amb aquesta motivació els fidels visitarien el temple, al qual no anaven per estar edificat *in montis celsitudine*¹⁵⁴. Posteriorment, l'any 1351, es concediria el dret al baptisme a l'església de Sant Joan de la Plaça, quan el Consell de generals va resoldre demanar al sant pare *ques poguesen fer bapntismes et nupcies per totes les parroquies de la ciutat*¹⁵⁵, de manera que la catedral va perdre l'esmentada exclusivitat.

La localització inicial del baptisteri en una capella de la nau sud del temple catedralici s'adiu perfectament amb el fet generalitzat que, tant en època paleocristiana com medieval, aquest sagrament es va administrar en un lloc

(CONEJO *et al.*, 2003, pp. 128-129). Sembla que la dedicació al Baptista fou la més primitiva i que després seria substituïda per altres advocacions (ABAD, 1979, pp. 52-53; ALONSO, 1979, p. 69), el que potser indica la pèrdua de la funció de baptisteri. LORÉS, 1993, p. 42, també informa que la capella va estar dedicada al baptista fins al segle XVI, quan encara consta com a tal en la visita del bisbe Conchillos (1535). Al 1615, en la visita del bisbe Virgili, figura com a dedicada a Sant Joan Evangelista.

¹⁵⁰ L'antic espai medieval a l'actualitat es troba segons l'aparença que va adquirir en unes reformes realitzades al segle XVI (les descriu LORÉS, 1993, p. 42).

¹⁵¹ Aleshores passà a ser d'ús privat, possiblement de la família Pinell, segons BERGÓS, 1928, pp. 141-143; ABAD, 1979, pp. 52-54.

¹⁵² Segons consta al *Llibre Verd* de la catedral: *Eadem ecclesia in civitate Illerdae sola baptismalis esse proponitur, apostolica auctoritate sancimus ut sicut ad haec tempora noscitur observatum, in ea tantum baptismus et nuptiarum benedictio celebratur* (VILLANUEVA, 1803-1852, 16, p. 80).

¹⁵³ *Per hoc fit nimis grave ac difficile ipsis civibus ad ecclesiam eandem ascendere pro sollempnizandis matrimoniis ac pueris baptizandis, parrochiales ecclesias civitatis iam dicte baptismalis apud quas sollempnizarentur huiusmodi matrimonia et baptizarentur pueri...* (BERTRAN, 2008, p. 107).

¹⁵⁴ Disposició del sínode celebrat el 5 de desembre de 1301 (VILLANUEVA, 1803-1852, 16, p. 80 transcriu en part el document; també hi fa referència BERTRAN, 2008, p. 107).

¹⁵⁵ VILLANUEVA, 1803-1852, 16, p. 80.

diferenciat i allunyat de l'altar dins de la topografia de l'església¹⁵⁶. La disposició de l'escenari baptismal podia variar entre els costats nord, sud i fins i tot els peus del temple, però en tot cas la seva ubicació al costat de les portes de l'edifici reforçava la idea que era un requisit indispensable per a ingressar a la comunitat de fidels i participar dels misteris de l'Eucaristia. Aquestes reflexions refermen la consideració tradicional que l'accés conegut com *dels Fillols*¹⁵⁷ hagués pogut tenir, en efecte, un ús litúrgic concret en relació amb aquest sagrament tant rellevant en la societat medieval cristiana, el d'acollir les persones que es disposaven a rebre'l, atenent la seva localització allunyada de l'altar en la topografia del temple.

6. 4. 1. 2. La necròpolis medieval del davant de la portada

Com passava amb la porta de Sant Berenguer, en relació amb la dels Fillols també s'ha de parlar de l'ús funerari que va tenir el seu espai antecedent. I si pel que fa a la primera hi ha dubtes en relació amb la cronologia d'utilització, en aquesta hi ha la certesa que ens trobem davant d'una necròpolis que va estar en ús durant el segle XIII. La funció de cementiri de l'espai precedent de la porta dels Fillols es va posar de relleu en la intervenció arqueològica realitzada a principis dels anys 2000¹⁵⁸. Aleshores es va determinar que va ser una important àrea d'inhumació amb una utilització que

¹⁵⁶ En relació amb l'antiguitat tardana, i des de la perspectiva de l'ús litúrgic de l'espai arquitectònic, v. GODOY, 2004, pp. 481-485. Aleshores el baptisteri també podia ser una construcció de planta centralitzada independent de la basílica (el baptisme era per immersió). Aquest tipus de construccions han estat objecte d'infinitat d'estudis, que no és el lloc per a citar. Més complicat, però, ens ha resultat trobar referències als espais i la litúrgia baptismal dels edificis medievals. Hi fa algunes referències: GATTI, 1965, pp. 216-217, dient que quan es generalitzà el baptisme dels infants no es necessità un ambient tant gran com per als adults (baptisteri), de manera que es va destinar a espai de baptisme una capella del temple situada al costat de la porta. Alguns altres esments generals a: GATTI, 1984, pp. 288-291; a HANI, 1983, pp. 69-73, on hi figuren algunes al·lusions genèriques dedicades a la simbologia del baptisteri i la pila baptismal localitzada a l'entrada del temple. També fa una breu menció sobre el lloc de dispensar el baptisme a l'època medieval: RAWEL, 2008, 15: *La plupart des sacrements ont un lieu bien précis : dehors, sous le porche –du moins à l'origine–, le mariage; à l'entrée du lieu de culte, près de la porte, le baptême, qui est un rite d'admission.*

¹⁵⁷ La portada del transsepte sud de Saint-Sernin de Toulouse, coneguda modernament com la *Porte des Comtes*, també rep les denominacions de "*Porte des Filhols*" o "*Porte des Fonts Baptismaux*". Aquesta informació ja la va apuntar BERGÓS, 1928, p. 77; més recentment s'hi referix FITÉ, 2008, p. 432, nota 92. Sobre la portada en qüestió i la seva denominació v. SHEPPARD, 1960, p. 584, nota 2; també l'anomena així DURLIAT, 1965, p. 239; per la seva part, CAZES *et al.*, 2008, pp. 286 i 291, fan referència a la segona denominació que apuntàvem (*des Fonts Baptismaux*). En una descripció antiga de Saint-Sernin (JOANNE, 1862, p. 161) l'autor també es refereix a l'antiga denominació *des Filhols*.

¹⁵⁸ CONEJO *et al.*, 2003, pp. 130-134.

s'inicià a la segona meitat del segle XII (fet que és patent perquè algunes de les tombes es troben directament tallades per la rasa de construcció del temple) i va perdurar fins a l'època moderna, fins a l'abandonament del culte a la catedral. No descriurem els enterraments i les restes que s'hi van descobrir, sinó que el que ara ens interessa és destacar que la distribució de la topografia funerària de la Seu Vella va tenir en compte la posició dels accessos al temple, com es manifesta, insistim, no només en la porta dels Fillols, on és incontestable, sinó també en la de Sant Berenguer, amb les tombes del seu davant, i a l'Anunciata, amb la inscripció funerària de Guillem de Roques. Probablement aquest ús tingui a veure amb al jerarquització dels espais d'inhumació, entre els quals els més cobejats i privatis eren els de l'interior del temple, després els de la galeria del claustre més propera al temple i la resta de galeries, i, finalment, vindrien els àmbits propers a l'entrada del temple¹⁵⁹. A més a més, es podria suposar que la galeria oriental del claustre no degué estar habilitada per a enterraments fins ben entrada la segona meitat del segle XIII, per la qual cosa al llarg del dos-cents els espais de les portes haurien estat un punt de gran interès. Amb tot, i malgrat la confirmació arqueològica, no podem establir un lligam amb la iconografia que es desenvolupa a la portada, que, a priori, i com veurem tot seguit, no fa al·lusió a temes funeraris.

6. 4. 2. Descripció

La porta dels Fillols¹⁶⁰, sovint citada com a paradigma de l'escola de Lleida (apartat 8. 5. 1.), s'inscriu com la de l'Anunciata i les dels peus, en un cos sobresortint respecte del pla de la façana; s'emmarca per una cornisa sobre mènsules, no té timpà i té un notable desenvolupament de les arquivoltes. Les darreres descripcions proporcionades per la historiografia han vingut de la mà de Josep Sarrate¹⁶¹ i de Carme Bergés¹⁶², la qual, a més de detallar-ne els

¹⁵⁹ BANGO, 1975, va parlar de la diferenciació entre l'espai arquitectònic cobert immediatament anterior a les portes del temple que serveix de vestíbul (pòrtic) i l'àrea que envoltava el temple amb un nombre normativitzat de passos i que servia, entre altres finalitats, per a donar sepultura (atri); considera que el pòrtic era el lloc dels escollits (era dels punts més desitjats), mentre que l'atri ho era per als fidels en general (p. 180). Posteriorment BANGO, 1992, esp. pp. 97-98, va tornar a tractar la qüestió, insistint en què des de temps visigòtics ja va existir una forta jerarquització de l'espai cementiri dels temples.

¹⁶⁰ ROCA, 1880, pp. 39-46; HERRERA, 1912b; DALMASES/JOSÉ, 2, 1985, pp. 176-186; BERGÉS, 1995 i 1998; CONEJO *et al.*, 2003; SOLSONA/GIL, 2009.

¹⁶¹ SARRATE, 1990, pp. 69-79.

¹⁶² BERGÉS, 1997, a CR, vol. 24, pp. 163-168; BERGÉS, 1998.

elements, també l'ha estudiat en profunditat des del punt de vista estilístic. És per això que, en aquest apartat recollim algunes de les idees expressades per aquesta autora.

Com les portades de Sant Berenguer i de l'Anunciata, la dels Fillols té un coronament superior a manera de cornisa que sobresurt en voladís amb predomini de decoració ornamental, geomètrica i vegetal. El cos sortint de la cornisa s'acaba amb una motllura de secció convexa decorada longitudinalment per un fris de tiges en espiral amb fulles i fruits d'àrum inscrits, motiu que retrobarem a la línia que se superposa a les impostes a mode de guardapols. La cornisa està sostinguda per un total de catorze mènsules en les quals, d'esquerra a dreta, hi trobem els següents motius: 1.) Quadrúpede de coll llarg amb cua acabada amb una fulla palmetada [165, ANNEX 3]; 2.) Cap animalístic amb la boca molt oberta que ensenya les dents; els ulls i el nas estan treballats amb trepant; ha perdut les orelles [166, ANNEX 3]; 3.) Drac de cap gran amb cos de plomes i cua en espiral perlejada, acabada en fulles palmetades i fruit d'àrum [167, ANNEX 3]; 4.) Cap animalístic semblant a la segona mènsula que en aquest cas trau la llengua [168, ANNEX 3]; 5.) Cap animalístic amb la boca molt oberta, molt similar a la mètopa núm. 2 de la porta, però que en aquest cas porta corona, de la qual ha perdut la part central [169, ANNEX 3]; 6.) Dona amb toca cenyida amb bandes creuades a la part superior del cap; segueix el mateix esquema que les que havíem apreciat a la porta de l'Anunciata [170, ANNEX 3]; 7.) Cap animalístic amb expressió burlesca, que de la mateixa manera que a la mènsula núm. 4 trau la llengua [171, ANNEX 3]; 8.) Home mig geperut que sosté un llibre amb la mà esquerra velada [172, ANNEX 3]; 9.) Cap animalístic amb expressió burlesca que trau la llengua [173, ANNEX 3]; 10.) Testa d'home amb barba amb una corda a mode de diadema al voltant del cap i que li aguanta la semi-melena que li surt per darrera de les orelles [174, ANNEX 3]; 11.) Lleó amb cua palmetada que gira el cap envers el centre [175, ANNEX 3]; 12.) Personatge assegut i sembla que entronitzat amb les mans sobre els genolls; vesteix túnica llarga que se li plega sobre les cames [176, ANNEX 3]; 13.) Drac amb cos de plomes i cua en espiral acabada en fulles palmetades i fruit d'àrum [177, ANNEX 3]; 14.) Personatge de cos sencer posat a la gatzoneta que aixeca els braços fins a l'angle de la peça com si fos un atlant; ha perdut el cap i la mà dreta. Vesteix una saia de mànigues estretes que realça els plecs i un cinturó que li cenyeix la cintura [178, ANNEX 3].

Pel que fa a les mètopes, que apareixen intercalades entre els permòdols, aquestes també són catorze. Els motius i temes que presenten són: 1.)

Quadrúpede de gran cap que es gira vers el centre de la peça, que és ocupada per una cinta perlada i fruits d'àrum; 2.) Composició simètrica d'aus de coll llarg que picotegen un fruit d'àrum que penja del centre de la peça; 3.) Composició simètrica, molt desdibuixada, amb dos animals quadrúpedes entre tiges que giren els colls envers el centre; 4.) Guerrer armat amb espasa i escut que s'enfronta a una sirena-ocell coronada i de llarga cua perlejada; 5.) Composició simètrica de dracs entre vegetació que es mosseguen les ales; 6.) A sobre de dos grans roleus de tiges perlejades es posen dos ocells de grans pics que giren els caps enfora; 7.) Lluita d'un home i un drac: el drac, situat d'esquena a un guerrer, l'encercla amb la cua en forma de tija perlejada; segons Carme Bergés aquesta escena fa referència al combat espiritual¹⁶³; 8.) Dues sirenes ocell amb un llarg coll, una d'elles coronada, se situen entre vegetació; 9.) Dos dracs aculats entre tiges perlejades que formen les seves cues, giren els caps envers el centre de la composició; 10.) Escena de l'Anunciació, amb un gran lliri entre els personatges de Gabriel i Maria [fig. 236] (*vid. infra*); 11.) Composició simètrica d'aus aculats que abaixen els caps per a picotejar fruits o mossegar-se les ales i tiges vegetals; 12.) Drac que vincla el coll cap al seu dors; la resta de la superfície de la peça es cobreix de decoració vegetal; 13.) Tema historiat sense identificar [fig. 237] (*vid. infra*); 14.) Tija formant un motiu geomètric.

Passem a la zona de l'arc d'entrada per adonar-nos que a l'extradós es desenrotlla una motllura que forma un estret voladís inclinat i presenta una sèrie de palmetes envoltades per una tija. Tot seguit es despleguen les arquivoltes, de les que en comptem nou, les quals, de fora a dins, mostren la següent decoració¹⁶⁴: 1.) Dents de serra motllurades; 2.) Línea anellada; 3.) Puntetes de diamant; 4.) Arquets semicirculars tangents que recolzen els extrems en un bordó; 5.) Bossell i cavet entre petits llistells; 6.) Temes vegetals en espiral amb tiges i fulles digitades que emboliquen diminuts fruits d'àrum de la segona flora llenguadociana; 7.) Doble ziga-zaga; 8.) Puntetes de diamant; 9.) Fris de palmetes que s'encerclen per una tija perlada en forma d'espiral.

Per sota es forma una franja en què se situen els frisos i capitells que, per la part superior, es recorren per una imposta en la qual hi apareix un tipus de palmeta creada a partir de fruits d'àrum i fulles digitades prènsils que s'agafen a tiges perlejades. En relació amb els frisos, la primera representació i la més interessant és la del fris del muntant esquerra, amb un cavaller armat que vol

¹⁶³ BERGÉS, 1997, a CR, 24, p. 166

¹⁶⁴ SARRATE, 1990, pp. 75-76; BERGÉS, CR, 24, 1997, p. 164.

clavar una llança a un lleó. El fris de la dreta és més simple en quant a la representació: mostra un motiu molt en consonància amb la resta de la portada, amb dracs amb cara lleonina i cues perlades formant roleus finalitzats amb fruits d'àrum.

Proseguim per la part dels capitells, que són setze en total, vuit a cada muntant, i comencem pels de l'esquerra [fig. 238], els quals, d'esquerra a dreta (o sigui, de fora a dins), exhibeixen els següents motius: 1.) Quatre roleus de tiges perlejades amb fruits d'àrum al centre; 2.) Dos dracs amb expressió amenaçadora que s'afronten a l'angle i giren els caps envers l'exterior; van coronats i tenen cues derivades en tiges perlades que s'uneixen al centre; 3.) Dos ocells afrontats cap a l'angle de la peça giren el cap enfora per picotejar un motiu vegetal desenvolupat a la part superior; 4.) Una figura masculina semblant a un atlant se situa a l'angle de la peça; vesteix túnica curta i separa les cames a la base del capitell; entre les cames del personatge naix una tija perlejada que es bifurca decorant els laterals amb palmetes i fruits d'àrum; 5.) Dos dracs simètrics afrontats vinclen els colls per mossegar una fulla que es desenvolupa a la part superior de la peça; l'angle s'ornamenta amb una flor d'àrum creada a partir de dues tiges perlejades enroscades que formen una composició vegetal; 6.) Dos grius simètrics aculats, giren els colls envers el centre de la composició per mossegar-se les pròpies ales; 7.) Variant dels "rínxols habitats" a partir d'un cap angular, quasi desaparegut, que perboca dues tiges enroscades, unides per un element romboïdal, dins les quals s'inscriuen dues figures masculines vestides amb túnica curta que s'agafen a aquestes tiges. Els caps dels dos personatges s'han perdut; 8.) Cap angular de monstre amb dents punxegudes que perboca dues tiges que formen la vegetació que s'estén per tota la peça. Passem al muntant dret [fig. 239] i seguim amb la lectura d'esquerra a dreta (de dins a fora): 9.) Quatre grans roleus inscriuen palmetes i fruits d'àrum; 10.) Derivat del corinti amb fulles d'acant en dos registres i coronat amb volutes de les que en pegen fruits d'àrum; 11.) Parella d'ocells amb llargues cues perlades que ascendeixen i els encerclen els caps i s'acaben creant un fruit d'àrum situat a l'angle de la peça que picotegen els animals; 12.) Dos dracs coronats que trauen la llengua s'afronten a l'angle; tenen cues derivades en tiges que acaben amb fruits d'àrum; 13.) Dos quadrúpedes s'aculen en posició rampant i giren els caps cap al centre de la peça; tenen unes cues que acaben amb flors d'àrum i de les seves boques en surten fulles; 14.) Parella de dracs que trauen la llengua per entremig de tiges i àrum a l'eix que origina entrelaçaments de tiges perlejades; 15.) Dos lleons rampants que es donen l'esquena i mostren les dents, mentre que per sobre d'ells dues fulles

s'ajunten a l'angle de la peça; 16.) Un cap angular perboca dues tiges perlades que es desenvolupen per tota la peça.

6. 4. 3. Iconografia

6. 4. 3. 1. Escenes de les mètopes: l'Anunciació i tema no identificat

Dues de les mètopes de la portada dels Fillols presenten temes historiatos. A la desena mètopa (si comptem d'esquerra a dreta), s'hi representa el tema de l'Anunciació [fig. 236]. Entre els seus components formals, el que ens crida més l'atenció és el gran lliri central que hi ha entre els dos protagonistes, el qual no figura en cap altra de les Anunciacions del temple lleidatà, que com sabem són molt nombroses. No obstant, la presència d'aquest element vegetal és més que corrent i se sol interpretar com una al·lusió a la puresa de la dona¹⁶⁵. Ja s'ha insistit de valent en la interpretació del tema de l'Anunciació a la catedral lleidatana (i encara hi tornarem més endavant), per la qual cosa ara ens limitem a emfasitzar que aquesta és una altra mostra de la transcendència que pren la figura de la Mare de Déu i, més concretament, l'escena de l'Anunciació, en el conjunt del temple catedralici.

La segona mètopa que presenta una escena historiada és la tretzena [fig. 237]. S'hi identifiquen tres personatges: a la dreta un de sedent que estén la mà vers un que sembla fer una genuflexió al seu davant; per darrera hi ha una tercera figura que sembla que fa volar un objecte que no s'identifica, mentre que amb la dreta se sosté el mantell. Tots els personatges que hi ha en aquesta escena vesteixen túniques llargues, però cap d'ells no va nimbat, per la qual

¹⁶⁵ Apunta el significat RÉAU, 1955-1959, 2-2, p. 183. Aprofundeix en la qüestió SALA, 2002, pp. 191-192, que expressa que l'assutzena (o lliri blanc) és el símbol de la virginitat, de la puresa i del candor i que el seu significat més habitual entronca amb la tradició bíblica com a símbol d'elecció i per això apareix en el tema iconogràfic de l'Anunciació. L'autora repassa alguns versos del Càntic dels Càntics, en els quals apareix la flor, als que remetem: en el segon diàleg d'amor, l'esposa diu "Jo sóc un narcís de Saron, el lliri de les valls" (2, 1) i l'espòs contesta "com un lliri entre cards, és la meva estimada entre les donzelles" (2, 2). En el quart cant ella descriu a l'estimat "els seus llavis són com lliris, regalimen mirra verge" (4, 3). I en el sisè, quan el cor li pregunta cap a on va el seu estimat, ella respon: "El meu estimat ha baixat al seu jardí, als erols del bàlsam, per pasturar en els jardins i per collir lliris" (6, 2). Ell diu en el setè cant: "el teu ventre és com un munt de blat, envoltat de lliris" (7, 3). Sala expressa que, a partir d'aquests versos, des de l'època medieval es va usar com homenatge a l'estimada idealitzada, Maria, i per analogia, l'Església. Segons AMO HORGÀ, 2009, p. 235, durant el romànic solia ser l'arcàngel el portador del lliri, que el tenia com un dels seus atributs; durant aquesta època és més infreqüent trobar el lliri en un gerro, que és més propi del gòtic, la qual cosa ens podria indicar una datació avançada per a la nostra mètopa, possiblement en el propi segle XIII, però posterior a les anunciacions representades l'interior del temple.

cosa sembla que ens trobem davant d'un episodi no bíblic, el qual, no obstant, no som capaços d'identificar. Els autors que s'han enfrontat a l'anàlisi de la portada dels Fillols tampoc no aporten cap identificació del tema, excepte Joan Bergós, que va apuntar que podria tractar-se de la reina de Saba i el rei Salomó¹⁶⁶, identificació difícil de subscriure, per bé que no podem proposar una alternativa.

6. 4. 3. 2. Fris del muntant esquerre: el cavaller i el lleó

Com s'ha assenyalat, una de les representacions més interessants de la porta és la del fris del muntant esquerre [fig. 240], en el qual s'hi representa el combat entre un cavaller proveït d'armament i vestit amb cota de malla que ataca a un lleó, tema que, amb els mateixos protagonistes, també apareix en dos capitells de l'interior del temple [04.08 i 05.04, ANNEX 1], malgrat que en aquestes peces el guerrer no munta un cavall. A més a més, a les mètopes 4 i 7 de la mateixa portada dels Fillols hi figuren sengles escenes de lluita de l'home amb la fera (dracs). Carme Bergés va apuntar que la imatge del fris pot interpretar-se atenent a l'al·legoria del *miles Christi* i la *Psychomachia*¹⁶⁷, lectura que s'ha de precisar. La representació de la batalla al·legòrica lliurada per l'ànima de tot cristià entre les virtuts i els vicis —el Bé i el Mal— que acabava amb la victòria de les primeres és l'argument bàsic del poema de Prudenci¹⁶⁸ (348-410), el qual va esdevenir un dels temes iconogràfics per excel·lència de l'art romànic. Efectivament, al segle XII va ser traslladat a la pedra, amb una insistent proliferació a les portades de les regions del Poitou i de Saintonge¹⁶⁹. Aleshores, les virtuts es van representar amb una indumentària guerrera, aixafant els seus enemics, que podien adoptar l'aparença d'un monstre —com es veu per exemple en un capitell de Notre-Dame-du-Port¹⁷⁰ [fig. 241]—, i l'escena va adquirir nous significats simbòlics passant a fer referència als esdeveniments

¹⁶⁶ BERGÓS, 1935, p. 179.

¹⁶⁷ "La lectura d'aquesta escena èpica ha de fer-se a través de l'al·legoria que converteix el genet en la figura del *miles Christi*, identificat amb l'heroi de les creuades, i que es compara, tanmateix, amb l'heroi bíblic en lluita contra el mal. Estaríem, doncs, davant la representació d'un combat espiritual símbol de la *psychomachia* o lluita interior" (BERGÉS, 1997, a CR, 24, p. 165).

¹⁶⁸ *Psychomachia*, a edició en francès i llatí a PRUDENCI, 1933 (no hem localitzat traduccions ni a la llengua catalana ni a l'espanyola). V. KATZENELLENBOGEN, 1989, pp. 1-14 per a una introducció a l'argument del poema i a com els manuscrits en van representar les imatges entre els segles IX i XIII.

¹⁶⁹ DESCHAMPS, 1914.

¹⁷⁰ BASCHET *et al.*, 2012e, capitell 91.

bèl·lics contemporanis¹⁷¹. Daniel Norman¹⁷² expressà que en el romànic el model visual del triomf de la virtut es va allunyar del seu origen literari i va esdevenir un transmissor de l'ideari de guerra contra l'infidel, per tant, ara ja no parlem d'una referència a la *Psychomachia* en relació amb els cavallers enfrontats, a no ser que només atenem el seu esquema compositiu. Una suggestiva representació d'aquests enfrontaments figura a la façana de la catedral d'Angoulême [fig. 242], on hi apareix una seqüència en tres escenes amb cavallers que claven llances als seus enemics, combat que ha estat vist com una al·lusió a una batalla contra els musulmans¹⁷³. Rita Lejeune i Jacques Stennion¹⁷⁴ van posar de relleu una interpretació similar en indicar que la representació del combat de cavallers romànics no es podia llegir com la simple lluita de virtuts i vicis, sinó que introduïa l'al·lusió a la reconquesta de la península ibèrica, com s'exemplificaria també al sarcòfag de la comtessa Doña Sancha († ca. 1097) [fig. 243], que presenta una escena d'enfrontament de dos cavallers, que els autors interpreten com la lluita de religió lliurada per la nissaga de la difunta¹⁷⁵ (adonem-nos que al lateral del sarcòfag hi apareix un

¹⁷¹ Planteja l'argumentació NORMAN, 1988 i és adoptada majoritàriament per la historiografia: DUBY, 1993, p. 61, parla de les gestes contra els musulmans a la península ibèrica i a Terra Santa i conclou: *Qué fue la Cruzada sino el resultado final de las largas presiones del espíritu feudal sobre el cristianismo y qué fueron los primeros cruzados sino los fieles vasallos de un Dios celoso, que conduce a la guerra e campo enemigo y que los doblega bajo su poderío a hierro y fuego? La escultura sacra acoge entonces entre los tributos de la fuerza divina, las cotas, las lorigas, los yelmos, los escudos y un ejército de lanzas en punta contra las fuerzas de la noche.* RUIZ MALDONADO, 1986, pp. 37-54, estableix l'origen del tema de la lluita eqüestre en l'escultura romànica hispànica en la reconquesta cristiana dels territoris hispans a partir de la seva assimilació de les lluites amb les croades a Orient; l'autora exposa una sèrie d'elements textuals per a la possible interpretació del tema (en recull una sèrie de 23 exemples). Recolzen la teoria NÚÑEZ RODRÍGUEZ, 1995; GARCÍA FLORES, 2001; GÓMEZ GÓMEZ, 2006, pp. 17-18; MONTEIRA, 2010, pp. 170-182.

¹⁷² NORMAN, 1988, pp. 55-56.

¹⁷³ La batalla de Cutanda, un fet d'armes entre Alfons I el Batallador i l'exèrcit manat per Ibrahim ibn Yusuf (1120), esdevingut en aquesta localitat de la província de Terol, en el qual els almoràvits van ser vençuts pels exèrcits cristians. La idea sembla ser que la va apuntar Charles Daras, però la recull LEJEUNE, 1961, p. 384. Posteriorment refusà la interpretació en favor de tres episodis bèl·lics il·lustratius relatats a la *Chanson Roland* (LEJEUNE/STIENNON, 1966). Igualment ho considera KAHN, 1997, pp. 350-356, que insisteix en què la derrota dels sarraïns i la victòria de la fe cristiana es ressalta per la Missió dels Apòstols que apareix al timpà.

¹⁷⁴ LEJEUNE/STIENNON, 1966, 1, pp. 25-28.

¹⁷⁵ Sancha era la filla de Ramir I d'Aragó (ca. 1006-1063), un dels herois de les croades i la reconquesta, mort a mans de sarraïns saragossans. El tema de l'enfrontament seria molt apropiat per al sarcòfag, atès que commemoraria la seva nissaga i potser la conquesta cristiana d'Osca que s'havia produït l'any 1096, poc abans de la seva mort. A Osca també hi havia mort, en un intent fallit de conquerir-la, el seu germà Sancho Ramírez (1094). Sobre aquest sarcòfag existeix una profusa bibliografia, bona part centrada en qüestions cronològiques i estilístiques. Només citem títols que s'han referit explícitament a la interpretació de la seva cara posterior: GAILLARD, 1938, p. 132, creu que és en efecte un reflex del temps en què visqué la infanta; no hi està tant d'acord RUIZ MALDONADO, 1978, pp. 75-81, que llegeix la cara com la lluita eqüestre amb un contingut espiritual que a més a més plasma l'oposició *superbia-humilitas* a

crismó trinitari, el que equival a una exhibició de símbols de la victòria sobre l'Islam). Igualment, i per tancar, Linda Seidel va considerar que els cavallers romànics representen la lluita del cristianisme contra l'Islam i percep en aquesta iconografia una dimensió al·legòrica paral·lela a la de les gestes de Carlemany en contra de l'infidel¹⁷⁶.

Pels motius que s'acaben d'exposar, i com de fet és evident, s'ha de refusar la idea que el fris dels Fillols es tracti d'una imatge tradicional de la *Psychomachia*¹⁷⁷, sinó que consisteix en una representació de la lluita que no té cap tipus de connexió amb el text literari, encara que aquest en pugui ser l'origen remot. L'ésser animalitzat, el vençut, així com el mateix cavaller, són, efectivament, extrets de la tradició de la *Psychomachia*, però ara simbolitzen la victòria de Déu sobre l'infidel. Representa, així, un combat al·legòric segons un model que els artistes lleidatans deuriem tenir perfectament assimilat en el seu imaginari, atesa la seva insistent presència en la cultura visual medieval, i del qual en van reproduir també el significat. En definitiva, estem davant d'una escena que afegeix els valors particulars del combat, però no en el sentit espiritual derivat del poema de Prudenci, sinó els significats propis de l'època romànica, en un moment tardà però amb una significació vigent, ja que la recent conquesta cristiana no s'hauria pas esborrat de la mentalitat dels lleidatans del segle XIII. L'element més revelador que propicia la identificació del cavaller amb el guerrer cristià és el signe de la creu que exhibeix al seu escut¹⁷⁸, en el disseny de la qual hi preval una decoració estilitzada d'acord amb el context ornamental en què apareix inserida la imatge¹⁷⁹. Però fixem-nos en què al fris ilerdenc no hi apareixen dos guerrers lluitant, sinó que són dues

través de l'al·lusió directa a l'enfrontament entre David i Goliat, representats en els genets. Aquesta contesa s'acompanya amb la que van mantenir David i el Lleó; per la seva part, MONTEIRA, 2010, pp. 184-185, retorna a la interpretació històrica.

¹⁷⁶ SEIDEL, 1976, pp. 39-40, considera que les escenes amb cavallers enfrontats són una actualització de la *Psychomachia*, que s'hauria transformat en una cançó de gesta, de la mateixa manera que el capítol 9 de la Crònica de Pseudo-Turpín descriu la lluita contra els musulmans en termes de combat de la virtut contra el vici: *The texts reveal a passionate concern for the triumph of Virtue, with an immutable allocation of right to Christians and wrong to heathens, a belief in instant martyrdom and a moralizing tendency to rationalize or justify defeat, all of which parallel the themes of the sculpture.*

¹⁷⁷ Com són les que trobem per exemple: en un capitell del claustre de Sant Cugat del Vallès que presenta les personificacions de les virtuts amb indumentària militar vençant els vicis que tenen als peus, v. LORÉS, 1991, a CR, 18, pp. 178-179.

¹⁷⁸ Que segons GARCÍA FLORES, 2001, pp. 268-269, era un signe que identificava indefectiblement al guerrer cristià i al·ludia a la victòria de l'Església sobre l'Islam. En l'imaginari de l'època romànica, el símbol de la creu sintetitzava els aspectes essencials de la idea de guerra santa, el que aleshores era la croada, v. NOBLESSE-ROCHER, 2004.

¹⁷⁹ V. també el capitell 05.04, ANNEX 1, amb un home amb escut que llueix el signe de la creu.

figures de diferent naturalesa: un home i un lleó. Malgrat que, en general, la historiografia també ha relacionat la lluita de l'home i el lleó amb la *Psychomachia* i el *miles Christi*, igualment hi ha autors que han identificat la reiterativa aparició d'aquest tema¹⁸⁰, del que n'existeixen nombrosíssims exemples, com una al·legoria del combat del guerrer cristià contra el musulmà figurat com una fera¹⁸¹. A la península ibèrica, se'n troba un, per exemple, al claustre de la col·legiata de Santa Juliana de Santillana del Mar¹⁸², on el guerrer és tocat a l'espalla per un àngel que l'empara en l'acció [fig. 245]; no ens hi estendrem, però creiem que també val la pena de remetre a algunes mostres de Castella i Lleó, on sembla que el motiu fou molt difós¹⁸³: apareix en un relleu de l'arquivolta de la portada de l'església de San Esteban de Moradillo de Sedano¹⁸⁴ [fig. 246], on el personatge s'enfronta amb un lleó dreçat que li clava les urpes a l'escut, en un capitell d'un arcosoli del claustre de la Catedral Vella de Salamanca¹⁸⁵, que reproduïx l'escena per duplicat [fig. 247], o en un capitell

¹⁸⁰ Un exemple il·lustratiu podria ser un capitell de l'església de Notre Dame en Cunault, amb un cavaller cristià que lluita contra una figura animalitzada amb escut rodó i javelina curta, atributs que el vinculen amb el musulmà [fig. 244]. L'ésser fou interpretat per LEJEUNE/STIENNON, 1966, 1, p. 88 i 2, fig. 60, com un islamita amb qualitats diabòliques i per CURZI, 2007, p. 541, com un musulmà monstruós; l'autor explica com l'adopció de la forma de l'infidel pel moviment de les croades es caracteritza per la imatge de la personificació del mal, així, si els prínceps i bisbes van adoptar la forma dels líders bíblics, herois i sants, els enemics van prendre un aspecte bestial i demoníac.

¹⁸¹ FRIEDMAN, 2004, p. 67, parla de la representació en la iconografia medieval del musulmà com a cinocèfal, una criatura humana amb cap de gos. STRICKLAND, 2003, p. 159, assenyala que amb les croades es detecta un fort increment en l'interès per les races monstruoses; per exemple troba la seva representació a la basílica de Vézelay, un dels grans centres de la ruta cap a Terra Santa, el que permet suposar que els croats identificaven aquests pobles exòtics amb els musulmans contemporanis. MONTEIRA, 2010, ha aprofundit extensament en aquest camp d'estudi focalitzat en el romànic hispànic; per al tema concret del lluitador i el lleó v. pp. 278-285.

¹⁸² GARCÍA GUINEA, 2007, a *EdR*, Cantabria, 1, p. 396. Des de la perspectiva de la iconografia de lluita en contra de l'Islam l'havia examinat NÚÑEZ RODRÍGUEZ, 1995, pp. 71-114. En aquest treball l'autor parteix de la idea que els valors que ofereix aquesta iconografia són el ressò de les tensions d'una llarga guerra entre regnes, però també religiosa i mai aliena a la valoració de la invasió islamita com càstig diví i respecte la peça de Santillana considera que *la acción del milite contra aquellos dragones o diablos, considerados por Raban Maur persecutores Ecclesiae habrá de manifestarse en la medida que sea aceptada por la mente (...). Estas equivalencias de reemplazo reflejan hasta qué punto las referencias a los actos heroicos, tantas veces propuestas por autores cristianos, constituían una relación necesaria para reconducir la eficacia del milite en el ejercicio de sus incursiones hacia lo desconocido, siempre lejos de cualquier acto temerario sin el correspondiente cálculo de riesgo. De alguna manera era necesario poner regla y freno ante el propio principio de la guerra por la guerra (...). En cierto sentido en el capitel de Santillana del Mar lo real, lo percibido y lo imaginario apuntaban a organizar un conjunto de reglas convencionales, de manera que en la lucha del milite contra la bestia* (pp. 79 i 81).

¹⁸³ Els exemples que citem a continuació els hem extret de MONTEIRA, 2010, pp. 278-285.

¹⁸⁴ RODRÍGUEZ, 2002, a *EdR*, Castilla y León, Burgos, 1, p. 338.

¹⁸⁵ HERNANDO, 2002, a *EdR*, Castilla y León, Salamanca, p. 278.

de Revilla de Santullán¹⁸⁶ [fig. 248], on el lleó estripa amb unghes i dents l'escut del soldat, que el travessa amb l'espasa.

L'ús simbòlic de la forma animal per a representar els musulmans en el context bèl·lic amb l'Islam l'han contemplat també altres autors que proporcionen aproximacions centrades en la construcció de l'alteritat mitjançant figures degenerades. Des d'aquesta perspectiva, l'estereotip animalitzat¹⁸⁷ i/o monstruós del musulmà a l'Occident medieval¹⁸⁸ s'entén com una construcció que la cristiandat va anar generant com a conseqüència de la lluita i la convivència amb l'Islam. No cal dir que la bestialitat en el romànic té una simbologia negativa, la qual pot al·ludir no només al mateix diable, sinó també a la condemna, a la deformitat moral, etc. En poques paraules, l'ús del lleó en escenes concretes de lluita amb un soldat podria respondre, com creiem que és el cas que ens ocupa, a la voluntat de transmetre la idea del musulmà com un adversari bestial i al mateix temps enaltir la glòria del guerrer cristià.

6. 5. PORTES DE LA FAÇANA OCCIDENTAL

6. 5. 1. Localització i implicacions

Al frontis oest del temple hi ha practicades tres portes que comuniquen l'interior del temple amb el claustre, cadascuna de les quals s'alinea a una de les naus (el Portal Major, la porta de l'Evangelí i la porta de l'Epístola). Tinguem present que aquestes portes històricament no han desenvolupat la funció d'entrada principal al temple catedralici degut a l'annexió del claustre a l'església pel seu sector est¹⁸⁹ —un fet bastant insòlit atès que el quadrilàter se sol encabir a l'angle existent entre les naus i el creuer— que a Lleida es deu a la morfologia del terreny, que com sabem va impedir l'adopció d'aquesta configuració estàndard. El no-acompliment d'aquesta funció es va donar des de

¹⁸⁶ SENRA, 2002, a *EdR*, Castilla y León, Palencia, 1, p. 421.

¹⁸⁷ El recurs de l'animalització també queda perfectament recollit a les cançons de gesta (BANCOURT, 1982, pp. 72-82), als textos jurídics (MORIN, 2010), etc.

¹⁸⁸ UEBEL, 1996, considera que els monstres descrits als textos del segle XII tenen molta relació amb la percepció i representació dels musulmans. Exposa que la imatge monstruosa del musulmà es va formar per explicar la pròpia identitat, de manera que la seva funció no fou tant representar-lo per si mateix, sinó representar-lo per al cristià medieval: a partir d'aquesta imatge, l'Occident llatí es va definir internament (p. 272). Partint d'aquesta idea, un dels principals punts que desenvolupa és que en la mentalitat cristiana occidental els monstres són l'alteritat religiosa (p. 281).

¹⁸⁹ Els accessos centrals a la Seu foren, pel que fa al mateix temple, per la porta dels Fillols (6. 4.) i, pel que fa al sector occidental, per la porta dels Apòstols, oberta a la galeria oest del claustre.

bon principi, ja que la construcció del mur oest de la catedral fou simultània a la de la galeria est del claustre¹⁹⁰. L'edificació d'aquesta galeria va condicionar la distribució de la façana de la catedral fins al punt que en va tapar part de les finestres, a més a més, segons indiquen Macià i Ribes¹⁹¹, el Portal Major es va haver de desplaçar cap al nord respecte l'eix longitudinal de la nau principal per a què es pogués recolzar una mènsula del claustre; passa el mateix amb el portal de l'Epístola, que es presenta lleugerament desviat cap al nord (v. l'apartat 3. 3. 2.).

Aquests accessos compten amb unes característiques diferents, no només per la decoració i la monumentalitat, sinó també per la funció que degueren realitzar en època medieval. Les funcions litúrgiques que acomplien al segle XIII ens resulten molt desconegudes i tan sols es poden fer algunes apreciacions en relació amb la que es troba a l'extrem nord, que es coneix com la "porta de les Fonts". Aquesta denominació es deu a què allí s'hi va administrar el sagrament del baptisme. Però sembla que això no fou fins a partir del segle XIV, ja que en aquells moments la pila que hi havia a la capella de Sant Joan Baptista va deixar de ser l'única privilegiada a la ciutat de Lleida i es va permetre la instal·lació d'espais baptismals en altres edificis de culte (en primer lloc a Sant Joan de la Plaça i després a d'altres), fet que va reduir la demanda al temple catedralici i el lloc de bateig es va traslladar a un àmbit més recollit, en concret al costat d'aquesta porta de les Fonts¹⁹². Per bé que a l'actualitat no queda cap vestigi d'aquestes "fonts", ens en podem fer una idea a partir de la descripció feta per Pere Soler, comissionat pel bisbe Conchillos per a la visita pastoral de l'any 1535¹⁹³.

6. 5. 2. Porta major

La porta central¹⁹⁴ [fig. 249] presenta unes dimensions i una monumentalitat major que les laterals, les quals són més modestes, i adopta la

¹⁹⁰ L'obra es va iniciar a finals del segle XIII o principis del segle XIV i es va acabar el 1378 segons ESPAÑOL, 2004a, p. 356 (v. l'apartat 3. 4. 2.).

¹⁹¹ MACIÀ/RIBES, 2002, a AGC, Arquitectura 1, p. 356.

¹⁹² ABAD, 1979, p. 53.

¹⁹³ *Las fuentes estaban cerradas con llave y llenas de agua exorcistada muy limpia; sobre las fuentes, socavados en el muro y doselado por un arco de bello estilo gótico muy florido sostenido por unos relieves en forma de nervios que delimitan la cavidad, se abre un armario con puertas de madera con su cerradura, de presentación muy decorosa y ordenada; en el interior del mismo, según nos declara el Comisionado predicho, se guardaban una caja de madera, limpia, y, dentro de ella dos recipientes de plata conteniendo el santo crisma y el óleo santo para la administración de los bautismos* (ABAD, 1979, p. 54).

¹⁹⁴ BERGÓS, 1935, pp. 157 i 162; SARRATE, 1990, pp. 37-42; BERGÉS, 1997, a CR, 24, pp. 168-170.

solució estructural de les portades de l'Escola de Lleida (apartat 8. 5. 1.). De les tres portes de la façana occidental és l'única que presenta un cos sortint, igual que la dels Fillols. D'aquesta portada se n'ha de lamentar que a l'actualitat no conservi la cornisa, que es va destruir amb la construcció d'un trespol que va dividir les galeries del claustre en dos nivells en les obres d'adaptació de la Seu Vella com a caserna militar. L'únic rastre esculpit que ha perviscut fins a l'actualitat d'aquest element de coronament són les mètopes, que es degueren conservar perquè no sobrepassen la superfície del mur. Aquestes mètopes són onze en total i revelen, d'esquerra a dreta, els temes següents: 1.) Tija vegetal que forma quatre roleus; 2.) Dos gran roleus fitomorfs simètrics; 3.) Dos dracs aculats amb cossos de plomes que giren els colls cap al centre; 4.) Gran tija que surt del centre inferior de la peça i forma quatre grans roleus; 5.) Dos guerrers armats amb espasa i escut lluitant entre ells; 6.) Quatre grans roleus vegetals; 7.) Tema de lluita entre dos homes i un drac, situat entre ells; 8.) Gran palma central que vincla la punta superior sobre si mateixa i quatre roleus laterals als angles; 9.) Composició vegetal molt enredada amb tija perlada; 10.) Dues làmies de llargues cues foliars derivades en entrelaçats s'afronten cap al centre del capitell; 11.) Dues aus aculades es giren cap al centre i mosseguen tiges perlades en què s'han convertit les seves cues. Prosseguim amb la descripció per la part de l'arc, que té set arquivoltes¹⁹⁵ les quals presenten, de fora a dins, els següents motius: 1.) Composició basada en tiges que originen roleus que encerclen animals, segons un motiu que es repeteix, més simplificat, al guardapols de la porta (i que també es troba al guardapols de la portada d'Agramunt i a la primera arquivolta de la porta de l'Anunciata); 2.) Ziga-zaga amb les superfícies triangulars sense decorar que per sota amaga un registre de puntes de diamant; 3.) Registre de roleus vegetals en espiral; 4.) Arcuacions de mig punt creuades i tangents; 5.) Tors anellat amb triple bossell; 6.) Ziga-zaga amb una palmeta als espais triangulars; 7.) Guardapols amb roleus vegetals en espiral igual que a la tercera arquivolta.

Seguint l'ordre de descripció, ens centrem ara en el registre de frisos amb capitells, els quals tenen, a la part superior, una imposta que s'embelleix amb decoracions vegetals de roleus de tiges perlades i flors d'àrum. Els capitells s'estructuren a través de temes predominantment animalístics, de composició simètrica, en especial amb la més que coneguda decoració a base de motius de tiges perlejades que s'entrellacen i amb les flors d'àrum típiques de la segona

¹⁹⁵ Com a les altres portades, aquest nombre varia en funció dels autors, de les vuit que apunta Sarrate fins a les tres de Bergós i Bergés.

flora llenguadociana. Al capitell de la part externa del muntant esquerra [fig. 250], hi trobem dracs de cues foliades que s'enrosquen a l'angle; segueix un fris amb tiges perlades que s'entrecreuen i acaben amb palmetes; a continuació hi ha un capitell bordó amb dracs rampants coronats; segueixen dues àligues amb grans pics que mosseguen una tija perlada; el següent capitell bordó presenta dracs afrontats que giren els caps cap enfora; al següent capitell s'hi localitzen grans roleus vegetals que inscriuen sengles animals fantàstics a manera de dracs; el següent capitell bordó cap a la dreta presenta dues bèsties alades que es toquen sengles pits a l'angle de la peça; segueix una de les composicions més interessants de la portada, la qual se centra en dues figures humanes nues a cada cara de la peça, les quals s'agafen els braços a l'angle; per darrera de cadascuna d'elles hi ha un animal d'aspecte lleoní que les ataca per l'esquena; a l'espai a manera de fris que segueix hi trobem dos animals fantàstics enfrontats; a l'últim capitell d'aquest costat hi ha roleus vegetals. Si passem al muntant dret [fig. 251] trobem a l'espai de l'intradós dos dracs afrontats de cues foliades que enrosquen els seus colls; segueix un capitell bordó amb el mateix esquema, per bé que ara aixequen els caps per mossegar sengles tiges; continua l'espai dedicat al breu fris que en aquest cas mostra un griu i un lleó afrontats; al primer capitell del muntant dret es trenca la simetria per una cara ocupada per un drac de cap felí que mossega una tija i l'altra per un drac atacat per un lleó. Al capitell bordó que segueix els animals afrontats són un lleó rampant i un drac inscrits entre tiges perlejades que deriven en dues palmetes angulars; segueix un capitell amb dos grans roleus que tenen inscrits sengles quadrúpedes; al capitell bordó contigu hi apareix una parella de grius rampants, afrontats, que giren els caps per a mossegar-se les ales; el següent capitell mostra animals rampants entre tiges perlades que s'afronten entre ells; al següent capitell bordó també hi ha uns lleons molt estilitzats que es troben aculats i giren els caps per mossegar les tiges que es nuen a l'angle superior. Trobem a continuació el breu fris simètric al del muntant esquerra que segueix una decoració anàloga. Es constata que aquesta portada no desenvolupa escenes iconogràfiques historiades i que la seva decoració és feta a base de la repetició de temes i motius presents en tants altres punts del temple.

6. 5. 3. Portada nord

Les dues portades laterals de la façana de ponent responen a una tipologia de portada d'estructura més simplificada. La porta de l'Evangeli¹⁹⁶ [fig. 252] o de les Fonts s'obre, en aquest cas, en la mateixa espessor del mur i no en un cos sortint. A diferència de les portades que fins ara hem analitzat, la seva cornisa presenta les motlures i les mètopes sense treball escultòric. Aquest coronament descansa sobre vuit mènsules, que sí que estan esculpides i que presenten els temes següents: 1.) Cap d'un animal fantàstic amb ulls i orelles grans i que trau la llengua; s'observen incisions al contorn de la boca i dels ulls que accentuen el seu aspecte grotesc [179, ANNEX 3]; 2.) Figuració desapareguda; 3.) Cap d'un animal fantàstic amb grans orelles i que trau la llengua [180, ANNEX 3]; 4.) Perfil d'un personatge que ha desaparegut i que només conserva els braços amb què sosté un rotlle [181, ANNEX 3]; 5.) Animal reptilià que ha perdut el cap i de llarga cua foliada de la que en penja un fruit granulós [182, ANNEX 3]; 6.) Figuració desapareguda que conserva el perfil d'un cap; 7.) Figuració desapareguda que conserva el perfil d'un dosser o d'un escut coronat per tres flors de lis [183, ANNEX 3]; 8.) Cap d'un animal fantàstic molt desfigurat que deixa entreveure les dents [184, ANNEX 3]. La part de les arquivoltes ostenta una ornamentació molt senzilla i austera. Solament es decora l'arquivolta més externa amb puntes de diamant. Per sota, la portada té dos capitells a cada costat, un dels quals de bordó. Els del muntant esquerre es decoren amb entrellaçats de cintes perlades disposats en forma de doble S, fulles d'acant i pinyes, a partir d'un cap monstruós en el cas del capitell de bordó. Als capitells del muntant esquerra hi figura la decoració següent: al capitell de columna exempta hi ha dos éssers fantàstics amb cos de plomes que s'afronten a l'angle entre tiges perlejades que generen un fruit d'àrum a l'angle superior i al capitell de bordó hi ha una composició similar a l'anterior amb ocells estilitzats amb caps similars a àligues que picotegen les seves cues, que deriven en tiges.

6. 5. 4. Portada sud

La porta de l'Epístola¹⁹⁷ [fig. 253] presenta una cornisa sostinguda per nou mènsules de les quals només quatre han conservat la seva decoració original. Aquestes són les següents (d'esquerra a dreta): 1.) Cap d'home que porta una mena de casquet i amb llarga barba [185, ANNEX 3]; 2.) Figura asseguda en un

¹⁹⁶ SARRATE, 1990, pp. 47-48; BERGÉS, 1997, a CR, 24, pp. 15-16.

¹⁹⁷ BERGÉS, 1997, a CR, 24, pp. 15-16.

tron amb un llibre obert sobre les cames [186, ANNEX 3]; 3.) Cap d'un animal fantàstic amb ulls i orelles grans i que trau la llengua [187, ANNEX 3]; 9.) Cap d'un animal fantàstic amb ulls i orelles grans i que trau la llengua [188, ANNEX 3]. Les mènsules 7 i 8 presenten el bloc original, però que ha perdut la decoració, mentre que les 4, 5 i 6 presenten blocs col·locats en fases de restauració del monument. Pel que fa a la formulació de l'arc, la porta de l'Epístola és encara més senzilla que la de les Fonts, car només té un capitell a cada costat. Tipològicament presenta un esquema formal i decoratiu diferent del de la porta de les Fonts i la principal, no sols pel que fa a l'ornamentació de les arquivoltes, menys treballada, sinó també per l'ús de columnes exemptes de secció poligonal (i no de base semicircular com a les altres portes). A més, els capitells que coronen aquests pilarets estan treballats per les quatre cares, el de la dreta amb un entrellaçat de tiges que inscriuen palmetes digitades i fruits d'àrum i el de l'esquerra amb decoració historiada.

Aquest darrer, com que es tracta d'un capitell d'angle, només té dues cares visibles, però s'observa clarament que les cares ocultes també estan esculpides. A les observables hi ha les escenes de la Visitació [fig. 254] i de la Nativitat [fig. 255]. A la primera, amb les dues dones que s'abracen, es distingeix com una d'elles (Elisabet) llueix una panxa voluminosa, evidenciant el seu estat de gestació més avançat que el de Maria¹⁹⁸, una particularitat que no es dona en cap altra Visitació de la seu lleidatana¹⁹⁹. Pel que fa a la Nativitat, Maria es troba reclinada al llit, amb el nen per sobre en un bressol sostingut per una mena de podi i sant Josep mig ocult al lateral que ha perdut el rostre. L'escena segueix un model similar al que havíem vist per a les Nativitats de l'interior del temple [13.04 i 10.06, ANNEX 1], per bé que hi trobem a faltar la presència dels animals. De les cares ocultes se'n pot dir que d'una d'elles (la de l'esquerra de la Visitació) se'n pot identificar l'escena, una Anunciació, per bé que no se'n poden distingir els aspectes particulars. Per contra, de l'escena que se suposa que queda a l'altra cara afrontada al mur (per darrere de la figura de Sant Josep) no se'n pot apreciar el més mínim detall. És evident que el fet que el capitell tingui treballades les quatre cares indica que la peça no va ser concebuda per a

¹⁹⁸ Per bé que el fet no s'explicita directament a la Bíblia (Lc. 1,39-56), es dedueix perquè Maria visità Isabel en els seus primers mesos d'embaràs, mentre que aquesta va tenir al seu fill Joan Baptista poc temps després d'haver rebut la visita de Maria.

¹⁹⁹ De fet no és gens comú en el romànic que les dones es representin embarassades. Una de les poques representacions que hem localitzat on sí que figuren (en aquest cas les dues) amb les panxes arrodonides és el capitell amb la visitació del claustre de Santa Maria de l'Estany (v. p. ex. SUREDA, 1984, a CR, 11, cap. núm. 3). Això podria fer pensar en una cronologia avançada per a la peça de Lleida (*vid. infra*).

ser instal·lada en aquest punt, per la qual cosa s'ha de considerar la possibilitat que es tracti d'una peça reaprofitada²⁰⁰. A això se li suma que presenta un estil totalment diferent de la resta d'escultura de les portades occidentals, la qual cosa no faria més que refermar la teoria. El fet que l'estil no correspongui al de les formes escultòriques del segle XIII de la pròpia catedral fa que contemplem la possibilitat que la peça s'hagués ubicat en aquest emplaçament en un moment cronològic allunyat al de la construcció de les portades. En aquest sentit, s'ha de tenir present la tesi d'Imma Lorés i Toni Conejo, que consideren que la porta que es contempla a l'actualitat és fruit d'un trasllat produït en el moment d'obrir-se la capella de Santa Margarida, al segle XIV²⁰¹, a partir de diverses constatacions²⁰². Atenent aquesta idea, es pot considerar la possible realització del capitell en aquest moment, malgrat que quedaria per resoldre la qüestió de que estigui esculpit per les quatre cares. Per un altre costat, difícilment es pot pensar que s'hagués realitzat durant les restauracions del segle XX, atès que no existeix cap evidència que aleshores s'haguessin creat peces esculpides amb escenes historiades, mentre que, al contrari, sí que se sap que es van reproduir escenes ornamentals (*vid. infra*). Una manera de sortir de dubtes seria realitzant una anàlisi del material que pogués oferir pistes sobre el seu origen i amb això establir hipòtesis sobre el moment de la seva elaboració. I, com és evident, també ajudaria a resoldre la qüestió un estudi arqueològic de la portada.

* * * *

Per tancar aquest capítol volem fer unes apreciacions sobre el caràcter simbòlic de les portades dels Fillols i la central occidental, que per les característiques del seu sistema decoratiu, que es defineix per no tenir un programa²⁰³ i per magnificar els seus components ornamentals, formen un grup unitari, com de fet sempre s'ha dit. La idea que pretenem emfatitzar és que la porta s'entén com l'entrada al cel o al Paradís²⁰⁴, que considerem que és la que

²⁰⁰ FITÉ, 1991a, p. 85.

²⁰¹ Guillem Soler obtingué el permís capitular per obrir la capella l'any 1316 (FITÉ, 1995, p. 77, nota 10), i vers 1340 es considera que va ser decorada pictòricament (ALCOY, 2003b, p. 73).

²⁰² Com per exemple: el propi desplaçament respecte l'eix, que hauria estat necessari en fer-se la capella de Santa Margarida; el fet que si la porta hagués estat situada des de bon començament on és avui, el quart tram de volta de la galeria oriental del claustre, es podria haver resolt de manera més eficaç (LORÉS/CONEJO, 2004, pp. 32-34).

²⁰³ Deixem al marge les escenes accessòries o secundàries dels Fillols (l'Anunciació d'una de les mètopes, la lluita d'home amb un lleó del fris), ja que no representen un programa iconogràfic general de la portada.

²⁰⁴ No són pocs els treballs que han interpretat la portada del temple des d'aquest punt de vista: BURCKHARDT, 2000, insistí en què *un santuario es como una puerta que se abre al más allá, al reino*

hi ha al darrera de la concepció d'aquest grup de portades anicòniques²⁰⁵. Com s'ha fet notar en altres apartats, en el pensament cristià medieval el temple va ser objecte d'apreciacions simbòliques: fou entès com l'edifici on residia Déu i, per tant, va esdevenir una representació del Paradís, per la qual cosa la porta va ser entesa com l'accés al propi cel²⁰⁶. Els eclesiàstics dels segles XII i XIII van aplicar una sèrie de qualitats als edificis, tasca en la que també es van ocupar de les seves portes: el bisbe Sicard de Cremona (ca. 1155-1215), en un sermó on comentava els noms de l'església (*De nominibus ecclesiae*), va expressar que aquesta també es coneix com la casa de Déu perquè aquest hi habita i a més és la porta del cel²⁰⁷; l'abat Suger de Saint-Denis (1081-1151) va fer gravar un elogi a les portes en un dels accessos occidentals de la seva abadia²⁰⁸, i el bisbe Guillem Durand de Mende (1230-1296) en va reivindicar el caràcter sagrat en un

de Dios. Por consiguiente, la puerta del santuario resume a su vez, y desde el mismo punto de vista simbólico, la naturaleza del santuario entero. Esto es lo que expresa la iconografía tradicional de la portada de la iglesia, especialmente de la portada románica o de la portada gótica próxima todavía al románico i va descriure i analitzar algunes portades romàniques (portada nord del transsepte de Basilea, portada de Saint-Pierre de Moissac i porta reial de Chartres), a partir de la idea que representen el pas a un món còsmic. HANI, 1983, pp. 75-83, parla igualment de la simbologia de la porta com a *trànsit* en el sentit que flanquejar-la és quelcom solemne, un ritual; considera que les esglésies romàniques i gòtiques concedeixen una importància enorme a la porta i que els motius decoratius fan explícit el seu simbolisme. OCÓN, 1989, se centra en un grup de portes dels regnes de Navarra, Aragó i Catalunya (Armentia, Sant Pau del Camp, Santa Cruz de la Serós i Puilampa), en les quals, mitjançant l'ús combinat d'imatges i textos, s'emfatitza el seu caràcter com trànsit a la Revelació; l'autora repassa textos que precisen el contingut simbòlic de què es doten les portades i conclou que en general difonen un missatge de Redempció i presenten una exhortació als fidels per a què traspassin el seu llinar. MORENO ALCALDE, 2003, se centra en la simbologia de portades amb arcs polilobulats de diferents punts de la península ibèrica i intenta mostrar una relació entre la forma i la significació; hi troba un sentit paradisiac basat no únicament en la tradició cristiana, sinó també la musulmana. ROUX, 2004, fa una anàlisi molt més general dels aspectes simbòlics de la portada.

²⁰⁵ FITÉ, 1999a, p. 271, va expressar, en relació amb això: *Concebir la forma curva como simbolización también de la bóveda celestial, que en la zona de ingreso de la iglesia halla todo su sentido, sobre todo si se la ha decorado con temas, como los dientes de sierra o las puntas de diamante, que son claramente asimilables a símbolos asociados a la luz*. Aquesta idea l'autor ja l'havia desenvolupat en un estudi realitzat amb anterioritat (FITÉ, 1984, pp. 30-31).

²⁰⁶ La porta era la transposició monumental de les paraules de Joan, 10, 9: "Us ho ben asseguro: qui no entra per la porta a la pleta de les ovelles, sinó que hi puja per un altre indret, és un lladre i un bandoler; en canvi, qui entra per la porta és el pastor de les ovelles".

²⁰⁷ *Dicitur et domus Dei, quia Deus eam inhabitat; unde Jacob: «Hic est domus Dei et porta coeli»* (MIGNE, 1844-1865, 213, col. 26).

²⁰⁸ *Quienquiera que seas, si deseas ensalzar la gloria de las puertas, que no te deslumbre el oro ni el gasto, sino la labor de la obra. La obra noble brilla, pero que esta obra que brilla con nobleza ilumine las mentes para que siguiendo verdaderas luces lleguen a la luz verdadera, donde Cristo es la verdadera Puerta. La puerta dorada define de esta manera esta luz interior: La mente aletargada se eleva hacia la verdad pasando por lo material y primero sumida en el abismo, resurge a la vista de esta luz* (PANOFKY, 2004, p. 65).

text emblemàtic²⁰⁹. Amb la concepció que es desprèn d'aquestes fonts es pot copsar que amb la utilització de recursos com la multiplicació de les arquivoltes i el preciosisme de la decoració, que concentra tot l'efecte estètic exterior del temple catedralici, potser es pretenia magnificar l'entrada amb l'objectiu final que el fidel la identifiqués amb l'entrada al Paradís. En resum, la voluntat de presentar la imatge formal del cel creiem que és la que en últim terme permet comprendre l'existència d'unes portades amb un tal desplegament decoratiu, i sense que hi hagi un programa figuratiu, ja que aquell era suficient per irradiar la imatge celestial cercada.

²⁰⁹ L'obra en qüestió és el *Rationale divinatorum officiorum*, on va sistematitzar els enunciats tradicionals per a la comprensió de la porta del temple: XX. *Le porche de l'église signifie le Christ par qui s'ouvre pour nous l'entrée de la céleste Jérusalem; il est appelé aussi portique (porticus), de la porte (a porta), ou de ce qu'il est ouvert à tous comme un port (a portu)* (DURAND, 1996, p. 36). XXVI. *La porte de l'église, c'est le Christ. Et voilà pourquoi on lit dans l'Évangile : «Je suis la porte, dit le Seigneur». Les apôtres sont aussi les portes de l'église. Le mot ostium (porte) vient de obsistendo (se présenter en face à ceux qui sont dehors), ou de obsidendo (gagner, prendre ceux qui sont dehors), ou de ostendendo (leur montrer l'entrée). Et le battant de la porte (valva) vient de (volvere) rouler, et porte (porta) de (portando) porter, parce que c'est par elle que l'on porte et que l'on apporte dans l'église tout ce qu'on offre à Dieu* (DURAND, 1996, p. 39).

7. CAPITELLS DEL CLAUSTRE: ARCADA NORD-EST I GALERIA EST

El claustre de la Seu Vella és un dels elements més rellevants del conjunt, però alhora representa una de les parts menys tractades especialment en relació amb els aspectes relatius a la seva restauració monumental i tots els interrogants que d'aquesta se'n deriven. A l'hora d'intentar entendre el seu estat primigeni és obvi que no podem prescindir dels canvis soferts en el transcurs del temps, en especial arran de la seva transformació en caserna militar al segle XVIII i el procés de recuperació esdevingut a posteriori a què fem referència. En aquest capítol no volem reproduir aquests processos (que han estat tractats a l'apartat 4. 1.), sinó que pretenem plantejar els problemes que en resulten i tenir-los presents per a realitzar una apreciació d'aquest espai des d'una perspectiva actual. Per tal de comprendre aquests canvis ens hem d'apropar al màxim a l'organització que tenia el claustre abans de les restauracions, una organització que alhora seria més propera a la que va tenir en època medieval. Pel que fa a la ubicació dels capitells, algunes de les incògnites que planteja el claustre de la Seu Vella són similars a les que es troben en altres recintes medievals (pensem, per exemple, en els de San Pedro el Viejo d'Osca o de Santa Maria de l'Estany, els capitells dels quals foren canviats de lloc durant les intervencions de restauració a què foren sotmesos en èpoques passades¹), per bé que n'hi ha d'altres que són específics i que resulten principalment del contratemps que va suposar que fins un moment històric ben avançat exercís una funció que res tenia a veure amb aquella per a al qual va ser concebut. Si haguéssim d'expressar aquests problemes de forma sintètica, els podríem resumir en els següents punts: el desconeixement que tenim de l'estat del pati abans de les restauracions i el propi abast d'aquestes restauracions. En aquest capítol pretenem profunditzar en aquests punts i intentar resoldre'ls en la mesura del que sigui possible.

¹ V. respectivament FIGUERAS, 2011; BESERAN, 2000.

7. 1. UNA PROBLEMÀTICA PRÈVIA: L'ABAST DE LES RESTAURACIONS

7. 1. 1. Bases per a una nova apreciació

La intensa activitat portada a terme en el període de restauracions (v. esp. apartats 4. 1. 2. i 4. 1. 3.) va suposar canvis en molts dels elements interiors de les arcades (traceries, capitells, columnes i bases) i, malgrat que se'n van aprofitar alguns d'originals, s'ha de subratllar que d'altres es van restituir amb elements de nova creació (còpies). Aquesta restauració, que va falsejar part del conjunt i en va desvirtuar algunes parts, encara no s'ha analitzat en detall i queden per definir qüestions tant rellevants com el seu propi abast². Si bé sí que s'han fet algunes aproximacions, no s'han tractat les peces de manera sistemàtica ni amb les diverses fonts de què hem pogut disposar en la nostra aproximació, per la qual cosa els resultats no són categòrics³. Les conclusions a les quals arribem aquí abordant cada peça de forma individual tampoc no són concloents en tots els casos, però, en tot cas, permetran avançar en el coneixement d'aquest aspecte particular del claustre, a l'espera que la troballa de noves informacions permeti anar tancant qüestions. En qualsevol cas no ens basem en criteris visuals, els quals poden induir a errors, segons explicarem tot seguit.

Amb les intervencions d'Alejandro Ferrant es va passar d'un claustre que havia perdut gairebé per complet la seva identitat medieval a un recinte renovat i íntegre. Per tant, cal contextualitzar bé les actuacions portades a terme per aquest restaurador. Com a la resta de monuments en què va intervenir, a la nostra catedral hi va fer prevaldre un dels principis que van guiar les seves actuacions: el de buscar una unitat basada en l'estadi més rellevant en

² Sovint, quan es fa referència al claustre, se sol al·ludir a la intensitat de les restauracions, però, aquestes, o se solen citar recordant que s'està pendent de resoldre la qüestió o no es descriuen en detall, v. BERGÉS, 1997, a *CR*, 24, p. 177; MACIÀ/RIBES, 2002, a *AGC*, *Arquitectura* 1, p. 358; ESPAÑOL, 2004a, p. 357; LORÉS *et al.*, 2007, p. 78.

³ JOVÉ, 1985, va analitzar els capitells de l'arcada nord-est i l'ala est del claustre també des del punt de vista de les restauracions, però va arribar conclusions poc significatives a l'hora de determinar quines peces es tractaven de reproduccions. Això no obstant, aquesta autora va fer un primer esforç per a distingir els originals de les còpies, de les quals en efecte en va assenyalar algunes de les més ostensibles a nivell estrictament visual. Per la seva part LORÉS/CONEJO, 2004, també fan referència a les restauracions del claustre i presenten una sèrie de plànols en els quals distingeixen les parts restituïdes de les que no ho estan a partir de l'observació visual.

l'evolució dels edificis —sense caure en la depuració total— que a la Seu Vella era, és clar, la fase medieval. Amb tot, encara convé insistir en què la realitat medieval ja s'havia perdut abans de la restauració, quan el recinte s'havia hagut d'adaptar a les necessitats militars sobrevingudes, amb la qual cosa es va desdibuixar la seva aparença medieval. Ens trobem, per tant, al davant d'un monument històric que remet a temps passats, però que en realitat és el resultat d'una intervenció moderna que intenta mostrar una continuïtat des del seu origen fins a l'actualitat. El nostre propòsit immediat és revisar les reformes efectuades en aquest espai tant intervingut amb l'objecte de dilucidar, en la mesura del que sigui possible, quines són les virtuals transformacions que ha sofert l'escultura d'aquest àmbit durant les restauracions del segle XX.

Per conèixer aquests canvis disposem de varies fonts d'informació. Si seguim l'ordre cronològic de la seva elaboració, les més antigues són les fotografies realitzades per Josep Oriol Combelles l'any 1925 (conservades a l'Institut d'Estudis Ilerdencs), que ens permeten veure com es va realitzar el destapiat d'algunes arcades del claustre. En segon lloc, disposem del treball de Joan Bergós, publicat l'any 1935, realitzat abans de l'inici de les restauracions. Per tant, quan Bergós va realitzar el seu estudi, la majoria de les arcades encara estaven tapiades, per la qual cosa no fa referència als capitells de les columnetes exemptes ni a tots els altres que poguessin estar ocults per aquests paraments addicionats en època militar. En aquesta obra, a part de les descripcions de les peces escultòriques i la localització precisa de com les va veure ubicades en el seu moment, l'autor hi inclou un gran nombre de fotografies, les quals tenen una importància cabdal en l'estudi que ara pretenem abordar. Tot seguit explicarem perquè, però abans és necessari presentar les altres fonts essencials per al nostre propòsit: per una banda són els projectes de restauració elaborats per Alejandro Ferrant en què va documentar la seva intervenció, unes fonts inèdites de les quals ens n'ha donat constància la directora de la tesi, Imma Lorés, que les va utilitzar en un treball no publicat del que és coautora⁴. Per l'altra banda, com a font bàsica per a comprendre les intervencions al claustre comptem amb les fotografies del procés d'intervenció realitzades pel mateix arquitecte-restaurador que es conserven a l'arxiu de la demarcació de Lleida del COAC. Al marge d'aquest fons fotogràfic, igualment hem recorregut a altres corpus de fotografies antigues que es conserven en diferents institucions, com ara el de l'Arxiu Mas de Barcelona o el del ja citat Institut d'Estudis Ilerdencs de Lleida, encara que convé fer notar que l'arxiu més complet per al nostre objectiu

⁴ LORÉS/CONEJO, 2004.

de conèixer les transformacions que ha pogut patir l'escultura del claustre arran de les restauracions modernes és l'Arxiu Ferrant.

7. 1. 2. Aproximació crítica a l'aparença actual

Quin ús fem d'aquestes fonts en aquest punt del nostre treball? En essència la metodologia que seguim per determinar els canvis entre abans i després de les restauracions de mitjan segle XX consisteix en confrontar sistemàticament la informació que principalment ens proporcionen Bergós i Ferrant per tal d'extraure conclusions en relació amb cada peça individual, ja que podem dir que cadascuna va tenir una sort diferent en funció de quina era la seva ubicació antiga/primigènia. Aquest procediment exclou la intuïció i les apreciacions formals que puguem fer de les peces a simple vista, ja que l'experiència amb aquest claustre ens ha demostrat que ens poden portar a errors. La posada en pràctica d'aquest mètode fa que no sempre puguem dictaminar quina és la categoria⁵ a la que pertanyen totes i cadascuna de les peces per la manca d'informació. Si a l'ANNEX 5 (l'altra part on es desenvolupa l'anàlisi dels capitells del claustre i que complementa aquest capítol) en alguns casos es fan apreciacions basades en l'experiència visual, aquestes van seguides d'un interrogant (?) (en el camp que hem anomenat "Classificació") amb la qual cosa es pretén deixar la qüestió oberta. L'obtenció d'informació de les peces de manera aïllada és especialment factible quan manegem el llibre de Bergós, que les tracta de forma particular, al contrari de Ferrant, que sol fer referències generals a *capiteles* o *columnas*, etc. i no es preocupa de distingir temes i motius. Els plànols que presenta el restaurador [figs. 260 i 261] tampoc no són especialment reveladors i molt menys concloents per a fer les distincions pertinents, sinó que més aviat, com tot seguit explicarem, presenten certes incoherències que ens poden confondre si no els acarem amb les fotografies.

⁵ Hem establert una categorització de les peces en dos grans grups: els capitells i fragments descontextualitzats per una banda (seguint amb la lògica del nostre treball aquests s'inclouen a l'ANNEX 6, on hi figuren totes les peces descontextualitzades del conjunt escultòric) i els capitells *in situ* per l'altra (que es presenten a l'ANNEX 5). Dins del segon grup s'hi han determinat diferents subcategories: la primera i la més nombrosa és aquella en què s'hi inclouen els capitells originals *in situ*, i que són les peces que no han sofert canvis destacables. En el segon grup també hi queden englobades les categories corresponents als capitells originals recol·locats i als capitells restituïts. La posada en pràctica del mètode d'anàlisi que hem definit no sempre permet "dictaminar" a quina categoria pertanyen totes i cadascuna de les peces per la manca d'informació de què disposem. Per això, algunes es presenten amb un interrogant (?), amb la qual cosa es deixa oberta la qüestió la seva categorització a l'espera de l'obtenció de noves informacions.

Pel seu costat, les instantànies (tant les de Bergós com les de Ferrant) ens ajuden a corroborar diverses qüestions. En primer lloc, que hi ha alguns casos en què la localització actual de les peces no es correspon a la que tenien antigament i també ens permeten determinar quines han estat substituïdes. Respecte d'això, la constatació més evident es produeix quan Bergós indica que una peça està desapareguda o degradada, mentre que, ben al contrari, avui la contemplem sencera i en bon estat de conservació, això ens indica que ens trobem al davant d'una restitució. S'ha d'advertir, no obstant, que el nombre de substitucions contrastades a partir de les fonts és molt menor del que a priori podríem deduir a partir de la seva observació material, ja que, sovint, el bon estat de conservació de les peces pot conduir a l'observador a considerar que són refetes quan en realitat són originals o, almenys, se'n verifica l'existència ja en temps de l'estudi de Bergós (o sigui, dècades abans de que s'iniciés la restauració intensiva i que es comencessin a crear reproduccions). Algunes de les imatges preses per Ferrant mostren un inquietant panorama del claustre durant les restauracions, amb les arcades pràcticament del tot desproveïdes dels seus elements interns de sustentació i decoració (traceries, capitells i columnes) [figs. 256, 258, 259], la qual cosa posa de manifest que la gran part d'aquests materials van ser enretirats. Això, però, no vol dir que tots fossin eliminats o destruïts. Ben al contrari, a partir de les memòries d'Alejandro Ferrant tenim coneixement que part d'elements arquitectònics i escultòrics recuperats es van reintegrar. Per una altra part, també sabem que els nous elements es van fer copiant els originals:

En el transcurso de todas las obras reseñadas habremos tenido infinitas ocasiones para desentrañar problemas que por la desaparición, destrozo o transformaciones sufridas puedan hallar soluciones hasta ahora no encontradas. Asimismo sucederá que el orden y clasificación de los elementos utilizados para las construcciones internas militares han de facilitar las restauraciones con la restitución y el acoplamiento de todo lo disperso, oculto o desfigurado. Es esta obra la última, la que requiere un mayor detenimiento, un coste más elevado y un especialísimo cuidado para que la pureza de lo auténtico se observe sin merma y hermanada con lo que ahora se complementa⁶.

Disposem igualment, i com hem advertit, de dos plànols de restauració del claustre elaborats per Ferrant que a priori ens interessen: un de l'arcada est de l'ala nord [fig. 260] i l'altre de les dues arcades septentrionals de l'ala est [fig.

⁶ FERRANT, 1948, p. 3.

261], els quals s'inclouen en el projecte d'acabament dels finestrals⁷. Com utilitzar-los per al nostre fi? Aquí les traceries, capitells i columnes es marquen amb dos colors: vermell i verd. L'autor no explica a la memòria del projecte què vol dir aquesta distinció de colors, de manera que hem de provar-ho de deduir. Atesa la gran part marcada en color roig (als plànols) i la mancança real de parts extenses dels elements interiors de les arcades (a les fotografies), el més obvi és suposar que aquest color correspon als sectors que han estat perduts i/o extrets però conservats i que caldria recol·locar durant les restauracions. Per una altra costat, i seguint la mateixa lògica, el color verd sembla correspondre a les parts conservades *in situ* durant el procés. Però si confrontem els plànols amb les fotografies ens adonem que allò conservat i allò perdut no es correspon (als plànols hi veiem més peces que s'haurien de restituir que les que finalment foren restituïdes). En definitiva, el que ens interessa expressar és que aquestes fonts s'han de tractar amb prudència, especialment els plànols de Ferrant, dels que n'hem de posar en dubte la total fiabilitat (s'ha de distingir en com va treballar el claustre sobre el paper i com finalment hi va intervenir).

Tant al llibre de Bergós com entre les fotografies de l'Arxiu Mas i de l'Arxiu Ferrant hi ha una sèrie de capitells exempts que podem veure desubicats del seu context original. Mitjançant l'observació es verifica que aquestes peces no es troben instal·lades al claustre, sinó en un espai indeterminat (es veuen en un fons neutre i recolzades en un espai de suport que no és una columna, sinó una superfície plana [fig. 257]). D'això es desprèn que ja abans de les restauracions de mitjan segle XX (com a mínim als anys 30, quan les fotografia Bergós on ja apareixen fora del seu lloc⁸) aquestes peces havien estat enretirades del seu emplaçament claustral i portades a un altre lloc, potser per a la seva millor conservació. Aquest desmuntatge i trasllat es degué produir quan l'any 1925 Josep Oriol Combelles va començar la restauració del claustre per l'arcada nord de l'ala est (v. apartat 4. 1. 2.). En tot cas, i com es veurà en cada cas particular a l'ANNEX 5, hem pogut notar que alguns capitells del claustre són originals recol·locats per Ferrant durant l'etapa de restauracions. Això ens permet dir que l'emplaçament en el qual hi veiem algunes peces no es correspon al que van tenir en temps passats; amb tot, creiem que la posició original dels capitells enretirats potser no va ser del tot desconeguda pel restaurador Ferrant, sinó que possiblement va disposar d'alguna antiga imatge (fotografies preses per Combelles l'any 1925?) i per això algunes peces de

⁷ FERRANT, 1957.

⁸ V. per exemple BERGÓS, 1935, figs. 187, 188, 195, 196, 199, 202.

l'arcada nord de l'ala est a l'actualitat es troben en el mateix lloc que havien ocupat originalment. Però creiem que això no seria un problema central per establir el nostre discurs, ja que totes les peces que hem pogut determinar que són recol·locades no presenten escenes historiades, que són les que sens dubte presenten majors problemes per poder parlar d'una possible distribució meditada i programada. Aquestes qüestions són precisament les que tractem en l'apartat que segueix. Remetem a l'ANNEX 5 (i al 6 per a les peces descontetualitzades), que és on es documenten tots els capitells del claustre i es presenta tota la informació de què tenim constància respecte de cada peça, la qual cosa ens permet, com dèiem en començar, aproximar-nos a cada casuística particular, que creiem que és, en últim terme, la que permet proporcionar una imatge el més precisa possible de quina ha estat la sort dels capitells claustrals, així com l'abast de les restauracions escultòriques.

Per tancar, fem unes breus anotacions de tipus percentual sobre els capitells del claustre (tot queda reflectit a l'ANNEX 5). Dels 73 capitells que contempla el nostre estudi, 50 són originals *in situ*, la qual cosa suposa un 68,5% del total. D'originals recol·locats n'hi ha 8 (11%), de restituïts 3 (3,9%) i, finalment, n'hi ha 12 respecte els quals no n'hem pogut determinar a quina categoria pertanyen i que hem acompanyat d'un interrogant (16,5%). Al contrari del que sembla a primer cop d'ull, l'estudi detingut ha permès demostrar que la majoria de peces que ens ocupen (58 de 73) són originals (un 79,5%, ja sigui *in situ*, ja sigui recol·locades), mentre que només podem afirmar que 3 són una falsificació moderna. Pel que fa a les traceries i columnes, la incidència de les restauracions degué ser major; almenys així sembla desprendre's dels projectes de Ferrant, que en els seus pressupostos (ens fixem particularment en el de 1957) encarrega metres i metres de pedra per a columnes⁹ (que expressa en metres lineals) i per a traceries (que expressa en metres cúbics). Quant a la ubicació primigènia del capitells que avui es troben descontextualitzats, hem de suposar, per qüestions estilístiques, que provenen de la part "romànica" del claustre i, en segon lloc, que aquestes es van situar en punts en què avui hi veiem peces noves, recol·locades o (?), per bé que no podem precisar-ne els punts exactes.

⁹ A les reserves del Museu de Lleida Diocesà i Comarcal es conserva un fust original quadrilobulat (MLLDC, 1869), que prové del claustre, més concretament de l'ala est (vegi's l'ANNEX 6).

7. 2. CAPITELLS HISTORIATS DEL CLAUSTRE

A l'actualitat, al claustre de la Seu Vella només hi ha dos capitells historiatos que es puguin contemplar en el seu lloc original: un d'ells presenta els temes de l'Anunciació i la Visitació [II.04, ANNEX 5] i l'altre compta amb una escena evangèlica, amb l'apostolat [II.11, ANNEX 5], per bé que no es distingeix amb total claredat l'episodi concret que representa, atès el seu estat de degradació. Ultra aquestes dues peces historiades n'existeixen dues més que es considera que provenen de l'ala oriental, de la qual possiblement foren enretirades durant les campanyes de recuperació de materials o de restauracions. Una d'elles, amb el tema del Davallament de la Creu [SV 045, ANNEX 6] va desaparèixer durant els primers anys del segle XXI i l'altra, amb el tema de Crist entre Maria i sant Joan Evangelista [SV 044, ANNEX 6], actualment es conserva al fons del lapidari de la Seu Vella. A continuació ens dediquem a l'anàlisi iconogràfica d'aquestes quatre peces.

7. 2. 1. *In situ*

7. 2. 1. 1. Anunciació-Visitació

El primer dels capitells a tenir en compte és el que presenta els temes de l'Anunciació i la Visitació [II.04, ANNEX 5], el *leitmotiv* del conjunt escultòric de la catedral, que com veiem també troba el seu lloc al claustre, fet que no fa més que confirmar la idea que es va utilitzar com a tema recurrent. En aquest cas ens trobem davant d'una escena molt erosionada, malgrat que es distingeix clarament que els dos episodis se separen per mitjà d'una columna en la qual hi descansen els dos arcs que aixopluguen les escenes esmentades. L'àngel de l'Anunciació, a l'esquerra, aixeca el braç en senyal de salutació, mentre que amb l'altre sosté el bastó de missatger. Al seu davant, Maria es troba dempeus, porta un nimbe i entre les mans hi té un llibre obert. Entre les dues figures hi ha una mena de recipient que és el que havia de contenir el lliri que sol figurar en aquesta escena. L'altre episodi segueix també la disposició tradicional, amb les dues dones que s'abracen.

7. 2. 1. 2. Escena amb l'apostolat (?)

L'altre capitell historiati localitzat *in situ* presenta una escena evangèlica, que no distingim amb total claredat a causa del seu estat de degradació [II.11,

ANNEX 5]. Al centre d'aquest capitell hi ha dos personatges, un d'ells bastant malmès, però que indubtablement és Crist, que llueix un nimbe perlejat. Té el braç dret enlairat, en acció d'adreçar-se al personatge de la seva dreta, del qual n'ha desaparegut la part superior del cos; no obstant això, encara podem percebre que mostra els palmells de les mans, com si fes un gest de sorpresa o sobresalt. Aquestes dues figures s'acompanyen per una sèrie d'apòstols dempeus, tots descalços i barbats, alguns sostenint el llibre dels Evangelis, que es divideixen en dos grups: sis a l'esquerra, entre els quals sembla que hi podem reconèixer Joan, que no porta barba, i tres més a la dreta, els quals han perdut el cap. En total hi ha, doncs, onze personatges (Jesús i deu apòstols). L'escena la completa el mur del fons del pilar, en el qual s'hi va esculpir un motiu arquitectònic conformat per una muralla coronada per merlets en la qual s'hi obren dues portes d'arc de mig punt (la de l'esquerra més gran que la de la dreta), el que suggereix que l'episodi ocorre en un exterior de la ciutat de Jerusalem. Amb aquests elements, podria tractar-se, potser, de la reprovació que fa Jesús a Pere quan li diu que el negarà tres vegades abans de què canti el gall (hi trobaríem a faltar, però, la presència del propi gall que hi sol aparèixer), un tema que com bé sabem també es troba a la nau sud del temple catedralici [08.09 i 08.08, ANNEX 1] (apartat 5. 4. 1. 3.). Però aquesta és només una possible interpretació del tema, que no podem confirmar. A més a més, s'ha de dir que l'escena ha tingut una altra possible lectura, la del Dubte de sant Tomàs que va apuntar Marisol Jové¹⁰, que tampoc no ens resulta del tot convincent. De moment, deixem aquí les consideracions a voltant d'aquesta peça, que reprendrem quan abordarem la lectura de conjunt dels temes historiatats del claustre.

7. 2. 2. Descontextualitzats

7. 2. 2. 1. Davallament de la Creu (desaparegut)

Com dèiem, també es conserven dos capitells historiatats fora del seu context. El capitell amb la imatge del Davallament de la Creu [SV 045, ANNEX 6] actualment es troba desaparegut (la seva desaparició es va fer patent l'any 2003 durant el decurs de l'exposició "Seu Vella. L'esplendor retrobada", quan

¹⁰ JOVÉ, 1985, pp. 200-202 i 140, amb l'esbós de la peça. També s'ha de dir que aquest capitell BERGÓS, 1935, p. 314, no el va poder descriure, atès que aleshores estava tapat. Per la seva part BERGÉS, 1997, a CR, 24, p. 177, només parla "d'un grup de figures sobre fons vegetal volutat entre les quals destaca la possible representació de Crist".

formava part de la col·lecció lapidària del monument), motiu pel qual per a la seva anàlisi solament ens podem basar en documentació fotogràfica¹¹. El Davallament de la Creu¹² representa l'episodi en què el cos de Crist és desclavat i baixat de la creu per Josep d'Arimatea i Nicodem, els quals el subjecten per portar a terme l'acció, acompanyats de Joan Evangelista i Maria. El capitell lleidatà presentava una magnífica representació, considerablement fragmentada en el moment de la seva desaparició, amb Crist essent davallat per Josep d'Arimatea (molt mutilat, del que només en quedaven el cap i els braços), portador de l'atribut que l'identifica, les tenalles, amb les quals desclavava el braç esquerre de Crist. Al costat dret de Jesús hi havia Nicodem que el subjectava, del qual en el moment de la desaparició de l'objecte ja només se'n veia la mà que el subjectava per darrere les costelles¹³. Per sota d'aquell hi apareixia el rostre nibat de sant Joan, que es portava la mà a la galta fent el característic gest de dolor espiritual¹⁴, mentre que per sobre dels braços de la creu (*patibulum*) hi apareixien els símbols del Sol i la Lluna (a dreta i esquerra del crucificat respectivament) flanquejats al seu torn per dos àngels turiferaris. Seguint la iconografia pròpia de l'escena, a l'altre costat de Crist hi deuria haver

¹¹ La imatge es troba publicada a *CR*, 24, 1997, p. 179 (superior).

¹² Remetem com a bibliografia bàsica per a l'estudi del tema a MÂLE, 1922, pp. 102-104; MILLET, 1960, pp. 467-488; RÉAU, 1955-1959, 2-2, p. 518; SCHILLER, 1971-1972, 2, pp. 164-168. Sembla que el tema es va forjar en l'art bizantí, on apareix fixat al segle X (l'exemple més antic conservat són les *Homilies de Gregori Naciascè*, de finals del segle IX). Els models orientals es copiaren posteriorment a Occident. L'economia de les composicions més antigues, en les quals els únics que porten a terme l'acció són els dos deixebles (Còdex d'Egbert, Alemanya, Trier, Stadtbibliothek, Ms. 24, f 85v, 980-993) va anar augmentant el nombre de personatges: es van incloure sant Joan i Maria, la qual podia prendre o besar la mà del seu fill que penja inert al ser desclavada (un dels exemples més antics del gest es troba en un ivori del Victoria and Albert Museum, v. BECKWITH, 1956). Més endavant s'hi van afegir Maria Magdalena i les santes dones (per exemple a la llinda d'Antelami de la catedral de Parma [fig. 267], v. QUINTAVALLE, 1991, a *EAM*, pp. 58-59) o els lladres que van ser crucificats junt amb Crist (als davallaments en fusta procedents del Pirineu català; remetem al catàleg de l'exposició *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, CAMPS/DECTOT, 2004, amb extensa bibliografia).

¹³ De l'aspecte particular del desclavament i l'acció del davallament se n'han establert diverses tipologies en funció dels personatges que apareixen i de les seves actituds. Al llarg de l'època medieval se'n poden trobar com a mínim quatre tipus, que descriu RODRÍGUEZ PEINADO, 2011, p. 29: el primer seria aquell en què Crist, amb una mà ja desclavada, és sostingut per Josep d'Arimatea mentre Nicodem li desclava l'altra (és el que seguiria la representació del capitell del claustre lleidatà). En el segon Crist està desclavat d'una mà i subjecte per Josep d'Arimatea mentre Nicodem li desclava els peus. En el tercer, les dues mans de Crist han estat desclavades i és sostingut per Josep d'Arimatea mentre Nicodem li desclava els peus. I, finalment, en el quart, Crist està desclavat i el sostenen, per a descendir-lo de la creu, Josep d'Arimatea i Nicodem.

¹⁴ GARNIER, 1995, p. 182-184; MIGUÉLEZ, 2007, pp. 129-131, que indica que en aquesta escena Joan sol ser l'únic que adopta aquesta expressió, mentre que Maria sol agafar la mà inert de Crist, a diferència de la Crucifixió, en què el fan els dos personatges.

hagut la figura de Maria, que en l'instant de la pèrdua ja no hi figurava a conseqüència de l'estat fragmentari de la peça.

Entre els pocs aspectes iconogràfics singulars que podríem destacar de la imatge lleidatana, que seguia un patró que podríem qualificar de canònic o tradicional, hi hauria tant la presència del sol i la lluna com dels àngels turiferaris, que responen a una influència o contaminació iconogràfica, atès que el seu origen es troba en l'escena de la Crucifixió¹⁵ i que la tradició iconogràfica va mantenir als episodis posteriors a la mort de Crist. Sigui com vulgui, en el romànic esculpit aquest enriquiment el trobem en diverses representacions (podem remetre a sengles capitells, un del desaparegut claustre romànic de la catedral de Pamplona¹⁶ [fig. 262] o a un altre del claustre Tarragona¹⁷ [fig. 263]), les quals posen en evidència que fins a cert punt devia ser una forma usual de presentar el tema. Respecte a les innovacions que va experimentar l'escena, a vegades s'ha considerat que les representacions artístiques romàniques van estar influïdes per les actuacions sacramentals¹⁸, les quals els van proporcionar una expressió dramàtica i unes composicions que evoquen escenografies i representacions teatrals, influència que, per exemple, s'hauria produït a la Puerta del Perdón de San Isidoro de León¹⁹ [fig. 264]. Com també hem fet notar respecte d'altres capitells de la nostra catedral, aquesta influència no s'atesta en

¹⁵ Es tracten d'una herència de la iconografia dels déus pagans aplicada al nou déu cristià, interpretació que és acceptada des d'antic (DEONNA, 1946, pp. 5-47; DEONNA, 1947, pp. 49-102), als plantejament de la qual s'adhereixen estudis més recents (MEDIANERO/LABRADOR, 2004). Posteriorment aquests astres es van revestir d'interpretacions teològiques i nous continguts simbòlics, que revisen els darrers autors, i que van des d'al·lusions a l'eternitat o el dolor, fins a l'aparició de les tenebres en el moment de la mort de Crist (v. pp. 74-77). Quelcom similar passaria amb el àngels: *sont-ils, eux aussi, comme le soleil et la lune, un héritage de l'antiquité, la survivance des génies ailés, des Victoires, au rôle symbolique et funéraire, si fréquents dans l'art grégoromain* (DEONNA, 1947, p. 63), que posteriorment passarien a ser bé turiferaris, bé a portar els instruments de la Passió.

¹⁶ JOVER, 1987, pp. 17-18.

¹⁷ És el primer capitell començant pel nord de la galeria est del claustre (núm. 47 segons la numeració de CAMPS, 1995, a CR, 21, p. 146).

¹⁸ En aquest cas pel drama de la *Depositio*, que se celebrava el Divendres Sant (v. GONZÁLEZ MONTAÑÉS, 2002, p. 404).

¹⁹ Segons CASTIÑEIRAS, 2003, pp. 41-44. La *Puerta del Perdón* s'obre al transsepte sud de San Isidoro de León (1118-1124) i presenta un Davallament al timpà (i també la visita de les Maries al sepulcre, per la qual cosa també al·ludiria a la *Visitatio*). El vincle amb el teatre l'autor el nota en l'atenció posada en els detalls expressius, com el caràcter patètic de Maria o la mirada de Nicodem, etc.: *L'attention portée aux détails expressifs des figures de ces deux scènes semblent traduire une certaine influence du drame liturgique pascal. Le caractère pathétique de la Vierge approchant ses joues de la main inerte de son fils, le regard de Nicomède vers le visage du Christ alors qu'il serre son corps ou l'indication de l'ange font partie d'un langage gestuel très théâtral. Marie semble réciter un thrénos ou un planctus du Vendredi Saint (...). D'autre part, les pots des onguents et le dialogue entre Marie Jacobi et l'ange évoquent directement le chant de la Visitatio Sepulcri, tel qu'on le représentait à Compostelle...* (p. 42).

cap cas per l'existència de textos dels drames medievals, motiu pel qual ens mantenim prudents a l'hora de parlar d'aquesta ascendència i, en qualsevol cas, contemplem la possibilitat que els temes lleidatans que es poden relacionar amb drames litúrgics responguin a models visuals situats en l'òrbita del que hem assenyalat més amunt (Pamplona, Tarragona). Per un altre costat, l'interès per mostrar la humanitat de Crist de la imatge és evident en l'escena del Davallament, la qual, lluny de descriure'l com a figura triomfant, el presenta com un home sofrent²⁰, amb una iconografia que posa de relleu la doble natura de Crist (i en espacial la humana), de manera que es podria tractar d'una manifestació visual que evocaria la doctrina de l'Encarnació, la qual també és present, com hem insistit repetidament, en altres representacions plàstiques del conjunt.

7. 2. 2. 2. Crist entre Maria i sant Joan Evangelista

L'altra peça descontextualitzada és la que representa Crist en majestat entre Maria i sant Joan Evangelista [SV 044, ANNEX 6]. S'exposa a l'interior del temple, junt amb altres fragments seleccionats del fons de la col·lecció lapidària de la Seu Vella, i la seva provenença del claustre està totalment acceptada. La imatge mostra una visió celestial que integra la figura de Crist dins l'ametlla mística, que porta el llibre a la mà esquerra, mentre que amb la dreta beneeix. Està acompanyat per Maria (a la seva dreta) i sant Joan Evangelista (a la seva esquerra) que semblen agafar la màndorla; als angles de la qual es disposen els símbols del tetramorf amb una aparença segons els animals de què parla l'Apocalipsi. En un altre apartat d'aquesta tesi (5. 3. 3. 2.) ja hem fet referència a la dificultat que suposa identificar les visions teofàniques que tenen a Crist com a protagonista, ja que solen unir diferents passatges textuais, la qual cosa acaba per donar un significat particular a cada representació. Yves Christe expressà que, en una visió celestial, allò que contribueix a trobar les fonts d'inspiració són les particularitats que presenta²¹. És evident que ara ens trobem al davant

²⁰ No hem d'oblidar, però, que ens trobem en una època en què el caràcter sofrent de Crist no és excepcional, sinó que es venia representat com a mínim des del segle XII (v. DECTOT, 2004).

²¹ Algunes de les reflexions que fa CHRISTE, 1969, pp. 55-56, són que els textos bíblics que descriuen les aparicions triomfals constitueixen la matèria i no els models de la iconografia teofànica. Aquests textos només són els punts de partida que permeten significar la majestat de Crist i la seva realitat mística. Les teofanies romàniques no il·lustren episodis de l'Apocalipsi, els Evangelis o la Bíblia, sinó que els presenten com a imatges sintètiques que constitueixen una condensació de veritats de la fe, de manera que per aproximar-se a una interpretació s'ha de tenir en compte la selecció de fets explicitats, ja que aquesta és la que defineix o matisa el missatge.

d'una d'aquestes imatges i, com veurem tot seguit, bastant insòlita, almenys en el període del romànic. Per explicar la presència de certs personatges flanquejant directament la imatge celestial de Crist, J. Manuel Rodríguez Montañés²² fa referència a "figures amb mediadors", concepte sota el qual engloba representacions amb la figura central de la divinitat acompanyada per personatges com ara Maria, profetes, sants, etc., els quals són força excepcionals en el romànic hispànic i que, no obstant, foren habituals en les imatges del Judici Final d'època gòtica. Per entrar en el tema podem referir-nos a algunes d'aquestes imatges romàniques amb figures de mediadors, que trobem, per exemple, al timpà de la portada de Santo Domingo de Sòria, on hi ha Maria amb Isaïes flanquejant la Trinitat *Paternitas* central²³ [fig. 265], o al timpà de San Miguel d'Estella, on la figura de Crist es troba entre Maria i Sant Joan Evangelista, en el context del Judici Final²⁴ [fig. 266]. Centrem-nos, però, en la nostra. Si bé la figura de Maria no presenta complicacions en la identificació, convé explicar perquè identifiquem l'altre personatge amb sant Joan Evangelista. No comptem amb cap element distintiu que provi la identitat d'aquesta figura, per la qual cosa optem pel mètode d'eliminar les que podrien ser les altres possibles identitats del personatge. Per començar, convé dir que els mediadors de què parla Rodríguez Montañés no són il·limitats, sinó ben al contrari. Entre les poques figures que podrien acompanyar la imatge de Crist al costat de Maria hi ha el profeta Isaïes, que en el nostre cas descartem perquè no porta el seu atribut distintiu, el rotlle. L'altra possibilitat seria escatir si es tracta de sant Joan Baptista o de sant Joan Evangelista. Això és perquè amb la nostra imatge ens trobem, en efecte, davant d'una transposició de la *deisi* bizantina (que presentava Crist entre Maria i el Baptista). Però s'ha de puntualitzar que l'art occidental va canviar el Baptista per l'Evangelista i que aquell no va aparèixer en el context del Judici Final fins a etapes tardanes, no essent la seva presència usual fins finals de l'època medieval²⁵. Per això creiem, com hem avançat, que el més escaient és veure en el personatge la figura de l'Evangelista. D'aquesta manera, la imatge remet a d'altres de la Passió, com la Crucifixió i el Davallament, on les mateixes figures flanquegen al Crist sofrent i assumeixen un rol d'intercessió. Per acabar, si haguéssim d'especificar l'origen textual de la representació, podríem dir que ens trobem al davant d'una visió de Crist envoltat pels quatre vivents, que tant podria estar inspirada en Ez. 1, 4-11 com

²² RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, 2006, pp. 50-52.

²³ Segons la identificació que proposa LOZANO, 2006, pp. 81-84.

²⁴ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1984, pp. 444 i 448-449.

²⁵ RODRÍGUEZ BARRAL, 2003, p. 433.

en Ap. 4, 6-9. Per un altre costat, no hi ha un text específic per a la presència de les figures laterals, sinó que per interpretar la seva presència hauríem de remetre als diferents episodis de la Passió a la qual els dos hi van assistir (camí del Calvari, Davallament, Crucifixió, etc.).

* * * *

Un cop s'han examinat de forma individual els capitells amb temes bíblics que es conserven del claustre de la Seu Vella, sorgeixen diverses qüestions. En primer lloc, ens interroguem sobre si en origen el claustre va tenir una quantitat notable de capitells historiatos (creant amb això un programa més o menys extens), la majoria dels quals avui estarien perduts, o si, contràriament, aquests van ser poc nombrosos (només aquells de què tenim constància o pocs més). Ens decantem per la segona possibilitat, per una banda perquè si bé hi ha capitells que actualment decoren el recinte que són producte de restauracions, aquests són mínims i, com s'ha dit, el més plausible és acceptar que van copiar els motius dels capitells decoratius existents²⁶. Per una altra banda perquè, entre el conjunt de capitells originals conservats, els que presenten temes bíblics són mínims, només quatre, com bé sabem, mentre que la immensa majoria (la resta d'originals) presenten temes d'altres tipus. La següent pregunta a fer-se és si hi va haver una disposició de les escenes que s'ordenava narrativament, qüestió respecte la qual creiem que no fou així, atès que els capitells bíblics conservats *in situ* [INFOGRAMA 12] es presenten totalment isolats i ni tant sols s'integren en unitats iconogràfiques. En resum, un punt del qual podem partir per fer les pertinents observacions de caire topogràfic sobre l'escultura del claustre és que possiblement no tenien una iconografia estructurada des del punt de vista narratiu. A la innegable provenença dels capitells descontextualitzats de l'ala que toca a l'església (i la no-presència de peces historiades a les altres ales) se li ha d'afegir que aquesta era la que es va considerar, com era un fet generalitzat a l'èpocamedieval, la més important del recinte²⁷ en tots els aspectes (rituals litúrgics, topografia dels enterraments i, també, programes iconogràfics).

²⁶ Així ho indica el propi restaurador del claustre (FERRANT, 1957).

²⁷ Segons va explicar KLEIN, 2004, l'ala més propera al temple és aquella en què en la major part dels claustres té una decoració figurativa més rica (algunes exemples que posa són: San Pedro de la Rúa de Estella, Zurich, Aix) i fins i tot l'única que té decoració (Girona, Sant Cugat, l'Estany). En altres casos és aquella en què s'intenta establir una decoració més estructurada, com és el cas de Moissac, on era usada com un espai d'entrada i lloc privilegiat en les processons. Un altre aspecte interessant que ressalta l'autor fa referència a la relació entre l'emplaçament dels capitells historiatos i la posició de l'espectador. Així, els capitells historiatos es localitzen vers l'interior de les galeries (Girona, Sant Cugat, Estany, Tudela, San Juan de la Peña), que és des d'on els veien els qui transitaven per les galeries.

Enfront de l'absència d'una iconografia ordenada narrativament s'han de considerar les possibles relacions de la decoració amb l'emplaçament dels accessos, així com (ho repetim) amb el fet que la galeria paral·lela a l'església sigui la més significant, qüestions que s'han adduït en diversos casos. Potser un dels més coneguts és el del claustre de Silos, en el qual les escultures dels pilars angulars presenten un cicle narratiu dedicat a la Passió i la Resurrecció que comença amb els relleus monumentals del Davallament i la visita de les Maries al sepulcre²⁸. Un altre exemple mereixedor d'esment per l'eloqüent topografia simbòlica que desplega és el conjunt claustral de San Pedro el Viejo d'Ozca, que s'articula enfrontant dos cicles temàtics que generen una marcada bipolaritat: al sector septentrional (el més pròxim al temple) s'hi estén una narració de la vida de Crist, que s'inicia al centre arquitectònic de la galeria de Llevant i avança pel costat de l'església fins a l'enterrament²⁹, mentre que a la part més allunyada del temple (sector meridional) s'hi reuneixen imatges de combat i del pecat. Un altre paral·lel al nostre parer remarcable pel que fa a la utilització puntual d'iconografia pròpia de la Passió i la Resurrecció en un claustre funerari del dos-cents es troba a la catedral de Tortosa³⁰. A l'actualitat, al recinte tortosí només hi trobem capitells geomètrics sense decoració³¹, amb la única excepció d'uns frisos que es consideren reaprofitats (per la seva factura romànica) que es localitzen als flancs de la porta d'entrada al jardí de l'ala meridional (en aquest cas no és la més propera al temple, sinó una de les que dona vers l'exterior del

²⁸ Aquestes escenes, que se circumscriuen al pilar nord-est, el més proper a l'església, es disposen en un ordre invers al text bíblic, un fet que es podria explicar per l'emplaçament de la porta de la nau (*Puerta de San Miguel*), oberta just davant del Davallament, de manera que accedint al claustre a través seu l'espectador es trobava davant la imatge, v. KLEIN, 2004, pp. 118-119. Amb aquesta interpretació hi coincideix BOTO, 2003a, pp. 131-139, considerant que la iconografia del claustre n'exalta la funció funerària.

²⁹ A l'inici de la galeria de Ponent (RICO, 2004, esp. p. 77).

³⁰ La seva construcció se situa entre finals del segle XII i finals del segle XIII. L'any 1181 l'obra deuria estar avançada, atès que el bisbe Ponç de Monells feia pública una constitució en la qual regulava el manteniment de les galeries. Durant el segle XIII la construcció dels altres edificis canònics situats al voltant del claustre van completar la definició de l'espai, del qual actualment només es manté la disposició de la galeria sud (on hi havia el refetor). Al mateix segle XIII es va plantejar la substitució de les galeries perimetrals primitives. Com a data de l'acabament d'aquesta renovació se sol utilitzar l'ordenació del bisbe Arnau Jardí (1298) en què instava reposar les lloses de les fosses sepulcral del paviment (ALMUNI, 2007, pp. 298-299).

³¹ ALMUNI, 2007, pp. 299-300.

conjunt), els quals presenten un cicle amb temes de la Passió³² que permeten establir relacions amb l'ús funerari del recinte³³.

El claustre de Lleida, com el de Tortosa, era un espai concebut bàsicament per a perpetuar la memòria dels difunts, per la qual cosa una figuració pasqual (Davallament de la Creu) i escatològica (Crist en majestat) com la que hem analitzat li esqueia a la perfecció. Aquestes dues escenes ressaltaven el caràcter funerari de l'espai i el relacionaven simbòlicament amb el més enllà i amb la concepció de la Salvació. La disposició d'aquests temes avui fora de context no degué ser arbitrària. Malauradament, no tenim la més mínima constància dels punts concrets que van ocupar aquells capitells ultra trobar-se a la pròpia nau est. En tot cas, devien estar situats en els suports o pilarets interiors de les arcades³⁴, per a poder ser vistos des de la galeria estant. S'ha considerat que per la forma que presenten havien de coronar algunes de les columnes de fust quadrilobulat³⁵, la qual cosa limitaria la seva situació a les arcades nord i central de la galeria est, ja que les columnes de l'arcada sud de la mateixa galeria totes presenten un fust simple (observació, però, que potser es podria matisar pel fet que la tipologia d'aquests fusts s'hauria pogut modificar durant les restauracions). En tot cas, la nostra idea coincideix amb aquesta observació, no tant adduint a motius formals com topogràfics. Per bé que no en tenim evidències materials, volem plantejar la hipòtesi que aquests temes s'haurien localitzat en capitells propers al sector nord de l'ala est (arcades central o nord), amb la qual cosa s'establiria una continuïtat amb els temes de la Passió i la

³² L'entrada a Jerusalem, els pelegrins d'Emaús, la Visita de les Dones al Sepulcre i un grup de soldats (al brançal dret) i Jesús davant Pilat, el Davallament de la Creu i la matança dels innocents (al brançal esquerre), segons SEGARRA/GALINDO, 1997, a CR, 26, pp. 122-123.

³³ Una funció que queda evidenciada amb el seu excepcional conjunt lapidari, insòlit per la gran quantitat de textos que s'han conservat, en el qual els estudiosos hi destaquen les inscripcions del mur septentrional del claustre amb elements corresponents a dignitats amb una cronologia que s'inicia l'any 1281 i que va fins a 1588 (MIRAVALL, 1997, a CR, pp. 153-154). En aquest claustre no només s'hi sepultaven bisbes, canonges i beneficiats de la Seu, sinó també aquells ciutadans que s'ho podien permetre. Es conserven laudes d'enterraments laics ja des del segle XIII, la més antiga de les quals, la del notable tortosí Pere de Taià, és de 1206, localitzada al mur oriental del claustre (MIRAVALL, 2004, p. 89, núm. 29). Diferents ordenacions episcopals, una de 1298 (citada en notes anteriors), regulen l'ús de l'espai al llarg del segle XIV (ALMUNI, 2007, p. 304).

³⁴ L'anàlisi particular de les peces que realitzem a l'ANNEX 5 ens ha permès constatar que la pràctica totalitat de les peces dels pilars (que podríem anomenar estructurals per diferenciar-los dels pilarets de les arcuacions) es conserven en l'estat en què es trobaven abans de les restauracions de mitjan segle XX, per tant, la provenença de les peces descontextualitzades no seria d'aquests pilars, sinó que vindrien, com diem, dels pilarets interiors, que durant anys van estar tapiats per un mur de tancament i que en el moment de la seva eliminació es degueren poder recuperar capitells.

³⁵ MACIÀ, 1997, a CR, 24, p. 178.

Resurrecció que hi ha a la nau nord del temple. Això hauria creat un recorregut temàtic, que no narratiu, entre el sector nord de l'ala est del claustre, la nau nord del temple i el santuari. Un cas a part és el capitell de l'Anunciació-Visitació, ubicat estratègicament en el pilar que queda entre la porta de les fonts i el portal major (si s'accedeix al claustre des de l'església) i que recordava als usuaris de l'espai el tema principal de l'Encarnació de Jesús.

L'últim tema a tractar és aquell que presenta una escena amb l'apostolat [II.11, ANNEX 5], respecte del qual, el que creiem que se n'ha de destacar, no és tant el tema particular en sí mateix (que no podem identificar amb total seguretat), sinó, un cop més, la presència de l'apostolat. El capitell es localitza just al davant de la porta de l'antiga capella de Santa Maria Antiga, un fet que no podem entendre com a casual. De fet, si el mirem amb una perspectiva més oberta, és l'únic historiat de tota la nau nord, a la qual no només s'hi obre la capella, sinó les altres dependències de la Canonja. Insistim en la relació que a vegades s'ha establert entre la representació de temes amb l'apostolat en el romànic i la vida comunitària que es desenvolupava en els centres religiosos en què apareixen aquestes temes. Si atenem a les datacions tradicionalment acceptades (la construcció del claustre s'hauria iniciat vers les dècades finals del segle XIII i la Canonja es va secularitzar l'any 1254), sembla que es pot parlar d'una al·lusió directa i contemporània entre el tema esculpit i la *vita comunis*. Però, en tot cas, aquesta imatge sí que podria al·ludir, i potser rememorar, l'estil de vida que s'havia desenvolupat en aquestes dependències fins pocs anys enrere respecte la instal·lació de la peça. Així, fos el tema de l'anunci de la negació de Pere (que hem apuntat a tall d'hipòtesi), fos el tema del Dubte de sant Tomàs (que hi va veure Marisol Jové), o qualsevol altre, potser no és tant important la distinció com el propi fet de tenir la representació d'un apostolat just en aquest punt del bastiment claustral.

7. 3. ALTRES TEMES

En aquest apartat farem una breu referència als temes no historiat del claustre, que són la immensa majoria. Però no ens estendrem en el seu estudi, perquè a nivell significatiu presenten les mateixes interpretacions que els que hem analitzat en relació amb l'interior del temple, de tal manera que si ara ens introduíssim a fons en l'anàlisi d'aquest món d'animals, vegetals i hibridacions no faríem més que repetir els arguments i les apreciacions que ja hem desenvolupat anteriorment (apartat 5. 6.). Per un altre costat, en els apartats dedicats a la flora, la fauna, etc., ja hem fet alguns esments als capitells del

claustre, per la qual cosa creiem que perseverar en aquestes lectures seria redundar en temes ja tractats. Mencionarem a continuació alguns dels temes i motius destacables i no cal dir que tots es documenten a l'ANNEX 5.

Pel que fa als repertoris animalístics, la bèstia més representada és el drac, animal de signe negatiu que apareix com a protagonista de diverses peces [II.01, II.07, II.14, III.01, IV.04, V.09, V.11 o IV.11, ANNEX 5] i, de la mateixa manera, també s'hi localitzen diverses peces que integren harpies entre la seva figuració [II.18, III.09, IV.09, IV.10, ANNEX 5]. En segon terme, els lleons també són ben abundants en el conjunt, ja sigui disposats simètricament, ja sigui en altres composicions i actituds [III.04, V.07, IV.08, V.10]. Potser una de les espècies destacables per la seva excepcionalitat serien els senglars [III.15, ANNEX 5] i fins i tot sembla que hi podem trobar gossos o llops [II.16, ANNEX 5]. En el conjunt del repertori també hi localitzem ocells [V.03, II.12], alguns en composicions molt estructurades i geomètriques [IV.15, ANNEX 5] però respecte les quals no tenim la certesa que es tractin d'originals. Una de les figuracions recurrents en el nostre conjunt, que trobàvem també al temple, és el tema de la verema [I.03, ANNEX 5] i també hi és present el tema dels personatges nus entre vegetació [I.02, III.03 o III.06, ANNEX 5], que en alguns casos figuren atacant dracs que els mosseguen [I.04, II.09, III.10, ANNEX 5], amb la qual cosa l'escena esdevé un típic tema de lluita d'homes i animals. Entre els temes amb homes que són atacats per les feres hi trobem el típic motiu de l'home que és mossegat a l'espatlla per un drac [III.07, ANNEX 5]. Per tancar, no podem deixar de fer notar la sovintejada presència dels típics caparrons angulars que perboquen tiges [II.08, II.13, II.17, III.04, III.07, III.09, IV.02, IV.05, IV.08, V.01, V.02, V.03, V.04 o V.08, ANNEX 5].

8. ASPECTES FORMALS I ESTILÍSTICS

En aquest capítol s'analitzen els aspectes formals i estilístics de l'escultura del segle XIII de la Seu Vella. L'estudi es presenta segmentat segons els diferents sectors del temple (portades, capçalera, naus, etc.), així com la part del claustre que també centra el nostre interès, una divisió que, per bé que és fictícia, permet distingir els diferents influxos escultòrics que s'hi manifesten atenent, alhora, a l'evolució constructiva del temple. No cal dir que el període en què es va crear aquest conjunt escultòric és una etapa avançada dins de la cronologia establerta per al romànic català. En aquesta fase, l'escultura monumental manifesta una presència singular d'allò que s'ha denominat "art del 1200"¹. Com intentarem exposar en aquest capítol, la nostra catedral va participar d'aquesta renovació artística, per bé que també va desenvolupar una sèrie de repertoris que tenien una llarga tradició en l'escultura romànica.

¹ Com és sabut, aquest concepte historiogràfic es va plantejar amb l'exposició "The Year 1200. A centennial exhibition", celebrada amb motiu del centenari del Metropolitan Museum de Nova York, en la que es van reunir unes 300 obres situades cronològicament entre 1180 i 1220, considerant com a creació inaugural l'altar del monestir Klosterneuburg (Viena) de Nicolau de Verdún, i, com a culminació, les escultures dels transseptes les catedrals de Chartres i de Reims (v. HOFFMANN, 1970 i DEUCHLER, 1970, com a catàleg i col·loqui respectivament; també SAUERLÄNDER, 1971). Aleshores es va posar de manifest la complexitat del període i les dificultats per establir un marc d'anàlisi comú per a totes aquelles obres, així com els problemes d'imprecisió que representava l'ús de la terminologia tradicional (romànic tardà, primer gòtic, etc.). Més endavant es va publicar un nou volum on es recolliren les discussions sorgides arran de la trobada d'experts de diferents països i camps artístics en aquella mateixa mostra (AA. DD., 1975). V. igualment, en l'àmbit de l'art català, el "III Col·loqui «L'Estil 1200 i l'Art Català»", a *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 5 (1989-1991), 1992. Es pot dir que, genèricament, el concepte "d'art del 1200", fa referència a unes produccions realitzades a l'entorn de la cronologia assenyalada, més que no pas a unes característiques estilístiques clarament definides. Podríem prendre com a definició la que expressà YARZA, 1992, pp. 15-16: *La realidad es que bajo este nombre muchos admiten las experiencias estéticas, formales, que desde 1170-1175, sacuden al arte occidental apartándolo de lo que se llama románico y sin que necesariamente lo lleven a lo que se llama gótico.*

8. 1. PORTADES DE SANT BERENGUER I DE L'ANUNCIATA

Les portades més antigues de la Seu Vella són, com bé sabem, les que s'obren a les façanes del creuer (Sant Berenguer i Anunciata). Malgrat que les dues evidencien divergències estructurals, presenten característiques escultòriques comunes que les distingeixen de les altres portades del temple, per la qual cosa tractem els seus aspectes formals i estilístics de manera conjunta. Com hem vist (apartat 6. 1. 2. 2.), l'escultura de la portada de Sant Berenguer es localitza a la cornisa, la qual exhibeix una profusió decorativa que contrasta amb el seu plantejament general auster i, pel que fa a l'Anunciata (6. 2. 2.), la decoració es localitza també a la cornisa, així com a les arquivoltes, als capitells i als frisos ornamentals (en apartats successius abordarem les figures de l'Anunciació i els seus nínxols). Tots aquests elements despleguen repertoris amb motius del bestiar o amb figuració humana en diverses actituds. Però el tema que hi predomina són els motius vegetals amb fruits d'arum granulats, palmetes, tiges, etc., els antecedents dels quals s'han de cercar en altres centres emissors de models i que foren adoptats a la nostra catedral, qüestió que ha estat molt treballada per la historiografia, que ha copsat les similituds amb els repertoris llenguadocians, més concretament, els tolosans.

8. 1. 1. El ressò de la flora tolosana

El ressò de l'escultura tolosana de les portades del transsepte es manifesta en els elements ornamentals ja especificats, que presenten una decoració que se situaria en la línia del que tradicionalment s'ha conegut com "segona flora llenguadociana", la qual va experimentar una àmplia expansió al sud de França, així com al nord de la península ibèrica. L'eco de la flora tolosana vehicula la major part de l'escultura del segle XIII de la nostra catedral, començant a les parts més antigues, que són precisament aquestes dues portades. Com és més que sabut, Denise Jalabert va descriure fa dècades els possibles orígens d'aquests motius² i proposà unes dates d'execució que se

² En una obra primerenca (JALABERT, 1934-1935), malgrat que sovint se'n sol citar una que va publicar més tardanament (JALABERT, 1965, esp. pp. 55-57). L'autora va posar en evidència que, entre els motius vegetals esculpits al segle XII als claustres de Sant-Etienne i de la Daurade de Toulouse, existien unes *fleurs d'arum* que no tenien paral·lels en el romànic francès. De l'anàlisi i la confrontació d'aquests tipus amb els repertoris d'altres manifestacions artístiques, va concloure que als claustres esmentats s'interpreta un tipus de decoració floral present en l'art

situarien a l'entorn de 1125-1135³. Les realitzacions més antigues amb aquesta flora les va localitzar a la sèrie de capitells de la Passió del claustre de La Daurade (el que es coneix com el "segon taller"⁴) i als capitells que coronen les figures d'apòstols de la portada de la sala capitular de Saint-Étienne de Toulouse (en aquest cas seria el taller liderat per la figura de l'escultor Gilabertus⁵). No és aquest el lloc per exposar el debat historiogràfic sobre les relacions entre aquests dos centres i les seves pròpies cronologies que s'ha esdevingut posteriorment⁶. En qualsevol cas, les datacions que a l'actualitat es continuen advocant per a aquestes obres se situen vers el segon quart del segle XII⁷, per tant, són molt anteriors a l'etapa en què s'executaren els repertoris a Lleida. El que ens interessa remarcar és, doncs, l'assimilació a la nostra catedral d'aquests repertoris antics com a formes estereotipades que, malgrat el seu fastuós desplegament, al segle XIII no tenien res d'original, sinó tot el contrari. Per tant, l'evocació reiterativa que fem en aquest capítol dels repertoris i motius tolosans és en tant que origen llunyà d'un tipus de decoració que trobarà una extensa prolongació durant llargues dècades i no com una ascendència directa dels motius que hi ha a Lleida respecte els esmentats centres de Toulouse.

Sembla que els repertoris tolosans van penetrar a Catalunya vers la dècada 1160 amb la decoració de la catedral de Solsona⁸. Una nova conquesta fou el claustre de la catedral de Girona (ca. 1180)⁹ i, posteriorment, el del monestir

iranià d'època post-sassànida que s'importà a França per mitjà de teixits i objectes d'orfebreria i que van copiar els miniaturistes francesos del segle XI (1934-1935, p. 635).

³ JALABERT, 1934-1935, p. 637.

⁴ Com a bibliografia més específica destaquem: HORSTE, 1992.

⁵ CAZES, 1998, pp. 129-132; CAZES, 2004, pp. 275-277. Específicament, per a la datació de les figures dels apòstols, v. CAZES, 2012, que després de recapitular les diferents posicions historiogràfiques sobre la qüestió, tendeix a situar la seva execució a les primeres dècades del segle XII.

⁶ Una síntesi a CAZES, 2008, pp. 74-78.

⁷ CAZES, 2008, pp. 77.

⁸ Al claustre romànic, del que en queden alguns vestigis com (possiblement) la Mare de Déu del Claustre (BARRAL, 1992; CAMPS, 1994 i 2009), la columna historiada amb dos personatges d'una Anunciació (MDCS, 141) (MORALEJO, 1986 i 1988) i la portada oberta al costat nord de l'església, que actualment es troba a un nivell més elevat que el paviment, de la que se'n proposen varies datacions amb posterioritat a la segona consagració romànica del temple (1163): la més antiga seria durant l'etapa del preposit Bernat de Pampe (1161-1165) (ADELL, 1987, a CR, 13, pp. 289-292; MORALEJO, 1988); amb posterioritat a aquest, vers 1180 (CAMPS, 2009, p. 37); però també s'ha dit que podria ser fruit d'una intervenció ja entrat el segle XIII (BOTO, 2003b, p. 340).

⁹ Les dades cronològiques que en general s'admeten per al claustre gironí determinen que el seu treball escultòric és obra d'un taller amb influències tolosanes i autòctones que va iniciar la seva activitat vers 1180 i que va finalitzar en darrer lloc la galeria nord. La factura estilística d'aquesta galeria es retroba al claustre de Sant Cugat del Vallès a partir del 1190, moment que es considera el *terminus ante quem* per a la finalització del claustre de Girona v. LORÉS, 1990b,

Sant Cugat del Vallès¹⁰, així com, poc després, el trifori de la capçalera de Sant Feliu de Girona¹¹, que serien alguns centres destacables, malgrat que la seva incidència és molt més extensa. Entre finals del segle XII i principis del XIII, la irradiació va prosseguir a la Catalunya Nova, fent-se notar al claustre (*vid. infra*) i al presbiteri¹² de la catedral de Tarragona. Des d'aquí, passà al domini del Cister (*vid. infra*), on va tenir la seva major incidència al claustre major de Poblet i al de Vallbona de les Monges, per arribar, després, a la catedral de Lleida, que serà un dels principals centres receptors d'aquests repertoris a la Catalunya Nova.

A la Seu Vella els repertoris tolosans tindran un gran abast tant a les portades com als capitells interiors del temple, així com al sector est del claustre. A la portada de Sant Berenguer, els motius que remetent a la segona flora llenguadociana es localitzen a les mètopes, que creen diferents variants i al fris que recorre la cornisa superior¹³. A l'Anunciata, aquella decoració també és present al guardapols i en alguns capitells que ostenten motius circulars perlats amb flors d'àrum inscrites. Més enllà d'aquestes correlacions, les arquivoltes llueixen uns entrelaçats amb figuració que coincideixen amb alguns cimacis del claustre de la catedral de Tarragona¹⁴. També convé tenir present que la presència d'aquests repertoris tolosans va fer considerar a Joaquín Yarza la hipòtesi que cap als volts de 1180-1200 la porta ja hauria estat realitzada (per a un altre edifici), que posteriorment hauria estat traslladada a l'emplaçament on es contempla avui i que vers 1215 se li haurien afegit les figures de Maria i

pp. 385-386; LORÉS, 1991, a *CR*, 5, p. 126; SUREDA JUBANY, 2008, pp. 631-632. La influència tolosana es troba omnipresent en aquest claustre, fins al punt que Imma Lorés considera que la formació dels escultors va dependre del tercer taller de la Daurade, que és el que va decorar-ne la sala capitular (*ca.* 1180), i que és visible tant en temes figurats i historiatos, com en temes ornamentals, amb les típiques tiges perlejades i les palmetes d'àrum de la segona flora llenguadociana. La mateixa Lorés troba ascendència tolosana en peces disperses del mateix conjunt (LORÉS, 1990a, p. 78 i fig. 4).

¹⁰ Aquí la documentació ens situa *ca.* 1190, amb el llegat testamentari de Guillem de Claramunt. LORÉS, 1991, a *CR*, 18, pp. 169-182, formula la hipòtesi sobre el desenvolupament de l'activitat d'un taller que arriba a Sant Cugat procedent de la catedral de Girona i troba moltes coincidències amb l'escultura tolosana, especialment amb la de la Daurade.

¹¹ Per bé que aquest és un edifici construït en bona part durant els segles XIV i XV, al trifori hi té un conjunt de 12 capitells romànics que mostren un dependència dels tallers del claustre de la seu gironina. Això permet emmarcar-los entre la darrera dècada del segle XII i les primeres del XIII, v. LORÉS, 1988, pp. 51-52 i 54, per a la influència tolosana; LORÉS, 1991, a *CR*, 5, pp. 145-146 (esp. capitells 2, 10, 11 i 13).

¹² Alguns dels seus capitells representen un reflex directe dels conjunts de Girona i Sant Cugat (CAMPS/LORÉS, 1992, p. 68 i figs. 1-4)

¹³ El qual és molt afí als motius esquematitzats per JALABERT, 1935-1936, esp. figs. 3, 7 i 15.

¹⁴ CAMPS, 1988, figs. 16 i 42.

l'arcàngel Gabriel¹⁵ (*vid. infra*). Els arguments utilitzats són diversos: que la pedra del cos de la portada és diferent de la resta de la façana, que ambdós tipus de pedra presenten un tall diferent o que el cos de la porta exhibeix marques de picapedrer, a diferència de la façana. Seguint la hipòtesi del trasllat, Francesc Fité ha fet un pas més i ha apuntat la possibilitat que hagués estat elaborada per a l'antiga mesquita i posteriorment traspassada a aquest punt de la nova catedral (abans de 1215 i aleshores se li afegirien les figures dels dos protagonistes)¹⁶. Des del nostre punt de vista, a priori és difícil considerar aquesta possibilitat, atès que com hem argumentat, el programa de la portada encaixa no només amb el punt del temple on està instal·lada, sinó també amb el programa general del temple catedralici, en el qual la figura de la Mare de Déu n'és una de les protagonistes, i el tema concret de l'Anunciació és el que l'unifica i li dóna coherència. En tot cas, i per sortir de dubtes de manera definitiva, el més idoni seria realitzar un estudi arqueològic de la portada.

8. 1. 2. Les mènsules

L'escultura decorativa de les cornises d'ambdues portades contrasta amb la figuració de les seves mènsules (recordem que la de Sant Berenguer només en conserva una [151, ANNEX 3], amb un cap de dama amb toca cenyida, que és un tema que reapareix amb una factura idèntica a la de l'Anunciata [153, ANNEX 3], mentre que a l'Anunciata han perviscut totes, en millor o pitjor estat [152-164, ANNEX 3], totes amb figuració humana), de les quals se'n sol ressaltar la seva qualitat artística¹⁷. Les constants que es posen de manifest en aquest grup de peces és el preciosisme i el treball acurat de la indumentària dels personatges (els colls dels vestits tractats amb temes vegetals [153, ANNEX 3], les cintes del cap amb motius geomètrics [151, 153, 159, ANNEX 3], el ribetejat dels vestits amb garlandes perlejades [156, 160, ANNEX 3]), els cabells i barbes delineats, a vegades treballats en feixos [155, 158, ANNEX 3], les barbetes pronunciades i galtes prominents [151, 153, 154, 157, 159, ANNEX 3], els ulls molt oberts i les ninetes una mica desorbitades, treballades amb trepant [153, 154, 155, 157, 159, ANNEX 3], trets que han fet veure'ls-hi un aspecte classicitzant proper a l'art de l'entorn del 1200¹⁸. Això permet apuntar la

¹⁵ YARZA, 1991b, pp. 48-49.

¹⁶ FITÉ, 2008, p. 413-415. Per l'autor, a favor d'aquesta hipòtesi hi hauria el caràcter marià del portal, que tindria sentit com a portal major, atesa l'advocació que rebé el vell edifici quan va ser consagrat.

¹⁷ Per exemple, FITÉ, 1991a, p. 84 i 85; CAMPS, 1997, a CR, 24, p. 161.

¹⁸ CAMPS, 1997, a CR, 24, p. 161.

possibilitat que haguessin estat elaborades per uns artistes diferents dels que van executar la decoració de ressò tolosà. Possiblement presenten, com s'ha dit en alguna ocasió, una relació estilística més ostensible amb les escultures més antigues de l'interior del temple, les de la capçalera¹⁹ (*vid. infra*), consideració amb la que podríem estar d'acord, atès que es descobreixen punts de contacte entre alguns dels trets que acabem d'enumerar d'aquestes mènsules i els que presenten alguns dels capitells interiors de la part oriental del temple catedralici. Les coincidències més destacables s'aprecien en la indumentària que llueixen alguns personatges dels capitells de la capçalera, per exemple en el ribetejat d'algunes vestimentes de certs personatges, com la del rei Mètop del capitell del martiri de sant Antolí [03.10', ANNEX 1], les túniques dels apòstols del capitell de la *translatio* [04.11, ANNEX 1] o el vestit del rei Herodes del capitell de la decapitació de sant Jaume [04.12, ANNEX 1]. És complicat analitzar les possibles concordances dels trets facials entre els personatges d'ambdues parts del temple, atès que la gran majoria dels rostres i/o dels caps dels personatges interiors no es conserven. Amb tot, alguns dels que han perviscut també semblen, en efecte, coincidir amb les característiques que apuntàvem per a les mènsules que ara ens ocupen (fixem-nos per exemple en els rostres dels personatges dels capitells 01.02, 03.01, 04.12, ANNEX 1). En tot cas, el que es posa de manifest és que l'estil de les mènsules de les portades de Sant Berenguer i de l'Anunciata és diferent del que presenten la resta de mènsules del temple (vegi's l'apartat 8. 9.) i, probablement, d'una major qualitat artística, si entenem com a tal la tendència al refinament o l'atenció en l'elaboració dels detalls.

8. 1. 3. Les figures de l'Anunciata: Maria i Sant Gabriel

Formalment, les estàtues de l'Anunciata presenten una relació amb el taller actiu durant el primer terç del segle XIII a la catedral de Tarragona liderat per la personalitat artística que es coneix com el "Mestre del Frontal de Santa Tecla", segons la denominació ja clàssica proposada per Francesca Español²⁰. A través de l'examen formal de les obres que se li atribueixen, aquesta autora va establir una sèrie de punts de contacte entre les figures ilerdenques i les del

¹⁹ YARZA, 1991a, p. 48.

²⁰ Que va considerar que les figures de l'Anunciata haurien estat elaborades pel mateix artífex del frontal de Sant Pau i Santa Tecla (ESPAÑOL, 1988, pp. 84-87), el qual sembla que també va executar part de l'escultura del claustre tarragoní (v. també CAMPS, 1988, p. 169 i 172).

frontal tarragoní²¹. Quant a la trajectòria del personatge, Español no s'aventura a dir si primer va actuar a Lleida o a Tarragona²², mentre que Jordi Camps va situar la seva activitat a Lleida en primer lloc i posteriorment a Tarragona²³. Des del nostre punt de vista, les dates són massa properes entre sí per acotar la seqüència clara d'actuació²⁴, pel que la successió potser s'hauria de deixar suspesa a l'espera de noves dades. Ultra la connexió amb l'esmentat frontal, d'aquestes figures se n'han ressaltat les analogies que presenten amb peces com el pilar de Narbona conservat al Museu dels Agutins de Toulouse²⁵ i també se

²¹ Les enumerem breument: a.) Tant les draperies del mantell i del brial de Maria de l'Anunciació de Lleida, com les de la túnica de l'apòstol Pau del frontal de Tarragona presenten uns plecs amples que deriven en espina de peix; b.) En el brocat superior del brial femení s'empra un ornament amb perles circulars i ametllades que també és present a la màndorla que emmarca l'escena principal del frontal i al vestit de Tecla en l'escena de les feres; c.) A la figura de l'arcàngel lleidatà hi ha el tipus de plec que caracteritza l'escultor, amb una caiguda de les teles de la part baixa de la túnica que compara amb la del vestit de Tecla entre les feres; d.) Tant la imatge de Gabriel com la de Maria presenten zones sense plecs als genolls, segons un recurs que es repeteix a la figura de sant Pau; e.) El Mestre té l'habilitat d'executar figures de cànon llarg, que és present tant en les proporcions del grup de l'Anunciata com en el sant Pau del frontal o en la figura femenina inclinada d'un cimaci de la galeria sud del claustre tarragoní; e.) Maria té la cintura estreta i la pelvis ampla, segons una fórmula que remet a les dones del referit frontal.

²² "Si fem totes les dades conegudes haurem de convenir que l'activitat del Mestre oscil·la entre el 1214, aproximadament, i el 1230. No tenim elements per a determinar la prioritat pel que fa a la seva intervenció a la Seu de Tarragona o a la de Lleida. Això no obstant, l'existència d'una escola escultòrica molt retardada derivada del seu mestratge és indiscutible i podem situar la seva producció a l'entorn de 1230-1250" (ESPAÑOL, 1988, p. 87).

²³ Recordem que una inscripció de l'Anunciata marca la data de 1215, que s'entén com a possible moment d'execució de la portada. Per un altre costat, les dades relatives a la fàbrica tarragonina s'ubiquen en una fase gairebé coincident, però com que aquí l'obra seria més dilatada en el temps, Camps considerà que el Mestre hi hauria actuat després que a Lleida.

²⁴ En realitat, les datacions que proporcionen indicis d'activitat al claustre tarragoní també se situen *ca.* 1215, com a l'Anunciata: sembla que aleshores l'obra ja estaria iniciada, com manifesta l'heràldica de Ramon de Castellterçol (1194-1198) i Ramon de Rocabertí (1199-1215) dels cimacis de l'ala nord (CAMPS, 1988, p. 25). També hi ha dades documentals vinculades al bisbe Rocabertí que semblen indicar que aleshores hi havia activitat constructiva: un contracte entre el paborde Ramon de Sant Llorenç i el canonge cambrer Ramon Guillem relatiu a la fàbrica (1214) i el llegat de 1.000 sous *operi caustri Tarrachonae* per part del mateix arquebisbe (1215), v. PUIG I CADAVALCH *et al.*, 1909-1918, 3, pp. 480-481; CAMPS, 1995, a CR, 21, pp. 146-147. No hi ha dades precises que permetin dir quan van acabar els treballs en aquest claustre.

²⁵ Inv. ME 261, segle XII. La connexió de les figures de l'Anunciata amb aquest pilar ja la va assenyalar DURLIAT, 1973, p. 138 i posteriorment la va seguir ESPAÑOL, 1988, pp. 98 i 100, nota 24 (ho relaciona amb el mestre de Santa Tecla). La peça prové de l'antic claustre de la catedral de Narbona que en una cara presenta Maria coronada amb el Nen a la falda i flanquejada a la part superior per dos àngels turiferaris; al costat oposat hi ha la figura d'un rei i a les cares restants les dels patrons de la catedral, Just i Pastor (v. LAHONDÈS, 1908, pp. 271-273; REY, 1936, pp. 349-350; MESPLÉ, 1961, núm. 261).

sol manifestar la seva pertinença al moviment artístic conegut com art del 1200, del que començàvem parlant en aquest capítol²⁶.

Tanquem amb una consideració que a vegades s'ha posat de relleu: la identificació de les figures amb unes que s'esmenten en un acord capitular de l'any 1457 que resolgué que unes imatges de la Mare de Déu i Sant Joan que es guardaven a la casa de l'obra fossin traslladades al portal de les núvies i es transformés Joan en un àngel²⁷. La hipòtesi ja ha estat refutada²⁸ i creiem que no hi ha lloc per al dubte que les figures de l'Anunciata van ser creades a principis del segle XIII específicament amb la finalitat d'ocupar els nínxols laterals: com hem argumentat (apartat 6. 2. 3. 4.), la seva execució estaria en plena relació, i de fet en serien elements clau, amb el programa iconogràfic del conjunt de la portada.

8. 1. 4. Els arcs polilobulats dels nínxols de l'Anunciata

Sovint, quan es parla de la forma escultòrica dels arquets que coronen els nínxols de la porta de l'Anunciata, se sol apel·lar a la influència de l'art islàmic²⁹ i fins i tot s'ha especulat amb la idea que provenen d'algun antic edifici àrab de la ciutat³⁰ o de la mateixa mesquita major³¹. Com a afí als nostres arquets, que freqüentment s'ha al·ludit, existeix el registre d'arcuacions cegues que recorre la part alta de les galeries del claustre de la catedral de Tarragona (amb arquets de set lòbuls, com el de la dreta de la portada de l'Anunciata). Sense negar que aquest sigui un model anàleg, que indubtablement ho és per la semblança formal que presenta, si fem una mirada més ampla ens adonem que el motiu

²⁶ La figura de la Mare de Déu ja va aparèixer com a obra relacionada amb les produccions d'aquesta època en una de les publicacions de l'exposició celebrada al Metropolitan Museum de Nova York (DEUCHLER, 1970, p. 49, fig. 48). Posteriorment s'hi ha vinculat de manera bastant unànime, per exemple: ESPAÑOL, 1988, p. 97; PULCHRA, 1993, p. 63; CAZES, 2013, p. 75.

²⁷ *Attendentes et considerantes quod due imagines sunt in domo operis dicte Sedis videlicet una de Virgine Maria altera beati Johannis que antiquitus stare solebant in januali majori dicte Sedis et quod nunch in dicta domo stant nullam auferentes seu damnantes devocionem fuit deliberatum quod dicti imaginis repercutur illo devocioni modo quo poterint, et de imagine Sancti Johannis fiat unus angelus, quibus imaginibus adaptatis et decoratis ponant supra januale vulgariter dictu lo portal de les novies ad modum salutationis* (publica el document capitular i planteja la hipòtesi: LLADONOSA, 1946, p. 5-6; el segueixen: ALCOLEA GIL, 1954, p. 44; ALONSO, 1976, pp. 145-146 i 150).

²⁸ ESPAÑOL, 1988, pp. 84-87.

²⁹ ROCA, 1881, p. 23; HERRERA, 1912a, pp. 39-40; PUIG I CADAFALCH *et al.*, 1909-1918, 3, p. 193; CAMPS, 1997, a CR, 24, p. 161, entre altres, malgrat que els autors no concreten mitjançant la mostra de paral·lels que ajudin a comprendre aquesta ascendència.

³⁰ BERGÓS, 1935, p. 20; LARA, 1971b, p. 54; SARRATE, 1990, p. 64.

³¹ LLADONOSA, 1970, pp. 103-104.

dels arcs amb lòbuls és omnipresent en el romànic i que apareix en diferents tipus de suports, així com en cronologies que van del segle XI al XIII. D'aquesta manera, atenent als focus més destacats de la península ibèrica, es constata que l'arc lobulat va tenir una especial incidència a Galícia³² i Navarra³³. De fet, la presència d'arcs polilobulats és raó d'especulació historiogràfica des que Émile Mâle va presentar les seves teories sobre el seu origen en observar a Rabat uns arquets que també eren presents a la Charité-sur-Loire³⁴. Autors posteriors han aprofundit en la idea que l'arc polilobulat pertany a un grup de formes d'origen oriental que perviuen en l'arquitectura medieval occidental³⁵, mentre que d'altres consideren que l'expansió del motiu en el romànic allunya qualsevol vinculació amb el món musulmà³⁶.

Per bé que a priori la presència del motiu en els temples de la Catalunya Nova pot suggerir la dependència de formes islàmiques, el més adient és constatar els vincles per a cada cas concret. Per exemple, pel que fa al fris d'arcs lobulats del claustre de Tarragona, Emma Liaño va concloure que tenia una ascendència musulmana³⁷. Pel que fa a Lleida, sembla que també podem fer referència a possibles models fixant-nos en un fragment de guixeria del segle XI

³² Tant pel nombre com per la varietat d'edificis en què es troba; en aquest territori té com a centre difusor la catedral de Santiago, on ja s'introdueix a la primera etapa constructiva (1075-1088), v. YZQUIERDO, 1983, p. 218. Segons l'autor, a partir d'aquí els arcs lobulats es desenvolupen en diferents punts del temple catedralici, fins arribar a les obres realitzades pel Maestro Mateo, a l'últim terç del segle XII (p. 222). Posteriorment, el motiu es difongué cap a un gran nombre d'edificis gallecs amb cronologies que van des de mitjan segle XII fins a les últimes manifestacions del romànic. Un dels exemplars més antics es troba a la llinda de la porta de la sagristia (sud del creuer) de la catedral de Lugo (p. 224), del que se'n troben paral·lels a les immediacions d'aquesta localitat, principalment en llindes i timpans lobulats. A partir d'aquí irradia a una zona encara més extensa, situada al sector central de Galícia. Per als exemples concrets de les localitats de les esglésies de Camposancos i Losón (Tierra del Deza), que presenten el motiu a les finestres dels absis (ca. 1170), v. YZQUIERDO, 1979.

³³ On també apareixen realitzacions notables amb ús de l'arc polilobulat en algunes portades, les quals han estat objecte d'estudi precisament en relació amb aquest motiu (ORBE/MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1987).

³⁴ MÂLE, 1923, p. 317: *L'arc polylobé, comme beaucoup d'autres éléments du arabe, vient de la Perse. Les architectes sassanides imitaient parfois, au fond d'une niche, le beau dessin dupecten, ce coquillage qu'on recueillait sur les grèves du Golfe Persique.* Mâle va constatar que aquest i d'altres elements van tenir una forta incidència a les zones del Camí de Sant a Jaume i va considerar que s'havien introduït en l'art romànic, des d'Orient, a través de la Península Ibèrica: *Cette étrange ressemblance entre le décor du minaret de Rabat et celui de l'église de la Charité-sur-Loire serait une énigme inexplicable, si on ne songeait immédiatement à l'Espagne* (p. 318).

³⁵ TORRES BALBÁS, 1956, pp. 147-172.

³⁶ ORBE/MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1987.

³⁷ Esgrimint, entre els paral·lels que aportava, un arc polilobulat del palau de la Aljafería de Saragossa (LIAÑO, 1987).

que es conserva a l'Institut d'Estudis Ilerdencs³⁸ que posa en evidència que l'arc polilobulat era efectivament utilitzat en la decoració de l'arquitectura islàmica ilerdenca. A Lleida el fragment no troba paral·lels, els quals s'han de cercar entre les restes de la decoració de l'arquitectura monumental en guix treballat que es conserven del Castell Formós de Balaguer (Palau de Yusuf al-Muzaffar)³⁹, els quals, no obstant, són més sumptuosos, ja que es relacionen amb una construcció palatina, mentre que l'ilerdenc devia formar part de la decoració arquitectònica d'una vivenda o potser d'una mesquita. Entre les múltiples peces balaguerines —al voltant de 475, conservades al Museu de la Noguera—, també hi ha alguns fragments d'arc polilobulat⁴⁰ que presenten una configuració pràcticament idèntica als de l'Aljafería de Saragossa, que és el monument islàmic conservat més rellevant de la Marca Superior del segle XI.

Per bé que no pretenem entrar en el debat sobre l'origen de les formes que remeten a l'art islàmic en el romànic, creiem que en el nostre cas podem contemplar la idea que els coronaments dels nínxols de l'Anunciata poguessin haver adoptat fórmules existents en edificis andalusins lleidatans, de la decoració dels quals avui en perviu tan sols un mínim vestigi. Molt més complicat és imaginar la reutilització de les peces d'una antiga construcció andalusina, que en cap cas es pot corroborar, per la qual cosa ens inclinem a pensar que les peces foren creades *ad hoc*, el que també es revelaria en la presència de torretes laterals en aquestes peces, les quals són pròpies del romànic⁴¹. Per acabar, també és oportú dir que, ultra el claustre de la catedral de Tarragona, a Catalunya hi ha altres centres que empen l'arc lobulat com

³⁸ L'estudi a GONZÁLEZ, 1997, a CR, 24, pp. 195-196; la peça va ser descoberta l'any 1983 en una sitja durant els treballs d'habilitació després de l'enderroc de l'antic barri del Canyeret (que s'estenia per la pendent sud del turó de la Seu Vella, al sector occidental del barri, vora l'edifici del Seminari Vell i sota l'actual Col·legi Cervantes). Consisteix en la part esquerra d'una llinda amb dos arquets lobulats ultrapassats i la meitat d'un tercer, que en origen presentava, sense gaire lloc per al dubte, un arc polilobulat; presenta restes de policromia.

³⁹ Trobades els anys 1967 i 1971. La construcció del Palau se situa en el govern independent de Yusuf al-Muzaffar a Lleida, és a dir, després de 1046-1047, v. EWERT, 1979, p. 14 i GIRALT, 1994, a CR, 17, pp. 232-238.

⁴⁰ Inv. MN 362 i MN 363 (EWERT, 1979, pp. 202-205 i GIRALT, 1994, a CR, 27, pp. 233-234; ALÒS/SOLANES, 2010, pp. 54-57) i MN 231 (EWERT, 1979, pp. 216-217 i GIRALT, 1994, a CR, 27, pp. 234-235; ALÒS/SOLANES, 2010, p. 53). Els arcs de Balaguer són excepcionals, ja que són els exemplars trobats més al nord de la península ibèrica i, si s'exceptuen les de Saragossa i alguns exemples de l'alcassaba de Màlaga, són les úniques mostres d'arquitectura reial d'època dels Regnes Taifes. Seguint els esquemes de l'Aljafería, es considera que aquesta decoració anava aplicada als arcs i parets de les estances del palau.

⁴¹ On apareixen decorant infinitat de capitells, sovint als seus angles, i que també trobem en peces de l'interior de la Seu Vella [11.03 i 12.09, ANNEX 1].

element ornamental, per exemple el claustre de Sant Pau del Camp⁴² o el Castell del Rei de la mateixa ciutat Lleida⁴³ [fig. 45]. Així, sense negar que l'origen del motiu pugui ser islàmic, és evident que posteriorment la seva utilització es va popularitzar i va passar a incloure's en les decoracions murals de certes construccions, de manera que la seva presència no era, ni molt menys, quelcom insòlit.

8. 2. ABSIS LATERALS

8. 2. 1. Sector nord del transsepte

L'obra escultòrica de les entrades als absis laterals del sector septentrional del transsepte⁴⁴ difereix sensiblement de la resta del temple ilerrenc i, al mateix temps, s'allunya de la producció catalana contemporània⁴⁵. Això ho va posar en evidència Jacques Lacoste, que també va expressar que el treball escultòric d'aquest sector va comportar l'activitat (ca. 1210-1215) d'una personalitat artística o d'un grup d'escultors relacionat amb Benedetto Antelami, el qual, com és sabut, és una de les figures més rellevants de l'escultura romànica italiana i que se sol citar com un dels punts d'inflexió entre el Romànic i el Gòtic⁴⁶. Abans de reexaminar aquestes obres des d'un punt de vista centrat exclusivament en el seu estil, convé puntualitzar que la Seu Vella és un dels monuments del romànic català on es fan més explícits els vincles amb el nord d'Itàlia. Si bé és cert que la historiografia ha tractat el tema de les relacions artístiques en un territori acotat a la Mediterrània occidental, on s'han detectat una sèrie de constants estilístiques que han permès establir un marc de

⁴² Ca. 1200, que presenta una combinació d'arcades de tres i cinc lòbuls (CAMPS/LORÉS, 1994, p. 89).

⁴³ A la franja decorativa de sota el ràfec de la coberta de la façana de l'ala sud que donava al pati central d'aquest palau encara es conserva una sèrie d'arcs cecs trilobats, la realització dels quals se situa en el context de les grans reformes de què fou objecte la construcció palatina al XIII. Actualment només podem contemplar aquesta ala sud, atès que és l'única que ha perviscut, però els documents fotogràfics de principis de segle XX mostren que també s'estenia per la façana occidental, que formava angle amb l'anterior (ESPAÑOL, 1996, p. 466; GIL *et al.*, 2007, pp. 100-101; LORÉS *et al.*, 2007, p. 155; v. també l'apartat 3. 7. 3.).

⁴⁴ Els capitells del Martiri de Sant Antolí i el seu annex [03.10' i 03.11', ANNEX 1], el capitell d'Hèracles i el seu annex [03.10 i 03.11, ANNEX 1], el cicle dels Miracles de Crist [03.01-03.03, ANNEX 1] i el cicle amb la Història de Jaume [04.10-04.12, ANNEX 1].

⁴⁵ Una síntesi d'aquesta producció a CAMPS, 2007, a AGC, Escultura 1, pp. 34-42.

⁴⁶ FRANCOVICH, 1952; BAUTIER, 1968; QUINTAVALLE, 1990; GANDOLFO, 1991.

relacions entre conjunts i cercles artístics⁴⁷, sovint, per bé que amb excepcions⁴⁸, el conjunt lleidatà ha estat oblidat a l'hora de situar-lo en aquest ambient.

L'escultor Antelami va desenvolupar la seva activitat a Parma (Emilia-Romagna) a les darreres dècades del segle XII i principis del XIII i de la seva mà se'n coneixen dues autografies: la primera al cèlebre relleu del Davallament de la Creu de la catedral de Parma (1178) [fig. 267], obra primerenca de l'artista⁴⁹, i, la segona, a la llinda de la portada septentrional al baptisteri de Parma (1196)⁵⁰, coneguda com "de la Verge" [fig. 268]. Entre les dues existeix un lapse de prop de 20 anys, durant el qual no se'n tenen altres notícies, per bé que es considera que en algun moment d'aquest període viatjà a França, atès que en la seva obra es percep una certa vinculació amb allò que contemporàniament s'executava tant a l'Île-de-France (Saint-Denis i Chartres) com a la Provença, d'on es creu degué adoptar alguns models arquitectònics (compari's la façana de Fidenza amb les de Sant Tròfim d'Arles i Saint-Gilles-du-Gard). La seva empresa més important i la més tardana fou el baptisteri de Parma⁵¹ (ca. 1196-1215), edifici que presenta un conjunt escultòric ingent, desenvolupat tant a l'interior com a l'exterior, en el que destaquen les seves tres portades⁵². No pretenem ni molt

⁴⁷ Una fita historiogràfica sobre el tema, probablement la primera, fou DURLIAT, 1975, on analitzava l'existència d'un vast i homogeni domini artístic que anava de Catalunya a la Toscana, passant pel Rosselló. En la línia d'aquesta noció, l'any 2008 es va celebrar una exposició al MNAC (*El Romànic i la Mediterrània: Catalunya, Toulouse i Pisa, 1120-1180*) i es va publicar el conegut catàleg, a partir dels quals s'han generat noves anàlisis sobre el tema.

⁴⁸ CAMPS, 2010, pp. 172-174.

⁴⁹ ANNO MILLENO CENTENO SEPTVAGENO OCTAVO SCVLTOR PATRAVIT MENSE SECVNDO ANTELAMI DICTVS SCVLPTOR FVIT HIC BENEDICTVS (QUINTAVALLE, 1990, p. 42 i 99).

⁵⁰ BIS BINIS DEMPTIS ANNIS DE MILLEDVCENTIS INCEPIT DICTVS OPVS HOC SCVLTOR BENEDICTVS (QUINTAVALLE, 1990, p. 99). Aquesta inscripció resulta problemàtica en el sentit que pot referir-se tant a l'escultura de les llunetes com a tota l'estructura arquitectònica de l'edifici. La crítica recent es decanta cap a la segona opció, atès que Antelami també fou l'arquitecte del baptisteri.

⁵¹ On hi va executar la major part de l'escultura i possiblement en fou l'arquitecte; v. TOESCA, 1960; CAPELLI, 1976; DIETL, 1995; FRUGONI, 1995; SCHIANCHI, 1999.

⁵² Apuntem la identificació de les escenes que presenten, ja que hi farem referència (els números entre parèntesi fan referència a les il·lustracions de QUINTAVALLE, 1990): a la porta oest (del Redemptor) s'hi representa el Judici Final, amb Crist al timpà assistit per àngels i Sant Pau (dreta) i un grup d'àngels que li mostren els instruments de la Passió (esquerra), mentre que a la llinda hi apareixen els escollits i els condemnats (fig. 109); a l'arquivolta hi ha els apòstols i als brancals la caritat humana i la paràbola de la Verema. A la porta sud (de la Vida) hi apareix la paràbola de l'eremita Barlaam (fig. 110). A la porta nord (de la Verge) hi trobem, al timpà, a Maria com a Mare de Déu, l'Epifania i Josep que és advertit per Gabriel; a l'arquivolta, profetes que porten medallons amb bustos dels apòstols i a la llinda la història de Joan Baptista (baptisme de Crist, banquet d'Herodes, decapitació de Joan Baptista) (fig. 108). A les llunetes interiors s'hi representen: el Crist Pantocràtor (oest) (làm. color I), la Presentació al temple (sud) (làm. color V), la Fugida a Egipte (nord) (làm. color II) i David que fa sonar l'arpa acompanyat dels seus músics (est) (làm. color IV). Sembla que s'hi hauria projectat un quart portal, amb les

menys reconstruir l'obra d'aquesta gran personalitat, ja que seria una tasca que superaria els límits del nostre treball i, d'altra banda, tampoc és el nostre objectiu estudiar-la amb profunditat. La nostra finalitat és valorar de forma crítica les analogies que va trobar Lacoste amb els capitells lleidatans, les quals han estat assimilades per la crítica posterior, encara que també s'han cercat nous horitzons artístics relacionables amb l'obra lleidatana (*vid. infra*).

Lacoste va advertir que les obres de Lleida tenen punts en comú amb les d'Antelami partint del desenvolupament en fris, propi de les llindes i timpans italians, d'alguns dobles capitells de la catedral lleidatana. Per un altre costat, les característiques estilístiques de la producció d'Antelami que Lacoste va percebre a l'obra de l'escultor de Lleida foren múltiples: el volum que ressalta el modelat de les figures sobre el fons buit, l'eliminació d'elements superflus i el tractament monumental dels objectes que s'inclouen a les composicions⁵³. Així mateix, posà de manifest el protagonisme de la figura humana, que quasi sempre es representa en posicions variades, sense gairebé adherir-se al fons⁵⁴. Altres aspectes que va estimar compartits foren les perspectives de tres quarts i una certa gradació de profunditat de les figures⁵⁵, així com el fet que els personatges rarament restin immòbils, sinó que el més comú és que estiguin en moviment, que es patentitza en detalls com la flexió de les cames, la inclinació del cos, etc.⁵⁶. Lacoste també assenyalà que en ambdós artistes (Antelami i el de Lleida) la forma dels caps és similar (arrodonits, amb els cabells rinxolats que baixen cap al clatell) i fins i tot trobà analogies entre un model de corona difós en l'escultura d'Antelami, amb forats trepanats imitant la brillantor de l'orfebreria⁵⁷.

figures dels mesos i de les estacions, el qual, però, no arribà a realitzar-se (aquestes peces es troben disperses pel baptisteri).

⁵³ Per exemple la tomba i la barca de Jaume [04.10 i 04.11, ANNEX 1] o el sarcòfag de Llàtzer [03.01, ANNEX 1] de Lleida, i l'altar de la presentació al temple del timpà del baptisteri de Parma i la creu del costat de Crist en el Judici Final.

⁵⁴ Tendència que veié, entre altres, en la figura de Josep i els àngels dels timpans de l'Adoració dels Mags i del Judici Final de Parma i que a Lleida es fa visible en els botxins de Sant Jaume [04.12, ANNEX 1] i d'Antolí [03.10', ANNEX 1], en els participants dels episodis miraculosos [03.02 i 03.03, ANNEX 1] o en la figura d'Hèracles [03.10, ANNEX 1].

⁵⁵ Recurs que Antelami usa en els soldats que es reparteixen els vestits de Crist del relleu de la Deposició [fig. 267] i que a Lleida es troba en els deixebles de Jaume a la barca o en els personatges del costat de la tomba de l'apòstol [04.11 i 04.10, ANNEX 1].

⁵⁶ Constant que observa, a Lleida, al Crist dels miracles [03.02, ANNEX 1] o als personatges que reben les ordres d'Herodes [04.12, ANNEX 1] o de Mètop [03.10', ANNEX 1] i, al Baptisteri Parma, a les Santes Dones i els soldats del *Davallament* d'Antelami o a les criades de la Verge de la Presentació al temple.

⁵⁷ La llueixen, entre altres, el David de Fidenza o els mags a cavall de Fidenza i que reproduïx la corona de l'Herodes de Lleida [04.12, ANNEX 1].

Aquesta sèrie de coincidències li serviren per establir una seqüència biogràfica de l'escultor que obrà a Lleida, la carrera del qual s'hauria iniciat al taller d'Antelami mentre decorava el baptisteri de Parma (*ca.* 1200) i que cap a l'any 1210 arribà a la capital del Segrià, on hi va esculpir a les capelles del transsepte nord, mentre el seu equip decorava les del transsepte sud. La producció personal del mestre s'acabaria amb els capitells de les entrades orientals de les naus laterals.

És palmari que les obres de Lleida remetent a un artista de tradició italiana, però potser la identificació amb l'obra d'Antelami no és tant unívoca com la veié Lacoste, ja que, en un sentit genèric, les constants estilístiques que apunta també es manifesten en produccions d'altres entorns artístics. Això fa que ens interessem per l'obra d'altres mestres que podrien permetre establir nexes amb l'escultura septentrional italiana, concretament la de la Toscana de la segona meitat del segle XII, la qual cosa sorgeix de la idea apuntada per Francesca Español, que va considerar que caldria atendre l'escultura de l'entorn artístic de Guglielmo i Biduino⁵⁸ a la recerca de vincles inèdits, idea que Joaquín Yarza va subscriure⁵⁹. No cal dir que el desenvolupament horitzontal de les escenes és una de les característiques més evidents de la inspiració clàssica en sarcòfags tardoantics, que, és clar, no és exclusiva de l'obra d'Antelami. La qüestió de la recepció dels sarcòfags antics exposats a les ciutats nord italianes per part d'artistes medievals ja s'havia produït amb anterioritat —amb resultats més que notables i ben coneguts per la crítica— a la Pisa de mitjan segle XII, on els escultors van poder contemplar la col·lecció de tombes antigues que hi havia exposades vora l'esplanada del *duomo*, al Camposanto, que eren reutilitzats com a sepultures. Aquesta inspiració es manifesta a la producció pisana del segle XII, com revelen nombrosos exemples d'imitació de models iconogràfics i

⁵⁸ ESPAÑOL, 1989-1991, p. 51. De fet, DURLIAT, 1975, p. 115, ja havia fet referència a la importància de la regió de la Toscana, i Pisa en concret, encarnada en la figura de Guglielmo, per explicar la influència d'una corrent antiquitzant de la que també participà Lleida. També parlà d'aquest artista com un antecedent estilístic de Ramon de Bianya (DURLIAT, 1973, p. 137).

⁵⁹ *En orden a lo formal ha sido punto de partida válido para traer a colación a Antelami. Sin negar tal semejanza, F. Español ha analizado más detalladamente ciertos estilemas del escultor, como el uso de trépano, el hundimiento de los ojos, de tradición paleocristiana, no vistos en Antelami, y sin embargo usuales en esas corrientes toscanas de las que Biduino es buen representante. Por ello calificaba al escultor de «Maestro de las Mascaras» y lo situaba en un ámbito algo distinto al de la Emilia. Desde luego, el análisis de la escultura pone de manifiesto un distanciamiento de la solemne serenidad de Antelami y ciertas incorrecciones de forma, que llegan a incidir en algunos momentos en una más fuerte expresividad. Incluso se diría que junto a figuras de profunda volumen conviven otras donde el tratamiento de las telas es poco fino y colabora a aplanar dicho volumen, como en varios discípulos entre los que ocupan la barca* (YARZA, 1991b, pp. 41-42).

formes estilístiques i, precisament, els artistes que més interès van mostrar en aquesta exploració foren Guglielmo i Biduino⁶⁰.

Per tal de situar mínimament la producció d'aquests escultors i cercar punts per a una possible ascendència de l'obra ilderdenca, convé conèixer a grans trets com es concreta la seva activitat, especialment al *duomo* pisà en tant que centre d'irradiació, però sense desatendre la resta de produccions de centres propers de la Toscana occidental. La personalitat de Guglielmo sobresurt a la catedral de Santa Maria de Pisa no només com a escultor, sinó també com a mestre d'obra⁶¹ i de la seva activitat en aquest conjunt n'existeixen diverses notícies històriques que van de 1158 a 1165⁶². La irrupció de Guglielmo a la fàbrica de Santa Maria de Pisa, vers la dècada de 1150, va suposar una transformació en l'escultura, especialment en la composició dels programes escultòrics historiat⁶³. Una de les produccions que revela més clarament aquesta nova plàstica és el primer púlpit de la catedral (1159-1162)⁶⁴ [fig. 270], obra de la que se n'ha de ressaltar el protagonisme que hi adopta la figura humana, la manera com l'artista estableix la disposició de les escenes —centrades en la vida de Jesús⁶⁵, en què hi predomina el concepte de narració i

⁶⁰ MILONE, 2008b.

⁶¹ SERRA, 1996, a *EAM*, 7, p. 152.

⁶² La primera és una inscripció epigràfica, que a l'actualitat no es conserva, la qual figurava al primer púlpit (1159-1162) elaborat per l'artista per a la catedral pisana (*vid. infra*) i que informava de la seva data d'execució: HOC GUILLELMUS OPUS PRESTANTIOR ARTE MODERNIS QUATTUOR ANNORUM SPATIO SED DOMINI CENTUM DECIES SEX MILLE DUOBUS (seguim CALDERONI, 2000, p. 16). Es coneix també un document de l'Opera della Primaziale Pisana (1165) referent a l'activitat del mestre com a cap d'un taller que comptava amb tres deixebles (MILONE, 1995, p. 200). Per últim, existeix la inscripció que figura a la làpida funerària de l'artífex, la qual originalment estava encastada als peus de la façana de la mateixa catedral pisana i que a l'actualitat en conserva la reproducció: SEPULTURA GUILLELMI MAGISTER QUI FECIT PERGUM SANCTE MARIE (la imatge a PERONI *et al.*, 1995, 1, p. 48, fig. 19).

⁶³ SERRA, 1996, a *EAM*, 7, p. 154.

⁶⁴ Va ser substituït l'any 1312 pel que va crear Giovanni Pisano. L'antic púlpit fou traslladat a la catedral de Càller (Sardenya), aleshores domini pisà, on a l'actualitat es pot contemplar dividit en dues estructures encastades a la contrafaçana. La peça fou desintegrada al segle XVII, la qual cosa planteja la problemàtica sobre la disposició de les parts en origen (el seu estudi integral a CALDERONI, 2000).

⁶⁵ Les escenes representades (segons l'ordre dels Evangelis i no tal com apareixen a la configuració actual) són: l'Anunciació, la Visitació, la Nativitat, el Bany de Jesús, els Mags davant d'Herodes, la Matança dels Innocents, l'Adoració dels Mags, el Retorn dels Mags, Baptisme de Jesús, Presentació al Temple, la Transfiguració, l'Últim Sopar, l'Arrest de Jesús, les Santes Dones al Sepulcre i l'Ascensió de Crist. La identificació de les escenes ha estat extreta de SERRA, 1990, pp. 37-45.

respon a la voluntat d'exposar un cicle cronològic— i com adopta un estil que remet als sarcòfags tardoantics⁶⁶.

Per la seva part, l'activitat de Biduino s'atesta principalment a Pisa i Lucca durant l'últim quart del segle XII amb vàries obres datades i autografiades, així com d'altres atribuïdes en la base al seu estil⁶⁷. L'obra d'aquest escultor es caracteritza per un alt grau d'autoconsciència i, com Guglielmo, per un llenguatge basat en l'estudi i la voluntat d'imitació de l'escultura baix imperial i paleocristiana, així com en la reducció de les composicions a allò estrictament necessari. Enfront de l'absència de dades històriques, certs autors consideren que Biduino es va formar al *duomo* de Pisa, en la tradició iniciada per Guglielmo, on pogué participar en l'acabament de la façana *ca.* 1175⁶⁸. D'altres, situen l'inici de la seva carrera a Lucca, en concret a la font de la basílica de Sant Frediano, la creació de la qual es remuntaria a una època anterior a 1173⁶⁹. Sigui com vulgui, la primera obra autografiada de l'artista és el sarcòfag del jutge Giratto⁷⁰ (entre 1170 i 1176), que és també una mostra de la renovació artística que es va produir a la Pisa a partir de la segona meitat del segle XII emmirallada en l'Antiguitat i com a resultat de l'exploració de les peces antigues que tenia a l'abast a l'exterior de la catedral pisana⁷¹. Les peces historiades realitzades per Biduino —les més notables són les llindes amb l'Entrada a Jerusalem [figs. 54-58]— també remetent clarament a la composició narrativa desenvolupada horitzontalment introduïda per Guglielmo.

Les característiques que irradien les obres d'aquests escultors que també es poden copsar a l'obra de la capçalera de la Seu lleidatana són: en primer lloc, la narrativitat, que per exemple és molt manifesta al cicle de sant Jaume, el qual presenta tres escenes que se succeeixen en sentit cronològic, talment com si es tractés de tres fotogrames extrets d'una pel·lícula cinematogràfica. Tampoc no

⁶⁶ MILONE, 1995, pp. 200-202.

⁶⁷ SHEPPARD, 1976, p. 189; BARACCHINI *et al.*, 1982, pp. 297-300; ASCANI, 1992, a *EAM*, 3, pp. 502-506; GLASS, 1997, pp. 29-58; MILONE, 2008b, pp. 92-96.

⁶⁸ MILONE, 2008b, pp. 88-89.

⁶⁹ La peça presenta un cicle de l'Èxode amb diferents episodis de la vida de Moisès i set figures sota una galeria d'arcs, v. ASCANI, 1992, a *EAM*, 3, p. 502.

⁷⁰ Del tipus *lenos*, estrigilat i amb lleons als angles que aixafen una presa, v. STUSSI, 2005. Actualment es troba al Camposanto Monumentale de Pisa, on es va dipositar l'any 1813, i sembla ser que la procedència original s'ha d'ubicar a l'església de Sant Paolo a Ripa d'Arno, a la mateixa ciutat de Pisa. La inscripció que hi apareix a la part superior és la següent: BIDUINUS MAISTER FECIT HANC TU(M)BAM A(D) D(OMI)N(U)M GIRATTUM i, a la inferior: HO(MO) KE VAI P(ER) VIA: PREGA D(EO) DELL'ANIMA MIA: SI COME TU SE' EGO FUI: SICUS EGO SU(M) TU DEI ESSERE.

⁷¹ QUINTAVALLE, 2011, pp. 72-73 expressa que realitza una transposició de la tipologia, la composició i l'estil d'un sarcòfags romà del segle III.

podem perdre de vista que en aquest sector del temple s'hi localitza el capitell amb el personatge d'Hèracles [03.10, ANNEX 1], que és un dels que millor reflecteix el caràcter antiquitzant de tota la producció del temple, fet que la historiografia artística no cessa de posar de manifest⁷², caràcter que naturalment tampoc no és exclusiu d'Antelami.

Pel que fa a d'altres constants de l'estil "antelaminesc" que Lacoste va veure al temple lleidatà (volum, posicions dels personatges, profunditat del relleu), i que des del nostre punt de vista no són tant excloents del panorama toscà, remetem a l'anàlisi iconogràfica dels capitells historiatos de l'absis major (apartat 5. 1.), que relacionem amb l'obra de Biduino, ja que en ells és possible de copsar-hi, també, aquestes constants. En definitiva, no neguem allò que va advocar Lacoste, sinó que creiem que el panorama és susceptible de ser ampliat. D'altra banda, la nostra anàlisi apropa l'adscripció de l'obra de les capelles del transsepte nord amb la de l'absis major, a diferència de com ha interpretat tradicionalment la historiografia, atès que considerem que en ambdós sectors del temple hi van actuar grups d'escultors que participen d'una mateixa tradició artística (*vid infra*). Però abans d'abordar l'anàlisi estilística de l'escultura d'aquest absis major cal fer un apunt sobre la de les capelles del transsepte sud.

8. 2. 2. Sector sud del transsepte

La qualitat estilística dels capitells situats a les entrades dels absis oberts al sector sud del creuer⁷³ és sens dubte inferior a les que hi ha al sector nord. Ja sabem que presenten un estat de fragmentació molt palmari, degut a les reformes de les capelles d'aquesta part del temple (apartat 3. 2. 1. 1.), de manera que es fa difícil valorar la seva autèntica qualitat artística. Pel que fa a la crítica, Lacoste no es va referir a l'obra esculpida en aquest punt del temple, mentre que Yarza va parlar d'una pervivència de l'estil que es desenvolupa als capitells ubicats al pas entre transsepte i naus, tant la nord com la sud⁷⁴. A l'entendre de Yarza, estem davant d'un canvi d'escultors, ja que no serien els mateixos que treballaren al sector nord del transsepte, però hi estarien relacionats, de manera que es podria tractar de la continuïtat del grup d'escultors mitjançant uns

⁷² Esp. CAMPS, 2010, p. 172.

⁷³ Cicles dedicats als sants Pere i Pau [05.01, 05.02, 06.09, 06.10, ANNEX 1], així com dos capitells de caràcter ornamental [06.01 i 06.02, ANNEX 1].

⁷⁴ Ens situaríem al voltant de les peces [07.04, 07.05, 08.12, 08.13, 09.04, 09.05, 10.05 i 10.06, ANNEX 1], malgrat que el conjunt es podria eixamplar a peces veïnes.

deixebles. Estem d'acord amb aquestes consideracions, respecte de les que poc més podem afegir davant de l'elevat grau de fragmentació dels exemplars.

8. 3. ABSIS MAJOR

La determinació de l'ascendència artística dels grups que van participar en l'elaboració dels capitells de l'absis principal creiem que és més complexa del que al seu moment va determinar Joaquín Yarza. L'anàlisi exhaustiva del conjunt de peces de l'absis manifesta que en la seva realització hi va participar més d'un grup d'escultors, l'obra dels quals es diferencia clarament, tant per l'estil que desenvolupen com pels temes que tracten: es detecta, per una banda, la presència d'un taller de possible ascendència italiana que remet a l'escultor Biduino, l'obra del qual es pot acotar als capitells historiatos, i, per l'altra, s'identifica l'obra d'un taller que executà unes formes de caràcter eminentment ornamental, les quals presenten un ressò llunyà de l'escultura tolosana.

8. 3. 1. L'ascendència tradicional: el cercle de Ramon de Bianya

Joaquín Yarza⁷⁵ va delimitar l'obra d'un taller lleidatà vinculat a l'escultura rossellonesa de Ramon de Bianya a tots els capitells que se situen a l'absis, així com als pilars que li donen accés, els quals, en total, sumen 24 peces⁷⁶. En realitat, però, la connexió amb les corrents del Rosselló establerta per la crítica venia de lluny, de quan en van parlar Gudiol i Gaya⁷⁷, relació que va quedar recollida en el treball monogràfic de Marcel Durliat (1973) dedicat al mestre rossellonès.

Sota la personalitat escultòrica de Ramon de Bianya s'hi han agrupat una sèrie d'obres realitzades al començament del segle XIII en localitats del Rosselló, el Vallespir, les terres de Ponent i altres punts de la Catalunya meridional. La constant principal que defineix el conjunt de realitzacions que s'han vinculat amb el pretès mestre es poden caracteritzar a través d'una tendència estilística a multiplicar els plec de les draperies creant agrupacions que generalment convergeixen al centre de la figura⁷⁸, entre altres descrites més recentment⁷⁹, tals com els volums compactes que manifesten un clara rigidesa dels personatges o

⁷⁵ YARZA, 1991b, p. 49.

⁷⁶ 01.01-01.04, 02.01-02.04, 04.01-04.09 i 05.04-05-11, ANNEX 1.

⁷⁷ GUDIOL RICART/GAYA NUÑO, 1948, p. 95.

⁷⁸ DURLIAT, 1973, p. 131.

⁷⁹ MALLET, 2011, pp. 54-56.

la inexpressivitat en el tractament dels rostres. Com a característica bàsica també destaquen els glòbuls oculars marcats i desproveïts del buit per indicar la pupila, la poca separació entre els ulls i el front estret. També és remarcable que la severitat que desprenen certes constants com les ara descrites contrasta amb el gust per alguns detalls com les vores dels vestits, els cabells, les barbes, que en alguns casos presenten un tractament força acurat. És més que sabut que la identitat artística de Ramon de Bianya ha tingut una reeixida fortuna historiogràfica degut a què va inscriure el seu nom en sengles laudes sepulcral del claustre d'Elna, un fet que des d'antic va atraure l'atenció no només d'historiadors de l'art, sinó també de paleògrafs i arqueòlegs⁸⁰. Atesa la notícia que suposa conèixer el nom d'un artífex en el món generalment anònim de l'escultura romànica, i per tal de situar-nos en l'horitzó artístic d'aquest mestre i poder valorar de la manera el més adequada possible la seva producció ilerdense, passem a exposar sintèticament el procés de com s'ha construït la seva identitat artística i quines obres se li han atribuït.

Entre els primers que es van referir a aquesta identitat escultòrica hi ha l'arqueòleg Lluís de Bonnefoy, en un treball sobre epigrafia rossellonesa⁸¹. Pocs anys després, Julien-Bernard Alart proporcionava una sèrie de dades històriques sobre artistes rossellonesos medievals en un dels seus articles d'història local en el qual ja va començar a discutir sobre la personalitat de Ramon de Bianya⁸². Les dues laudes en què l'artista va gravar el seu nom es troben al claustre de la catedral d'Elna, malgrat que només una prové d'aquest centre: l'escultura funerària d'un bisbe anònim fins aleshores, que Alart identificà amb un tal Raimond, el qual va tenir un curt episcopat *ca.* 1202 [fig. 272]. El jacent, amb vestimenta sacerdotal (bàcul, túnica, casulla i mitra), té les mans juntes sobre el pit i, per sobre, la *dextera Domini* i dos àngels turiferaris que li sostenen el cap. L'altra lauda autografiada [fig. 273] prové del priorat cistercenc d'Eula i hi apareixen dues inscripcions: la primera informa del nom del difunt, el bisbe Ferran del Soler, que iconogràficament es presenta anàleg a

⁸⁰ MALLET, 2011, pp. 51-53, fa també una retrospectiva en clau epigràfica.

⁸¹ BONNEFOY, 1868, núm. 112, pp. 89-97 (esp. 94-97) i núm. 119, pp. 101-103.

⁸² *Pour les XIIIe siècle, nous connaissons en Roussillon les deux inscriptions inexpliquées jusqu'à ce jour, qu'on voit gravées, l'une au cloître d'Elne, auprès de la statue en bas-relief d'un évêque et que nous lisons R. f hec opera d. Bia.; l'autre sur un marbre du prieuré de l'Eule, portant à la gauche de la figure de Ferrer du Soler, chevalier décédé le 16 des kalendas de janvier 1205 son épitaphe, et à sa droite, sur le biseau qui part du cadre et vient s'amortir contre les vêtements, des caractères que nous lisons de la manière suivante : R. d. Biaia me feei (fecit?). mazestre. D'après des considérations qui pourront être développées ailleurs, la première pierre appartenait à la sépulture d'un évêque d'Elne nommé Raymond et dont l'existence ne nous est révélée que par un acte du 8 des ides de janvier 1202, et l'inscription qu'elle porte peut se traduire par R. a fait cete oeuvre de Bianya. La seconde peut se traduire par : R. de Bianya me fit maître (ALART, 1872, p. 205).*

l'anterior⁸³, i de la data aproximada d'execució de l'obra, *ca.* 1203, mentre que la segona segueix la fórmula: R D BIAIA ME FEEI MAZESTRE. Amb posterioritat a aquestes recerques, el paleògraf i arqueòleg Jean-Auguste Brutails féu també referència a la producció artística de Bianya citant novament les laudes d'Elna⁸⁴ i va al·ludir a una tomba similar, la de Guillem Gaucelm, encastada al mur esquerra de la porta d'entrada de l'antiga galilea de l'abacial d'Arles de Tec, en un àmbit que precedeix la façana⁸⁵, i sembla que la situa en el mateix ambient creador de Ramon de Bianya⁸⁶.

Vistes les primeres aportacions, les quals posen de manifest que les bases per a la identificació de l'obra d'aquesta personalitat ja es van assentar al tombant del segle XIX, convé remetre al treball efectuat per Marcel Durliat l'any 1973⁸⁷, en el qual va establir una catalogació de la producció de Ramon de Bianya a partir de l'anàlisi estilística d'una sèrie d'obres, cap d'elles signada. De seguida, la caracterització d'una sèrie de constants que definien un conjunt d'execucions disperses, que fins aleshores no havien gaudit d'una especial atenció, van conduir a Durliat a reconèixer-les com a sorgides d'una mateixa mà. La primera de les peces a què féu referència, al marge de les epigrafiades, fou el monument funerari de Guillem Gaucelm⁸⁸ [fig. 274], del que ja havia

⁸³ Vestit amb una túnica i mantell sostingut per un fermall i amb les mans creuades sobre el pit. Dos àngels turiferaris anàlegs als anteriors i a sobre la *Dextera Domini*.

⁸⁴ *El claustre d'Elna posseeix dugues tombes del mateix genre, però col·locades en sentit de l'alçada, el cap a dalt, sortides totes dugues de mans d'un mateix escultor, Ramon de Bianya. L'una representa un bisbe desconegut, que Alart suposa esser un Ramon, qual efímer episcopat no havia sigut senyalat encara (...). La segona tomba, deguda a Ramon de Bianya, és la de F. del Soler († 1203) y fou transportada a Elna desde'l monastir vehí de l'Eula (BRUTAILS, 1901, pp. 213-216).*

⁸⁵ El monument es compon de quatre blocs de marbre disposats en creu. Al de majors dimensions hi ha esculpit un personatge en alt relleu amb les mans creuades al pit i vestit amb túnica i mantell. Dos blocs laterals formen els braços de la creu i tenen sengles àngels girats cap a la mà divina. Finalment, al bloc superior hi ha la *dextera Domini* sobre una creu grega. A cada costat hi figura una inscripció on apareix el nom de Guillem Gaucelm, que De Bonnefoy va identificar amb un cavaller de Tellet que, entre 1210 i 1211, va demanar ser enterrat al monestir, la qual cosa aporta una datació per a les escultures d'Arles.

⁸⁶ *Se coneix una altra figura sepulcral de relleu, que està disposada de la mateixa manera y que no ha pogut esser posada diferentment. Aprop de la porta d'entrada de l'iglesia abacial d'Arles, més amunt del sarcòfag antich conegut ab el nom de Santa Tomba, hi ha un monument funerari compost de quatre blocs de marbre empotrats a la paret en tota llur llargaria formant una creu llatina (...). S'ha dit que aquestes quatre pedres feyen part de monuments distints. Crech que és un error. Trobem en la reunió d'aquests materials, que són de la mateixa mena, un tot complet, format d'elements que's troben freqüentment en la decoració dels monuments funeraris: la mà divina y els dos àngels (BRUTAILS, 1901, pp. 216-217).*

⁸⁷ Malgrat que ja s'havia referit amb anterioritat a R. de Bianya a: DURLIAT, 1958, pp. 223-225.

⁸⁸ DURLIAT, 1973, pp. 131-132. El monument es compon de quatre blocs de marbre disposats en creu; al de majors dimensions hi ha un personatge esculpit en alt relleu amb les mans creuades al pit i vestit amb túnica i mantell; als laterals sengles àngels girats cap al bloc superior, amb la *dextera Domini* sobre una creu grega; cada costat una inscripció on hi apareix el

parlat Brutails. Amb aquest punt de partida, li va atribuir una placa de marbre encastada sobre l'accés a l'església de Sant Martí del Castell de Canet de Rosselló amb una escena d'elevació de l'ànima d'un difunt⁸⁹, una composició tallada en baix relleu en un bloc de marbre encastat al mur de la galeria sud del claustre d'Elna que representa la Visita de les Santes Dones al Sepulcre⁹⁰ i dos relleus funeraris més situats a la porta de Sant Genís de Fontanes amb sengles figures de jacentes que tenen les mans creuades sobre el cos⁹¹. La presència de Ramon de Bianya la va constatar, així mateix, al claustre d'Elna⁹² [figs. 275 i 276] i a la portada meridional de la col·legiata de Sant Joan Baptista de Perpinyà⁹³ [figs. 277 i 278], les quals són les obres més importants, segons Durliat, que s'estaven executant al Rosselló *ca.* 1200 i, alhora, la segona representa la realització més ambiciosa del Mestre.

Però l'obra d'aquesta personalitat no s'esgota, ni de bon tros, al sector septentrional dels Pirineus. Ben al contrari, a la Catalunya meridional se li han adjudicat una sèrie de creacions, entre elles, com diem, un conjunt de capitells de la nostra catedral. Més enllà del temple lleidatà (recordem: Yarza va situar l'obra de Lleida entre 1220 i 1225, després l'etapa ultrapirinenca del *mestre*, que s'hauria acabat *ca.* 1220), però sense sortir de les terres de Ponent, s'ha constatat com la factura de l'estil de Bianya es fa present a les figures de Pere i Pau que hi ha encastades a la façana de l'església de Sant Pau d'Anglesola⁹⁴ [figs. 279 i 280], actualment fora del seu context original⁹⁵ i que pel seu gran format i per la

nom de Guillem Gaucelm, que De Bonnefoy va identificar amb un cavaller de Tellet que, entre 1210 i 1211, va demanar ser enterrat al monestir, la qual cosa proporciona una datació per a les escultures d'Arles.

⁸⁹ PONSICH, 1993, a CR, 14, p. 178.

⁹⁰ PONSICH, 1993, a CR, 14, p. 211.

⁹¹ PONSICH, 1993, a CR, 14, pp. 382-383.

⁹² A Elna li adjudica la decoració en relleu del segon pilar est de la galeria meridional del claustre, que manifesta un canvi total respecte la resta de l'obra i que presenta una escena en què s'hi reconeix Herodes ordenant la matança dels innocents, així com el capitell exterior del primer arc del segon tram amb escenes de la Creació (també DURLIAT, 1958, pp. 223-233; POISSON, 1993, pp. 105-106).

⁹³ La decoració de la qual es va elaborar amb marbre de Ceret en el marc d'una ampliació de l'edifici a principis del segle XIII. Per a la datació hi ha una notícia documental que expressa que, el 16 de gener de 1219, Guillem de Cabestany va fer una donació a l'obra de Sant Joan de Perpinyà. Es coneix un altre llegat de 5 sous a la mateixa obra en el testament de Berenguer Guifred, cavaller de Malloles (PONSICH, 1953, p. 109). La composició presenta dos personatges a cada costat: els sants Pere i Joan Baptista a la dreta i, a l'esquerra, Pau i un altre apòstol sense identificar. Sobre la clau que separa les dues arcuacions que formen l'obertura de la porta hi ha un Crist beneït flanquejat per dos àngels, seguint l'esquema ja conegut a les tombes esculpides pel mestre.

⁹⁴ Als costats de l'arc d'entrada de la porta (DURLIAT, 1973, p. 138).

⁹⁵ Provenen d'una antiga església romànica de la que no se'n té altre testimoni i que fou enderrocada al començament del segle XVII, quan es va construir l'església actual. Més

morfologia de l'element que les corona (una mena de suport arquitectònic) permeten imaginar que haurien pogut estar col·locades als laterals d'una portada com a elements sustentants⁹⁶. Com a realització fonamental de l'activitat catalana meridional del mestre, també a Ponent, Francesca Español va contemplar el timpà de Vallbona de les Monges⁹⁷ [fig. 281], que considerà elaborat enllà del monestir per incorporar-lo després a la portada ja preparada (ca. 1225) i va especular sobre el recorregut de l'artista considerant que el nucli lleidatà és central, ja que degué ser el que el va cridar i des d'on es transmetrien les constants que defineixen el seu estil a d'altres localitzacions properes, a través d'uns seguidors menys hàbils, com revelen el timpà de Vallbona i les escultures d'Anglesola. La mateixa autora va incrementar la panoràmica de la influència del *mestre* amb l'atribució del sarcòfag amb frontal esculturat d'Arnau de Vilanova⁹⁸, que repeteix la iconografia de l'elevació de l'ànima del difunt en un llenç per part de dos àngels observada en tantes altres peces funeràries del *mestre*, com és el cas del relleu de la parroquial de Canet de Rosselló. L'última atribució a l'entorn d'aquesta figura és un capitell amb decoració de figures humanes, tiges entrecreuades i raïms, provinent del monestir de Sant Pere de Rodes⁹⁹, el qual, segons Jaume Barrachina, és proper a l'escultor rossellonès¹⁰⁰.

El que en definitiva s'ha de ressaltar després de fer aquesta exposició —i amb això no diem res de nou— és que s'ha creat un corpus certament ampli sobre l'activitat d'aquesta figura artística que es basa en un nom del qual tan sols se n'atesten dues autografies i que, a més a més, aquestes es relacionen només amb la que seria la seva producció inicial. En qualsevol cas, si a la seva tasca s'hi integren les obres tardanes de la Catalunya meridional, l'amplitud cronològica suposa l'existència, al menys, de dues generacions d'escultors. Per tant, més que d'una individualitat, estariem parlant del que se sol anomenar un

endavant, entre 1942 i 1947, es va dur a terme una restauració del nou temple, i fou aleshores que les figures dels apòstols es van encastar a la façana (BACH, 1987, p. 94). Sobre les peces v. també GRATACÓS, 1997, a CR, 24, pp. 519-520, que no les relaciona amb l'estil de Ramon de Bianya, sinó amb les figures de l'Anunciata de Lleida.

⁹⁶ Seguint una tradició que a Catalunya es coneixia a les portes de Ripoll (ca. 1140, v. LORÉS, 2007, p. 177) i Sant Pere de Rodes (1160-1163, v. BARRACHINA, 1998-1999, pp. 28 i 21-23 per a la discussió de la cronologia).

⁹⁷ ESPAÑOL, 1997, a CR, 24, pp. 578-581 (a la portada del transepte nord del temple; presidit per una *Maiestas Mariae* amb l'Infant beneït a la falda i dos àngels turiferaris que l'escorten).

⁹⁸ Provenint del cenobi de Sant Sebastià dels Gorgs (Avinyonet del Penedès), conservat actualment al Museu Diocesà de Barcelona (ESPAÑOL, 1992, a CR, 19, pp. 92-93).

⁹⁹ Conservat al Museu d'Història de Catalunya, inv. 702-712b.

¹⁰⁰ BARRACHINA, 2007. D'acord amb això, l'autor el data a inicis del segle XIII, en un moment en què el claustre de Sant Pere de Rodes ja estaria acabat.

taller o un cercle. Aquesta idea és clara si es té en compte que les realitzacions que li han estat atribuïdes, per bé que presenten un aire de familiaritat, mostren al mateix temps ostensibles dissimilituds entre elles, especialment pel que fa la qualitat tècnica.

Una vegada traçat el catàleg artístic del *mestre* i vistos els caràcters estilístics que irradien les produccions a què se'l vincula, ens proposem reexaminar les peces de la catedral ilerdense que s'han considerat obra seva i tornar a la qüestió de si, efectivament, podem atribuir una virtual ascendència rossellonesa als nostres capitells, o si és convenient cercar els antecedents en altres focus. Les correlacions estilístiques que es manifesten entre els capitells lleidatans i l'obra nord-pirinenca de Ramon de Bianya es poden notar, certament, en què els plecs de les draperies de les nostres figures segueixen la característica formació que va descriure Durliat. També, i de la mateixa manera que als precedents rossellonesos, en què els personatges tenen el front estret i poca separació entre els ulls. Però l'observació atenta posa de relleu divergències notables en l'anatomia: les figures lleidatanes revelen un sentit de la proporció molt més acurat que aquelles d'atribució indiscutible al *mestre*. Es podria dir, potser, que aquesta destresa es relaciona amb les pròpies dimensions de les peces a treballar, en el nostre cas uns capitells de mesures menors que les dels timpans o làpides típiques de la producció de Ramon de Bianya, per tant, de proporcions més manejables. Però, a propòsit d'això, es pot remetre a les menudes figures del pilar i del capítell d'Elna [figs. 275 i 276], amb les quals el mestre no aconsegueix, en absolut, un domini de la proporció, sinó que crea unes figures de curta estatura, la majoria representades mitjançant una rígida visió frontal i que tan sols puntualment giren el cap (ex.: Herodes i els seus soldats). En contrast, i com detallarem més endavant, les figures, i en general la composició de les escenes de Lleida, mostren una major exuberància en quant a l'explotació de recursos relacionats amb la profunditat i el moviment que proporcionen una diversitat de solucions a les que no arriba l'obra rossellonesa, feta a base de disposicions simètriques i sempre amb personatges a un mateix nivell. Un altre tret molt manifest que es diferencia en els personatges dels capitells ilerdens i els del claustre d'Elna és el plantejament dels caps, que a les figures rosselloneses revelen unes proporcions exageradament grans (ex.: Herodes i dels seus soldats, Crist a l'escena de la creació d'Eva) i es caracteritzen per una volumetria pronunciada a la part superior que crea una forma ovalada. Aquesta és una característica que no és present als nostres capitells, en els quals, ben al contrari, els caps de les figures es presenten perfectament proporcionats.

La conclusió de tot plegat és que la qualitat de l'obra lleidatana supera qualsevol atribució feta a l'escultor rossellonès i el seu cercle. La tendència a multiplicar els plecs i el tractament de les draperies, esgrimida com a tret essencial en la caracterització de l'ascendència rossellonesa de l'obra de Lleida, no és pas exclusiva de l'entorn de Bianya, sinó que s'observa de forma molt clara en produccions de la Toscana occidental de la segona meitat del segle XII, en concret a partir de l'empremta de certes obres del cercle de Guglielmo, entre les que hi destaca, com sabem, l'obra de Biduino. També sabem que en aquell entorn territorial/temporal es va produir una progressiva adopció de models provinents de sarcòfags romans tardoantics, primer a les realitzacions situades en el context més immediat de la catedral pisana i, després, a les de grups d'artistes que treballaren en localitats properes, especialment a Lucca i Pistoia¹⁰¹. La proximitat estilística i compositiva que denoten certes obres lleidatanes de l'absis major, especialment envers l'obra de Biduino, fa que mirem, doncs, cap a la seva producció a la recerca d'una possible ascendència artística.

8. 3. 2. Una possible ascendència alternativa

En aquest apartat voldríem posar de manifest una possible ascendència alternativa a la que tradicionalment ha considerat la historiografia per a diferents capitells de l'absis major, els quals s'han atribuït a Ramon de Bianya (o el seu cercle). Aquesta ascendència, o per dir-ho d'un manera diferent, l'altra possible influència artística a què fem referència, és la figura de l'escultor Biduino. Les escenes que es podrien relacionar amb l'obra de l'escultor toscà —i amb això no parlem d'una filiació directa, sinó d'una afinitat estilística perceptible entre l'obra lleidatana i la d'aquell escultor— es distribueixen en dos grups de capitells de l'absis major¹⁰²: el primer és el que es conforma per les escenes de l'Entrada de Crist a Jerusalem [01.01 i 01.02, ANNEX 1] i la contigua Resurrecció de Llätzer [01.03, ANNEX 1] i el segon és el que està integrat pel doble capitell amb l'escena del Dubte de Sant Tomàs [04.02 i 04.03, ANNEX 1]. No obstant, aquesta relació es podria fer extensible a d'altres realitzacions properes al mateix absis major, com per exemple als capitells que se situen a banda i banda de l'entrada del tram preabsidal [04.06-4.08 i 05.04-05.08,

¹⁰¹ SHEPPARD, 1976.

¹⁰² Només fem referència a les peces historiades, sense descartar que les ornamentals hagin pogut estar fetes per mateixos escultors.

ANNEX 1], els quals presenten una manifesta dependència estilística respecte els episodis suara esmentats.

Ja hem al·ludit a la fascinació per la Tardoantiguitat de Biduino, la qual se segueix manifestant a les seves produccions que ara ens interessen: les tres cèlebres llindes figurades amb l'escena de l'Entrada de Crist a Jerusalem [figs. 54-58], a les quals ja hem fet nombroses referències¹⁰³, que podrien situar-se a l'origen de la composició lleidatana amb l'escena anàloga [01.01 i 01.02, ANNEX 1] (hi insistim: no estem parlant d'una còpia directa, però potser sí d'un coneixement llunyà). Les analogies entre l'obra de Biduino i els capitells especificats de la Seu lleidatana semblen aflorar, en el domini estilístic i tècnic, especialment en la composició i la disposició dels personatges. S'observa, en primer lloc, que a Lleida algunes figures mostren una col·locació de tres quarts [01.03, ANNEX 1] i/o amb els caps girats cap a ambdós costats, com és el cas del doble capitell del Dubte de Sant Tomàs [04.02 i 04.03, ANNEX 1] i que també és present a les llindes examinades. Una altra coincidència sorgeix en el sentit del moviment d'alguns dels personatges: fixem-nos en com avancen els apòstols del capitell de l'Entrada [01.02, ANNEX 1], ordenadament i en processó, de manera equivalent a les composicions del mestre italià. Es constata, també, una òptima resolució de les composicions de l'obra lleidatana, que s'explicita, per exemple, en la col·locació dels personatges a diverses alçades, amb la qual cosa es realitza un major aprofitament de la superfície a esculturar i que manifesta una gran creativitat en el disseny, com es nota, per exemple, en els personatges que reben a Jesús i apòstols de l'Entrada a Jerusalem [01.01 i 01.02, ANNEX 1] o a les Maries que es postren als peus de Crist a la Resurrecció de Llätzer [01.03, ANNEX 1].

Aquestes solucions no s'aprecien a l'obra analitzada de Ramon de Bianya, en la qual s'hi copsa, ben al contrari, una certa imperícia en la resolució d'escenes narratives i amb diversos personatges (repetim que això succeeix al fris i del capitell del claustre d'Elna, que revela una composició molt més limitada). Una altra de les particularitats que no advertim a l'obra de *de Bianya* i que, en canvi, sí que comparteixen les nostres figures amb certes solucions

¹⁰³ Repetim sintèticament (remetem a l'apartat 5. 1. per a les citacions bibliogràfiques) que la primera que va esculpir és a la parroquial de Sant Casciano a Settimo, amb les escenes de sant Cassià i dos deixebles, la Resurrecció de Llätzer i l'Entrada de Crist a Jerusalem (autografiada i datada de 1180). La segona, en la qual Biduino va reproduir el tema de l'Entrada és la llinda de San Leonardo al Frigido (ca. 1170-1180, ara a The Cloisters). La tercera és la llinda autògrafa de la desapareguda església de Sant Angelo in Campo de Lucca, actualment al Palazzo Mazzarosa, a la mateixa ciutat de Lucca, peça sense datar que es considera de l'etapa de maduresa artística del mestre.

toscanes és el tractament de les mans, que són grans en proporció amb el cos: fixem-nos especialment en els apòstols dels capitells **01.01** i **01.02**, ANNEX 1, així com del **04.02** i **04.03**, ANNEX 1. Si bé aquesta característica no és pròpia de l'escultura de Biduino, és molt manifesta a l'obra del mestre Guglielmo: si mirem una de les seves obres més cèlebres, el púlpit de Santa Maria de Pisa¹⁰⁴, ens adonem que són diversos els personatges que manifesten unes mans desproporcionadament grans respecte el cos¹⁰⁵ [figs. 270 i 271]. Possiblement, les fonts materials de la inspiració d'aquesta emfasització es trobin en els sarcòfags tardonats del segle IV, en els quals aquest recurs n'és característic¹⁰⁶. En qualsevol cas, aquest tractament de les mans amb una grandària excessiva, remet a una tradició artística diferenciada de la que participa de Ramon de Bianya, si més no de forma directa, ja que no l'observem en cap de les seves realitzacions.

El desenvolupament horitzontal de les escenes és una altra de les característiques que, com dèiem, remet a la concepció escultòrica vertebrada en el sí de la inspiració de sarcòfags tardoantics i que queda transposada a les llindes toscanes. És evident que el nostre escultor segueix una disposició a manera de fris, en què una mateixa escena es desenvolupa en més d'un capitell. Als capitells del pilar nord-est del nostre absis hi copsem la mateixa lectura lineal que a l'arquitrà de Santi Ippolito e Cassiano: a la l'esquerra de l'espectador la Resurrecció de Llätzer i, a la dreta, l'Entrada a Jerusalem, per tant, ordenades en un sentit cronològic i/o narratiu d'esquerra a dreta. D'una manera semblant, l'escena del Dubte de sant Tomàs [04.02 i 04.03, ANNEX 1] es desenvolupa a través de dos capitells bessons, seguint amb la recurs de conferir horitzontalitat a les escenes. Acabem amb una constatació de caràcter tècnic: com en sengles arquitraus toscans, el mestre que treballa a Lleida fa una utilització de la tècnica de l'alt i del baix relleu que li permet col·locar els personatges en diferents plans, la qual cosa és molt evident a la processó de la nostra *Entrada*, solució que en cap cas manifesta l'obra de Ramon de Bianya.

En definitiva, a l'absis de la nostra catedral no hi veiem l'acció de Ramon de Bianya, ni tampoc un parentiu directe amb les obres que s'han atribuït al seu

¹⁰⁴ Que SHEPPARD, 1976, p. 188, considera una de les que més clarament s'hi revela la influència de l'Antiguitat.

¹⁰⁵ Potser, entre els més notables, el Sant Josep de l'Anunciació (SERRA, 1990, p. 63, fig. 4) o els de l'escena de la Transfiguració (SERRA, 1990, p. 92, fig. 33).

¹⁰⁶ Evidentment, no és un recurs exclusiu dels sarcòfags produïts en territori toscà. Així, per exemple, si ens centrem en els que es localitzen a Catalunya, ens serveixen com a mostra els quatre sarcòfags cristians de fris continu que s'atresoren a l'església de Sant Feliu de Girona, tots datats del primer quart del segle IV (AMICH, 2000, pp. 46-66, esp. núms. 1 i 3).

cercle, sinó que considerem que l'obra correspondria a un mestre o un cercle al que fins ara no se li ha adjudicat una personalitat artística concreta, però que de forma bastant manifesta presenta uns vincles amb l'art de la Toscana occidental de les darreres dècades del segle XII. Això ens porta a tenir en compte, per acabar, la qüestió de la itinerància dels escultors medievals, ben present en la producció historiogràfica recent¹⁰⁷. Com és obvi, no podem verificar documentalment que a la nostra catedral hi haguessin treballat artistes vinguts de la Toscana (ni de cap altre lloc), però sí que podem al·ludir a la documentada presència de pisans (comerciants, pelegrins, etc.) a terres catalanes, que s'atesta des de principis del segle XII¹⁰⁸ i també a la relativa senzillesa amb què es deuria haver pogut circular entre aquestes regions de la Mediterrània occidental¹⁰⁹, el que posa de manifest que un artista no ho hauria tingut complicat de traslladar-se des d'aquells territoris a Catalunya per via marítima.

8. 3. 3. Temes vegetals

A diferència dels capitells amb la possible ascendència toscana a què acabem de fer referència, a l'absis major n'hi ha d'altres que revelen la característica segona flora llenguadociana [02.02 i 02.03, ANNEX 1]. Els capitells ara citats ostenten una versió d'un motiu que també es troba al claustre tarragoní (pilar de l'angle sud-occidental [fig. 284]) i al de Vallbona de les

¹⁰⁷ A voltes s'ha apuntat que aquesta qualitat era pròpia d'alguns artistes que realitzaven viatges per portar a terme la seva tasca. De fet, són ben coneguts alguns testimonis documentals que reflecteixen el desplaçament d'artistes cap a d'altres regions, fet que podria respondre tant a què a l'entorn immediat no se'n trobessin amb formació específica (CASTELNUOVO, 2007; BARTOLOMÉ, 2011a, pp. 57-59), com a que certs artistes fossin itinerants en el sentit més estricte del terme. Entre aquests, un dels més cèlebres és el Mestre de Cabestany, respecte la seqüència d'actuació del qual n'existeixen posicions divergents; V., per una banda, MILONE, 2008a, esp. pp. 186-191 i, per l'altra, BARTOLOMÉ, 2011a.

¹⁰⁸ És conegut l'episodi (1113) en què la flota pisana que, destinada a conquerir les Balears, fou desviada per una tempesta i s'hagué de refugiar a la costa catalana, estada que els pisans van aprofitar per negociar un tractat amb el comte Ramon Berenguer III, que els concedí diversos privilegis comercials. Des de llavors, pisans i catalans van mantenir bones relacions, que només es van deteriorar quan els genovesos, dibuixant-se com a vencedors en la guerra entre Pisa i Gènova, aconseguiren amb un tractat de 1167, signat amb el rei Alfons el Cast, l'exclusió dels pisans del port de Tortosa (FERRER, 1980, pp. 448-449). Només les naus pisanes que portessin pelegrins tindrien accés al port de Barcelona, però no hi podrien comerciar, convencions que foren confirmades per Jaume I el 1263 i per Pere el Gran el 1277 (CONDE/GALOPPINI, 1991, docs. 3 i 4). Per la seva part, Benjamín de Tudela menciona els pisans entre els mercaders que visitaven el port de Barcelona quan ell hi passà vers l'any 1160: *Es una pequeña y hermosa ciudad sobre la orilla del mar a la que vienen con mercadería comerciantes de todas partes: de Grecia, Pisa, Alejandría de Egipto, de la tierra de Israel, África y todos sus confines* (DE TUDELA, 1982, p. 54).

¹⁰⁹ Segons BUSCH, 2001, p. 20, els ports catalans que tenien un trànsit marítim més sovintejat amb la Toscana eren els de Barcelona, Tarragona, Salou i Cambrils.

Monges (al pilar nord de la galeria est¹¹⁰ i en un doble capitell de la mateixa galeria vallbonina¹¹¹ [fig. 285]). Segons ens indiquen els treballs historiogràfics, i en un sentit cronològic, la fàbrica de l'ala est del claustre vallboní¹¹², que és òbviament la que ens interessa per les semblances formals que presenta amb certes peces de la nostra catedral, se situaria ben a principis del segle XIII¹¹³, just després del claustre tarragoní, del qual es considera que va adoptar els models¹¹⁴. Alhora, la historiografia també ha assenyalat la dependència d'aquesta ornamentació amb la nau meridional del claustre major de Poblet¹¹⁵ (*vid. infra*), de manera que per parlar d'aquests motius ens hem de situar en un ambient artístic que queda clarament ubicat en els principals centres constructius del moment a la Catalunya Nova. A l'absis de la catedral de Lleida (i com a última mostra i per no ser reiteratiu en la qüestió ornamental) hi ha altres composicions que igualment ens situen en la mateixa òrbita, per exemple un capitell amb una configuració coríntia [02.04, ANNEX 1] que es retroba als a la portada del transepte nord de Vallbona¹¹⁶ [fig. 283] o altres amb un tema vegetal fet a partir de fulles, fruits i tiges estilitzades¹¹⁷ [01.04 i 05.03, ANNEX 1] que també és present tant al claustre de Tarragona¹¹⁸ com al de Vallbona¹¹⁹.

* * * *

En resum, l'aspecte més important a subratllar respecte a l'activitat escultòrica al conjunt de l'absis —i a diferència del que ha apuntat la crítica anterior, que ha reconegut una unitat d'estil en aquest sector del temple—, és l'activitat potser paral·lela (*ca.* 1220-1225), de dos grups d'escultors que es diferencien tant pels temes que tracten com per la seva factura estilística: un que

¹¹⁰ CAMPS, 1998, p. 240, fig. 5.

¹¹¹ BAQUÉ, 1997, a CR, 24, p. 581, fig. inf. esq.

¹¹² De les dues ales romàniques del claustre de Vallbona (sud i est), només la galeria est desplega decoració esculpida, exclusivament vegetal, seguint els preceptes d'austeritat del Cister. No es coneixen dades precises sobre l'inici de la construcció d'aquest claustre (GONZALVO/ROVIRA, 1997, a CR, vol. 24, p. 570), per bé que algunes anàlisis indiquen que es degué produir vers el tercer quart del segle XII a la galeria sud, de forma conjunta amb el temple, i que la construcció va prosseguir per l'ala est (DALMASES/JOSÉ, 1985, 2, p. 81); contràriament, altres anàlisis consideren que l'ordre seria l'invers, o sigui, que s'hauria començant per l'ala oriental (PUIG CADAFALCH *et al.*, 1909-1918, vol. 3, p. 477).

¹¹³ BAQUÉ, 1997, a CR, vol. 24, p. 582.

¹¹⁴ GUDIOL/GAYA, 1948, p. 106; CAMPS, 1988, p. 139 i 142; CAMPS, 1998, pp. 239-243.

¹¹⁵ PUIG CADAFALCH *et al.*, 1909-1918, 3, p. 477; CAMPS, 1998, p. 239.

¹¹⁶ Als capitells del brancal dret, v. ESPAÑOL, 1997, a CR, 24, p. 578.

¹¹⁷ Tema que no es tracta de l'adaptació d'algun tipus decoratiu musulmà com assenyalà BERGÓS, 1935, p. 50, sinó d'una nova mostra de com els temes que havien estat experimentats en aquells centres vingueren a poblar la catedral lleidatana.

¹¹⁸ CAMPS, 1988, p. 142.

¹¹⁹ CAMPS, 1998, p. 242.

sembla manifestar una ascendència que pot remetre a l'escultura toscana de mitjan-finals del segle XII i un altre que presenta uns temes d'indiscutible arrel tolosana.

8. 4. TRANSSEPTE

8. 4. 1. Continuïtat dels temes florals

El ressò de la segona flora llenguadociana se segueix produint al pilar sud-est del braç sud del creuer, però amb unes formes que s'allunyen formalment de les de l'absis major [**capitells 06.03, 06.04, 06.05, 06.06, 06.07 i 06.08, ANNEX 1**]. Aquestes peces presenten composicions molt ornamentades, amb un rerefons geomètric (espirals, triangles, etc.), formades per tiges estriades acabades en fulles digitades i fruits granuloses. És molt manifesta la seva semblança amb l'escultura de l'ala sud del claustre major de Poblet, la més antiga, en la qual s'hi revelen distribucions anàlogues amb palmetes i les típiques *fleurs d'arum*¹²⁰ [**fig. 286**]. Malgrat que aquest claustre s'ha de mirar amb prudència, atès que va ser objecte de profundes restauracions durant els segles XIX i XX¹²¹, la coincidència amb les peces de Lleida és tal que fins i tot es podria pensar en una mateixa mà executora. Si això fos així, les pròpies datacions del claustre populetà ens ajudarien a establir una possible seqüència de l'activitat dels escultors que hipotèticament haurien treballat tant en aquest centre com a la catedral de Lleida: s'ha apuntat que l'edificació de la galeria sud del claustre de Poblet, amb parelles d'arcs de mig punt sustentats en pilars de planta cruciforme, així com la talla dels seus capitells, s'hauria produït en els

¹²⁰ A Poblet, com a Vallbona, es van seleccionar els repertoris més austers i anicònics de la tradició local (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2003, p. 356, afirma que un dels principis de l'arquitectura cistercenca és l'adopció d'aquests repertoris locals), que es van trobar al claustre de Tarragona, de construcció prèvia. Recordem que l'obra del claustre tarragoní se situa entre finals del segle XII i principis del segle XIII, segons es desprèn de la cronologia que proporcionen sengles emblemes heràldics de dos arquebisbes —el de Ramon de Castellterçol (1194-1198) i el de Ramon de Rocabertí (1199-1215) (CAMPS, 1988, p. 25; CAMPS, 1995, a CR, 21, pp. 146-147)—, situats a la galeria nord, la més allunyada del temple i, per tant, d'edificació més tardana. La preexistència del claustre de Tarragona enfront dels cistercencs es constata des de l'anàlisi arquitectònica, ja que, segons assenyala Martínez de Aguirre (v. nota següent), els pilars de Poblet estan millor adaptats a les voltes de creueria que cobreixen les galeries, per la qual cosa es considera més tardà.

¹²¹ BASSEGODA, 1983, p. 330, informa que els calats i columnes dels finestrals del claustre gran han estat restaurats diverses vegades al llarg dels anys, malgrat que no especifica de quines parts es tracten. En qualsevol cas, l'estat de la pedra, en alguns punts més erosionada i en altres en bon estat de conservació, permet distingir les parts refetes.

anys immediatament posteriors a 1200¹²², datació que permet considerar que el virtual grup d'escultors que centra la nostra atenció hauria actuat primer a Poblet i posteriorment s'hauria desplaçat a Lleida¹²³. Si bé la concomitància ara exposada és més que manifesta, el transepte lleidatà desplega una sèrie de repertoris llenguadocians amb una diversitat de solucions més àmplia [03.04, 05.03, 08.15, 09.10, 09.16, ANNEX 1], les quals potser siguin producte de l'experimentació i de la recerca de solucions variades per part dels artistes, ja que si un aspecte es revela a la nostra catedral és que no es dona concessió a la repetició de dues peces. També el capitell que hem denominat "f", localitzat a l'angle sud-oest del col·lateral sud¹²⁴, s'inscriu en aquest grup. Val la pena posar de manifest que un centre en què hi trobem una mateixa tipologia de repertoris és el l'església del monestir de Santa Maria de Sixena, particularment en els finestrals del braç sud del creuer i de l'absis, que presenten els característics temes fitomorfs i zoomòrfics de la segona flora llenguadociana¹²⁵ [fig. 287], els quals s'han datat de mitjan segle XIII¹²⁶, la qual cosa no s'allunya de l'horitzó cronològic en què ens situem.

8. 4. 2. Analogies amb la portada sud de Sant Pere de Fraga

Al transepte hi ha una sèrie de capitells que de forma manifesta corresponen a l'obra d'un/s escultor/s que poc o res té a veure amb el que hem vist fins ara. L'activitat d'aquest nou "cercle" es delimita a un conjunt de capitells historiat i/o amb figuració humana [03.06, 03.07, 03.09, 07.01, 07.02, 07.03, 07.07, 10.01, 10.02, 10.03 i 10.07 ANNEX 1], l'anàlisi dels quals es pot realitzar a partir de les relacions que presenten amb els frisos i capitells de la

¹²² Com era usual en els centres del Cister, el claustre de Poblet es va iniciar un cop s'havia edificat l'església. Per poder començar la fàbrica de l'ala meridional, havia d'estar construït el mur perimetral nord del temple, ja que a sobre s'hi havia de recolzar la volta de la galeria claustral. Si la primera menció documental de la que es té constància sobre la construcció de l'església és de 1170 i posteriorment hi ha un testament de 1184 que indica que aleshores estava en construcció (DALMASES/JOSÉ, 1985, p. 64), es pot admetre, seguint a Martínez de Aguirre, que el mur nord de l'església, o sigui, el que delimita la galeria meridional del claustre, estaria alçat *ca.* 1200. Això equival a dir que les obres del claustre, iniciades per aquella ala, s'haurien començat a l'entorn d'aquell 1200 (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2003, pp. 352-353).

¹²³ Recordem que la seqüència constructiva de la catedral ilerdenca marca, de forma aproximativa, que les obres degueren arribar a les parts altes del transepte (on hi trobem els capitells 06.03-06.08, ANNEX 1 amb decoració idèntica a Poblet) vers 1230-1240 (apartat 3. 4. 1.).

¹²⁴ La seva ubicació en aquest punt del temple, allunyat del grup que hem delimitat, potser seria deguda a què fou reaprofitat.

¹²⁵ IGLESIAS COSTA, 1985-1988, 3, p. 293.

¹²⁶ GARDELLES, 1975, pp. 22 i 26.

portada sud de l'església de Sant Pere de Fraga¹²⁷, unes analogies respecte les que és imprescindible dir que ja han estat posades de relleu¹²⁸. En tot cas, i com ara explicarem amb detall, les constants estilístiques comunes que manifesten aquests dos conjunts són identificables a partir de certes particularitats que reproduïxen les figures.

Per tal de concretar les afinitats de la portada fragatina amb la part de l'obra lleidatana que hem circumscrit, és oportú que prèviament descrivim aquesta portada, ni que sigui sintèticament: el model que desenvolupa no presenta arquivoltes ni columnes i tan sols ostenta escultura als relleus continus dels muntants integrats pels frisos i capitells. Els frisos es rematen amb una motllura a manera d'imposta decorativa de secció triangular que per sota —i només a la part dreta— desenvolupa una línia amb inscripcions identificatives dels personatges de les escenes (*vid. infra*). Al muntant esquerre [figs. 288 i 289], segons la nostra visió, hi apareixen, de fora cap a dins, les escenes del Si d'Abraham (amb la figura del profeta centrat a l'angle i dos àngels que l'escorten i porten figuretes embolcallades que representen les ànimes) i de la temptació de Crist en dos passatges: en primer lloc quan el diable li mostra els regnes del món —figurats a manera de petit monticle— i a continuació quan li promet el poder a canvi que es postri al seu davant, mentre Crist sembla increpar-li: “no temptaràs al Senyor, el teu Déu”¹²⁹. La figura portadora d'un llibre o rotlle situada a l'angle fa al·lusió a Lluç o Mateu, que van relatar aquests passatges. A la imposta dreta [figs. 290 i 291], igualment de fora a dins, hi trobem una altra temptació, la del desert. Jesús (que té a sobre la inscripció ISH) apareix enfront del diable (SATAN) representat com una fera, als peus del qual hi ha unes pedres que evoquen l'episodi en què el dimoni li exhorta: “si ets fill de Déu, fes que aquestes pedres es tornin pans” (Mt. 4, 3)¹³⁰. Segueix la representació de Sant Joan (IOAN) i, finalment, els arcàngels Miguel (SCI MICA[E]L) i Gabriel (LEIRBAG ICS, a la inversa: SCI GARBIEL) triomfant sobre el maligne (DRACO)¹³¹.

Un cop descrita la portada, passem a abordar les semblances estilístiques amb l'obra lleidatana. Els trets estilístics que es reproduïxen en ambdós centres, Fraga i Lleida, consisteixen en l'execució d'una fisonomia dels

¹²⁷ LLARÁS, 1997, a CR, 26, p. 306; també FITÉ, 1999, pp. 274-275.

¹²⁸ YARZA, 1991b, pp. 51-52; ESPAÑOL, 1989-1991, p. 51; FITÉ, 1999, pp. 274-275; FITÉ, 2007, p. 319.

¹²⁹ FITÉ, 1999, p. 274.

¹³⁰ LLARÁS, 1997, a CR, 26, p. 306.

¹³¹ Sobre les inscripcions: FAVREAU, 1997, p. 103.

personatges amb la part inferior del rostre lleugerament inflat i un coll notablement ample. Aquestes faccions les observem, de forma evident, en el semblant de la figura de Crist assegut al tron, així com als instrumentistes que el flanquegen del capitell lleidatà [07.01, ANNEX 1]; també a l'apòstol i els personatges que l'acompanyen [07.02, ANNEX 1] o en els traginadors [10.03, ANNEX 1]. A Fraga, bona part dels personatges presenten els mateixos rostres: els portadors d'ànimes de l'escena l'Abraham, l'Evangelista angular, les diferents representacions de Crist, així com els arcàngels Miquel i Gabriel. Una altra particularitat que posa els dos conjunts en un mateix pla estilístic s'evidencia en un tipus de pentinat consistent en un curt bri de serrell que naix a la part frontal del cap, en el punt en què la ratlla central separa els cabells i, a la part posterior, en el cabell que cau a mode de semi-melena fins al clatell i allí forma un gran bucle. Aquest estilisme el llueixen, a Lleida, el rei Nabucodonosor i el primer dels tres hebreus [03.07, ANNEX 1], els instrumentistes de la Segona Vinga de Crist [07.01, ANNEX 1], els apòstols del capitell 07.02, així com les figures que apunyalen el drac del capitell 07.07. A Fraga, manifesten la mateixa tendència els portadors d'ànimes de l'escena l'Abraham, les diferents representacions de Crist, així com els dos arcàngels lluitadors. També trobem un tipus de figura —amb una factura gairebé idèntica en ambdós centres— que se'ns presenta frontalment i estàtica, amb les cames lleugerament separades, i que té un cos gruixut en relació amb la seva alçada; pel que fa a la fisonomia, té el nas punxegut i el cabell que baixa recte tapant-li les orelles. Responen a aquesta modalitat el personatge identificat com a Joan del muntant dret de la portada fragatina i les figures del tres hebreus del transsepte ilerdenc [03.07, ANNEX 1]. Són també molt característics, i perfectament equiparables entre ambdós grups de peces, els plecs que formen les draperies en les figures, que baixen rectilinis fins a la part inferior dels vestits i allí formen una mena d'ondulació o ziga-zaga que distribueix la roba en diferents plànols. Aquest efecte a Fraga el copsem a les figures dels àngels Gabriel i Miquel i a Lleida es percep especialment a la figura de Nabucodonosor [03.07, ANNEX 1] i a les figures del capitell 07.02. L'horitzó estilístic compartit entre els dos conjunts s'amplia a les impostes decoratives de la portada fragatina, que s'ornamenten amb un motiu propi de la segona flora llenguadociana basat en una tija perlada ondulant que envolta fruits d'àrum del mateix tipus que els de la imposta de la porta dels Fillols i de la portada central occidental. Per bé que és cert que aquesta flora apareix en altres centres de forma molt reiterada, les analogies entre Fraga i Lleida són més que manifestes. I encara es podrien afegir a l'activitat d'aquest grup d'escultors les dues claus

de volta del transsepte més properes al creuer¹³², una d'elles amb Jesús beneïnt i l'altra l'arcàngel sant Gabriel [CV02 i CV03, ANNEX 2].

La historiografia situa la data de construcció de la fàbrica de l'edifici fragatí amb posterioritat a la conquesta cristiana de la capital del Baix Cinca, però sense precisar la cronologia¹³³. No cal dir que no és l'objectiu d'aquest treball anotar una cronologia per a la portada de Fraga, sinó que el que ens interessa és la datació l'escultura del transsepte lleidatà. Però, en tot cas, les ostensibles semblances formals amb l'obra de Lleida posen en evidència que són dues obres contemporànies, al marge de l'ordre amb què s'haguessin executat, una execució que se situaria, de forma aproximativa, *ca.* 1230-1240¹³⁴.

Atès el context històric, les relacions artístiques entre ambdues localitats no són complexes d'imaginar: partint de la mateixa ubicació geogràfica dels dos nuclis, al corredor natural i via de comunicació entre Barcelona i Saragossa, fins a la conquesta definitiva d'ambdues ciutats, produïda a la mateixa data. Després de la conquesta, les esglésies de Fraga es van integrar al bisbat de Lleida¹³⁵ i ja aleshores el bisbe Guillem Pere va dedicar la mesquita aljama de Fraga a l'apòstol Pere¹³⁶. Superada la conquesta, els municipis es van dotar de noves edificacions de culte i, naturalment, la construcció d'ambdues fàbriques se situa en aquest context. Si bé a Lleida es coneix la data de l'inici de les obres, respecte Fraga, com hem dit, no n'hi ha notícies. Però res no impedeix pensar que la mesquita fragatina hagués desenvolupat la funció de parroquial durant diverses dècades i que ja entrat el segle XIII s'hagués iniciat l'edificació de l'església de Sant Pere. Podem especular amb la idea que un grup d'escultors que també hauria treballat a la Seu Vella (abans o després que a Fraga) hauria

¹³² En això seguim a YARZA, 1991b, p. 52. Hi coincideix FITÉ, 2008a, pp. 418-419.

¹³³ Aquí s'ha de dir que l'arxiu de l'església de Sant Pere es va cremar al segle XV, per la qual cosa els estudis històric-artístics veuen limitat l'ús de dades documentals. En qualsevol cas, la construcció inicial es va anar transformant amb el pas dels segles fins a configurar l'aspecte que presenta a l'actualitat, amb una fàbrica que fou renovada entre els segles XVI i XVII. D'època romànica només conserva la planta i la portada. CANELLAS/SAN VICENTE, 1979, p. 427, vincularen l'estil de l'obra fragatina amb la de Sant Miquel de Estella i fins i tot hi van veure un cert naturalisme gòtic en els roleus vegetals de la imposta, relació que posteriorment s'ha repetit (LLARÁS, 1997, p. 306) i que no compartim; per al temple v. també IGLESIAS, 1985-1988, 1, p. 293; CANELLAS/SAN VICENTE, 1996, pp. 195-196; BOIX, 1997, a CR, 26, p. 306; GARCÍA GUATAS, 1997, pp. 136-137; ARAMENDÍA, 2001-2003, 2, pp. 194-196.

¹³⁴ Convé insistir en què per establir aquesta datació no ens basem en informacions històriques, sinó en el possible i lògic avenç de la pròpia construcció de la Seu Vella, que es va iniciar pel sector nord-est (1203) i va continuar cap als peus (1278). En tot cas, apuntem aquesta cronologia aproximada per al transsepte atenent a l'avenç constructiu que va seguir el temple, al que hem fet referència a l'apartat 3. 4. 1.

¹³⁵ TARRAGONA/BERLABÉ, 1997, CR, 24, p. 70.

¹³⁶ BOIX, 1997, a CR, 26, p. 306; LAPENÑA, 2002, p. 307.

executat la decoració de la portada fragatina. El que sí que és clar és que ambdós conjunts presenten una idèntica filiació i, per extensió, una cronologia immediata.

8. 5. PORTA DELS FILLOLS I EL PORTAL MAJOR

8. 5. 1. L'anomenada "Escola de Lleida"

La porta dels Fillols i el portal Major es consideren arquetips de la que es coneix com "Escola de Lleida". Per aquest apel·latiu, de gran fortuna historiogràfica, s'entén un conjunt de portades, d'unes característiques determinades —en essència un nombre important d'arquivoltes sostingudes per columnes, l'ús de decoració de caràcter ornamental i la inexistència de timpà—, elaborades en àmbits geogràfics l'entorn de la Catalunya Nova¹³⁷, principalment a les províncies de Lleida¹³⁸, Tarragona¹³⁹, Osca¹⁴⁰ i València¹⁴¹, en un arc cronològic que ens situa en el context de l'estil del 1200, per bé que certes produccions responen a fases posteriors com a resultat d'una repetició de models que es va perllongar al llarg del segle XIII i fins i tot a principis del segle XIV¹⁴². En aquest apartat ens proposem remetre als treballs de referència que han contribuït a concebre i a consolidar el concepte d'Escola de Lleida en tant que construcció erudita, posant especial atenció a un dels problemes als que s'ha dedicat més interès: el lloc en què se situa l'execució de la porta dels Fillols

¹³⁷ Cal dir que també s'han posat en relació amb l'Escola de Lleida una sèrie de portades localitzades Navarra (Santiago de Puente de la Reina, San Pedro de la Rúa d'Estella i San Román de Cirauqui), les quals s'organitzen arquitectònicament i decorativa d'una forma similar (ORBE/MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1987, p. 11). Més enllà d'això, BERGÉS, 1995, p. 71, també hi va veure analogies amb les portades de l'església de la Veracruz (Segòvia), a la sala capitular del monestir cistercenc de Santa Maria de Gradefes (Lleó), la porta interior d'Arbas, al monestir benedictí de de Santa Maria de Mave (Palència) o la de San Juan de Amandi (Astúries).

¹³⁸ Amb els exemples més significatius a la nostra catedral (Fillols i porta central occidental) i a Agramunt (FITÉ, 1984), però també a Cubells, Solsona, Verdú, Vilagrassa (FITÉ, 1986b) o Vinaixa (*vid. infra*).

¹³⁹ A Gandesa (MEIX, 1996).

¹⁴⁰ A Salas, Sixena i Foces (per a la darrera CAMPS/LORÉS, 1991).

¹⁴¹ A la mateixa catedral de la ciutat (SORIANO, 2009).

¹⁴² Un dels exemples més tardans seria la portada de Sant Joan de Vinaixa (BATLLE HUGUET, 1947-1951). De la fàbrica d'aquesta església se'n conserven unes fonts documentals de gran valor que situen la construcció del temple entre 1302 i 1318. La datació tardana que proporcionen fa que l'entenguem com un possible límit cronològic d'aquesta tipologia de portada. Sigui com vulgui, això posa de manifest que la mera anàlisi estilística pot conduir a establir datacions errònies: segurament, si no haguéssim conegut les notícies històriques, que revelen una cronologia tardana, el mer estudi estilístic ens hauria conduït a establir una datació de mitjans del segle XIII.

i el Portal Major de Lleida respecte l'altre exemplar més notables de l'Escola: la portada occidental de Santa Maria d'Agramunt¹⁴³.

Un recull exhaustiu de la bibliografia sorgida a l'entorn del concepte el va proporcionar Francesc Fité¹⁴⁴ en el que és el treball més aprofundit sobre aquest grup de produccions artístiques, les quals serviren de models per a posteriors realitzacions. Fité ja es féu ressò de les dificultats que comporta l'anàlisi d'aquest episodi de l'art català en tant que "un dels que més ha sofert els estereotips de la tradició historiogràfica". Centrem-nos, però, en les nostres portades. Amb les obres bibliogràfiques a la mà, es constata que els historiadors de finals del segle XIX i principis del XX van tendir a adjudicar a la portada dels Fillols una ascendència que anomenaven islàmica¹⁴⁵ i bizantina¹⁴⁶, sense posar-la en relació amb altres realitzacions comparables. La comesa d'assenyar les bases que han perviscut fins a l'actualitat respecte l'Escola de Lleida es deu a Puig i Cadafalch, el qual assenyala:

El segle XIII tingué entre nosaltres el privilegi de les grans obres, pricipalment en la Catalunya d'Occident, aont la reconquesta oferí riqueses y l'ocasió de reconstruir les grans catedrals. El caracteriza també l'element culminant dels nostres edificis religiosos: els portals. Al estudiarlos es detecten clarament tres grans grupus. Un primer al que anomenarem de la Catalunya occidental, fastuós, riquíssim, exhuberant en la composició arquitectònica, tan esplèndit com sovint confós per l'aglomeració d'ornaments y de motlures; en ell es pot dir que hi convergia el saber fer dels esculptors tolosans que fugien de l'invasió septentrional y la minuciositat dels esculptors mudèjars¹⁴⁷.

¹⁴³ La construcció de l'església d'Agramunt se situa amb posterioritat a 1163, any en què el comte Ermengol VII va concedir la carta de població a la vila (SISCAR, 1884, p. 136). L'any 1187 en aquesta església es va celebrar la pau i treva, el que ha permès pensar que com a mínim aleshores estaria alçada en gran part (BERGÉS, 1997, a CR, 24, p. 498). De 1238 existeix un document que parla del privilegi d'administrar justícia davant les portes de l'església, atorgat pel comte Ponç Guerau de Cabrera (SISCAR, 1884, pp. 155-157), però que és ambigu en el sentit que no deixa clar a quina de les portes fa referència. No obstant, la data de 1238 se sol considerar com a data *ante quem* de la portada occidental. Per un altre costat, la data de 1283, que apareix a la inscripció de sota els peus de la Maria de l'Epifania, respon a una addició posterior del conjunt (FITÉ, 1991a, p. 80).

¹⁴⁴ FITÉ, 1991a, pp. 77-82.

¹⁴⁵ ROCA, 1880, p. 42: *En capritxosa, pero may dissonant cornbinacio, alternan los detalls de gust moresch ab los normandos.*

¹⁴⁶ HERRERA, 1912b, p. 61: *Además de son valor artístich intrínsec, te lo de ser model de un estil románich bisantí purament local, mellor dit, que sols se trova en les comarques lleidatanes.*

¹⁴⁷ PUIG I CADAFALCH *et al.*, 1909-1918, 3, pp. 771-772.

Aquest és el grup essencial que —salvant les matisacions i adscripcions posteriors, que variaran en funció dels estudis i dels autors— es podria assimilar a l'Escola de Lleida. Pel que fa a l'evolució cronològica del conjunt hi situa, primer, les portes de Lleida i després la porta occidental d'Agramunt, que fou *ornada ab una estàtua de la Verge després de ja acabada*¹⁴⁸. Pel seu costat, Bergós li concedeix un significatiu apartat¹⁴⁹, per bé que se centra en els aspectes descriptius. Però és el primer que formula el concepte que ens ocupa —“és la més notable de la bella sèrie de portalades romàniques de l'escola lleidatana” (p. 166)—, malgrat que no remet a d'altres models. Sigui com vulgui, degué ser aquesta la cita a partir del qual s'adoptà la nomenclatura a través de la qual s'ha bastit el concepte, que a l'actualitat és acceptat amb més o menys objeccions.

Posteriorment, Carlos Cid es va plantejar l'estudi íntegre de l'Escola de Lleida a través d'un volum, del qual finalment sols se'n va publicar una conferència pronunciada a l'IEI l'any 1954¹⁵⁰. Per a Cid, l'exemple inicial de l'Escola és la porta del claustre romànic de Solsona, *que fechada en la segunda mitad del siglo XII presenta ya todos los caracteres ilerdenses, pero embrionarios aún*¹⁵¹. Després vindria període “clàssic”, al que hi correspondrien les portes de l'Anunciata i els Fillols, que s'estén després cap a Agramunt i la porta de Palau de València, que en són les fites clau, i, posteriorment, es produirien exemples en molts altres punts, que considera propis de facetes rurals i decadents. Un altre autor a tenir en compte és Joaquín Yarza¹⁵², que posà en dubte la hipòtesi evolutiva tradicional considerant la possibilitat que la portada agramuntina fos anterior, com a primer exemple d'un taller que es traslladaria a Lleida. Aquesta hipòtesi, basada en apreciacions d'estil i d'iconografia, fou adoptada per Francesc Fité, que va considerar que la portada d'Agramunt és prèvia a les de la Seu ilerdenca¹⁵³. La presència dels elements gòtics a la portada agramuntina, ja no el grup superior central, clarament fruit d'una addició, sinó també els de les arquivoltes primera (la de l'intradós de l'arc de la porta, amb figures femenines

¹⁴⁸ PUIG I CADAFALCH *et al.*, 1909-1918, 3, p. 772.

¹⁴⁹ BERGÓS, 1935, pp. 166-184.

¹⁵⁰ CID, 1954. Per a explicar l'Escola l'autor remet al Midi francès, als motius nòrdics normands i al Cister. Però el paper més rellevant l'atorga a l'art musulmà. Cid situa geogràficament l'art d'aquesta Escola expressant que no va arrelar a la Catalunya Vella ni a Balears; en canvi, sí que ho féu a la Catalunya Nova i a Aragó. Apunta les característiques de les portades lleidatanes, que també es troben a d'altres punts d'Espanya, el nord d'Àfrica i França. També defineix les portades, la seva estructura, la disposició, la iconografia i, tot seguit, l'evolució històrica, que divideix en diversos moments: els inicis, el moment clàssic, la faceta rural, la decadència, últims reflexos en el gòtic ple i extinció definitiva.

¹⁵¹ CID, 1954, p. 153.

¹⁵² YARZA, 1984, pp. 111-113; 1991, p. 303.

¹⁵³ FITÉ, 1984, pp. 15-16.

assegudes portadores d'atributs) i vuitena (amb els benaurats: sants, profetes i apòstols, amb el Crist al mig), així com les de l'extradós de l'arc d'ingrés, sobre la superfície de l'adovellat (amb figures d'orant femenines), els reconeix com a fruit de la mateixa intervenció (o fins i tot posteriors) en què es va engrandir la façana i es va construir el campanar¹⁵⁴. Pel seu costat, Marisol Jové, mitjançant l'anàlisi de l'escultura de la galeria oriental i l'arcada est de la galeria nord del claustre de la Seu i la seva comparació amb els repertoris de la portada d'Agramunt, també va concloure que aquesta fou imitada després a les portades lleidatanes dels Fillols i el Portal Major, de manera que les creu posteriors a aquella, així com també creu posterior, evidentment, l'escultura del claustre¹⁵⁵. En contrast amb aquestes posicions, i considerant que les portades lleidatanes s'executaren entre 1215 i 1220, Núria de Dalmasas i Antoni José les van situar amb anterioritat a Agramunt esgrimint com a motiu principal el caràcter eminentment gòtic que caracteritza les escultures que decoren algunes de les arquivoltes de la portada agramuntina (les que ja hem precisat)¹⁵⁶. En últim terme, Carme Bergés, que possiblement és l'autora que més atenció ha dedicat a la portada dels Fillols¹⁵⁷, considera que la seqüència cronològica de les portades de l'Escola de Lleida "podria iniciar-se amb la portada occidental de Santa Maria d'Agramunt i la central de la Seu Vella, realitzades ambdues per un taller que després passaria a treballar a la porta dels Fillols la qual se situaria al segon terç del segle XIII"¹⁵⁸.

En síntesi es pot dir que entre els estudis recents no hi ha un acord a l'hora de prioritzar cronològicament un o altre focus: si bé els treballs propiciats per Yarza, Fité, Jové i Bergés inverteixen la seqüència tradicionalment acceptada fins a la dècada de 1980 (que situava la portada d'Agramunt amb posterioritat a les portades lleidatanes de l'Anunciata i Fillols), també hi ha autors que la mantenen¹⁵⁹. Al nostre entendre, creiem més plausible considerar que la portada dels Fillols és anterior a la d'Agramunt: aquesta darrera supera la lleidatana en llibertat decorativa, així com en refinament i detallisme, característiques que entenem que serien fruit d'una estilització dels motius que apareixen a Lleida i no tant el pas previ d'una esquematització que es trobaria a

¹⁵⁴ FITÉ, 1984, pp. 30, 37-38.

¹⁵⁵ JOVÉ, 1985, pp. 223-224.

¹⁵⁶ DALMASAS/JOSÉ, 1985, p. 181. No adopten, per tant, la hipòtesi plantejada per Fité que les arquivoltes són resultat d'una reforma.

¹⁵⁷ BERGÉS, 1995; BERGÉS, 1997, a *CR*, vol. 24, pp. 163-168; BERGÉS, 1998.

¹⁵⁸ BERGÉS, 1998, pp. 62-63.

¹⁵⁹ Per exemple DALMASAS/JOSÉ, 1985, p. 181.

Lleida¹⁶⁰. Des del nostre punt de vista, els motius i repertoris dels capitells d'Agramunt presenten una clara relació amb altres que figuren tant als capitells de la nau major del temple de la Seu Vella com amb els de l'arcada nord-est i l'ala est del claustre, més que no pas els que hi ha a la porta dels Fillols, i creiem que això indica una cronologia més avançada per a la portada d'Agramunt que per a les portades lleidatanes. En aquest sentit podem remetre a alguns exemples, com el tema de l'home que colpeja un drac que trau la llengua, que trobem en un capitell de l'interior del temple lleidatà [16.01, ANNEX 1] i també en un capitell del brancal dret de la portada agramuntina [fig. 292]; el del capitell amb dos registres amb motius circulars que tenen ocells simètrics a interior, el qual apareix en un capitell de l'ala est del claustre [IV.15, ANNEX 5] i al brancal dret de la portada d'Agramunt [fig. 292]; o, per posar un últim exemple, el tema dels dracs coronats, que trobem en diferents capitells de l'interior del temple [13.08, 13.09, 16.03 o 20.01, ANNEX 1] i del claustre lleidatà [I.04, III.09 o IV.09, ANNEX 5], així com al brancal dret de la portada d'Agramunt [fig. 292].

8. 5. 2. L'ascendència anglonormanda

Certs historiadors consideren que per a comprendre el desenvolupament de la portada dels Fillols i, per extensió, de la producció de l'Escola de Lleida, és essencial tenir present com a possible precedent l'escultura arquitectònica anglonormanda. Aquesta ascendència es manifestaria principalment en el tema ornamental de la ziga-zaga, també conegut com "*chevron ornament*"¹⁶¹, que va experimentar una extensa difusió a Anglaterra, on se'n troben múltiples variants no només en portades, sinó en interiors d'esglésies, finestral, etc. L'autora que més s'ha interessat en identificar aquesta dependència, que avui gairebé ningú nega davant la influència islàmica advocada per autors més antics¹⁶², ha estat novament Carme Bergés (1996), la qual ha adduït que la tipologia que es troba a l'origen de l'Escola de Lleida es va desenvolupar a les zones d'influència de l'Anglaterra normanda i en cita exemples com els portals

¹⁶⁰ Com manifesten FITÉ, 1984, p. 30; BERGÉS, 1998, pp. 62-63, que expressa que "la seqüència cronològica podria iniciar-se amb la portada occidental de Santa Maria d'Agramunt i la central de la Seu Vella, reutilitzades ambdues per un taller que després passaria a treballar a la porta dels Fillols la qual se situaria al segon terç del segle XIII".

¹⁶¹ V. La base de dades *Corpus of Romanesque Sculpture in Britain and Ireland* (CRSBI) en concret el recurs *Chevron Guide* (<http://www.crsbi.ac.uk/resources/chevronguide.html>). YARZA, 1984, p. 267, ja va assenyalar la ziga-zaga com un motiu d'origen anglès amb derivacions a França i a la Península.

¹⁶² PUIG I CADAFALCH *et al.*, 1909-1918, 3, p. 783; BERGÒS, 1935, p. 11.

occidentals de Boscherville, de Quillebeuf-sur-Seine (Normandia), el portal nord del creuer de Portchester (Anglaterra), el de l'abadia de Grey (Irlanda) o la portada oest de la catedral de Monreale (Sicília). L'empremta potser s'explicaria per la relació política existent, a finals del segle XII, entre els reialmes peninsulars i l'anglès, la qual cosa permet fer referència a fets com ara que Ramon Berenguer IV deixés per disposició testamentària (1162) la tutela del seu hereu, el futur Alfons I el Cast, a mans d'Enric II d'Anglaterra¹⁶³ o al casament d'Alfons VIII de Castella amb la princesa Elionor Plantagenet (1170). Dulce Ocón (1992a i 1992b) explicà com aquesta relació es va reflectir en manifestacions artístiques que van palesar una influència de corrents pictòrics anglesos a la península, el que ens situa en l'òrbita de l'art del 1200. La mateixa autora va relacionar el corrent bizantí¹⁶⁴, amb la propagació, a la península ibèrica, d'influxos pictòrics vinguts d'Anglaterra que van ser afavorits pel gust dels patrons reials¹⁶⁵. En conclusió, i malgrat que d'una forma repetida la tradició historiogràfica més antiga havia vinculat la decoració geomètrica de les portades de Lleida a models islàmics, l'existència de gran quantitat d'exemples en el món anglonormand que es podrien entendre com a models remots a partir dels quals establir relacions formals, fa que sembli més oportú advocar aquesta ascendència. En un mateix sentit, convé remetre a la portada monumental de Sixena, la qual es relaciona des d'un punt de vista de la concepció arquitectònica amb les portades de Lleida i que permet establir una connexió amb aquell món a partir de la presència d'artistes anglesos en aquest centre aragonès¹⁶⁶.

¹⁶³ SOLDEVILA, 1962-1963, 1, pp. 199-200.

¹⁶⁴ Consistent en essència en la renovació propiciada per l'ús d'esquemes figuratius del repertori pictòric bizantí difosos a l'Occident europeu, tema que també han tractat altres autors, p. ex. KOEHLER, 1941; KITZINGER, 1966 i 1970.

¹⁶⁵ La presència de pintors anglesos treballant en la decoració dels murs de la l'aula capitular del convent de Sixena (fundació de Sança de Castella, esposa d'Alfons el Cast, enterrada allí l'any 1208), amb un estil vinculat a les últimes fases decoratives de la Bíblia de Winchester, en concret al que es coneix com el "full Morgan" (PÄCHT, 1961; OAKESHOTT, 1972), proporciona un bon exemple de la importació de l'estil pictòric anglès per part de les cases reials hispàniques.

¹⁶⁶ Datada a la primera meitat del segle XIII, v. CROZET, 1970, p. 303; GARDELLES, 1975, pp. 23-24.

8. 6. NAUS

8. 6. 1. Nau nord

Abans d'iniciar l'anàlisi dels capitells de les naus és oportú fer un breu apunt recordant que l'avenç constructiu hauria anat en sentit Nord-Sud i Est-Oest, de tal manera que els treballs s'haurien iniciat pel sector que des del transsepte dona accés a les naus i haurien prosseguit fins arribar als peus del temple (v. apartat 3. 4. 1.). Dit això, i entrant en la qüestió que ens ocupa, comencem amb els capitells del sector est de la nau nord, que presenten una factura estilística que es podria relacionar amb els tallers amb "ascendència italiana" de la capçalera, qüestió que va remarcar Jacques Lacoste¹⁶⁷ i que Joaquin Yarza va revalidar¹⁶⁸. Creiem que, efectivament, no es pot negar aquesta línia, ara bé, la qualitat dels exemplars historiatats [07.04 i 07.05, ANNEX 1] és menor, de manera que s'ha de contemplar el fet que es tracti de l'obra d'un escultor-taller no tant dotat artísticament. En qualsevol cas, s'ha de dir que no es pot fer una valoració molt acurada perquè totes les figures presenten pèrdues importants a les cares i als caps.

La diversificació estilística de les peces historiades d'aquesta nau nord és notable. Tant és així que sembla, per exemple, que tres mans diferents van participar en l'elaboració de tres capitells contigus [08.08, 08.09 i 08.10, ANNEX 1]. Així, el núm. 08.10 (comencem per aquest perquè anem d'esquerra a dreta), amb la Visitació i l'Anunciació, sembla connectar amb el cicle de Jacob i Esaú [07.04 i 07.05, ANNEX 1], tant per la manera d'executar les draperies com pel moviment d'alguns dels personatges. Al seu contigu [08.09, ANNEX 1], amb part de l'episodi en què Crist prediu la Negació de Pere, s'hi detecta la mà d'un artífex diferent, el qual elabora uns plecs tubulars i uns vestits que queden per sobre dels genolls. Sorprenentment, al capitell del costat [08.08, ANNEX 1], que comparteix escena amb el capitell anterior, les vestimentes cauen fins als peus dels personatges, de manera que l'escultor sembla voler imitar les draperies de les peces de l'absis, malgrat que el resultat és inferior.

A mesura que avancem cap a l'Oest semblen aparèixer altres "mans", amb un estil que es podria apropar, remotament (potser ara sí), a les obres de la Catalunya meridional atribuïdes al cercle de Ramon de Bianya (concretament als capitells de l'Ascensió d'Alexandre i de la *Traditio Legis* [11.02 i 11.03,

¹⁶⁷ LACOSTE, 1975, p. 288.

¹⁶⁸ YARZA, 1991b, p. 43.

ANNEX 1]). Ens podem fixar, per exemple, amb l'àngel de la nostra *Traditio* i els turiferaris del timpà de Vallbona [fig. 281], que presenten una formulació anàloga de les ales i els mateixos caputxons, amb cintes que els passen per sota de la barbata per subjectar-les. Per bé que (com ja hem exposat) no hem copsat una filiació rossellonesa a l'absis de la Seu, no ens sorprèn que aquest *estil* emergeixi en algun punt del temple, atesa la influència que els seu art va exercir a les terres de Ponent (*vid. supra*, apartat 8. 3. 1.).

Si cerquem altres motius que lliguen entre sí els capitells d'aquesta nau, veiem, per exemple, que al capitell de la *Traditio* hi ha una torreta angular i que l'escena s'emmarca sota grans arcs, els quals reapareixen als capitells 12.09 i 12.13 [ANNEX 1]. També es copsen semblances evidents entre les peces 11.03 i 12.09 [ANNEX 1] en la formulació dels àngels, tant per la posició com per l'execució de les robes, que troben la convergència al centre del cos de les figures. Aquesta unitat formal i estilística també es posa de relleu en què els dos tenen grans ales, gairebé equivalents a l'alçada del seu cos, que n'emfasitza la verticalitat.

Pel que fa als temes decoratius de la nau nord, al sector est hi ha dos exemplars amb acants [08.12 i 08.13, ANNEX 1] que presenten un vincle estilístic amb dues altres peces situades a l'embocadura esquerra de la capella de la Concepció [06.01 i 06.02, ANNEX 1], tot i que aquests darrers agreguen figuració animal. Si els comparem, l'afinitat és més que palpable. Convé dir que aquesta correlació no trenca amb la continuïtat establerta per a l'obra del primer grup d'escultors (el d'ascendència italiana) i els seus possibles derivats, atès que es localitzen en els col·laterals del temple, que són sectors de construcció coetània o immediatament successiva als absis laterals. A l'hora de buscar les correlacions suara apuntades en l'àmbit català cal remetre a Poblet, on es localitzen solucions afins a la galeria meridional del claustre major, així com en un capitell que es conserva al museu del mateix monestir [fig. 293], per bé que l'estil no és tant evolucionat com el de Lleida¹⁶⁹.

Al sector est de la nau nord hi ha l'únic capitell del temple amb decoració a base d'entrellaçat geomètric [07.06, ANNEX 1], semblant al fris ornamental dret de l'Anunciata, que pel seu caràcter no figuratiu podria trobar l'origen en l'òrbita cistercenca¹⁷⁰. Sens dubte prové del món del Cister el tema de les pinyes

¹⁶⁹ MINGORANCE, 1995, a CR, 21, pp. 577-580 i MARTÍNEZ, 1995, a CR, 21, pp. 578 i 584.

¹⁷⁰ Veiem motius semblants que es troben al claustre del monestir de Poblet, v. PUIG I CADAFAALCH *et. al.*, 1909-1918, 3, p. 716.

penjant¹⁷¹, que emergeix en tres peces d'aquesta nau [12.10¹⁷², 12.11 i 12.14, ANNEX 1] i que es retroba en altres dues de la nau central [13.14, 13.15, ANNEX 1], el qual, com ja hem dit, apareix, per exemple, en capitells de la galeria de llevant [fig. 285] i a la portada del transsepte nord [fig. 282] de Vallbona de les Monges, així com al claustre tarragoní¹⁷³ [fig. 284], per bé que el seu abast geogràfic és més ampli, car és present en diferents conjunts hispànics i francesos de la segona meitat del segle XII, principalment del camí de Sant Jaume¹⁷⁴. En aquesta nau nord també hi fa aparició un tipus de capitell corinti¹⁷⁵, molt esquematitzat [09.07, 10.04, 13.06, ANNEX 1], que és estilísticament comparable al de la portada del transsepte de Vallbona de les Monges [fig. 283].

8. 6. 2. Nau sud

Els capitells de l'entrada a la nau sud [09.04-09.05 i 10.05-10.06, ANNEX 1] mostren un estil possiblement derivat, com s'ha dit, de les obres de la capçalera. Una primera característica que distingeix les figures d'aquest sector és el volum que assoleixen, molt notable als lleons del capitell de Daniel a la fossa [09.04, ANNEX 1], que presenten uns cossos que sobresurten en alt relleu del fons de la peça. La seva factura podria estar vinculada a la dels animals del cicle de David [05.05 i 05.06, ANNEX 1] i del seu capitell annex, amb el tema de l'home clavant l'espasa al lleó [05.04, ANNEX 1], amb un magnífic animal que gairebé es desprèn del fons. Malauradament, hem de lamentar que cap figura del capitell 09.04 hagi conservat el rostre. La resta de peces d'aquest sector també estan molt malmeses, però a jutjar per les parts que es conserven, podrien ser atribuïdes totes a una mateixa mà, així com les peces amb el cicle de la infància

¹⁷¹ El tema ha rebut diferents denominacions: BERGÓS, 1935, p. 49, el designa com "fulla d'escut amb pinyes invertides"; CAMPS, 1988, p. 139, ho fa com "fulla llisa amb pinyes" i BAQUÉ, 1997, a CR, vol. 24, p. 582, com "pinyes i aglans".

¹⁷² La peça desplega un traçat singular amb el motiu de les fulles del lliri d'aigua, l'únic cas del conjunt que estudiem, que remet als claustres del Cister i al de la catedral de Tarragona. Per al darrer, CAMPS, 1988, pp. 134-149.

¹⁷³ Cap. núm. 7 de l'ala meridional (CAMPS, 1988, p. 139).

¹⁷⁴ V. DURLIAT, 1990; s'indica entre parèntesi la numeració dels capitells i les pàgines on apareixen. A Sant Sernin de Toulouse (cap. 84, p. 92) es combinen les pinyes amb motius d'acants i palmetes; al Panteó dels Reis de Lleó (caps. 10 i 19, p. 187 i s.); a l'interior de la catedral de Jaca (cap. 62, p. 231) o a Sant Martín de Frómista (caps. 44 i 76, p. 291).

¹⁷⁵ Per al romànic català v. nombrosos exemples a PUIG I CADAFALCH *et. al*, 1909-1918, 3, pp. 689-706. Sobre l'expansió del capitell corinti en època romànica, així com les innombrables variacions que va desenvolupar, principalment a França, per bé que també fa referència a alguns exemplars paradigmàtics hispànics, com els del panteó de San Isidoro de León o els de l'església de Sant Pere de Rodes, v. VERGNOLLE, 1990.

de Crist [13.04 i 13.05, ANNEX 1]. A mesura que avancem cap a l'Oest, la factura dels temes historiatos canvia per esdevenir un xic més tosca, la qual cosa fa pensar amb la presència d'altres escultors.

Pel que fa als temes ornamentals d'aquesta nau sud, un dels que apareix més vegades és la verema [09.06, 09.08, 09.09 i 13.16, ANNEX 1], que també es retroba a la nau central [08.04 i 12.06, ANNEX 1] i que a nivell compositiu es pot considerar un equivalent dels rínxols habitats¹⁷⁶. S'han de fer notar les diferents qualitats que presenten les escenes segons estan situades a la nau lateral o a la major: les primeres adquireixen una major esveltesa, en una línia similar a la d'un capitell de l'interior de l'església de Santa Maria d'Agramunt amb la mateixa escena de la verema¹⁷⁷ [fig. 191], mentre que les segones tenen unes tiges més gruixudes i decorades i amb uns personatges més rígids.

La resta de peces de la nau, totes ornamentals, segueixen, tant pel que fa als repertoris com a l'estil, les pautes que hem indicat en relació amb la nau nord. Hi apareixen capitells corintis [10.04, 13.06, ANNEX 1], dracs atacant l'home [13.01, 17.01, 17.09, ANNEX 1] o, a la inversa, homes sotmetent dracs [13.08, 13.09, ANNEX 1], la característica flora d'ascendència llenguadociana segons les seves formulacions més bàsiques [13.02, 13.04, 17.03, ANNEX 1], entre altres tipus de motius amb figuració animal o humana [13.03, 14.02, 14.03, ANNEX 1] corresponent als típics rínxols habitats, que té com a paral·lels propers un capitell provinent de l'antiga església romànica de Sant Joan que data del segon terç del segle XIII¹⁷⁸ [fig. 294], un capitell conservat al Museu de Solsona¹⁷⁹ [fig. 295] o els capitells i impostes de la portada occidental de l'església de Santa Maria d'Agramunt [fig. 292].

¹⁷⁶ Motiu que, en essència, consisteix en l'enriquiment de la flora amb figures humanes o animals. Desenvolupat en l'òrbita tolosana (tot i que no només aquí), on va assolir un elevat refinament, al tercer taller de la Daurade (MESPLÉ, 1961, núms. 27, 69, 81, 84, 178, 183), des d'on va irradiar vers altres indrets.

¹⁷⁷ BERNAUS, 1997, a CR, 24, p. 512 (núm. 9).

¹⁷⁸ Ara al MLLDC, inv. 572. BERGÓS, 1926, p. 257, en publica per primer cop una imatge; posteriorment a PULCHRA, 1993, núm. 66, p. 72; ESPAÑOL, 1999, p. 149, que el proposa com a provinent de la portada sud del temple atenent a les seves mesures; VELASCO, 2013, pp. 420-421, apunta la semblança estilística amb l'escultura de la Seu Vella, en especial amb una mètopa de la porta de l'Anunciata.

¹⁷⁹ Inv. 173, en el qual hi apareixen figures masculines de joves vestits amb túniques entre motius vegetals ornamentals de tiges i fruits (CAMPS, 1986, a CR, 22, pp. 301-302), que remet de nou a peces del tercer taller de la Daurada (MESPLÉ, 1961, núm. 180).

8. 6. 3. Nau central

Atenent al procés constructiu de la catedral (apartat 3. 4. 1.), es posa de manifest que els capitells de la nau central són els que es van executar en darrera instància. Els tallers actius en aquesta nau irradien una notable homogeneïtat, tant en els repertoris com en les formes, el que fa que les puguem considerar de forma conjunta. Quant a la temàtica o als repertoris, no presenten escenes iconogràfiques, sinó que són la continuació dels que hem vist a les altres parts del temple amb caràcter ornamental. Alguns dels temes que hi trobem són, per exemple, lluita d'homes i dracs [08.05, ANNEX 1], animals monstruosos atacant l'home [13.12, 13.13, ANNEX 1], éssers fantàstics, com ara sirenes-ocell o harpies envoltades per tiges sortides de les seves mateixes cues [08.07, 09.12, 16.05, ANNEX 1], temes del bestiar [13.10, 16.04, ANNEX 1], rínxols i tiges habitats [09.10, 09.13, 17.13, 19.02, ANNEX 1], alguns d'ells configurant escenes de verema [12.06, ANNEX 1], fulles d'acant amb pinyes [09.11, ANNEX 1], esquemes directament inspirats en la segona flora llenguadociana [12.02, 16.02, 16.06, 17.10, 17.11, 17.14, ANNEX 1], etc. Alguns dels capitells presenten caps angulars que engoleixen tiges [16.07, 17.15, ANNEX 1] que remetien, per bé que llunyanament, a les figures dels *gloutons* (caps d'animals o monstres que fan de capitell i que engoleixen el fust d'una columna) o a altres esquemes que tenen un caràcter vegetal més lliure i no tant dependent de la flora tolosana [12.04, 12.07, 16.03, ANNEX 1]. En definitiva, són els típics repertoris que van gaudir de més difusió tant al propi temple com al claustre, com veurem tot seguit. Ja hem assenyalat diversos paral·lels per a aquests tipus, però encara se'n poden indicar de nous, que creiem que són dignes de menció, els quals trobem sense anar gaire lluny: existeixen semblances clares entre l'escultura de la Seu Vella i la de la façana que mira al Carrer Major de l'edifici de la Paeria de Lleida¹⁸⁰, que és de les poques parts d'aquesta construcció que es considera original¹⁸¹, almenys en la major part¹⁸².

¹⁸⁰ L'edifici va ser alçat com a residència per la família Sanaüja, tal com sembla indicar un document de l'any 1208, en el qual se cita l'adquisició, per part de Mascarell de Sanaüja, d'uns terrenys en el lloc del "Pardinal", nom que llavors rebia aquest punt de la ciutat. Poc després, algun descendent de Mascarell, segons LLADONOSA, 1972, p. 270, iniciaria la construcció de l'edifici que avui coneixem. V. també BARRAL, 1994.

¹⁸¹ D'aquest casal en queden poques parts originals a conseqüència de les intenses remodelacions i restauracions a què s'ha vist sotmès, la més remarcable de les quals és la que es va efectuar entre 1929-1931 (dirigida per l'arquitecte Ramon Argilés, v. HERNÁNDEZ PALMÉS, 1951), quan la façana es va desmuntar per a la seva posterior reconstrucció reaprofitant els elements constructius. Per a les intervencions a la Paeria, v. GANAU, 1993, p. 32; LACUESTA, 1998, pp. 42-43.

Per exemple, els capitells del registre de finestres coronelles d'aquest palau ostenten una ornamentació de caràcter vegetal i zoomòrfic i també amb figuretes que recullen fruits o que grimpen entre tiges [figs. 296 i 297], que presenten una factura i una composició anàlogues a la d'algunes peces de les naus [09.06, 09.10 o 10.09, ANNEX 1] i del claustre [II.09 o III.03, ANNEX 5] de la Seu. De la mateixa manera, els relleus vegetals dels cimacis dels capitells de la Paeria i del guardapols dels arcs i a la línia d'imposta que es perllonga pel mur de la façana, també és identificable amb els de les portades de l'antiga catedral. Els contactes entre els dos edificis igualment es posen de manifest, i segons indicà Xavier Barral (1994), per la presència de carreus amb idèntiques marques de picapedrers, que al seu parer serien indicatives del transvasament de la mà d'obra entre els dos edificis.

Però ultra aquestes semblances i davant del magma d'escultures que representen els capitells de la nau major, hem intentat distingir-hi diferents "estils" particulars, de manera que a continuació s'esmenten diversos grups de peces que sembla que pogueren ser executats per un mateix mestre. Això no trau que a l'activitat d'aquests escultors se'ls puguin sumar d'altres peces, ja que a la classificació no s'hi inclouen tots els capitells de la nau, sinó tan sols els que patentitzen un estil més diferenciats.

1.- Grup del pilar 8. Hi corresponen les peces de la nau que van de la **08.04** a la **08.07, ANNEX 1**; també hi podrien pertànyer les peces del mateix pilar que miren al transsepte [08.01-08.03 i 08.16, ANNEX 1] però que en realitat formen part del mateix feix de capitells. Aquestes peces presenten un tipus de figura, ja sigui en escenes historiades, ja sigui entre vegetació o amb animals fantàstics, amb unes característiques properes al baix relleu. Pel que fa als personatges, no aconsegueixen unes posicions versemblants, sinó que són rígides i artificials i que semblen producte de la poca perícia en l'execució.

2.- Grup dels capitells **09.12 i 09.13, ANNEX 1**. Aquestes peces foren elaborades per una de les millors mans que van intervenir a la nau major, per un escultor capaç de crear unes figures amb unes proporcions estilitzades i amb uns rostres que busquen un cert naturalisme, fins i tot proper a un gust antiquitzant. Responen a una mateixa factura les peces **16.04 i 16.05, ANNEX 1**.

¹⁸² La impressió general és que, en efecte, els elements escultòrics de la façana es van reaprofitar (al fons d'algunes peces sembla veure's una capa pictòrica de color fosc d'aplicació antiga; unes altres presenten un notable desgast, possiblement produït pels efectes climatològics als que s'han vist exposades durant segles) cal contemplar la possibilitat que alguns haguessin estat creats durant les tasques de reconstrucció i restauració de la dècada de 1920 a imitació dels existents a la mateixa façana o reproduint motius presents a la Seu Vella.

3.- Grup del capitell **17.12, ANNEX 1**. L'activitat d'aquest grup es detecta en el singular capitell figurat amb registres de màscares, i els seu annexos, especialment en el **17.13**, el qual elabora unes figuretes humanes entre tiges amb unes proporcions més aviat gruixudes i curtes.

4.- Grup amb un ressò de la flora llenguadociana [ex.: **12.02, 16.02, 16.06, 17.14 o 17.15, ANNEX 1**]. En aquest grup s'hi adscriu gran nombre de peces amb tiges i palmetes d'àrum, que a voltes inclouen figuració animal. Són obra d'uns artífexs que, al marge de presentar una bona tècnica, realitzaren un treball força discret.

Com a valoracions finals vinculades a l'estil dels capitells de la nau major, s'ha de posar de manifest que, a diferència de les peces amb ascendència italiana, on les formes prenen autèntic volum, aquí es limiten a crear un relleu baix (es podrien exceptuar algunes de les escultures més aconseguïdes, com els capitells **09.12 i 09.13, ANNEX 1**, que tenen un volum més notable). La factura estilística d'aquestes produccions s'associa a les de l'arcada nord-est i l'ala est del claustre, respecte les quals han estat diversos els autors que n'han patentitzat la semblança formal¹⁸³.

8. 7. CLAUS DE VOLTA

Ja s'ha fet referència a les claus de volta de la Seu Vella amb decoració geomètrica i a la problemàtica de la seva vinculació formal i estilística amb les del Castell del Rei (apartat 3. 7. 3.) [CV01, CV06, CV08 i CV09, ANNEX 2], de manera que ara no hi retornem, sinó que ens centrem en la resta claus del temple. Si anem d'Est a Oest (vegi's l'infograma de localització de les claus de volta del temple al principi de l'ANNEX 2) les primeres a mencionar es localitzen flanquejant el creuer: al tram meridional del transsepte nord [CV02, ANNEX 2] hi ha un Crist beneït i, al tram septentrional del transsepte sud [CV03, ANNEX 2], es presenta l'arcàngel Sant Gabriel. Ambdues peces tenen una idèntica factura, amb unes figures que no aconsegueixen resoldre la formulació dels cossos (per exemple, dona la impressió que els braços estan en una situació massa baixa respecte el cos). Per una altra banda, les seves característiques formals no es poden relacionar de forma directa amb les dels capitells de l'interior, el que no és d'estranyar tenint en compte que la construcció de les voltes seria més tardana. Seguint vers l'Oest, a la clau del tram oriental de la nau nord [CV04, ANNEX 2] es representa un senzill motiu

¹⁸³ LAMBERT, 1959, p. 142; YARZA, 2004, p. 304; JOVÉ, 1985, p. 220.

floral amb setze fulles relacionable amb el de dos claus de volta del claustre (la del tram central de l'ala est i la del segon tram per l'Est de l'ala sud). A la clau de volta del tram de la nau central contigu a al creuer [CV05, ANNEX 2] es presenta novament la figura de Crist, ara assegut en un setial, una figura que des del punt de vista estilístic és perfectament relacionable amb les CV02 i CV03, i també amb la CV04, atès que el fons que presenta és idèntic. Per últim, la factura estilística de la clau del tram central de la nau major [CV07, NNEX 2], amb Maria i el Nen, divergeix sensiblement de la resta (el relleu és més baix, aspecte que es fa especialment patent a la part baixa de la imatge, on l'execució de les vestimentes i els peus és gairebé plana), per la qual cosa s'ha interpretat que la seva realització seria posterior¹⁸⁴. Es representa a la Mare de Déu amb l'Infant a la falda, seguint el tema iconogràfic del Tron de la Saviesa. Un dels motius que més ens crida l'atenció de la representació són les dues vares de tipus vegetal que es drecen a banda i banda del setial, al lloc del respall, que formalment remetent a la representació de la *Sedes sapientiae* del còdex miscel·lani del segle XI provinent de Ripoll que conté, entre altres, el *De locis sanctis* de Beda¹⁸⁵ [fig. 305], imatge que s'ha posat en relació amb una talla romànica perduda. De la mateixa manera, el model de la nostra clau s'ha connectat tant amb una *imagini Virginis Marie* que se situava a la porta d'accés al cor de l'església de *Sancta Maria in Sede* que se cita documentalment l'any 1208¹⁸⁶, respecte la qual Francesca Español¹⁸⁷ especula que podria haver estat una talla del tipus *Sedes Sapientiae*, com amb un segell del capítol catedralici datat de 1263¹⁸⁸ [fig. 306].

¹⁸⁴ ESPAÑOL, 1991c, p. 191.

¹⁸⁵ Actualment conservat a l'Arxiu de la Corona d'Aragó de Barcelona, ms. Ripoll 151, f. 154. Estudia en profunditat la imatge IBARBURU, 1987, a CR, 10, pp. 315-316 i 318; després IBARBURU, 1999, pp. 93-97; ORRIOLS, 2003, pp. 149-150.

¹⁸⁶ En el qual la canongessa Bartomeua de Cladelles disposa l'adquisició d'una llàntia que hauria de cremar al seu davant: *Ego Bartholomea dono Deo et Beate Virginis Marie et specialiter ipsi imagini ejusdem Virginis Marie que est sita in pariete in introitu Cori Sedis Ilerdensis, XXI solidos censuales annuatim... et faciantam inde semper ardere diu noctuque. Et quandocumque ipsa imago translata fuerit de ipso loco quo nunc est ad alium, in quocumque loco sita fuerit in Ecclesia nova vel in alio loco intus Ecclesiam vel extra... faciant et teneant predictam lampadem ardentem die et nocte coram predicta imagine quocumque loco sita fuerit.* (seguim AINETO, 1919, p. 138); v. també LLADONOSA, 1970, p. 115 i LLADONOSA, 1992, p. 42, que només l'al·ludeix. L'especificació que diu que hauria de cremar igualment tant en el lloc on aleshores es trobava com a qualsevol altre lloc on fos traslladada, sembla fer referència un futur desplaçament a la nova catedral, aleshores en construcció.

¹⁸⁷ ESPAÑOL, 1991b, pp. 45-46; VELASCO, 2008, p. 458, segueix aquesta idea i indica que possiblement es tractaria d'una escultura que es veneraria a la primitiva catedral.

¹⁸⁸ SAGARRA, 1915, 3, p. 130 i lám. CCXCI, núm. 3682. Presenta la inscripció: S: CAPITVLI: SCE: MARIE: SEDIS: YLERDE. Hi apareix la Mare de Déu asseguda en un soli amb el Nen i

8. 8. CAPITELLS DE LES FINESTRES

L'estil (i també els repertoris) dels capitells de les finestres se situen en la mateixa òrbita que els capitells del temple centrats en la decoració de tipus vegetal i amb animals fantàstics, sense que hi hagi cap tema historiat. Des d'un punt de vista cronològic la seva execució abasta un llarg període, atès que de capitells decorats n'hi ha des de les finestres de l'absis major (que se situarien en una etapa constructiva inicial) fins a les naus laterals i central (que ja es trobarien en els estadis més tardans de la construcció). En tot cas s'adopta un estil (i uns repertoris, com dèiem) que es desenvolupen de forma homogènia a tot el conjunt [ANNEX 6], un fet que també es produeix en altres punts on es concentra escultura i que per tant no representa una novetat.

8. 9. MÈNSULES

Les mènsules del temple de la Seu Vella presenten, en general, una gran unitat estilística, per bé que alguns subgrups es diferencien del conjunt. Com s'ha vist, la part on la divergència estilística és més ostensible és a les portades de Sant Berenguer i de l'Anunciata (apartat 8. 1. 2.). A la resta del temple, incloses la resta de portades, podem parlar, a grans trets, d'un estil uniforme. L'estat de degradació amb què es conserven juga en contra de la seva apreciació estilística, atès que d'algunes només se n'arriba a distingir quelcom sense una forma clara; i si bé en altres s'identifica el tema que presenten, la seva superfície està tan degradada que difícilment es pot afinar en l'anàlisi. Com s'ha explicat (apartat 4. 2. 4), la major part de mènsules del temple es conserven al transsepte i les naus, malgrat que a la capçalera se n'han mantingut algunes¹⁸⁹. En aquest apartat fem referència a la totalitat, atès que, com diem, les entenem com un conjunt que presenta una certa uniformitat (exceptuant les de les portades assenyalades). En l'anàlisi d'aquest elements, repertoris i estil van lligats, ja que es tracten de peces que fins a cert punt (i amb excepcions) repeteixen un tipus de figuració (caps d'animals, caps humans, dracs i animals de caràcter negatiu, etc.) amb una mateixa factura. De fet, quan a les naus apareixen caps de personatges, aquests són similars als models que trobàvem a les portades de Sant Berenguer i de l'Anunciata, per bé que el gust pel detall no és tant manifest. L'estil de les mènsules del temple està emparentat amb el dels

sosté una palma amb la mà dreta. En la representació d'aquesta peça Maria porta el nimbe i una corona reial i el Nen sembla que sosté un llibre.

¹⁸⁹ Ja hi va parar l'atenció HERRERA, 1913 (?).

capitells ornamentals de les naus i de la part romànica del claustre (l'arcada nord-est i l'ala est, *vid. infra*), fet que s'aprecia principalment quan aquestes ostenten figures d'animals, com ara dracs, harpies u ocells, els quals remetent directament a exemplars que es troben en els capitells esmentats.

Les mènsules de la Seu Vella també presenten una relació que podríem qualificar de formal amb les que es conserven d'altres edificis emblemàtics i coetanis de la ciutat, en concret amb les que hi ha a la façana del palau de la Paeria, les que perviuen de l'església antiga de Sant Joan de la Plaça i les del Castell del Rei. Pel que fa a la Paeria s'hi localitzen algunes mènsules grotesques amb caps monstruosos que trauen la llengua [fig. 298], que segueixen clarament el mateix tipus de les que hi ha a la Seu Vella, el qual és present tant en algunes mènsules disperses pels ràfecs de les naus [002, 013, 014, 022, 024, ANNEX 3] com de la portada dels Fillols i de les portades dels peus del temple [168, 169, 171, 173, 179, 180, 187, 188, ANNEX 3] i fins i tot en algunes peces descontextualitzades provinents del temple [MLLDC, 0459, MLLDC, 0560, MNAC, 71908, SV, 160, SV, 161, ANNEX 6]. També hi trobem un recurs que s'utilitza a la Seu i que consisteix en col·locar dos personatges de mènsules veïnes que sembla que estiguin interactuant. Per exemple, a la paeria això passa amb una figura que porta escut i espasa que està encarat cap a la figura d'un bon pastor que té al costat, que al seu torn mira el guerrer [fig. 299]. A la Seu Vella el recurs s'utilitza amb les figures de dos músics que hi ha en dues mènsules del mur sud de la nau central, que sembla que estiguin tocant conjuntament [054 i 055, ANNEX 3] i alhora fan ballar una joglaressa que hi ha en una tercera mènsula [056, ANNEX 3]. Igualment, al mur nord de la nau central hi figura un personatge que sembla que estigui increpant-ne un altre que té just a la mènsula del seu costat [033 i 034, ANNEX 3]. Alguns personatges es repeteixen en ambdós edificis, com és el cas de l'home armat amb espasa i escut rodó en actitud de lluita, el qual figura tant en una mènsula de la Paeria [fig. 299], com en una altra del temple lleidatà situada al mur nord de la nau central [039, ANNEX 3]. Al palau de la Paeria hi ha, com s'ha dit, una mènsula amb el personatge del bon pastor [fig. 299], que en aquest cas es reproduïx, com sabem, en dues mènsules de l'Anunciata [152 i 163, ANNEX 3]. Això ens permet posar de manifest, i com també apuntàvem en relació amb els capitells de la façana d'aquesta antiga residència, les semblances formals i també estilístiques entre ambdós conjunts, que clarament se situen en l'ambient de creació del segle XIII lleidatà.

Les mènsules conservades de Sant Joan de la Plaça (vuit en total: set d'elles actualment al MLLDC¹⁹⁰ i una en mans d'un veí del barri de Sant Joan¹⁹¹), ens situen davant del mateix entorn artístic, per bé que és difícil parlar d'una mateixa mà executora, com en alguna ocasió s'ha apuntat¹⁹². Aquestes peces presenten principalment caps de personatges, amb els trets ben treballats i amb indumentàries amb detalls elaborats (MLLDC, inv. 565 [fig. 302], 570 [fig. 301], 571), que fins a cert punt recorden els personatges abillats amb una certa distinció de la Seu Vella [021, 052, ANNEX 3]; el personatge que s'ha identificat com un bisbe d'una de les mènsules de Sant Joan (inv. 564 [fig. 300]), llueix un barret (una mitra), que remet a un exemplar del mur sud de la nau central de la Seu [057, ANNEX 3]; també hi trobem un exemplar amb un cos d'au amb cua vegetal (MLLDC, inv. 3323) [fig. 303] del mateix tipus que a les mènsules de la catedral [019, 080, 123, ANNEX 3, entre altres]. De fet, aquest exemplar és el que presenta una semblança estilística més clara amb els exemplars catedralicis, encara que ha perdut el rostre. Malgrat les evidents concomitàncies entre les mènsules del temple parroquial i les del temple catedralici, és difícil considerar, com ja hem apuntat, que uns mateixos autors haguessin participat en ambdós conjunts, sinó que possiblement es tractaria d'equips diferenciats, atesa la no-identica factura estilística.

Per últim, també hem detectat unes clares semblances formals entre algunes de les mènsules que hi ha al transsepte nord de la Seu Vella [005-011, ANNEX 3] amb les que es conserven del Castell del Rei [fig. 304], les quals presenten uns particulars elements decoratius de difícil identificació, però que semblen tenir un caràcter vegetal, que no són els típics amb palmetes i àrums, de tal manera que es diferenciï sensiblement de les mènsules amb aquest tipus decoració.

8. 10. ARCADA NORD-EST I ALA EST DEL CLAUSTRE

La idea que l'escultura de la primera fase constructiva del claustre — l'arcada nord de la galeria est i l'ala est— es relaciona clarament, des del punt de vista estilístic, amb la de les fases finals del temple (especialment amb els

¹⁹⁰ Inv. 457, 564, 565, 570 i 571 (PULCHRA, 1993, pp. 65-67, núms. 44, 45, 48, 46, 47 respectivament); Inv. 515 (segons una identificació posterior de BERLABÉ, 2000b, p. 335, per bé que també apareix al catàleg de PULCHRA, 1993, amb el núm. 42, sense una procedència precisa); Inv. 3323, descoberta l'any 2008 per tècnics del museu (<http://www20.gencat.cat/docs/Patrimoni/pdfweb.pdf> i VELASCO, 2013, pp. 424-425).

¹⁹¹ VELASCO, 2013, pp. 427-428.

¹⁹² Recull aquesta afirmació VELASCO, 2013, p. 430

elements dels darrers trams de les naus i de les portades dels Fillols i el portal major dels peus) la podem qualificar de tradicional, ja que ha estat posada de relleu des que la historiografia ha abordat l'anàlisi escultòrica d'aquest recinte¹⁹³. No obstant això, l'autora que més hi va insistir va ser Marisol Jové¹⁹⁴, la qual va analitzar amb detall els elements esculpits d'aquesta etapa inicial (motius, esquemes compositius, estil) i va establir una seqüència temporal/constructiva que s'iniciaria a l'arcada nord-est i prosseguiria vers la galeria est en sentit Nord-Sud. Amb posterioritat, altres autors¹⁹⁵ han precisat que la construcció degué avançar vers la galeria sud i que, per tant, la seva escultura s'hauria elaborat de manera successiva a la de la galeria est (una escultura que supera els límits cronològics d'aquest treball, en la qual per tant no hi centrem l'atenció).

Com és obvi, és al sector més antic de la primera fase del claustre (l'arcada nord-est, així com el pilar d'angle contigu), on s'hi localitza l'escultura que es va executar en primer lloc. Les diferències que s'hi copsen respecte les altres arcades són evidents, començant per la pròpia decoració de l'arc, que per la part interior de la galeria presenta l'arquivolta externa o guardapols amb motius vegetals, seguida vers l'interior per un motiu de puntes de diamant i, per últim, una arquivolta amb un desenvolupament helicoïdal. També presenten decoració els arcs de la galeria est, en aquest cas totes amb diferents arquivoltes amb una triple ziga-zaga com les que hi ha a les portades dels Fillols i de la central occidental. En contrast, la resta d'arcades del claustre, les que se solen identificar com a "gòtiques", tenen unes arquivoltes llises.

Si ens centrem en els capitells, a l'arcada nord-est i a la contigua per la galeria oriental (la que es troba davant per davant de la porta major del temple) és on hi ha una presència més notable de figuració humana¹⁹⁶ i, especialment, de capitells amb escenes historiades/narratives¹⁹⁷; i podríem dir, també, que és aquí on hi ha l'escultura de més qualitat, afirmació que fem fixant-nos precisament en les representacions descontextualitzades que presenten figures amb una factura excepcional, especialment el capitell desaparegut del Davallament [SV, 045, ANNEX 6], del que les imatges conservades revelen que presentava un cos de Crist molt expressionista, amb unes línies corporals i

¹⁹³ BERGÓS, 1935, pp. 185-188

¹⁹⁴ JOVÉ, 1985, pp. 38-39 i 54-55.

¹⁹⁵ LORÉS/CONEJO, 2004, pp. 48-49.

¹⁹⁶ I.01, I.02, I.03, I.04, II.09, ANNEX, 5 i també un fragment del lapidari [SV, 046, ANNEX 6].

¹⁹⁷ En realitat totes les que es coneixen provindrien d'aquest sector: òbviament les que es troben *in situ* [II.04 i II.11, ANNEX 5], però també les descontextualitzades [SV 045 i SV 044, ANNEX 6] (v. apartat 7. 2.).

anatòmiques molt detallades, similars a les que palesen les talles en fusta romàniques amb la mateixa escena. Aquesta peça lliga estilísticament amb el capitell de Crist en Majestat [SV, 044, ANNEX 6] i amb dos fragments de capitell conservat al lapidari [SV, 046 i SV, 050, ANNEX 6], que presenten uns personatges amb un mateix tipus d'elaboració dels cabells, dels ulls, etc.

A mesura que la construcció degué avançar per la galeria annexa al temple, la figuració humana va anar desapareixent de forma progressiva¹⁹⁸ i la decoració amb fauna i flora va adquirir un major predomini, amb unes composicions que van tendir a uniformitzar-se. Tal com han posat de manifest Imma Lorés i Toni Conejo, aquesta tendència vers la decoració exclusivament vegetal arriba a la seva màxima expressió als pilars de la galeria meridional, la construcció de la qual s'hauria de datar *ca.* principis del segle XIV¹⁹⁹. Òbviament, estem parlant d'una decoració eminentment vegetal, d'arrel tolosana, com la que hem vist de forma abundant tant a l'interior del temple com a les portades de l'Anunciata, dels Fillols i la porta major occidental, així com (i per extensió) a la dels capitells de la portada d'Agramunt. En efecte, l'escultura claustral, presenta la mateixa voluntat de decorar la totalitat de la superfície esculpida. És una ornamentació rica, amb composicions variades, entre les quals s'hi troben alguns motius figuratius, com el tan repetit amb dracs híbrids amb cua vegetal. Si ens fixem en els motius vegetals, es poden comparar, per exemple, alguns capitells del claustre [I.05, II.03, II.06 o II.17, ANNEX 5] amb altres dels pilars 16 [esp. 16.02 i 16.05-16.07, ANNEX 1] i 17 [17.10, 17.11, 17.14 i 17.15, ANNEX 1] de l'interior del temple catedralici, amb els quals comparteixen de forma evident l'estil i els repertoris, així com una mateixa forma d'organitzar la superfícies esculpida.

* * * *

Al marge de les notícies històriques, que com hem vist són mínimes per al moment històrico-constructiu que ens ocupa (apartat 3. 4. 2.), l'anàlisi estilística és una forma d'aproximar-se a la datació: els elements de comparació de què disposem fan que puguem pensar en una cronologia endarrerida en el temps per a l'inici de les obres del claustre, possiblement —i com se sol dir— contemporània amb les parts occidentals del temple. Aquest moment inicial s'hauria de situar vers el tercer quart del segle XIII. Si tenim en compte que el temple va ser consagrat l'any 1278, es podria suposar que els elements esculpits

¹⁹⁸ Amb tot, la qualitat s'aprecia igualment en les petites figures, nues o vestides, enredades entre les tiges [III.03 o III.06, ANNEX 5] o bé cavalcant éssers fantàstics [III.10, ANNEX 5].

¹⁹⁹ LORÉS/CONEJO, 2004, pp. 48-49.

del sector occidental del temple s'haurien d'haver executat amb anterioritat, en paral·lel a les parts més antigues del claustre. En resum, l'anàlisi de l'escultura vindria a recolzar les dades derivades de l'anàlisi arquitectònica i les exigües notícies de què disposem.

Els artífex van desplegar un ampli repertori, per bé que es tracten de combinacions d'uns motius determinats i totalment subordinats a les formes decoratives. Al llarg de les naus i a la part estudiada del claustre no s'hi detecta una renovació, sinó que s'evidencia que les peces es van crear per inèrcia, atenent el rerefons de les primeres obres d'influència tolosana del temple, fins al punt d'esdevenir un art basat en la reiteració d'uns motius que feia un segle i mig que havien estat utilitzats per primera vegada a Toulouse. Aquests repertoris eren anacrònics respecte d'algunes de les obres que s'estaven iniciant a la Catalunya Nova finals del segle XIII, com ara la façana de la Seu de Tarragona, encarregada pel bisbe Bernat d'Olivella (1277) i executada pel mestre Bartomeu de Girona, o el sepulcre reial de Santes Creus, comandat al mateix mestre per Jaume II (1291), en els quals es va imposar un llenguatge gòtic²⁰⁰. Al marge d'aquestes grans obres, en aquell darrer quart del segle XIII també s'executaven altres treballs amb aquest mateix caràcter, com el grup de l'Epifania de la portada occidental d'Agramunt²⁰¹ o porta de l'Evangeli de la catedral de Tarragona²⁰², que mostren com, inicialment, la catedral de Lleida va ser refractària al llenguatge que s'estava introduint a la Catalunya Nova.

²⁰⁰ BARRACHINA, 2007, a AGC, Escultura 1, p. 53-65.

²⁰¹ Que està perfectament datada per una inscripció de 1283: TEXTORES ACRIMONTIS FECERUNT FIERI ISTAM IMAGINEM BEATAE MARIAE OCTOBRIS V KALENDIS ANNO DOMINI M CC LXXX III (PLEYÁN/RENYÉ, 1880, p. 138; PLANES, 1986, p. 52).

²⁰² COMPANYS, *et al.*, 1995, a CR, 21, p. 134.

CONCLUSIONS

Al llarg de les pàgines precedents s'ha presentat l'exposició i el desenvolupament del treball, centrat en l'anàlisi dels temes iconogràfics de la Seu Vella de Lleida. Aquest, però, és només el tema principal, de manera que s'han abordat moltes altres qüestions que s'han intentat explicar a través d'una divisió coherent dels diferents capítols i apartats. Les darreres pàgines es dediquen a ressaltar els principals punts discutits al llarg de l'exposició presentant-los de manera concisa. Inicialment s'ha enfocat la problemàtica i s'han establert les qüestions metodològiques a partir de les quals construir l'exposició. A l'estat de la qüestió s'han desglossat de forma breu els treballs precedents que, d'alguna forma, han tractat l'objecte d'estudi d'aquest treball, així com el monument en general en tant que contenidor del conjunt escultòric. Aquest recull bibliogràfic ha permès posar de relleu que el conjunt escultòric de la Seu Vella ha estat observat, principalment, des d'un punt de vista estilístic (no obstant, malgrat que les anàlisis iconogràfiques siguin parcials, en el sentit que no abasten tot el conjunt, la seva rellevància és capital). Si s'atén estrictament a la part arquitectònica, aquesta també ha estat objecte de gran quantitat d'estudis i apreciacions estilístiques, per bé que en els treballs més recents s'ha abordat amb una mirada arqueològica. En definitiva, l'estat de la qüestió ha servit per posar de manifest que les investigacions existents havien fet poc èmfasi en els temes contextuals que envolten la construcció del conjunt catedralici, per la qual cosa en el capítol dedicat al context històric s'ha aprofundit en aquesta direcció: s'han descrit les circumstàncies històriques, polítiques i ideològiques en què es trobava l'Església lleidatana de finals del segle XII i principis del segle XIII.

En la fase d'indagacions prèvies ens havia cridat l'atenció la presència a la ciutat de col·lectius considerats amenaçadors per a l'Església, els musulmans i els càtars. Per això s'ha analitzat el panorama eclesiàstic del moment i la

percepció que es tenia d'aquests grups, atenent a diverses fonts d'informació, però amb una atenció especial als concilis i a la literatura polèmica, que n'ofereixen una imatge tergiversada en un sentit negatiu. Pel que fa al col·lectiu musulmà, s'ha defensat, en primer lloc, la idea que comprendre el sentit profund del que va suposar la victòria cristiana (1149) sobre aquesta civilització permet copsar quina era la imatge mental que tenien els eclesiàstics d'aquells *vençuts* i s'ha argumentat que en el pensament dels eclesiàstics il·lerdens estava instaurada la idea de victòria enfront de l'enemic; en segon lloc, que l'aversion cap a l'infidel musulmà encara era una normalitat a les primeres dècades del segle XIII, quan la majoria dels que professaven aquesta fe degueren viure a Lleida en condicions de sotmetiment. Una prova de l'actitud cristiana portada a terme des del primer moment és la consagració (just després de la conquesta) de la mesquita aljama en catedral, un acte que posava al davant dels ulls de la població la substitució de les antigues estructures socials. Pel que fa als càtars, i partint dels estudis de diversos historiadors, s'ha argumentat que eren percebuts pels eclesiàstics com una amenaça real com a mínim des de finals del segle XII, per la qual cosa foren perseguits, una persecució que es va intensificar a partir de la dècada de 1230 amb la creació de la Inquisició. L'esbós d'aquest panorama ha proporcionat una base en la qual poder fonamentar algunes interpretacions apuntades en capítols posteriors, centrades en temes iconogràfics determinats, ja que aquestes doctrines negaven els principals pilars dogmàtics del cristianisme, com són la Trinitat o l'Encarnació de Crist (que són claus per entendre algunes representacions iconogràfiques del conjunt estudiat), els quals es van refermar en les disposicions conciliars de principis del segle XIII, tant al IV Concili del Laterà, com al que és el seu reflex local, el concili de Lleida de 1229, al que hi va assistir el legat pontifici Joan d'Abbeville, una presència que manifesta el control al que estaven sotmeses les diòcesis per part de Roma.

L'anàlisi del monument ha estat un pas necessari, per bé que no s'han defensat posicionaments ni hipòtesis propis, sinó que s'ha pretès conèixer en profunditat el conjunt, cercant i reproduint les dades històriques i les interpretacions a partir de les quals s'ha construït el discurs explicatiu. L'entorn de la Seu Vella planteja algunes problemàtiques, com la localització de la mesquita major (Santa Maria *in Sede*) i del claustre precedent, fet que suposa una manca de coneixement important respecte les edificacions prèvies a la catedral romànica. En relació amb el temple s'han recollit les diferents teories sobre les etapes en què fou construït, així com les dades i informacions històriques i documentals que tradicionalment han permès establir la

cronologia constructiva de l'edifici. El temple s'ha presentat en detall i s'ha realitzat una aproximació al seu estat al segle XIII, que a l'actualitat, en algunes parts, especialment a la capçalera, és diferent al que presentava originàriament (i en aquest sentit s'ha de destacar que alguns capitells originals ja no existeixen). De la mateixa manera, pel que fa al claustre, s'han abordat els aspectes constructius i arquitectònics evidenciant, com s'ha dit tradicionalment, que la part més antiga correspon a l'arcada est de la galeria nord i a la galeria est. També s'han estudiat els edificis immediats i l'entorn de l'edifici, perquè la presència de certs temes esculpits es pot explicar en funció de la localització i les relacions amb les construccions properes a la catedral.

S'ha abordat la història de la degradació i de les principals actuacions de recuperació realitzades a la Seu Vella i s'ha determinat, en la mesura del que ha estat possible, fins a quin punt les intervencions han afectat l'escultura. Conèixer com s'ha produït la degradació del conjunt és crucial per entendre la seva realitat actual. A mitjan segle XVIII va patir una gran transformació amb l'adaptació a quarter militar dissenyada per l'enginyer Miguel Marín. A partir d'aleshores —no només durant la fase transformació, sinó al llarg de l'etapa militar, que perduraria fins l'any 1948— es van causar els danys més importants en el monument, amb un procés en el qual les escultures també es van veure afectades per mutilacions, trencaments, etc. Per bé que les reivindicacions de recuperació van començar a finals del segle XIX, i malgrat l'intent frustrat de restauració d'algunes parts del claustre per part d'Oriol Combelles a la dècada de 1920, les restauracions planificades no s'iniciarien fins a l'època en què se'n va fer càrrec Alejandro Ferrant (dècada de 1950). Aquest restaurador, que es va trobar el temple en un estat deplorable, com posen de manifest les imatges fotogràfiques que ha llegat, al claustre es va centrar en retornar-li la virtual aparença que havia tingut abans de ser caserna. La revisió de les reformes realitzades al quadrilàter ha tingut l'objecte d'aclarir quines transformacions va patir l'escultura d'aquest àmbit durant el segle XX. L'anàlisi ha permès anotar una sèrie de dades que reflecteixen el nombre de peces que són originals *in situ*, les que són originals recol·locades, així com el nombre de restitucions modernes, que són poques i que principalment es troben en traceries i alguns capitells. A diferència d'això, les escultures de l'interior del temple no han estat objecte de restitucions o reconstruccions, el que es manifesta amb l'estat fragmentari amb que encara es conserven moltes d'elles.

Una altra aportació d'aquesta recerca és l'anàlisi dels temes iconogràfics i dels repertoris del segle XIII del conjunt catedralici, els quals s'han estudiat de

forma individual i alhora s'han intentat relacionar amb la seva localització dins de la topografia del temple. Si bé és molt probable que certes línies iconogràfiques s'haguessin establert de forma anticipada, potser la disposició i l'elecció d'alguns temes es va determinar a mesura que s'avançava en la construcció i per això no existeix un guió que unifiqui la totalitat dels temes (dóna la impressió que hi ha un aparent desordre iconogràfic). En un edifici com aquest, tal vegada no tenia sentit un programa d'imatges global: per les dimensions de l'espai, les dificultats de percepció, les compartimentacions, els diferents usuaris segons les zones, les diferents funcions, etc. Per tant, sembla lògica la multiplicitat d'agrupacions d'imatges en determinades àrees. En algunes parts de l'edifici aquests llaços són més evidents que en altres, atès que contribueixen a marcar especificitats i accentuar la jerarquització interna dels espais. Així, posem per cas, l'absis principal, en tant que santuari i àmbit preeminent, presenta una decoració que és susceptible d'englobar significats relacionables amb les pràctiques litúrgiques que s'hi van desenvolupar. O, dit d'una altra manera, es pot imaginar que la visió i la comprensió de les imatges hauria pogut adquirir vivesa amb la celebració de certs ritus. Però no a totes les parts del temple s'hi han detectat uns llaços evidents entre iconografia i funció de l'espai. A continuació ens referim de forma sintètica a alguns punts destacables de l'anàlisi iconogràfica que s'ha realitzat. Respecte l'absis major, ara mencionat, s'ha argumentat primerament que l'escena de l'Entrada a Jerusalem es podria relacionar amb la litúrgia que se celebrava a la catedral i les seves immediacions el Diumenge de Rams i, en segon lloc, que l'episodi del Dubte de Sant Tomàs podria haver evocat i participat de l'acció de l'Eucaristia en relació amb la presència real del cos de Crist, una idea contrària a de les doctrines considerades herètiques.

Molt diferent és la temàtica dels absis laterals, que es vincula a les dedicacions primitives dels espais. Respecte l'absis nord, s'ha insistit en què la connexió d'escenes entre el capitell de Llätzer i de la curació del leprós s'explicaria perquè Llätzer era el patró dels leprosos, de manera que la juxtaposició dels temes faria referència a la malaltia de la lepra, que era molt comú i estava molt estigmatitzada en la societat medieval. Segon, que la novetat que suposava la unió de les diferents imatges amb la narració de la biografia llegendària de l'apòstol Jaume (la troballa del cos, el posterior trasllat a Galícia i la seva veneració) podria implicar l'existència d'una voluntat per part del poder eclesiàstic local de vincular la nova catedral al moviment de les peregrinacions, de situar-la en un mapa del qual n'havia estat exclosa fins al segle XII. Quant a l'absis sud, una de les claus de la interpretació del cicle de Pau i Pere es trobaria

en l'escena de la caiguda de Simó el Mag, que al nostre entendre suggereix una lectura antisimoniaca: sembla que la simonia va ser present en textos del moment i, en base amb això, s'ha considerat la presència del tema com una denúncia d'aquest tipus de corrupció eclesiàstica. Per una altra banda, la pròpia presència de l'apòstol Pere, no només en aquest cicle, sinó en altres peces on ocupa una posició rellevant, s'ha considerat que apunta en el sentit que s'identifica amb l'autoritat del Papa i que suggeriria una idea d'obediència envers l'autoritat pontifícia. Sobre l'absidiola nord s'ha raonat, en primer lloc, que la presència del tema del martiri de sant Antolí i en general del seu culte a la capital del Segrià es relacionaria amb la vinguda de pobladors cristians del sud de França i que la font del tema iconogràfic podria haver estat la *vita* de Pascual II, que del bisbat de Barbastre-Roda hauria pogut haver passat a Lleida. Pel que fa a la presència del personatge identificat amb Hèraclès, la idea a ressaltar és que respondria a una interpretació cristiana i moralitzant de l'heroi antic com una figura que encarna el triomf de la virtut, per la qual cosa també es podria copsar com una prefigura de Crist.

Respecte els temes de l'arc triomfal, s'ha plantejat la hipòtesi que la tria d'escenes (Roda de la Vida i cicle amb el Cavaller Victoriós) podria respondre a què es localitzen en un punt que fa de transició entre el temple i el santuari, la qual cosa ens ha portat a considerar que, pel seu contingut elevat, no sembla que anessin destinades als fidels, sinó als integrants de la comunitat religiosa. Quant al creuer, s'ha constatat que el personatge central dels diversos episodis és la figura de la Mare de Déu (amb dos capitells amb l'Anunciació-Visitació i un amb l'Arbre de Jessè), la qual es presenta com una figura de redempció i potser per això apareix amb tant protagonisme, com a medidora de la humanitat (*vid. infra*). Pel que fa al transsepte nord, l'aspecte principal a senyalar és que la relació entre les escenes de l'Epifania i la Negació de l'ídol de Nabucodonossor sembla que podria remetre, com en els sarcòfags tardoantics, a la resistència als cultes diferents al cristià. Profunditzant en els continguts i significats, s'ha fet notar que a Lleida se li podria afegir una interpretació referent a què els musulmans eren considerats idòlatres i que de la ciutat de Babilònia i de Nabucodonossor s'identificaven amb l'heretgia islàmica. Seguint amb aquest sentit, el capitell de l'Epifania manifestaria que l'única veneració acceptada seria la de Crist (present en l'àmbit del transsepte nord al capitell de la Segona Parusia). En relació amb el transsepte sud, no hem pogut establir relacions argumentades i sòlides entre els capitells d'aquesta part del temple (amb temes de joglars i traginadors). En tot cas, com a idea de fons, s'ha esgrimit que la disposició en un espai secundari del tema dels joglars, de

connotacions negatives, es podria entendre com la voluntat de condemnar aquestes pràctiques per part de l'Església.

Pel que fa als capitells de les naus, respecte el col lateral nord s'ha apuntat, en primer lloc, que les diverses imatges que hi existeixen, pròpies de la Passió i la Resurrecció (visita de les Maries al Sepulcre, Pelegrins d'Emaús, la Negació de Pere) podrien entendre's a partir d'una relació o d'una anticipació temàtica del presbiteri i que la selecció de temes podria tenir a veure amb el trànsit i la connexió entre àmbits catedralicis (absis major, transsepte, claustre), amb la qual cosa la decoració revelaria una diferenciació interna del sector nord del bastiment que culmina al santuari. En segon lloc, en relació amb la unitat iconogràfica amb la *Traditio Legis* i l'ascensió d'Alexandre, s'ha assumit la visió tradicional de signe negatiu atenent el valor exemplar de la llegenda del macedoni com a imatge del càstig de l'orgull, potser com advertència a la supèrbia dels governants, que estarien representats en les figures reials desconegudes del capitell contigu, mentre que el poder de l'Església es posaria de manifest amb el tema de la *Traditio*.

Amb referència al col lateral sud, s'ha expressat que la seva decoració (tres unitats iconogràfiques amb temes de la infància de Crist) s'hauria pogut vincular amb què en una de les seves capelles (la de Sant Joan Baptista) s'hi administrava el baptisme. Convé tenir present que la galeria sud comunicava l'interior del temple amb l'exterior urbà a través de la porta dels Fillols, de manera que la possible presència de laics en aquest indret ajudaria a comprendre les imatges reunides en aquesta nau: possiblement es van seleccionar uns temes que resumien el missatge essencial de la fe cristiana i les línies definitòries del conjunt iconogràfic de la Seu Vella, amb una insistència clara en el misteri de l'Encarnació i del Naixement.

Pel que fa a les portades, la que potser sigui l'aportació més destacable del treball és l'aprofundiment en l'anàlisi iconogràfica presentada en termes topogràfics (localització i implicacions de l'espai que ocupen). Sobre la porta de Sant Berenguer s'ha plantejat la hipòtesi que el tema funerari del calandri d'una de les mètopes s'hauria pogut instal·lar en aquest punt atenent a la funció funerària del seu àmbit antecedent, contribuint a crear un entorn visual adaptat a aquest accés. Quant a la porta de l'Anunciata, mereix ser repetida, en primer lloc, la hipòtesi que la presència del tema de la caritat d'una de les seves mètopes podria ser una reminiscència de la pràctica del lliurament de l'almoïna en algun punt proper el seu entorn. En segon lloc, que les atípiques lletres "G" i "L" del crismó trinitari podrien remetre a l'himne *Gloria laus*, que es podria

haver cantat davant d'aquest accés durant la litúrgia processional del Diumenge de Rams. Tercerament, que la presència del crismó trinitari, tant en aquesta portada com a la de Sant Berenguer, seria un dels factors més evidents de tota la decoració esculpida catedralícia de la idea de victòria sobre l'Islam, atès que incloïa els dogma catòlic de la Trinitat, que era un dels principals motius de conflicte teològic entre cristians i musulmans. No voldríem deixar de dir, com a tema central que s'ha argumentat, que el sentit últim del programa de la portada fa referència a la noció del triomf de la Mare de Déu/Església. Respecte la porta dels Fillols, es pot recalcar que el fris amb el cavaller i el lleó faria referència, més que no pas a la interpretació tradicional que el relaciona amb la *Psychomachia*, a la lluita contra l'Islam, que estaria representat per l'ésser animalitzat que ataca el cavaller. Pel que fa al sentit general que es pot extreure del grup que formen la porta dels Fillols i la porta principal occidental s'ha emfasitzat que allò que en darrer terme permet comprendre l'existència del seu desplegament decoratiu, sense que hi hagi un programa figuratiu, podria ser la voluntat de presentar una al·lusió abstracta a la imatge del cel.

Pel que fa l'anàlisi de les peces iconogràfiques del claustre, se'n pot reiterar que l'escena amb l'apostolat (d'un capitell situat al davant de la porta de la Canonja) podria al·ludir a l'estil de vida que s'havia desenvolupat en aquelles dependències fins a mitjan segle XIII. Així mateix, que el capitell desaparegut amb el Davallament de la Creu, que amb aquest tema podria haver posat de relleu la doble natura de Crist, evocaria la doctrina de l'Encarnació. S'ha considerat, a més, que aquesta escena, junt amb la de Crist en majestat entre Maria i sant Joan Evangelista, podrien haver ressaltat el caràcter funerari del claustre i que aquests dos capitells (Davallament de la Creu i Crist en majestat, avui descontextualitzats) probablement s'haurien localitzat propers al sector nord de l'ala est (arcades central o nord, que es localitzen al davant de les portades occidentals del temple), la qual cosa permetria dir que la disposició de les imatges va ser pensada privilegiant els emplaçaments on tenien majors possibilitats de ser contemplades.

Finalment, i atès que el que s'ha pretès és presentar una anàlisi completa de l'escultura del segle XIII de la Seu Vella, s'han abordat els aspectes formals i estilístics segmentat segons els diferents sectors del temple (portades, capçalera, naus, etc.). No ha resultat cap novetat afirmar que la major part de l'escultura de la catedral palesa una manifestació de la flora tolosana. Ultra qüestions com aquesta, llargament assenyalades per la historiografia, s'han proporcionat arguments que renoven algunes interpretacions. Si bé les connexions de les

obres dels absis laterals de la capçalera del temple remetent a un artista de tradició italiana (Jacques Lacoste va proposar la figura de l'escultor Benedetto Antelami), s'ha posat l'atenció en altres artistes toscans de la segona meitat del segle XII amb l'obra dels quals s'han trobat una sèrie de característiques comunes, principalment Biduino i les seves llindes, on es fa palès un desenvolupament horitzontal, una narrativitat i un estil antiquitzant, també presents a Lleida. Així, sense negar la relació amb Antelami, s'ha defensat que el panorama de l'ascendència estilística d'aquestes peces pot ser ampliat.

Per un altre costat, i en relació amb els capitells de l'absis major, s'ha posat en evidència que, a diferència del que s'havia apuntat tradicionalment (s'hi havia reconegut una uniformitat estilística centrada en la figura de Ramon de Bianya), hi van actuar dos grups d'escultors que es diferencien tant pels temes que tracten com per la seva factura estilística: un que manifesta una ascendència que també pot remetre a l'escultura toscana de mitjan-finals del segle XII i un altre que presenta uns temes d'indiscutible filiació tolosana. L'anàlisi de l'obra de Ramon de Bianya ha permès establir comparacions entre les característiques estilístiques que es manifesten al catàleg d'escultures atribuïdes a aquesta personalitat artística i les de les peces de Lleida que tradicionalment s'han copsat com una derivació de l'estil del *mestre*. S'ha observat que les figures de Lleida despleguen uns recursos (profunditat, moviment) i unes diferències anatòmiques notables respecte altres obres adjudicades a l'artista i això ha permès arribar a la conclusió que la qualitat de l'obra lleidatana és major que la d'altres atribucions fetes a l'escultor rossellonès.

Un cop reiterats aquests aspectes destacables, i per tancar aquestes conclusions, reprenem la hipòtesi principal que havíem formulat a l'inici, la qual havíem anunciat de la manera següent: "davant la insistència en determinats temes bíblics, es planteja la possibilitat que una de les línies que va marcar el disseny del programa d'imatges de la Seu Vella fos un ideari eclesiàstic de lluita contra de les heretgies, principalment l'Islam i el catarisme, el que es va traduir en una notable presència de temes iconogràfics relacionats amb l'Encarnació de Crist (que era negada per aquestes religions), en molts dels quals la figura de Maria n'és la protagonista". Aquesta és una de les idees principals que ha articulat el discurs i a la que se li ha donat centralitat al llarg de l'avenç de l'exposició. Ja s'ha expressat que la hipòtesi havia estat definida en una fase intermèdia de la recerca, un cop apreciats els temes iconogràfics que hi ha a la Seu Vella. Creiem que l'abast i la significació dels temes marians es poden vincular directament al tema de l'Encarnació, entesa com l'afirmació

d'un dels dogmes cristians en oposició al que propugnaven certes heretgies. La primera constatació a posar de manifest és que a la Seu lleidatana l'aparició de temes que tenen a la Mare de Déu com a protagonista és incessant. Es pot dir fins i tot que l'eix temàtic primordial és aquell en què la figura de Maria n'és l'actora principal. I si hi ha un tema que es pugui relacionar amb el dogma de l'Encarnació, aquest és el de l'Anunciació, que té com a gran punt d'atracció la porta de l'Anunciata. L'interior del temple també està carregat d'escenes en què la Mare de Déu n'assumeix el paper central. El patró més repetit és el que uneix els temes de la Visitació i l'Anunciació, solució que es localitza en cinc capitells repartits per diferents punts de les naus i el creuer. La Mare de Déu també és present a l'escena de la Nativitat, que es revela per duplicat en sengles capitells de la nau sud del temple, així com en una possible adoració dels pastors. Al transsepte s'hi localitza el tema de l'Epifania, amb la Mare de Déu amb un rang que s'expressa a través de la perspectiva jeràrquica i seguint l'esquema de la *sedes sapientiae*, patró que es retroba en una de les claus de volta del temple. Finalment, Maria es descobreix (a l'interior del temple) en una representació de l'Arbre de Jessè, on hi ocupa la posició clau. En últim terme també figura en una mètopa amb l'escena de l'Anunciació a la portada dels Fillols i en un capitell de la porta de l'Evangeli, que ha estat col·locat a posteriori en aquest punt. Allò que es pot constatar a partir de les evidències és que a la nostra catedral el paper de Maria està supeditat a la seva funció de medidora: la seva figura s'utilitza en qualitat de Mare de Crist, que el va engendrar i el va revestir de forma humana.

Queden qüestions per resoldre en relació amb el conjunt que hem estudiat, en especial allò vinculat amb la litúrgia desenvolupada a la Seu Vella durant el segle XIII. En aquest treball no s'han pogut abordar —i si s'ha fet a estat de forma tangencial— a causa la manca d'estudis, les qüestions relatives a les cerimònies i rituals portats a terme a l'antiga catedral en el període cronològic que ens ha ocupat, als quals l'arquitectura i l'escultura els feien de marc. Segurament, l'existència d'aquests coneixements hauria contribuït a aproximar-nos a una imatge més completa de l'espai sagrat del temple. La Seu Vella està mancada dels objectes que van contribuir a crear aquell ambient, per la qual cosa la panoràmica presentada està també mutilada en aquest sentit. Som conscients d'aquestes limitacions, de manera que esperem que en el futur la recerca sobre aquest conjunt sigui objecte de creació de nous coneixements a partir dels quals es puguin formular noves associacions i recerques, que, sumades les unes amb les altres, ens aproximïn a la seva comprensió com a part

d'una realitat determinada i no com a un fenomen artístic mancat de connexió amb el context que el va veure nàixer.

BIBLIOGRAFIA

[A]

AA. DD., 1909-1950

AA. DD.: *Dictionnaire de théologie catholique. Contenant l'exposé des doctrines de la théologie catholique, leurs preuves et leur histoire*, 2e tirage, París, Letouzey, 1909-1950.

AA. DD., 1912-2011

AA. DD.: *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, 31 vols., Alfred Baudrillart, Albert de Meyer i Roger Aubert (eds.), París, Letouzey et Ané, 1912-2011.

AA. DD., 1924-1953

AA. DD.: *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, 15 vols., Fernand Cabrol, Henri Leclercq i Henri I. Marrou (dirs.), París, Letouzey et Ané, 1924-1953.

AA. DD., 1967-1979

AA. DD.: *Els Castells catalans*, 7 vols., Barcelona, Rafael Dalmau Editor, 1967-1979.

AA. DD., 1968-1976

AA. DD.: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 8 vols., Engelbert Kirschbaum i Günter Bandmann (dirs.), Freiburg, Herder, 1968-1976.

AA. DD., 1975

AA. DD.: *The Year 1200. A Symposium*, Nova York, Metropolitan Museum of Art, 1975.

AA. DD., 1984-1998

AA. DD.: *Catalunya romànica*, 27 vols., Antoni Pladevall (dir.), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1984-1998.

AA. DD., 1988-1999

AA. DD.: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 18 vols., Zurich-Munic, Artemis, 1988-1999.

AA. DD., 1989

AA. DD.: *Les Despulles reials d'Alfons el Benigne, Elionor i l'infant Ferran retornen a*

la Seu Vella de Lleida (Commemoració del 650 aniversari de la mort d'Alfons el Benigne), Dia de la Seu Vella 1986, Lleida, Publicacions dels Amics de la Seu Vella de Lleida, 1989.

AA. DD., 1991-

AA. DD.: *Enciclopedia dell'arte medievale*, Angiola M. Romanini (dir.), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991-.

AA. DD., 2002-2009

AA. DD.: *L'Art gòtic a Catalunya*, 4 vols., Antoni Pladevall i Font (dir.), Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2002-2009.

AA. DD., 2006-

AA. DD.: *Enciclopedia del románico*, M. Ángel García Guinea i José M. Pérez González (dirs.), Javier Martínez de Aguirre (coord.), Aguilar del Campoo, Fundación Santa María La Real / Centro de Estudios del Románico, 2006-.

ABAD, 1979

ABAD, Francisco: "El culto divino de la Seo Antigua de Lérida", a *Ilerda*, 40, VIIè centenari de la consagració de la Seu Vella de Lleida (Miscel·lània commemorativa), 1979, pp. 17-56.

ABADAL, 1952

ABADAL, Ramon d': "Origen y proceso de consolidación de la sede ribagorzana", a *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 5, Saragossa, CSIC, Escuela de Estudios Medievales, 1952, pp. 7-82.

ABAJO, 2005

ABAJO, Noemí: "Arte románico y teatro litúrgico: las posibilidades de un método en el estudio de la iconografía", a *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 21, 2005, pp. 108-131.

ADELL, 1986

ADELL, J. Albert: *L'Arquitectura romànica a Catalunya*, Sant Cugat del Vallès, Els Llibres de la Frontera, 1986.

ADHÉMAR, 1939

ADHÉMAR, Jean: *Influences antiques dans l'art du moyen âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, Londres, Warburg Institute, 1939.

AGNELLO, 1956

AGNELLO, Santi L.: *Il sarcofago di Adelfia*, col. Amici delle catacombe, 25, Ciutat del Vaticà, Società Amici catacombe-Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1956.

AINAUD, 1959

AINAUD, Joan: "Noticias de San Pedro de Roda", a *Revista de Girona*, 5, 9, 1959, pp. 33-35.

AINAUD, 1973

AINAUD, Joan: *Art romànic. Guia*, Barcelona, Museu d'Art de Catalunya, 1973.

AINETO, 1919

AINETO, Juan: *La Reconquista de Lérida y su Virgen Blanca. Una historia del siglo XII y una profecía del siglo XIX*, Lleida, Imp. Mariana, 1919.

ALART, 1872

ALART, Bernard: "Notes historiques sur la peinture et les peintres roussillonnais", a *Bulletin de la société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, 19, 1872, pp. 199-237.

ALCOLEA BLANCH, 2008

ALCOLEA BLANCH, Santiago: *La Missió arqueològica del 1907 als Pirineus (Cat. expo.)*, Barcelona, Fundació La Caixa. Obra Social, 2008.

ALCOLEA GIL, 1954

ALCOLEA GIL, Santiago: *Lérida y su provincia*, Barcelona, Editorial Aries, 1954.

ALCOY, 2003a

ALCOY, Rosa: "Cicle de la infància de Crist, cicle de la passió i dormició de Maria", a *Seu Vella. L'esplendor retrobada (Cat. expo.)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2003, pp. 278-282.

ALCOY, 2003b

ALCOY, Rosa: "Els cicles murals de la Seu Vella de Lleida. De les evidències a les reconstruccions ideals", a *Seu Vella. L'esplendor retrobada (Cat. expo.)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2003, pp. 67-78.

ALCOY, 2003c

ALCOY, Rosa: "La capella de Sant Tomàs", a *Seu Vella. L'esplendor retrobada (Cat. expo.)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2003, pp. 416-419.

ALCOY/PAGÈS, 2012

ALCOY, Rosa; PAGÈS, Montserrat: "Les Pintures murals de Sant Esteve d'Andorra. Un cicle pasqual de 1200", a *Quaderns d'estudis andorrans*, 9, 2012, pp. 155-186.

ALEXANDER, 1970

ALEXANDER, Jonathan J. G.: *Norman illumination at Mont St. Michel, 966-1100*, Oxford, Clarendon Press, 1970.

ALFANI, 2006

ALFANI, Elena: "Itinerari artistici tra Lombardia, Catalogna e Oriente", a *Pittura murale nel medioevo lombardo. Ricerche iconografiche: l'alta Lombardia (secoli XI-XIII)*, col. Di fronte e attraverso, 752; *Storia dell'arte*, 32, Paolo Piva i Elena Alfani (coords.), Milà, Jaca Book, 2006, pp. 9-29.

ALFONSO et al., 2010

ALFONSO, María P.; PARCERISA, David; MATA, Josep M.; MONTERDE, Eva; DAURA, Joaquim: "Caracterización de la Pedra de Floresta y su interés patrimonial", a *Una Visión multidisciplinar del patrimonio geológico y minero*, Pedro Florido i Isabel Rábano (dirs.), Madrid, Instituto Geológico y Minero de España, 2010, pp. 33-45.

AL-HAMDANI, 2013

AL-HAMDANI, Betty: *Els frescos de Pedret en el context europeu i mediterrani*, Barcelona, Edicions Saragossa, 2013.

ALMUNI, 2004

ALMUNI, Victòria: "La catedral romànica de Tortosa: aproximació documental a la seva història", a *Recerca*, 8, 2004, pp. 211-250.

ALMUNI, 2007

ALMUNI, Victòria: *La Catedral de Tortosa als segles del gòtic*, col. Estudis, 37-38, Barcelona, Fundació Noguera, 2007.

ALONSO et al., 1993

ALONSO, F. J.; CHINCHON, J. S.; ORDAZ, J.; HERNÁNDEZ, E.; ALASTUEY, A.; ESBERT, R. M.: "Las piedras de construcción de la Seu Vella de Lérida: Tipos, petrografía y propiedades físicas", a *Boletín Geológico y Minero*, 104, 4, 1993, pp. 75-82.

ALONSO, 1976

ALONSO, Gabriel: *Los maestros de 'La Seu Vella de Lleida' y sus colaboradores. Con notas documentales para la Historia de Lérida*, Lleida, Gráficas Larrosa, 1976.

ALONSO, 1979

ALONSO, Gabriel: "Capillas, altares, imágenes, capellanías, presbiteriados y beneficios de la Seu Vella de Lleida desde su fundación hasta su cierre", a *Ilerda*, 40, VIIè centenari de la consagració de la Seu Vella de Lleida (Miscel·lània commemorativa), 1979, pp. 57-88.

ALONSO, 1983

ALONSO, Gabriel: "El último de Coma, Maestro de la Seu Vella", a *Ilerda*, 44, 1983, pp. 163-169.

ALÒS/SOLANES, 2010

ALÒS, Carme; SOLANES, Eva: "Fragment d'arc polilobulat (1, 2 i 3)", a *Catàleg de la col·lecció de materials andalusins del Museu de la Noguera*, Balaguer, Museu de la Noguera, 2010, pp. 52-57.

ALSINA et al., 1990

ALSINA, Claudi; FELIU, Gaspar; MARQUET, Lluís: *Pesos, mides i mesures dels Països catalans*, col. Biblioteca de cultura catalana, 67, Barcelona, Curial, 1990.

ALTÉS, 2007

ALTÉS, Francesc X.: *El Processoner de la Seu d'Urgell imprès l'any 1527*, col. Biblioteca litúrgica catalana, 4, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2007.

ALTISENT, 1993

ALTISENT, Agustí: *Diplomatari de Santa Maria de Poblet*, Vimbodí, Abadia de Poblet, 1993.

ÁLVAREZ, 1994

ÁLVAREZ, Soledad: "La ceremonia de la donatio en el *Liber Testamentorum*", a *El rostro y el discurso de la fiesta*, Manuel Núñez Rodríguez (coord.),

Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 1994, pp. 91-108.

ALVIRA, 2000

ALVIRA, Martín: *Guerra e ideología en la España medieval. Cultura y actitudes históricas ente el giro de principios del siglo XIII. Batallas de las Navas de Tolosa (1212) y Muret (1213)*, (Tesi doctoral), Emilio Mitre (dir.), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2000.

ALVIRA, 2011

ALVIRA, Martín: "Después de las Navas de Tolosa y antes de Bouvines. La batalla de Muret (1213) y sus consecuencias", a *1212-1214, el trienio que hizo a Europa* (Actas de la XXXVII Semana de Estudios Medievales de Estella), del 19 al 23 de julio de 2010, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2011, pp. 85-111.

AMBROSE, 2001

AMBROSE, Kirk: "The Fall of Simon Magus on a Capital at Vézelay", a *Gazette des beaux-arts*, 143, 1587, 2001, pp. 151-166.

AMBROSE, 2005

AMBROSE, Kirk: "Samson, David, or Hercules? Ambiguous Identities in some Romanesque Lion-Fighter Sculptures", a *Konsthistorisk tidskrift*, 62, 3, 2005, pp. 131-146.

AMICH, 2000

AMICH, Narcís M.: *Els Sarcòfags romans i paleocristians de Sant Feliu de Girona*, col. Patrimoni cultural/Monografies Girona ciutat, 1, Girona, Ajuntament de Girona, 2000.

AMO GUINOVART, 1996

AMO GUINOVART, Dolores del: "«L'Ordo commendationis animae» i la plàstica peninsular dels segles IV-VI d. C.", a *Spania. Estudis d'Antiguitat Tardana oferts en homenatge del professor Pere de Palol i Salellas*, col. Biblioteca de l'Abat Oliba. Sèrie il·lustrada, 12, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, pp. 37-43.

AMO HORGA, 2009

AMO HORGA, Luz M. del: "La iconografía de la Navidad. I: ciclo de la Navidad o Encarnación", a *La natividad. Arte, religiosidad y tradiciones populares. Actas del Simposium (4/7 de noviembre de 2009)*, F. Javier Campos (ed.), San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2009, pp. 233-252.

ANADÓN, 1956

ANADÓN, Ramón: "Iconografía de la catedral vieja. Animales naturales", a *Ciudad. Cuadernos de Divulgación Cultural Leridana*, Número extraordinario dedicado a la Seo Antigua de Lérida, 1956, pp. 74-75.

ANDALORO, 2006

ANDALORO, Maria: *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, 312-468, col. La pittura medievale a Roma, 312-1431. Corpus, 1, Maria Andaloro i Serena Romano (dirs.), Milà, Jaca Book, 2006.

ANDRAULT-SCHMITT, 2009

ANDRAULT-SCHMITT, Claude: "Une source inédite pour l'art roman: l'histoire de la construction de l'église Saint-Nicolas de La Chaize-le-Vicomte (Vendée) entre 1091 et 1099", a *Bulletin Monumental*, 167, 2009, pp. 73-74.

ANGHEBEN, 2003

ANGHEBEN, Marcello: *Les Chapiteaux Romains de Bourgogne: Thèmes et Programmes*, col. Culture & Société Médiévales, Turnhout, Brepols, 2003.

ANGHEBEN, 2007

ANGHEBEN, Marcello: *Le jugement dernier. Entre orient et occident*, Valentino Pace (ed.), París, Cerf, 2007.

ARAD, 2011

ARAD, Lily: *Santa Maria de Barbera del Vallès. Fe i poder darrere les imatges sacres*, Barbera del Vallès, Tabelaia, 2011.

ARAD/PAGÈS, 2006

ARAD, Lily; PAGÈS, Montserrat: "Les Pintures romàniques de Sorpe, noves interpretacions", a *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 14, 2006, pp. 21-60.

ARAMENDÍA, 2001-2003

ARAMENDÍA, José Luis: *El románico en Aragón*, 5 vols., Saragossa, Librería General, 2001-2003.

ARBEITER/ARIAS, 2009

ARBEITER, Achim; ARIAS, Lorenzo: "Condicionantes histórico-artísticos de las cruces de Oviedo y su posterior restauración", a *Symposium Internacional Poder y Simbología en Europa, siglos VIII-X (Oviedo, 22-27 de septiembre del 2008)*, Francisco J. Fernández Conde i César García de Castro (coords.), Trea, Universidad de Oviedo, 2009, pp. 401-415.

ARCE, 2009

ARCE, Fernando: "Historia de arte, arqueología de la arquitectura y el telescopio de Galileo", a *Arqueología de la arquitectura*, 6, 2009, pp. 21-29.

ARCO, 1951

ARCO, Ricardo del: "La mezquita mayor y la catedral de Huesca", a *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 5, 1951, pp. 35-42.

ARGILÉS, 1991a

ARGILÉS, Caterina: "Contracte de Pere çà Coma", a *La Seu Vella de Lleida: La catedral, els promotors, els artistes, s. XIII-s. XV (Cat. expo.)*, Francesca Español i Esther Ratés (eds.), Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 1991, pp. 33.

ARGILÉS, 1991b

ARGILÉS, Caterina: "Nicolau de Maranya i els mestres vidriers a Lleida a la segona meitat del segle XIV", a *Congrés de la Seu Vella de Lleida (Actes)*, 6-9 març 1991, Lleida, Pagès Editors, 1991, pp. 167-173.

ARGILÉS, 1995

ARGILÉS, Caterina: "La construcció del campanar de la Seu Vella segons els llibres d'obra", a *Antoni Agustí, bisbe de Lleida i arquebisbe de Tarragona (1517-1586). Aportacions entorn el marc socio-cultural de Catalunya en la seva època. Dia de la Seu Vella, 1996*, Esther Balasch i Joan J. Busqueta (coords.), Lleida, Pagès, 1995, pp. 251-284.

ARGILÉS, 2001

ARGILÉS, Caterina: *Preus i salaris a la Lleida dels segles XIV i XV segons els llibres d'obra de la Seu (Tesi doctoral)*, Jordi Bolós (dir.), Lleida, Universitat de Lleida, 2001.

ARMENGOL/CATLLAR, 1987

ARMENGOL, Pere; CATLLAR, Bernat: *Atlas de Lleida, segles XVII-XX*, Lleida, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Lleida, 1987.

ARRIBA, 2009

ARRIBA, Sandra de: "La imagen de San José en la Natividad: una evolución iconográfica", a *La Natividad. Arte, religiosidad y tradiciones populares (Actas del Simposium), del 4 al 7 de noviembre de 2009*, F. Javier Campos (ed.), San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Escorialenses, 2009, pp. 499-510.

ARROYO, 1969

ARROYO, F.: "El dominio territorial del obispado de Roda (siglo XI y XII)", a *Hispania sacra*, 22, 1969, pp. 69-128.

AURIOL, 1930

AURIOL, A.: "Les peintures de la chapelle Saint-Antonin aux Jacobins de Toulouse", a *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, 17, 1930, pp. 1-22.

AVELLO, 2004

AVELLO, J. L.: "El Gallo de la Torre de San Isidoro. Avance al Estudio Iconográfico", a *El Gallo de la torre. San Isidoro, León*, M. Amor Fombella (ed.), Lleó, Càtedra de San Isidoro, 2004, pp. 71-104.

ÁVILA, 1993

ÁVILA, Ana: "Exaltación de Hércules como héroe i prototipo del hombre virtuoso", a *Imágenes y símbolos en la arquitectura pintada española (1470-1560)*, col. Palabra plástica, 18, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 163-221.

AVRIL et al., 1982

AVRIL, François; ANIEL, J. Pierre; MENTRÉ, Mireille: *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*, París, Bibliothèque Nationale, 1982.

[B]**BABY et al., 1981**

BABY, François; BÉNEZECH-LOUBET, Yvette; CLAEYS, Louis; DENJEAN,

André; DÉTRAZ, Michel; LECLERCQ, Guy; NOUZIÈS, André; PÉDOUSSAT, Daniel; SÉBASTIEN, Michel: *Histoire de Pamiers*, Basse-Ariège, Syndicat d'Initiatives de Pamiers, 1981.

BACH, 1987

BACH, Antoni: *Història d'Anglesola*, Barcelona, Caixa d'Estalvis de Catalunya, 1987.

BADA, 1992

BADA, Joan: *La Inquisició a Catalunya (segles XIII-XIX)*, col. Biblioteca cultural Barcanova, 18, Barcelona, Barcanova, 1992.

BAIGES et al., 2010

BAIGES, Ignasi J.; FELIU, Gaspar; SALRACH, Josep M.; BENITO, Pere: *Els Pergamins de l'Arxiu Comtal de Barcelona, de Ramon Berenguer II a Ramon Berenguer IV*, col. Diplomataris, 48-51, 4 vols., Barcelona, Fundació Noguera, 2010.

BALASCH, 2003

BALASCH, Esther: "La Preciosa", a *Seu Vella. L'esplendor retrobada (Cat. expo.)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2003, pp. 378-382.

BALIL, 1978

BALIL, Alberto: "Mosaico de Dionysos hallado en Sagunto", a *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 44, 1978, pp. 389-396.

BALTRUSAITIS, 1935

BALTRUSAITIS, Jurgis: "Gilgamesh. Notes sur l'histoire d'une forme", a *Revue d'art et d'esthétique*, 1-2, 1935, pp. 101-111.

BANCOURT, 1982

BANCOURT, Paul: *Les Musulmans dans les chansons de geste du Cycle du roi*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982.

BANGO, 1975

BANGO, Isidro G.: "Atrio y pórtico en el románico español: concepto y finalidad cívico-litúrgica", a *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 40, 1975, pp. 175-188.

BANGO, 1978

BANGO, Isidro G.: "Sobre el origen de la prosquinesis en la Epifanía a los Magos", a *Traza y baza. Cuadernos hispanos de simbología: Arte y literatura*, 7, 1978, pp. 25-39.

BANGO, 1991

BANGO, Isidro G.: "La catedral de Lleida. De la actualización de una vieja tipología templaria, conservadurismos y manierismos de su fábrica", a *Congrés de la Seu Vella de Lleida (Actes)*, 6-9 març 1991, Lleida, Pagès Editors, 1991, pp. 29-37.

BANGO, 1992

BANGO, Isidro G.: "El espacio para enterramientos privilegiados en la

arquitectura medieval española", a *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4, 1992, pp. 93-132.

BANGO, 1993

BANGO, Isidro G.: *El Camino de Santiago*, col. Espasa Arte, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.

BANGO, 1996

BANGO, Isidro G.: "La catedral de Lleida, último gran proyecto del románico catalán", a *Gombau de Camporrells, bisbe de Lleida a l'alba del segle XIII*, Isidro G. Bango i Joan J. Busqueta (coords.), Lleida, Publicacions dels Amics de la Seu Vella, 1996, pp. 17-42.

BARACCHINI et al., 1982

BARACCHINI, Clara; CALECA, Antonino; FILIERI, M. Teresa: "Architettura e scultura medievali nella diocesi di Lucca: criteri e metodi", a *Romanico padano, romanico europeo (Atti del convegno internazionale di studi)*, Modena-Parma, 26 ottobre-1 novembre 1977, Arturo C. Quintavalle (coord.), Parma, Università degli Studi di Parma-Istituto di storia dell'arte, 1982, pp. 289-304.

BARAHONA, 1957

BARAHONA, Josep: "Prosiguen a buen ritmo las obras de la Seo", a *Acento. Revista quincenal ilustrada*, 6 d'abril de 1957, pp. 8.

BARAUT, 1996

BARAUT, Cebrià: "Els inicis de la inquisició a Catalunya i les seves actuacions al bisbat d'Urgell (segles XII-XIII)", a *Urgellia*, 13, 1996, pp. 407-438.

BARBERI, 1988

BARBERI, Sandra: *Il chiostro di S. Orso ad Aosta*, col. Quaderni della Soprintendenza per i Beni Culturali della Valle d'Aosta, 5, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1988.

BARBIER, 1899

BARBIER, Chanoine: "L'iconographie de saint Antonin", a *Semaine catholique du diocèse de Pamiers*, 1899, pp. 914-917, 938-940, 988-991, 1010-1012.

BARCELÓ, 2001

BARCELÓ, Miquel: "Pròleg de color de púrpura", a *Ad detrimentum Yspanie. La conquesta de Turtusa i la formació de la societat feudal (1148-1200)*, Bellaterra/València, Universitat Autònoma/Universitat de València, 2001, pp. 13-18.

BARCELÓ, 2005

BARCELÓ, Miquel: "La «spurcitia paganorum» que había en Coria antes de la conquista cristiana en junio de 1142 d. C.", a *Musulmanes y cristianos en Hispania durante las conquistas de los siglos XII y XIII*, Miquel Barceló, Pedro Bádenas i José Martínez Gázquez (coords.), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, pp. 63-70.

BARKAI, 2007

BARKAI, Ron: *Cristianos y musulmanes en la España medieval. El enemigo en el espejo*, col. Libros de historia, 13, Madrid, Rialp, 2007.

BARÓ/ONTALBA, 1999

BARÓ, Xavier; ONTALBA, J. Antonio: "Aproximación a la moral en la Tarraconense (S. XIII-XV)", a *Hispania sacra*, 51, 104, 1999, pp. 655-668.

BARRACHINA, 1998-1999

BARRACHINA, Jaume: "Las portadas de la iglesia de Sant Pere de Rodes", a *Locus Amoenus*, 4, 1998-1999, pp. 7-35.

BARRACHINA, 2007

BARRACHINA, Jaume: "Ramon de Bianya o el seu cercle. Capitell amb figures, tiges entrecruades i raïms", a *La Fortuna d'unes obres. Sant Pere de Rodes, del monestir al museu (Cat. expo.)*, col. Quaderns del Museu Frederic Marès. Exposicions, 12, Pilar Vélez (coord.), Barcelona, Museu Frederic Marès, 2007, pp. 190-191.

BARRAL, 1989

BARRAL, Xavier: "The Last Supper of the Vic Cathedral Facade Rediscovered", a *Gesta*, 28, 2, 1989, pp. 121-126.

BARRAL, 1991

BARRAL, Xavier: "Mestre de Cabestany. Relleu de l'aparició de Jesús als seus deixebles al mar", a *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marès*, Francesca Español i Joaquín Yarza (dirs.), Barcelona, Ajuntament de Barcelona-Regidoria d'Edicions i Publicacions, 1991, pp. 127-128.

BARRAL, 1992

BARRAL, Xavier: "Mare de Déu del Claustre", a *Catalunya medieval (Cat. expo.)*, Barcelona, Lunweg, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1992, pp. 88-89.

BARRAL, 1994

BARRAL, Xavier: "Paeria de Lleida", a *Tresors artístics catalans*, col. Som i serem, 7, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1994, pp. 138-139.

BARRAL, 2000

BARRAL, Xavier: *La Cathédrale du Puy-en-Velay*, París, Éditions du Patrimoine etc., 2000.

BARRAL, 2004

BARRAL, Xavier: *Viure a palau a l'edat mitjana segles XII-XV (Cat. expo.)*, Girona, Fundació Caixa de Girona. Centre Cultural de Caixa de Girona. Fontana d'Or, 2004.

BARRAL, 2005

BARRAL, Xavier: *Conques*, París, J. P. Gisserot, 2005.

BARRAUD, 1860

BARRAUD, M.: "Notice archéologique et liturgique sur l'encens et les encensoirs", a *Bulletin Monumental*, 6, 26, 1860, pp. 501-536.

BARRIGA, 1975

BARRIGA, J. Romà: *El Sacramentari, ritual i pontifical de Roda. Cod. 16 de l'arxiu de la Catedral de Lleida, c. 1000*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajuana, 1975.

BARRIGA, 1978

BARRIGA, J. Romà: "El Manuscrit 18 de l'Arxiu de la Catedral de Lleida: leccionari per a l'ofici, del segle XI, provinent de Roda", a *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 1, 1978, pp. 11-41.

BARTAL, 1987a

BARTAL, Ruth: "Le programme iconographique du portail occidental de Sainte-Marie d'Oloron et son contexte historique", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 18, Le siècle de l'an mil (950-1050), 1987, pp. 95-113.

BARTAL, 1987b

BARTAL, Ruth: "The survival of early christian symbols in 12th century Spain", a *Príncipe de Viana*, 48, 181, 1987, pp. 299-316.

BARTOLOMÉ, 2011a

BARTOLOMÉ, Laura: "Itinerant versus pelegrí. El periple del Mestre del timpà de Cabestany", a *Porticum, Revista d'Estudis Medievals*, 1, 2011, pp. 44-68.

BARTOLOMÉ, 2011b

BARTOLOMÉ, Laura: *Presència i context del Mestre del timpà de Cabestany. La formació de la «traditio classica» d'un taller d'escultura meridional (ca. 1160-1200) (Tesi doctoral)*, Antoni José (dir.), Barcelona, Universitat de Barcelona, 2011.

BASCHET et al., 2012a

BASCHET, Jérôme; BONNE, J. Claude; DITTMAR, Pierre O.: *Le monde roman par-delà le bien et le mal. Pour une iconographie totale du lieu sacré*, París, Arkhê Editions, 2012.

BASCHET et al., 2012b

BASCHET, Jérôme; BONNE, J. Claude; DITTMAR, Pierre O.: "Chapire I. Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté", a «*Iter*» et «*locus*». *Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne*, Hors-série 3, 2012, s. p.

BASCHET et al., 2012d

BASCHET, Jérôme; BONNE, J. Claude; DITTMAR, Pierre O.: "Chapitre III. Saint-Nectaire. Déploiements figuratifs et auto-glorification de l'*Ecclesia*", a «*Iter*» et «*locus*». *Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne*, Hors-série 3, 2012, s. p.

BASCHET et al., 2012e

BASCHET, Jérôme; BONNE, J. Claude; DITTMAR, Pierre O.: "Chapitre IV.

Notre-Dame-du-Port: un puissant végétalisme et sa relève architecturale”, a «*Iter*» et «*locus*». *Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d’Auvergne*, Hors-série 3, 2012, s. p.

BASCHET et al., 2012c

BASCHET, Jérôme; BONNE, J. Claude; DITTMAR, Pierre O.: “Chapitre II. Saint-Pierre de Mozat. Entre dignité du monde terrestre et harmonies cosmologiques”, a «*Iter*» et «*locus*». *Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d’Auvergne*, Hors-série 3, 2012, s. p.

BASCHET, 1999

BASCHET, Jérôme: “In sinu Caritatis. Hypothèses sur l’iconographie de la Charité à Bourg-Argental”, a *Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, col. *Arte d’Occidente. Temi e metodi*, 1-3, Antonio Cadei i Angiola M. Romanini (coords.), Roma, Sintesi informazione, 1999, pp. 833-845.

BASCHET, 2011

BASCHET, Jérôme: “L’image et son lieu: quelques remarques générales”, a *L’image médiévale. Fonctions dans l’espace sacré et structuration de l’espace culturel*, Cécile Voyer i Éric Sparhubert (coords.), Turnhout, Brepols, 2011, pp. 179-204.

BASSEGODA, 1983

BASSEGODA, Joan: *Història de la restauració de Poblet. Destrucció i reconstrucció de Poblet*, Poblet, Abadia de Poblet, 1983.

BATLLE GALLART, 1961

BATLLE GALLART, Carme: “Vocación de los apóstoles”, a *El Arte románico. Catálogo. Exposición organizada por el Gobierno Español bajo los auspicios del Consejo de Europa*, Barcelona-Santiago de Compostela, s. n., 1961, p. 211.

BATLLE GALLART, 1980

BATLLE GALLART, Carme: “Els francesos a la Corona d’Aragó”, a *Anuario de Estudios Medievales*, 10, 1980, pp. 361-392.

BATLLE HUGUET, 1947-1951

BATLLE HUGUET, Pere: “Notes sobre la construcció de l’esglèsia de Vinaixa”, a *Miscel·lània Puig i Cadafalch. Recull d’estudis d’arqueologia, d’història de l’art i d’història oferts a Josep Puig i Cadafalch per la Societat Catalana d’Estudis Històrics*, 2 vols., Institut d’Estudis Catalans, 1947-1951, pp. 71-84.

BAUCELLS, 1997

BAUCELLS, Josep: “Limosnas y Pía Almoína: institucionalización de la caridad para los más necesitados en la área catalana”, a *Memoria ecclesiae*, 11, Beneficiencia y hospitalidad en los archivos de la Iglesia santoral hispano-mozárabe en las diócesis de España, 1997, pp. 161-211.

BAUCELLS, 2004

BAUCELLS, Josep: *Vivir en la Edad Media. Barcelona y su entorno en los siglos XIII y XIV (1200-1344)*, Barcelona, CSIC, Institució Milà i Fontanals, 2004.

BAUDOT, 1935-1956

BAUDOT, Jules: *Vies des saints et des bienheureux selon l'ordre du calendrier avec l'historique des fêtes*, 12 vols., Paris, Letouzey et Ané, 1935-1956.

BAUDOT, 1948

BAUDOT, Jules: *Vies des saints et des bienheureux selon l'ordre du calendrier avec l'historique des fêtes*, 6, Paris, Letouzey et Ané, 1948.

BAUTIER, 1968

BAUTIER, R. H.: "Un essai d'identification et de datation d'oeuvres de Benedetto Antelami à Parme et à Fidenza, d'après l'étude paleographique de leurs inscriptions", a *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1968, pp. 96-115.

BAYET, 1954

BAYET, Jean: "Le symbolisme du cerf et du centaure à la Porte rouge de Notre-Dame de Paris", a *Revue Archéologique*, 44, 21, 1954, pp. 21-68.

BAYLÉ, 1993

BAYLÉ, Maylis: "Les chapiteaux dérivés du corinthien dans la France du nord", a *L'Acanthe dans la sculpture monumentale de l'Antiquité à la Renaissance*, col. Mémoires de la section d'archéologie et d'histoire de l'art, 6, Paris, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, Publications de la Sorbonne, 1993, pp. 269-280.

BEAUDEQUIN, 1960

BEAUDEQUIN, Gabriel: "Les représentations sculptées de l'Adoration des Mages dans l'ancien diocèse d'Autun à l'époque romane. Étude descriptive et iconographique", a *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 3, 1960, pp. 479-489.

BECKWITH, 1956

BECKWITH, John: "An Ivory Relief of the Deposition", a *The Burlington Magazine*, 98, 640, 1956, pp. 228-235.

BEIGBEDER, 1962

BEIGBEDER, Olivier: *Forez-Velay roman*, col. La Nuit des temps, 15, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1962.

BEIGBEDER, 1989

BEIGBEDER, Olivier: *Léxico de los símbolos*, col. La Europa románica, 15, Madrid, Encuentro, 1989. [Publ. original: *Lexique des symboles*]. [1a. ed.: 1969].

BENAVENT, 1956

BENAVENT, Juan: "Restauración ventanal del claustro", a *Ciudad. Cuadernos de Divulgación Cultural Leridana*, Número extraordinario dedicado a la Seo Antigua de Lérida, 1956, pp. 72-73.

Bénédictins de Ramsgate, 1991

Bénédictins de Ramsgate: *Dix mille saints. Dictionnaire hagiographique*, Turnhout, Brepols, 1991.

BENOÎT, 1950

BENOÎT, Fernand: "La légende d'Hercule à Saint-Trophime d'Arles", a *Latomus. Revue d'Etudes latines*, 9, 1950, pp. 67-71.

BENOÎT, 1954

BENOÎT, Fernand: *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille*, París, Centre National de la Recherche Scientifique, 1954.

BERGER, 1884

BERGER, Elie: *Les Registres d'Innocent IV. Publiés ou analysés d'après les manuscrits originaux du Vatican et de la Bibliothèque Nationale*, 1, París, Ernest Thorin, 1884.

BERGÉS, 1995

BERGÉS, Carme: "La Porta dels Fillols: notes sobre una tipologia de portada", a *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 8, 1995, pp. 63-73.

BERGÉS, 1998

BERGÉS, Carme: "Alguns capitells d'influència tolosana de la portada dels Fillols de la Seu Vella de Lleida", a *La Pintura gòtica dels Ferrer i altres aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida*, s. XIII-XVIII, Ximo Company i Isidre Puig (coords.), Lleida, Publicacions dels Amics de la Seu Vella, 1998, pp. 43-63.

BERGÓS, 1926

BERGÓS, Joan: "L'església de Sant Joan el Vell", a *Vida lleidatana. Revista quinzenal il·lustrada*, 16, 1926, pp. 256-257.

BERGÓS, 1927

BERGÓS, Joan: "La catedral vella de Lleida. Decadència i profanació", a *Vida lleidatana. Revista quinzenal il·lustrada*, 44, 1927, pp. 53-54.

BERGÓS, 1928

BERGÓS, Joan: *La Catedral Vella de Lleida*, Barcelona, Barcino, 1928.

BERGÓS, 1935

BERGÓS, Joan: *L'escultura de la Seu Vella de Lleida*, col. Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica, 5, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1935.

BERGÓS, 1990

BERGÓS, Antoni: *Memòries d'Antoni Bergós*, Lleida, la Paeria, 1990.

BÉRIAC, 1988

BÉRIAC, Françoise: *Histoire des lépreux au Moyen Age. Une société d'exclus*, París, Imago, 1988.

BERLABÉ, 1991

BERLABÉ, Carme: "La iconografia del caballero de la Seu Vella", a *Congrés de la Seu Vella de Lleida (Actes)*, 6-9 març 1991, Lleida, Pagès Editors, 1991, pp. 69-71.

BERLABÉ, 1994

BERLABÉ, Carme: "La arqueología sagrada y el Museo Diocesano de Lleida", a *Los clasicismos en el arte español (Actas del X Congreso Español de Historia del Arte)*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1994, pp. 403-406.

BERLABÉ, 1995a

BERLABÉ, Carme: "El Museu diocesà de Lleida: una història retrospectiva", a *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 8, 1995, pp. 93-100.

BERLABÉ, 1995b

BERLABÉ, Carme: "Jordi Safont, un mestre d'obres de mitjan segle XV a la Seu Vella de Lleida. Noves aportacions", a *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 8, 1995, pp. 31-39.

BERLABÉ, 2000a

BERLABÉ, Carme: "Las Comisiones Provinciales de Monumentos y la creación de los museos arqueológicos y de arte en el entorno de Cataluña. El caso de Lleida", a *Ante el nuevo milenio. Raíces culturales, proyección y actualidad del arte español (Actas del XIII Congreso Español de Historia del Arte)*, 1, Comité Español de Historia del Arte, Universidad de Granada, Granada, 2000, pp. 251-258.

BERLABÉ, 2000b

BERLABÉ, Carme: "Seu Vella, patrimoni artístic, dispersió, museus. La memòria d'un monument", a *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, 2, 2000, pp. 327-343.

BERLABÉ, 2001

BERLABÉ, Carme: "La fundació dels museus diocesans a Catalunya. El Museu Episcopal de Vic i el Museu Diocesà de Lleida", a *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, 3, 2001, pp. 465-490.

BERLABÉ, 2005

BERLABÉ, Carme: "El Museo Diocesano de Lleida: historia y visicitudes", a *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 20, 2005, pp. 29-50.

BERLABÉ, 2007

BERLABÉ, Carme: "Iconografia del pelegrí a les terres de Lleida", a *El Camí de Sant Jaume i Catalunya (Actes del congrés internacional), Barcelona, Cervera i Lleida, els dies 16, 17 i 18 d'octubre de 2003*, col. Biblioteca Abat Oliba. Sèrie il·lustrada, 21, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007, pp. 267-275.

BERLABÉ, 2009a

BERLABÉ, Carme: "1893: El Bisbe Meseguer i el Museu Diocesà de Lleida. El Naixement d'un Museu al Servei de la Fe", a *Arrels cristianes. Presència i significació del cristianisme en la història i en la societat de Lleida*, 4: Temps de llums i ombres. Temps d'esperança. L'època contemporània. Del segle XIX fins als nostres dies, Romà Sol, Carme Torres i Ximo Company (eds.), Lleida, Pagès Editors-Bisbat de Lleida, 2009, pp. 505-516.

BERLABÉ, 2009b

BERLABÉ, Carme: *El Museu diocesà de Lleida. La seva formació i la legitimitat del seu patrimoni artístic (Tesi doctoral)*, Francesc Fité (dir.), Universitat Abat Oliba, 2009.

BERNABÉ, 1979

BERNABÉ, Alberto: *Fragmentos de épica griega arcaica*, col. Biblioteca clásica Gredos, 20, Madrid, Gredos, 1979.

BERTRAN, 1992

BERTRAN, Prim: "Ferrer Colom, bisbe de Lleida, i el seu temps (1334-1340)", a *El Bisbe Ferrer Colom, la llum, els tapissos i les portades plateresques de la Seu Vella*, Prim Bertran (ed.), Lleida, Associació Amics de la Seu Vella, 1992, pp. 13-24.

BERTRAN, 1995

BERTRAN, Prim: "Els clams del segle XIX: la primera recuperació de la Seu Vella", a *Ressò de Ponent: revista de l'Ateneu Popular de Ponent*, 126, 1995, pp. 27-31.

BERTRAN, 2008

BERTRAN, Prim: "El bisbat de Lleida i les seves relacions amb el papat", a *Arrels cristianes. Presència i significació del cristianisme en la història i en la societat de Lleida*, 2: Temps de consolidació. La baixa edat mitjana. Segles XIII-XV, Isidre Puig (dir.), Romà Sol, Carme Torres i Ximo Company (coords.), Lleida, Pagès Editors-Bisbat de Lleida, 2008, pp. 77-110.

BESERAN, 1990

BESERAN, Pere: "Alguns capitells de Sant Pere de Galligants i el mestre de Cabestany", a *Estudi General: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 10, 1990, pp. 17-45.

BESERAN, 2000

BESERAN, Pere: "Revisions i propostes per a l'escultura del claustre de l'Estany", a *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 12 (1999-2000), 2000, pp. 65-80.

BESERAN, 2003

BESERAN, Pere: *La memòria dels Montcada: Les tombes gòtiques de la capella de Sant Pere de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, Museu de Lleida Diocesà i Comarcal, 2003.

BESERAN, 2004

BESERAN, Pere: "Un estil per a Guillem Solivella i altres hipòtesis d'escultura lleidatana trescentista", a *Matèria: revista d'art*, 4, 2004, pp. 19-52.

BESERAN, 2007

BESERAN, Pere: "El retaule major de la Seu Vella de Lleida", a *El Romànic i el gòtic desplaçats. Estudis sobre l'exportació i migracions de l'art català medieval*, Rosa Alcoy i Pere Beseran (eds.), Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007, pp. 83-152.

BIENES et al., 1996

BIENES, Juan J.; CABAÑERO, Bernabé; HERNÁNDEZ, José A.: "La catedral romànica de El Salvador de Zaragoza a la luz de los nuevos datos aportados por su excavación arqueológica", a *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 12, 1996, pp. 315-334.

BIGET, 1974

BIGET, J. Louis: "Recherches sur le financement des cathédrales du Midi au

XIIIe siècle", a *Cahiers de Fanjeaux*, 9, La naissance et l'essor du gothique méridional au XIIIe siècle, 1974, pp. 126-164.

BIRD, 2003

BIRD, Jessalynn: "The construction of orthodoxy and the (de)construction of heretical attacks on the Eucharist in *Pastoralia* from Peter the Chanter's circle in Paris", a *Texts and the repression of medieval heresy*, col. York studies in medieval theology, 4, Caterina Bruschi i Peter Biller (eds.), Rochester (Nova York), York Medieval Press / The Boydell & Brewer, 2003, pp. 45-61.

BISSON, 1984

BISSON, Thomas N.: *Fiscal accounts of Catalonia under the early count-kings 1151-1213*, Berkeley, University of California Press, 1984.

BLANC/BLANC, 2006

BLANC, Anne; BLANC, Robert: *Monstres, sirènes et centaures. Symboles de l'art roman*, Mònaco, Rocher, 2006.

BLANCH, 1951

BLANCH, Josep: *Arxiepiscopologi de la Santa Església Metropolitana i Primada de Tarragona*, 2 vols., Tarragona, Diputació Provincial de Tarragona, 1951.

BOECI, 2002

BOECI, (Filòsof): *Consolació de la filosofia / De Consolatione Philosophiae*, col. Escriptors llatins, 332, Valentí Fàbrega (ed.), Barcelona, Fundació Bernat Metge, 2002.

BOESPFLUG/ZALUSKA, 1994

BOESPFLUG, François; ZALUSKA, Yolanta: "Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IVè Concile du Latran (1215)", a *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 37, 1994, pp. 181-240.

BOFARULL, 1849

BOFARULL, Próspero de: *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*, 4, Unión de Barcelona con Aragón, Barcelona, Tip. J. E. Monfort, 1849.

BOISMARD, 1981

BOISMARD, M. Emile: "La guérison du lépreux (Mc 1, 40 - 45 et par)", a *Salmanticensis*, 28, fasc. 1-2, 1981, pp. 283-291.

BOITANI et al., 1997

BOITANI, Piero; BOLOGNA, Corrado; CIPOLLA, Adele; DRONKE, Peter; LIBORIO, Mariantonia: *Alessandro nel Medioevo occidentale*, col. Scrittori greci e latini, 9, Piero Boitani et al. (eds.), Milà, Fondazione Lorenzo Valla, 1997.

BOIX, 1998

BOIX, Jordi C.: *De Roda a Lleida: la fi d'un somni heroic*, col. La Sitja, 18, Vielha, Institut d'Estudis del Baix Cinca, 1998.

BOLLANDISTES, 1889

BOLLANDISTES, Societat dels: *Catalogus codicum hagiographicorum latinorum*

antiquiorum saeculo XVI, qui asservantur in Bibliotheca Nationali Parisiensi, ediderunt hagiographi bollandiani, I (Codices 3-5291), Brusel·les, Apud editores, 1889.

BOLLANDISTES, 1949

BOLLANDISTES, Societat dels: *Bibliotheca hagiographica Latina. Antiquae et mediae aetatis*, col. Subsidia hagiographica, Brusel·les, Société des Bollandistes, 1949.

BOLÒS, 1991

BOLÒS, Jordi: "Notícia sobre alguns testaments del segle XIII conservats a l'Arxiu Capitular de Lleida", a *Congrés de la Seu Vella de Lleida (Actes)*, 6-9 març 1991, Lleida, Pagès Editors, 1991, pp. 63-67.

BONNE, 2009

BONNE, J. Claude: "Le végétalisme de l'art roman. Naturalité et sacralité", a *Le monde végétal. Médecine, botanique, symbolique*, Agostino Paravicini Bagliani (dir.), Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 95-120.

BONNEFOY, 1868

BONNEFOY, Louis de: *Épigraphie roussillonnaise ou recueil des inscriptions du département des Pyrénées-Orientales*, Perpinyà, Ch. Latrobe, 1868.

BONNERY et al., 1998

BONNERY, André; HIDRIO, Guylène; MENTRÉ, Mireille: *Jérusalem. Symboles et représentations dans l'Occident médiéval*, col. La mémoire des bâtisseurs, París, Grancher, 1998.

BORG, 1968

BORG, Alan: "A Further Note on a Marble Capital in the Fitzwilliam Museum, Cambridge", a *The Burlington Magazine*, 110, 783, 1968, pp. 312-316.

BORG, 1972

BORG, Alan: *Architectural sculpture in Romanesque Provence*, col. Oxford studies in the history of art and architecture, Oxford, Clarendon Press, 1972.

BORRELL et al., 1998

BORRELL, Josep; SANVICÉN, Paquita; GIBERT, Miquel M.: *La Renaixença a Lleida: Lluís Roca i Florejachs, Josep Pleyan de Porta*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1998.

BOTO, 2003a

BOTO, Gerardo: "Casas benedictinas castellanas. Topografía clasutral, programas escultóricos y usos devocionales", a *Claustros románicos hispanos*, Joaquín Yarza i Gerardo Boto (coords.), Lleó, Edileisa, 2003, pp. 111-139.

BOTO, 2003b

BOTO, Gerardo: "Nova et vetera en las canónicas catalanas: agustinianos y aquisgranenses", a *Claustros románicos hispanos*, Joaquín Yarza i Gerardo Boto (coords.), Lleó, Edileisa, 2003, pp. 305-349.

BOTO, 2007

BOTO, Gerardo: "Cartografía de la advocación jacobea en Cataluña (siglos X-XI)", a *El Camí de Sant Jaume i Catalunya (Actes del congrés internacional), Barcelona, Cervoera i Lleida, els dies 16, 17 i 18 d'octubre de 2003*, col. Biblioteca Abat Oliba. Sèrie il·lustrada, 21, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007, pp. 277-296.

BOTO/LOZANO, 2013

BOTO, Gerardo; LOZANO, Esther: "Les lieux des images historiées aux galeries du cloître de la cathédrale de Tarragone. Une approche de la périodicité de l'espace et de la topographie du temps", a *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 56, 2013, pp. 337-364.

BOTO/MARTÍNEZ TEJERA, 2010

BOTO, Gerardo; MARTÍNEZ TEJERA, Artemio M.: "Historiar la Arquitectura medieval. Intersecciones epistemológicas de la Historia del Arte y la Arqueología de la Arquitectura", a *Arqueología de la arquitectura*, 7, 2010, pp. 263-275.

BOTO/SUREDA JUBANY, 2013

BOTO, Gerardo; SUREDA JUBANY, Marc: "Les cahtedrales romanes catalanes. Programes, liturgie, architecture", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 44, La cathédrale romane: Architecture, espaces, circulations, 2013, pp. 75-89.

BOUDARTCHOUK et al., 2002

BOUDARTCHOUK, Jean-Luc; CABAU, Patrice; CLAEYS, Laurent; COMELONGUE, Marc: "L'invention de Saint Antonin de Frédelas-Pamiers", a *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, 62, 2002, pp. 15-57.

BOUFFARD, 1962

BOUFFARD, Pierre: *Sculpteurs de la Saintonge romane*, París, Horizons de France, 1962.

BOUSQUET, 1972

BOUSQUET, Jacques: "La dédicace ou la consécration des églises et leurs rapports avec la construction. L'exemple d'Oliba", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 3, Millénaire de l'abbé Oliba, 1972, pp. 51-71.

BOUSQUET, 1978

BOUSQUET, Jacques: "L'emplacement du thème de l'Annonciation dans la sculpture romane Italienne et française", a *Archives de l'Art français*, 25, 1978, pp. 29-39.

BOUSQUET, 1980

BOUSQUET, Jacques: "Copie et expansion de motifs dans la sculpture romane: la sirene aux centaures (a Saint- Gaudens et ailleurs)", a *Revue de Comminges*, 93, 1980, pp. 563-579.

BOUSQUET, 1981

BOUSQUET, Jacques: "Encore un motif roman composé de lettre: Les clefs de

saint Pierre, ses origines ottoniennes et paléo-chrétiennes", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 12, L'art roman et la pensée symbolique, 1981, pp. 29-48.

BOUSQUET, 1983

BOUSQUET, Jacques: "L'homme attaqué à la tête par deux dragons. Géographie et origines d'un motif de sculpture romane", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 14, Au seuil de l'art roman, 1983, s. n.

BRACONS, 1998

BRACONS, Josep: "Els davallaments romànics a Catalunya i l'heretgia albigea", a *Miscel·lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte (2 vols.)*, col. Biblioteca Abat Oliba. Sèrie il·lustrada, 14, 1, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya - Institut d'Estudis Catalans - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, pp. 197-205.

BRENK, 2002

BRENK, Beat: "Originalità e innovazione nell'arte medievale", a *Arti e storia nel Medioevo*, 1 (Tempi, spazi, istituzioni), Giuseppe Sergi i Enrico Castelnuovo (coords.), Torí, G. Einaudi, 2002, pp. 3-72.

BRETÈQUE, 1985

BRETÈQUE, François de la: "Image d'un animal: le lion. Sa définition et ses limites, dans les textes et l'iconographie (XIe-XIVe siècle)", a *Le monde animal et ses représentations au Moyen-Âge (XIe-XVe siècles)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le-Mirail, 1985, pp. 143-154.

BRINCARD/MARQUET, 1937

BRINCARD, Marie T.; MARQUET, J. J.: *Cunault. Ses chapiteaux du XIIIe siècle*, París, A. Picard, 1937.

BRODMAN, 1998a

BRODMAN, James: "Shelters and segregation: Lepers in Medieval Catalonia", a *On the social origins of medieval institutions. Essays in honor of Joseph F. O'Callaghan*, col. The medieval Mediterranean, 19, Joseph F. O'Callaghan, Donald J. Kagay i Theresa M. Vann (eds.), Leiden, Brill, 1998, pp. 35-45.

BRODMAN, 1998b

BRODMAN, James: *Charity and welfare. Hospitals and the poor in medieval Catalonia*, col. Middle Ages series, Filadèlfia, University of Pennsylvania Press, 1998.

BROOKE, 1989

BROOKE, C. N. Lawrence: *The Medieval idea of marriage*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

BROOKS, 1921

BROOKS, Neil C.: *The sepulchre of Christ in art and liturgy. With special reference to the liturgic drama*, col. Studies in language and literature, 7, 2, Urbana, University of Illinois, 1921.

BRUTAILS, 1901

BRUTAILS, Jean-Auguste: *Notes sobre l'art religiós en el Rosselló*, col. Biblioteca

del Centre Excursionista de Catalunya, 2, Barcelona, 1901. [Publ. original: *L'art religieux du Roussillon*].

BUESA, 1979

BUESA, Domingo: "La diócesis de Huesca-Jaca en tiempos de Jaime I", a *X Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Jaime I y su época*, 3, Saragossa, Institución Fernando el Católico, 1979, pp. 77-85.

BURCKHARDT, 2000

BURCKHARDT, Titus: "«Yo soy la puerta». Consideraciones sobre la iconografía de la portada de iglesia", a *Principios y métodos del arte sagrado*, col. Sophia perennis, 57, Palma de Mallorca, Olañeta, 2000, pp. 89-114. [Publ. original: "«Je suis la porte», considérations sur l'iconographie du portail d'église roman", a *Études traditionnelles*, 308, 1953].

BURESI, 2000

BURESI, Pascal: "Les conversions d'églises et de mosquées en Espagne aux XIe-XIIIe siècles", a *Religion et société urbaine au Moyen Âge. Études offertes à Jean-Louis Biget par ses élèves*, P. Boucheron i J. Chiffolleau (eds.), Publications de la Sorbonne, 2000, pp. 333-350.

BURRINI, 1997

BURRINI, Marco: "Réflexions sur les anges sans ailes dans l'oeuvre du maître de Cabestany", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 28, Les anges et les archanges dans l'art et la société à l'époque romane, 1997, pp. 63-73.

BUSCH, 2001

BUSCH, Silvia O.: *Medieval mediterranean ports. The Catalan and Tuscan coasts, 1100 to 1235*, Leiden, Brill, 2001.

BUSQUETA, 2003a

BUSQUETA, Joan J.: "A l'alba del segle XIII", a *Seu Vella. L'esplendor retrobada (Cat. expo.)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2003, pp. 35-38.

BUSQUETA, 2003b

BUSQUETA, Joan J.: "Consueta Dominical, Ferial i Santoral de la Catedral de Lleida", a *Seu Vella. L'esplendor retrobada (Cat. expo.)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2003, pp. 359-360.

BUSQUETA, 2003c

BUSQUETA, Joan J.: "Reglamentació de l'Església de Lleida", a *Seu Vella. L'esplendor retrobada (Cat. expo.)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2003, pp. 229-230.

BUSQUETA, 2003d

BUSQUETA, Joan J.: "Sentència del Papa Inocenci III (maig de 1203)", a *Seu Vella. L'esplendor retrobada (Cat. expo.)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2003, pp. 231-233.

BUSQUETA, 2003e

BUSQUETA, Joan J.: *Història de Lleida. Baixa Edat Mitjana*, 3, Lleida, Pagès Editors, 2003.

BUSQUETA, 2008

BUSQUETA, Joan J.: "La Baixa Edat Mitjana: l'Església de Lleida en el seu marc històric i social (segles XIII-XV)", a *Arrels cristianes. Presència i significació del cristianisme en la història i en la societat de Lleida*, 2: Temps de consolidació. La baixa edat mitjana. Segles XIII-XV, Isidre Puig (dir.), Romà Sol, Carme Torres i Ximo Company (coords.), Lleida, Pagès Editors-Bisbat de Lleida, 2008, pp. 21-54.

BUSQUETA/SARDOY, 1996

BUSQUETA, Joan J.; SARDOY, Elena: "Testaments del segle XIII conservats a l'Arxiu Municipal de Lleida: lectura diplomàtica i transcripció", a *Gombau de Camporrells, bisbe de Lleida a l'alba del segle XIII*, Isidro G. Bango i Joan J. Busqueta (coords.), Lleida, Publicacions dels Amics de la Seu Vella, 1996, pp. 115-143.

[C]

CAAMAÑO, 1978

CAAMAÑO, Jesús M.: "En torno al tímpano de Jaca", a *Goya: Revista de Arte*, 142, 1978, pp. 200-207.

CABANES/HUICI, 1976-1988

CABANES, María D.; HUICI, Ambrosio: *Documentos de Jaime I de Aragón*, 5 vols., Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1976-1988.

CABANOT, 1974

CABANOT, Jean: "Le décor sculpté de la Basilique Saint-Sernin de Toulouse. Sixième colloque international de la Société Française d'Archéologie (Toulouse, 22-23 octobre 1971)", a *Bulletin Monumental*, 132, 1974, pp. 99-145.

CAHN, 1973

CAHN, Walter: "Observations on Corbeil", a *The Art Bulletin*, 55, 3, 1973, pp. 321-327.

CALABUIG, 1993

CALABUIG, Ignazio M.: "L'appellativo «Stella Maris» da Girolamo a Bernardo. Schede per un repertorio", a *Respice stellam Maria in san Bernardo e nella tradizione cistercense (Atti del Convegno internazionale)*, Roma, Marianum 21-24 ottobre 1991, Roma, Edizioni Marianum, 1993, pp. 411-428.

CALAHORRA et al., 1993

CALAHORRA, Pedro; LACASTA, Jesús; ZALDÍVAR, Álvaro: *Iconografía musical del románico aragonés*, Saragossa, Instituto Fernando el Católico, 1993.

CALDERE, 1985

CALDERE, J.: "Retable de Sant Jaume de Frontanyà", a *Santiago de Compostela*:

1000 ans de pèlerinage européen (Cat. expo.), col. Europalia, Brussel ·les, Crédit communal, 1985, pp. 370.

CALDERONI, 2000

CALDERONI, Anna R.: *Il pergamino di Guglielmo per il Duomo di Pisa, oggi a Cagliari*, col. I Quaderni dell'Opera della Primaziale Pisana, 14, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2000.

CALDWELL, 1980

CALDWELL, Susan H.: "Penance, Baptism, Apocalypse: The Easter Context of Jaca Cathedral's West Tympanum", a *Art History*, 3, 1, 1980, pp. 25-40.

CALLISEN, 1939

CALLISEN, S. A.: "The Iconography of the Cock on the Column", a *The Art Bulletin*, 21, 2, 1939, pp. 160-178.

CAMILLE, 2000

CAMILLE, Michael: *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, col. Akal/arte y estética, 57, Tres Cantos, Akal, 2000. [Publ. original: *Gothic idol. Ideologie and image-making in medieval art*]. [1a. ed.: 1989].

CAMPOS/TEIJEIRA, 1993

CAMPOS, María D.; TEIJEIRA, M. Dolores: "La iconografía del Árbol de Jessé en la catedral de León", a *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 54, 1993, pp. 69-86.

CAMPS, 1988

CAMPS, Jordi: *El Claustre de la catedral de Tarragona. Escultura de l'ala meridional*, col. Lambard. Sèrie Monografies i recerques, 1, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1988.

CAMPS, 1994

CAMPS, Jordi: "«La Vierge du Cloître» de Solsona (Catalogne) attribuée à Gilabertus: à propos de sa fonction et contexte d'origines", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 25, Marie, l'art et la société des origines du culte au XIIème siècle, 1994, pp. 63-71.

CAMPS, 1998

CAMPS, Jordi: "Notes sobre l'escultura de Vallbona de les Monges", a *Miscel·lània en Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte (2 vols.)*, col. Biblioteca Abat Oliba. Sèrie il·lustrada, 14, 1, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya - Institut d'Estudis Catalans - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, pp. 237-243.

CAMPS, 2003a

CAMPS, Jordi: "Grup escultòric de l'Anunciata: Maria i l'Arcàngel Gabriel", a *Seu Vella. L'esplendor retrobada (Cat. expo.)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2003, pp. 221-223.

CAMPS, 2003b

CAMPS, Jordi: "L'escultura del segle XIII a la Seu Vella de Lleida", a *Seu Vella*.

L'esplendor retrobada (Cat. expo.), Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2003, pp. 43-50.

CAMPS, 2009

CAMPS, Jordi: "Toulouse, Gilabertus i el seu reflex en l'escultura romànica a Catalunya", a *Quaderns del MEV*, 3, 2009, pp. 29-41.

CAMPS, 2010

CAMPS, Jordi: "L'escultura arquitectònica del romànic a Catalunya. Els vincles amb Itàlia", a *Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya*, Actes del Simposi internacional celebrat a Girona i Barcelona el 25 i 26 de novembre de 2005, Jordi Camps i Pere Freixas (dirs.), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2010, pp. 167-179.

CAMPS, 2011

CAMPS, Jordi: "Tarragona, Barcelona y la iglesia del castillo de Camarasa. Comitentes y talleres de escultura en Cataluña a finales del siglo XII", a *Medioevo: I committenti (Atti del convegno internazionale di studi)*, Parma, 21-26 settembre 2010, col. I convegni di Parma, 13, Arturo C. Quintavalle (coord.), Milà, Electa, 2011, pp. 62-68.

CAMPS/DECTOT, 2004

CAMPS, Jordi; DECTOT, Xavier: *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí (Cat. expo.)*, Barcelona, París, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2004.

CAMPS/LORÉS, 1991

CAMPS, Jordi; LORÉS, Immaculada: "La difusió de l'escola de Lleida a la zona d'Osca i les seves transformacions: el cas de l'escultura de San Miguel de Foces", a *Congrés de la Seu Vella de Lleida (Actes)*, 6-9 març 1991, Lleida, Pagès Editors, 1991, pp. 101-105.

CAMPS/LORÉS, 1992

CAMPS, Jordi; LORÉS, Immaculada: "Una línia d'influència occitana reflectida en l'escultura del presbiteri de la catedral de Tarragona", a *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 5 (1989-1991), 1992, pp. 53-78.

CAMPS/LORÉS, 1994

CAMPS, Jordi; LORÉS, Immaculada: "El Claustre de Sant Pau del Camp en el context de l'escultura barcelonina del segle XIII", a *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 6, 1994, pp. 87-111.

CAMPS/LORÉS, 2000

CAMPS, Jordi; LORÉS, Immaculada: "Sant Pere de Rodes", a *Le Maître de Cabestany*, col. La Voie lactée. Nouvelle série, 1, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 2000, pp. 113-123.

CAMUS/ANDRAULT-SCHMITT, 2002

CAMUS, Marie-Thérèse; ANDRAULT-SCHMITT, Claude: *Notre-Dame-la-Grande de Poitiers. L'oeuvre Romane*, Paris/Poitiers, CÉSCM, Université de Poitiers/Picard, 2002.

CANAL, 1836

CANAL, José de la: *España Sagrada. Tomo XLVI. Tratado LXXXIV. De las Santas Iglesias de Lérida, Roda y Barbastro en su estado antiguo*, Madrid, Imprenta de los herederos de don José del Collado, 1836.

CANELLAS, 1979

CANELLAS, Ángel: "Notas históricas sobre el barrio zaragozano de La Seo", a *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 35, 1979, pp. 323-338.

CANELLAS/SAN VICENTE, 1979

CANELLAS, Ángel; SAN VICENTE, Ángel: *Aragón*, col. La España románica, 4, Madrid, Ediciones Encuentro, 1979. [Publ. original: *Aragon Roman*]. [1a. ed.: 1971].

CANELLAS/SAN VICENTE, 1996

CANELLAS, Ángel; SAN VICENTE, Ángel: *Rutas románicas en Aragón*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1996.

CAÑAS, 1988

CAÑAS, Jesús: *Libro de Alexandre*, col. Letras hispánicas, 280, Madrid, Cátedra, 1988.

CAPDEVILA, 1935

CAPDEVILA, Sanç: *La Seu de Tarragona. Notes històriques sobre la construcció, el tresor, el artistes, els capitulars*, col. Biblioteca història de la Biblioteca Balmes. Serie 2, 13, Barcelona, Biblioteca Balmes, 1935.

CAPELLI, 1976

CAPELLI, Gianni: *I mesi antelamici nel Battistero di Parma*, Parma, Luigi Battei, 1976.

CAPPELLETTI, 2002

CAPPELLETTI, Lorenzo: *Gli affreschi della cripta anagnina. Iconologia*, col. Miscellanea historiae pontificiae, 65, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 2002.

CARBONELL, 1990

CARBONELL, Eduard: "Pintures procedents de Sant Quirze de Pedret", a *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona: Catàleg d'Art Romànic i Gòtic*, Solsona, Patronat del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona - Ajuntament de Solsona - Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1990, pp. 67-72.

CARLETTI, 1974

CARLETTI, Carlo: "Sull'iconografia dei tre giovani ebrei di Babilonia di fronte a Nabuchodonosor", a *Atti del III congresso nazionale di archeologia cristiana*, 27 maggio al 2 giugno 1972, col. Antichità altoadriatiche, 6, Trieste, Lint, 1974, pp. 17-30.

CARLETTI, 1975

CARLETTI, Carlo: *I tre giovani ebrei di Babilonia nell'arte cristiana antica*, col. Quaderni di "Vetera Christianorum", 9, Roma, Paideia Brescia, 1975.

CARO, 1949

CARO, Julio: "Vida agraria tradicional reflejada en el arte español", a *Estudios de historia social de España*, 1, 1949, pp. 45-138.

CARR, 1978

CARR, Carolyn K.: *Aspects of the iconography of Saint Peter in medieval art of Western Europe to the early thirteenth century*, Arbor, University microfilms international, 1978.

CARRERO, 2000a

CARRERO, Eduardo: "«Ecce quam bonum et quam iocundum habitare fratres in unum»: Vidas regular y secular en las catedrales hispanas llegado el siglo XII", a *Anuario de Estudios Medievales*, 30, 2, 2000, pp. 757-806.

CARRERO, 2000b

CARRERO, Eduardo: "La mezquita mayor, Santa Maria l' Antiga y la canónica de la Seu Vella de Lleida: Historia de una confusión", a *Ante el nuevo milenio. Raíces culturales, proyección y actualidad del arte español (Actas del XIII Congreso Español de Historia del Arte)*, 1, Comité Español de Historia del Arte, Universidad de Granada, Granada, 2000, pp. 64-74.

CARRERO, 2001

CARRERO, Eduardo: "Sobre ámbitos arquitectónicos y vida regular del clero. La canónica de la Seu Vella de Lleida", a *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, 3, 2001, pp. 151-189.

CARRERO, 2004

CARRERO, Eduardo: "De mezquita a catedral. La seo de Huesca y sus alrededores entre los siglos XI y XV", a *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*, col. Seminario de arte medieval, 2, Eduardo Carrero i Daniel Rico (eds.), Murcia, Nausícaä, 2004, pp. 35-76.

CARRERO, 2005a

CARRERO, Eduardo: "La *vita communis* en las catedrales peninsulares. Del registro diplomático a la evidencia arquitectónica", a *A Igreja e o clero português no contexto europeu*, col. Estudos de história religiosa, 3, Lisboa, Centro de Estudos de História Religiosa, Universidade Católica Portuguesa, 2005, pp. 171-192.

CARRERO, 2005b

CARRERO, Eduardo: *Las catedrales de Galicia durante la Edad Media. Claustros y entorno urbano*, col. Publicaciones breves de la catalogación arqueológica y artística de Galicia, s. l., Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2005.

CARRERO, 2006

CARRERO, Eduardo: "El claustro funerario en el medievo o los requisitos de una arquitectura de uso ceremonial", a *Liño: Revista anual de historia del arte*, 12, 2006, pp. 31-43.

CARRERO, 2007a

CARRERO, Eduardo: "Imágenes litúrgicas. La viga de Sant Miquel de Cruïlles

(Museu d'Art de Gerona) y la dedicación de su iglesia", a *Arte y cristianismo. In memoriam de Juan Plazaola Artola, S. I.*, col. Serie homenajes, María del Carmen Alonso-Pimentel i Edorta Kortadi (eds.), Sant Sebastià, Universidad de Deusto, 2007, pp. 329-340.

CARRERO, 2007b

CARRERO, Eduardo: "La acogida a los peregrinos en las catedrales: hospitales, alberguerías y limosnas capitulares en los reinos hispanos del medievo", a *El Camí de Sant Jaume i Catalunya (Actes del congrés internacional)*, Barcelona, Cervera i Lleida, els dies 16, 17 i 18 d'octubre de 2003, col. Biblioteca Abat Oliba. Sèrie il·lustrada, 21, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007, pp. 61-81.

CARRERO, 2007c

CARRERO, Eduardo: "Le Palais Épiscopal dans les royaumes ibériques médiévaux. Une interprétation fonctionnelle", a *Hortus Artium Medievalium*, 13, 1, 2007, pp. 183-201.

CARRERO, 2008a

CARRERO, Eduardo: "Centro y periferia en la ordenación de espacios litúrgicos: las estructuras corales eduardo carrero", a *Hortus Artium Medievalium*, 14, 2008, pp. 159-178.

CARRERO, 2008b

CARRERO, Eduardo: "Teoría y método en la Historia de la Arquitectura Medieval. Algunas reflexiones", a *Arqueologia de l'arquitectura (Seminari d'Estudis Històrics)*, març de 2007, Palma de Mallorca, Societat Arqueològica Lulliana, 2008, pp. 5-28.

CARRERO, 2009

CARRERO, Eduardo: "Presbiterio y coro en la Catedral de Toledo. En busca de unas circunstancias", a *Hortus Artium Medievalium*, 15/2, 2009, pp. 315-327.

CARRERO, 2010

CARRERO, Eduardo: "La Seu d'Urgell, el último conjunto de iglesias. Liturgia, paisaje urbano y arquitectura", a *Anuario de Estudios Medievales*, 40, 1, 2010, pp. 251-291.

CARRERO, 2011a

CARRERO, Eduardo: "Cathédrale et topographie funéraire dans l'architecture médiévale de la Péninsule Ibérique", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 42, Mémoires, tombeaux et sépultures à l'époque romane, 2011, pp. 115-129.

CARRERO, 2011b

CARRERO, Eduardo: "Entre almuédanos y campanas. Constantes sobre la conversión de aljamas en catedrales", a *Hortus Artium Medievalium*, 17, 2011, pp. 185-200.

CARRO, 1987

CARRO, José: "Moneda del rey D. Fernando II de Galicia-León compostelana,

con el tema de la «Traslación» del cuerpo del Apóstol Santiago (1157-1188)”, a *Compostellanum*, 32, 1987, pp. 575-594.

CARRÓN, 2002

CARRÓN, J.: “Curación de un leproso: la extraña ira de Jesús (Mc 1,40.43)”, a *Plenitudo temporis: Miscelánea homenaje al Prof. Dr. Ramón Trevijano Etcheverría*, col. Bibliotheca Salmanticensis. Estudios, 249, Santiago Guijarro, Jorge J. Fernández i Pedro Trevijano (eds.), Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2002, pp. 153-172.

CARTLIDGE/ELLIOTT, 2001

CARTLIDGE, David R.; ELLIOTT, J. K.: *Art and the Christian apocrypha*, London, Routledge, 2001.

CARY, 1956

CARY, George: *The medieval Alexander*, col. Ancient Greek literature, Cambridge, University Press, 1956.

CASAGRANDE/VECCHIO, 1979

CASAGRANDE, Carla; VECCHIO, Silvana: “Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XIIe et XIIIe siècles)”, a *Annales: économies, sociétés, civilisations*, 34, 5, 1979, pp. 913-928.

CASCHIFELLONE, 1973

CASCHIFELLONE, Caffaro de: *De Captione Almerie et Tortuose*, col. Textos medievales (Anubar), 34, Antonio Ubieto (ed.), Valencia, Anubar, 1973.

CASSIN, 1951

CASSIN, E.: “Daniel dans la «fosse» aux lions”, a *Revue des Religions*, 139, 1951, pp. 129-161.

CASTELNUOVO, 2007

CASTELNUOVO, Enrico: “Viaggiavano gli artisti nei lunghi secoli del medioevo? E perché, e come, e quando?”, a *Els Camins, el viatge, els artistes (Actes del cicle de conferències)*, setembre-octubre 2006, Jordi Camps i Francesc Quílez (dirs.), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2007, pp. 33-45.

CASTILLO, 2005

CASTILLO, Pedro: “Una aproximación a la presencia de Oriente en Occidente: rechazo y atracción hacia el mundo cristiano oriental en las iglesias hispanas de la Antigüedad tardía”, a *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*, 10, 2005, pp. 5-19.

CASTILLÓN, 1986

CASTILLÓN, Francisco: “El Maestro de Coro de la Seu Vella de Lleida”, a *Ilerda*, 47, 1986, pp. 293-373.

CASTILLÓN, 1991a

CASTILLÓN, Francisco: “El preposít de la Seu Vella de Lleida (1154-1225)”, a *Ilerda*, 49, 2, 1991, pp. 143-160.

CASTILLÓN, 1991b

CASTILLÓN, Francisco: "El tesorero de la Seu Vella de Lleida: (1167-1224)", a *Palestra Universitària*, 5, 1991, pp. 93-125.

CASTILLÓN, 1992-1993

CASTILLÓN, Francisco: "El preposít de La Seu Vella de Lleida (1154-1225) (II)", a *Ilerda*, 50, 2, 1992-1993, pp. 145-168.

CASTILLÓN, 1998

CASTILLÓN, Francisco: "Diplomatario de la sacristia de la Seu Vella de Lleida (1151-1227)", a *Ilerda. Humanitats*, 52, 1998, pp. 91-161.

CASTILLÓN, 2003

CASTILLÓN, Francisco: "Liturgia funeral en la Seu Vella de Lleida", a *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, 4, 2003, pp. 445-530.

CASTIÑEIRAS, 1996

CASTIÑEIRAS, Manuel A.: *El Calendario medieval hispano, textos e imágenes. Siglos XI-XIV*, col. Estudios de arte, 7, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.

CASTIÑEIRAS, 1998

CASTIÑEIRAS, Manuel A.: "Un adro para un obispo: Modelos e intencións na fachada de Platerías", a *Cultura, poder y mecenazgo*, col. Sémata, 10, Alfredo Vigo (ed.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1998, pp. 231-264.

CASTIÑEIRAS, 2002

CASTIÑEIRAS, Manuel A.: "I Loca Sancta nel ciclo di Pietro nella cattedrale di Sessa Aurunca", a *Il cammino di Gerusalemme (Atti del II Convegno internazionale di studio)*, Bari-Brindisi-Trani, 18-22 maggio 1999, M. Stella Calò (dir.), M. Adda, 2002, pp. 619-632.

CASTIÑEIRAS, 2003

CASTIÑEIRAS, Manuel A.: "Topographie Sacrée, liturgie pascale et reliques dans les grands centres de pèlerinage. Saint-Jacques-de-Compostelle, Saint-Isidore-de-Léon et Saint-Étienne-de-Ribas-de-Sil", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 34, Liturgie, arts et architecture à l'époque romane, 2003, pp. 27-49.

CASTIÑEIRAS, 2004

CASTIÑEIRAS, Manuel A.: "L'Alessandro anglonormanno e il mosaico di Otranto: una ekphrasis monumentale?", a *Troianalexandrina. Anuario sobre Literatura Medieval de materia clásica*, 4, 2004, pp. 41-86.

CASTIÑEIRAS, 2006

CASTIÑEIRAS, Manuel A.: "D'Alexandre à Arthur. L'imaginaire normand dans la mosaïque d'Otrante", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 37, Vers et à travers l'art roman: la transmission des modèles artistiques, 2006, pp. 135-153.

CASTIÑEIRAS, 2007

CASTIÑEIRAS, Manuel A.: *La Vieira en Compostela: la insignia de la Peregrinación Jacobea*, s. l., Fluir Ediciones, 2007.

CASTIÑEIRAS, 2008a

CASTIÑEIRAS, Manuel A.: "La pintura mural", a *El Romànic a les col·leccions del MNAC*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, pp. 21-87.

CASTIÑEIRAS, 2008b

CASTIÑEIRAS, Manuel A.: "La pintura sobre taula", a *El Romànic a les col·leccions del MNAC*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, pp. 89-135.

CASTIÑEIRAS, 2009a

CASTIÑEIRAS, Manuel A.: "Capella de santa Caterina de la catedral de la Seu d'Urgell. Disputa i arrest de Santa Caterina", a *La Princesa sàvia. Les pintures de santa Caterina de la Seu d'Urgell (Cat. expo.)*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2009, pp. 82-85.

CASTIÑEIRAS, 2009b

CASTIÑEIRAS, Manuel A.: "Santa Caterina Retrobada: el programa de la catedral de la Seu d'Urgell i el seu context", a *La Princesa sàvia. Les pintures de santa Caterina de la Seu d'Urgell (Cat. expo.)*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2009, pp. 23-37.

CASTIÑEIRAS, 2010

CASTIÑEIRAS, Manuel A.: "Il «Maestro di Pedret» e la pittura lombarda. Mito o realtà?", a *Pittura a Galliano. Un orizzonte europeo*, col. *Arte lombarda*, 2, Marco Rossi (dir.), Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 48-66.

CASTIÑEIRAS, 2011a

CASTIÑEIRAS, Manuel A.: "Diego Gelmirez, un committente viaggiatore: dalla Porta Francigena all'altare maggiore della cattedrale di Santiago", a (*Atti del convegno internazionale di studi*), *Parma, 21-26 settembre 2010*, Arturo C. Quintavalle (coord.), Milà, Electa, 2011, pp. 268-280.

CASTIÑEIRAS, 2011b

CASTIÑEIRAS, Manuel: *El Tapís de la Creació*, Girona, Catedral de Girona, 2011.

CASTIÑEIRAS, 2011c

CASTIÑEIRAS, Manuel A.: "La Porta Francigena: una encrucijada en el nacimiento del gran portal románico", a *Anales de historia del arte*, 2, 2011, pp. 93-122.

CASTRO, 1997

CASTRO, Eva: *Teatro medieval*, 1 (El drama litúrgico), Barcelona, Crítica, 1997.

CASTRO, 2001

CASTRO, Eva: *Dramas escolares latinos, siglos XII y XIII*, col. *clásicos latinos medievales*, 10, Tres Cantos, Madrid, Akal Ediciones, 2001.

CASTRO, 2003

CASTRO, Eva: "Drama latino medieval", a *Homenaje a Luis Quirante, I, Estudios teatrales, Anejo de la Revista Cuadernos de Filología*, 50, Rafael Beltrán (ed.), Valencia, Universitat de València, Facultat de Filologia, 2003, pp. 95-114.

CATEL, 1633

CATEL, Guillaume de: *Mémoire de l'histoire du Languedoc curieusement et fidèlement recueillis de divers auteurs... et de plusieurs titres et chartes... par Me Guillaume de Catel*, Pierrear Bosc (ed.), Toulouse, 1633.

CATTA, 1961

CATTA, Chanoine Etienne: "Sedes Sapientiae", a *Maria: études sur la Sainte Vierge*, 1961, pp. 689-866.

CAZES et al., 2008

CAZES, Daniel; CAZES, Quitterie; ESCOURBIAC, Michel: *Saint-Sernin de Toulouse. De Saturnin au chef-d'oeuvre de l'art roman*, Graulhet, Odyssee, 2008.

CAZES, 1995

CAZES, Quitterie: "La cathédrale de Toulouse et son environnement (XIIe-XIVe siècle)", a *Cahiers de Fanjeaux*, 30, La cathédrale (12e-14e siècle), 1995, pp. 31-59.

CAZES, 1998

CAZES, Quitterie: *Le Quartier canonial de la Cathédrale Saint-Étienne de Toulouse*, col. Archéologie du Midi médiéval. Supplément, 2, Carcassona, Centre d'archéologie médiévale du Languedoc, 1998.

CAZES, 2004

CAZES, Quitterie: "Le cloître disparu de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse", a *Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*, Peter K. Klein (ed.), Ratisbona, Schnell/Steiner, 2004, pp. 269-284.

CAZES, 2008

CAZES, Quitterie: "L'escultura a Toulouse entre el 1120 i el 1180", a *El Romànic i la Mediterrània: Catalunya, Toulouse i Pisa, 1120-1180 (Cat. expo.)*, Manuel A. Castiñeiras i Jordi Camps (dirs.), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, pp. 69-79.

CAZES, 2010

CAZES, Quitterie: "Les établissements religieux", a *Toulouse au Moyen Âge. 1000 ans d'histoire urbaine, 400-1480*, Jean Catalo i Quitterie Cazes (dirs.), Portet-sur-Garonne, Loubatières, 2010, pp. 69-72.

CAZES, 2012

CAZES, Quitterie: "Vers une datation «haute» de l'œuvre du sculpteur Gilabertus à Toulouse?", a *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'oeuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris, Picard, 2012, pp. 508-513.

CAZES, 2013

CAZES, Daniel: "L'Annonciation des Cordeliers. Une oeuvre éminente de l'art 1200", a *Midi-Pyrénées Patrimoine*, 35. Au temps de la bataille de Muret. Aspects de l'art en Catalogne, Aragon et pays toulousain, 2013, pp. 71-75.

CAZES/CELLÈS, 2001

CAZES, Quitterie; CELLÈS, Maurice: *Le cloître de Moissac*, Bordeus, Ed.Sud-Ouest, 2001.

CENDÓN, 2010

CENDÓN, Marta: "La catedral de Ourense: receptáculo de la memoria de la sociedad medieval", a *Semata: Ciencias sociais e humanidades*, 22, 2010, pp. 391-409.

CHAGNOLLEAU, 1938

CHAGNOLLEAU, Jean: *L'Eglise d'Aulnay de Saintonge*, Grenoble, B. Arthaud, 1938.

CHARBONNEAU-LASSAY, 1997

CHARBONNEAU-LASSAY, Louis: *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, col. Sophia perennis, 45, 2 vols., Palma de Mallorca, José J. Olañeta, 1997. [Publ. original: *Le bestiaire du Christ. La mystérieuse emblématique de Jésus-Christ*]. [1a. ed.: 1940].

CHIERICI, 1942

CHIERICI, Gino: *Le sculture della Basilica di San Michele Maggiore a Pavia*, Milano, Edizioni de l'Arte, 1942.

CHRISTE, 1969

CHRISTE, Yves: *Les grands portails romans. Études sur l'icononologie des théophanies romanes*, col. Instituts d'histoire de la Faculté des lettres de Genève. Etudes et documents, 7, Ginebra, Droz, 1969.

CHRISTE, 1973

CHRISTE, Yves: *Vision de Mathieu (Matth. XXIV-XXV). Origens et developpment d'une image de la seconde parousie*, col. Bibliothèque des cahiers archéologiques, 10, París, Klincksieck, 1973.

CHRISTE, 1974

CHRISTE, Yves: "Les représentations médiévales d'Ap. IV-V, la vision du seconde parousie. Origines, textes et contexte", a *Cahiers Archéologiques*, 23, 1974, pp. 61-72.

CHRISTE, 1983

CHRISTE, Yves: "A propos des peintures d'Estერი de Cardós et de Sainte-Eulalie d'Estahón", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 14, Au seuil de l'art roman, 1983, pp. s. p.

CHRISTE, 1988

CHRISTE, Yves: "Le tympan de Beaulieu: Jugement dernier ou Seconde Parousie?", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 19, L'Europe au siècle de l'an mil, 1988, pp. 129-134.

CHRISTE, 1992

CHRISTE, Yves: "The Apocalypse in the Monumental Art of the Eleventh through Thirteenth Centuries", a *The Apocalypse in the Middle Ages*, Bernard McGinn i Richard K. Emmerson (eds.), Ithaca, Nova York, Cornell University Press, 1992, pp. 234-258.

CHRISTE, 1996a

CHRISTE, Yves: "A propos des peintures de Berzé-la-Ville", a *Cahiers Archéologiques*, 44, 1996, pp. 77-84.

CHRISTE, 1996b

CHRISTE, Yves: *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, col. Bibliothèque des cahiers archéologiques, 15, Paris, Picard, 1996.

CHRISTE, 2000

CHRISTE, Yves: *Il Giudizio Universale nell'arte del Medioevo*, col. Complementi alla storia dell'arte europea, Milà, Jaca Book, 2000. [Publ. original: *Jugements derniers*].

CID, 1951

CID, Carlos: "La Iconografía del Claustro de la Catedral de Gerona", a *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 6, 1951, pp. 5-118.

CID, 1954

CID, Carlos: "Portadas románicas de la escuela de Lérida", a *Ilerda*, 18, 1954, pp. 145-155.

CID, 1956

CID, Carlos: "Una vieja leyenda en la Seo de Lérida", a *Ciudad. Cuadernos de Divulgación Cultural Leridana*, Número extraordinario dedicado a la Seo Antigua de Lérida (mayo), 1956, pp. 67-68.

CID, 1993

CID, Carlos: "Asturianos y mozárabes en los orígenes del culto jacobeo", a *Las Artes en los caminos de Santiago (Jornadas de Arte Medieval, Cursos de verano, Universidad de Oviedo)*, agosto de 1991, Villaviciosa, José M. de Azcárate Ristori i Carlos Cid (coords.), Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1993, pp. 39-90.

CID, 1999

CID, Carlos: "Las fiestas juglarescas en la España Medieval: Sus representaciones artísticas", a *Fiestas, juegos y espectáculos en la España medieval (Actas del VII curso de cultura medieval)*, Aguilar de Campoo, del 18 al 21 de septiembre de 1995, Aguilar de Campoo-Madrid, Fundación Santa Maria La Real. Centro de estudios del románico-Ediciones Polifemo, 1999, pp. 93-110.

CLARAMUNT, 2007

CLARAMUNT, Salvador: "Catalunya, porta d'entrada del camí de Sant Jaume", a *El Camí de Sant Jaume i Catalunya (Actes del congrés internacional)*, Barcelona, Cervera i Lleida, els dies 16, 17 i 18 d'octubre de 2003, col. Biblioteca Abat Oliba. Sèrie il·lustrada, 21, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007, pp. 15-20.

COCAGNAC, 1955

COCAGNAC, A. M.: *Le Jugement dernier dans l'art*, París, Éditions du Cerf, 1955.

Codex Calixtinus, 2004

Codex Calixtinus: *Liber Sancti Jacobi*. *Codex Calixtinus*, traduït per Abelardo

Moralejo, Casimiro Torres i Julio Feo, Abelardo Moralejo (dir.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, 2004. [1a. ed.: 1951].

CODINA et al., 2009

CODINA, Daniel; BOURGAIN, Pascale; BESSEYRE, Marianne: "Lettre-sermon du moine Garsias de Cuxa à l'abbé Oliba", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 40, Le monde d'Oliba. Arts et culture en Catalogne et en Occident (1008-1046), 2009, pp. 65-76.

COLLET et al., 1978

COLLET, Jean C.; OURSEL, Raymond; STOOS, Jean: *Les Eglises romanes de la Dombes*, Trévoux, Ed. de Trévoux, 1978.

COMBELLES, 1979

COMBELLES, José: "Apuntes sobre la antigua Seo leridana", a *Ilerda*, 40, VIIè centenari de la consagració de la Seu Vella de Lleida (Miscel·lània commemorativa), 1979, pp. 125-128.

COMPANY, 1991

COMPANY, Ximo: "Las portadas clásicas del claustro de la Seu Vella de Lleida", a *Congrés de la Seu Vella de Lleida (Actes)*, 6-9 març 1991, Lleida, Pagès Editors, 1991, pp. 295-301.

COMPANYS/MONTARDIT, 2000

COMPANYS, Isabel; MONTARDIT, Núria: *El Cadirat de cor de la Seu de Tarragona. Història i iconografia dels medallons*, col. Pau de les Postals, 17, Tarragona, Indústries Gràfiques Gabriel Gibert, 2000.

COMPANYS/VIRGILI, 1991

COMPANYS, Isabel; VIRGILI, M. Joana: "Un intento de clasificación de los canecillos de cornisa del románico tardío, a través de cuatro ejemplares catalanes", a *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4, 7, 1991, pp. 45-61.

COMTE, 2004

COMTE, François: "Les lieux de sépultures de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers (XIe-XVe siècle)", a *Inhumations et édifices religieux au Moyen Âge entre Loire et Seine*, Caen, Publications du CRAHM, 2004, pp. 69-92.

CONDE, 2001

CONDE, M. Elena: "La iconografía de los milagros de Cristo en los sarcófagos paleocristianos como prototipo del «nuevo héroe»", a *El sarcófago romano: Contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción (Actas de las jornadas de estudio)*, Universidad de Murcia, del 8 al 17 de mayo de 2000, M. Elena Conde i José M. Noguera Celdrán (eds.), Universidad de Murcia, 2001, pp. 273-282.

CONDE/GALOPPINI, 1991

CONDE, Rafael; GALOPPINI, Laura: *La Corona de Aragón y Pisa, 1113-1406. Exposición documental*, Barcelona, Ministerio de Cultura, Dirección de Archivos Estatales, 1991.

CONEJO et al., 2003

CONEJO, Antoni; FRESQUET, Jaume; GIL, Isabel; LORÉS, Immaculada: "La restauració de l'entorn de la Porta dels Fillols de la Seu Vella", a *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 13, 2003, pp. 125-145.

CONEJO, 1999

CONEJO, Antoni: "L'almoïna del claustre de la Seu Vella de Lleida", a *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, 1, 1999, pp. 103-146.

CONEJO, 2002

CONEJO, Antoni: *Assistència i hospitalitat a l'edat mitjana. L'arquitectura dels hospitals catalans: del gòtic al primer renaixement (Tesi doctoral)*, Rosa M. Terés (dir.), Universitat de Barcelona, 2002.

CONEJO, 2008

CONEJO, Antoni: "L'Església i la salut. Els primers hospitals", a *Arrels cristianes. Presència i significació del cristianisme en la història i en la societat de Lleida*, 2: Temps de consolidació. La baixa edat mitjana. Segles XIII-XV, Isidre Puig (dir.), Romà Sol, Carme Torres i Ximo Company (coords.), Lleida, Pagès Editors-Bisbat de Lleida, 2008, pp. 187-200.

CONGAR, 1962

CONGAR, Yves M.: "Le thème du «don de la Loi» dans l'art paléochrétien", a *Nouvelle Revue Théologique*, 94, 1962, pp. 915-933.

CONSENCI, 1987

CONSENCI: *Correspondència amb Sant Agustí*, col. Fundació Bernat Metge. Text i traducció, 244, 1, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1987.

CONTRERAS/SUÁREZ, 1973

CONTRERAS, Félix; SUÁREZ, Ramón: *Historia de la lepra en España*, Madrid, Hergon, 1973.

COOK, 1926

COOK, Walter W. S.: "The Earliest Painted Panels of Catalonia (IV)", a *The Art Bulletin*, 8, 4, 1926, pp. 194-234.

COOK, 1927

COOK, Walter W. S.: "The Earliest Painted Panels of Catalonia (V)", a *The Art Bulletin*, 10, 2, 1927, pp. 152-204.

COOK, 1928

COOK, Walter W. S.: "The Earliest Painted Panels of Catalonia (VI)", a *The Art Bulletin*, 10, 4, 1928, pp. 305-365.

COOK, 1955

COOK, Walter W. S.: "Romanesque altar fronts from Solsona", a *Actes du XVII^eme Congrès international d'histoire de l'art (1952)*, La Haia, Imprimerie Nationale des Pays-Bas, 1955, pp. 179-198.

COOK, 1978

COOK, William R.: "A New Approach to the Tympanum of Neuilly-en-Donjon", a *Journal of Medieval History*, 4, 4, 1978, pp. 333-345.

COOK/GUDIOL RICART, 1980

COOK, Walter W. S.; GUDIOL RICART, Josep: *Pintura e imagerie románicas*, col. *Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico*, 6, Madrid, Plus Ultra, 1980. [1a. ed.: 1950].

COOMARASWAMY, 1929

COOMARASWAMY, Ananda K.: "The Tree of Jesse and Indian Parallels or Sources", a *The Art Bulletin*, 11, 2, 1929, pp. 216-220.

COOMARASWAMY, 1935

COOMARASWAMY, Ananda K.: "The Tree of Jesse and Oriental Parallels", a *Parnassus*, 6, 8, 1935, pp. 18-19.

CORBLET, 1860

CORBLET, Jules: "Etude iconographique sur l'Arbre de Jesse", a *Revue de l'art chrétien*, 4, 1860, pp. 3-39.

CORRAL, 1998

CORRAL, J. Luis: "La Reconquista del Valle del Ebro", a *Militaria. Revista de cultura militar*, 12, 1998, pp. 49-67.

CORTABARRIA, 1977

CORTABARRIA, A.: "San Ramón de Penyafort y las escuelas dominicanas de lenguas", a *Escritos del Vedat*, 7, 1977, pp. 125-154.

CORTÉS et al., 2008

CORTÉS, Luis; MOLINER, M. Elisa; PEIRÓ, Esperanza: "Alejandro Ferrant. Arquitecto conservador de la IV zona (Baleares, Cataluña y Valencia)", a *Bajo el signo de la victoria: la conservación del patrimonio durante el primer franquismo (1936-1958)*, José I. Casar i Julián Esteban (coords.), València, Pentagraf, 2008, pp. 219-253.

CORTS et al., 1999-2001

CORTS, Ramon; GALTÉS, Joan; MANENT, Albert: *Diccionari d'història eclesiàstica de Catalunya*, 3 vols., Barcelona, Claret, 1999-2001.

CROCE, 1964

CROCE, Elena: "David (Iconografia)", a *Bibliotheca sanctorum*, 4, Roma, Istituto Giovanni XXIII nella Pontificia Università lateranense, 1964, pp. 502-511.

CROISIER, 2006

CROISIER, Jérôme: "La decorazione pittorica di Santa Maria in Cosmedin", a *Riforma e tradizione, 1050-1198*, col. *La pittura medievale a Roma*, 312-1431. *Corpus*, 4, Maria Andaloro i Serena Romano (dirs.), Milà, Jaca Book, 2006, pp. 250-257.

CROSNIER, 1860

CROSNIER, A. J.: *Hagiologie nivernaise ou vies des saints et autres pieux personnages qui ont édifié le diocèse de Nevers par leurs vertus*, Nevers, I. M. Fay, 1860.

CROZET, 1958

CROZET, René: "Nouvelles remarques sur les cavaliers sculptés ou peints dans l'églises romanes", a *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1, 1958, pp. 27-36.

CROZET, 1959

CROZET, René: "Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragón. I Les chapiteaux du Cloître de Tudela (Navarre)", a *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 2, 1959, pp. 333-340.

CROZET, 1960

CROZET, René: "Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. Nouvelles remarques sur les chapiteaux du cloître de Tudela", a *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 3, 1960, pp. 119-127.

CROZET, 1964

CROZET, René: "Recherches sur la sculpture romane en Navarre et en Aragon. V. Estella. VI. Puente de la Reina", a *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 7, 1964, pp. 313-332.

CROZET, 1969

CROZET, René: "L'église Saint-Nicolas de la Chaize-le-Vicomte (Vendée)", a *Revue du Bas-Poitou*, s. n., 1969, pp. 103-112.

CROZET, 1970

CROZET, René: "Recherches sur l'architecture monastique en Navarre et en Aragon", a *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 52, 1970, pp. 291-304.

CROZET, 1971

CROZET, René: "Le thème du cavalier victorieux dans l'art roman de France et d'Espagne", a *Príncipe de Viana*, 32, 1971, pp. 125-143.

CUADRADO, 1985

CUADRADO, María F.: "Un possible zodiaque allégorique en las metopas de la portada meridional de Santa María de Carrión de los Condes", a *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 51, 1985, pp. 439-445.

CUADRADO, 1987

CUADRADO, María F.: "La iglesia de Santa María del Camino de Carrión de los Condes y su programa escultórico", a *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 57, 1987, pp. 203-292.

CUARTERO, 1998

CUARTERO, Francesc J.: "Hèracles, fundador de sacrificis: l'heroi i les tres funcions", a *Faentia*, 20, 2, 1998, pp. 15-25.

CUMONT, 1932

CUMONT, Franz: "L'adoration des Mages et l'art triomphal de Rome", a

Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, 3, serie 3, 1932, pp. 81-105.

CUMONT, 1966

CUMONT, Franz: *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Reimpressió, París, Geuthner, 1966.

CURZI, 2007

CURZI, Gaetano: "Stereotipi, metafore e pregiudizi nella rappresentazione di cristiani e musulmani in epoca crociata", a *Medioevo mediterraneo. L'Occidente, Bisanzio e l'Islam (Atti del convegno internazionale di studi)*, Parma, 21-25 settembre 2004, 7, col. I convegni di Parma, 7, Arturo C. Quintavalle (coord.), Milà, Electa, 2007, pp. 534-545.

[D]

DALMASES/JOSÉ, 1985

DALMASES, Núria de; JOSÉ, Antoni: *L'època del Cister, s. XIII*, col. Història de l'art català, 2, Barcelona, Edicions 62, 1985.

DANIEL, 1993

DANIEL, Norman: *Islam and the West. The making of an image*, Oxford, Oneworld, 1993.

DANIÉLOU, 2002

DANIÉLOU, Jean: *Mensaje evangélico y cultura helenística. Siglos II y III*, col. Iglesia antigua y medieval, Madrid, Cristiandad, 2002. [Publ. original: *Message évangélique et culture hellénistique*, 3 vols.]. [1a. ed.: 1957-1978].

DAUX, 1900

DAUX, C.: "La barque légendaire de saint Antonin, apôtre et martyr de Pamiers", a *Revue des questions historiques*, 67, 1900, pp. 402-456.

DE TUDELA, 1982

DE TUDELA, Benjamí: *Libro de viajes de Benjamín de Tudela*, col. Biblioteca nueva Sefarad, 8, versión castellana, introducción y notas por José Ramón Magdalena, Barcelona, Riopiedras, 1982.

DEBIDOUR, 1961

DEBIDOUR, Victor H.: *Le bestiaire sculpté du Moyen Age en France*, col. Grandes études d'art et d'archéologie, 2, París, Arthaud, 1961.

DECTOT, 2004

DECTOT, Xavier: "La iconografia monumental de la Passió entre els segles XI i XIII", a *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí (Cat. expo.)*, Jordi Camps i Xavier Dectot (dirs.), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2004, pp. 61-69.

DELCOR, 1991

DELCOR, Mathias: "L'iconographie des descentes de Croix en Catalogne, à

l'époque romane", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 22, Architectures et liturgies romanes. Art juif, 1991, pp. 179-202.

DEMUS/HIRMER, 1970

DEMUS, Otto; HIRMER, Max: *Romanesque mural painting*, Nova York, H. N. Abrams, 1970. [Publ. original: *La Peinture murale romane*].

DEONNA, 1946

DEONNA, Waldemar: "Les crucifix de la vallée de Saas (Valais). Sol et Luna. Histoire d'un thème iconographique (premier article)", a *Revue de l'histoire des religions*, 132, 1, 1946, pp. 5-47.

DEONNA, 1947

DEONNA, Waldemar: "Les crucifix de la vallée de Saas (Valais). Sol et Luna. Histoire d'un thème iconographique (deuxième article)", a *Revue de l'histoire des religions*, 133, 1, 1947, pp. 49-102.

DEONNA, 1949

DEONNA, Waldemar: "Daniel, le «Maitre des Fauves»: A propos d'une lampe chretienne du Musée de Genève (Suite)", a *Artibus Asiae*, 12, 4, 1949, pp. 347-374.

DERBES, 1995

DERBES, Anne: "Crusading Ideology and the Frescoes of S. Maria in Cosmedin", a *The Art Bulletin*, 77, 3, 1995, pp. 460-478.

DESCHAMPS, 1914

DESCHAMPS, Paul: "Le combat des vertus et des vices sur les portails romans de la Saintonge et du Poitou", a *Congrès Archéologique de France*, 1914, pp. 3-18.

DESCHAMPS, 1930

DESCHAMPS, Paul: "La sculpture française en Palestine et en Syrie à l'époque des croisades", a *Monuments et mémoires*, 31, 1930, pp. 91-118.

DESCHAMPS, 1958

DESCHAMPS, Paul: "Peintures murales preromanes et romanes récemment découvertes en France", a *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1, 1958, pp. 188-191.

DEUCHLER, 1970

DEUCHLER, Florens: *The Year 1200. A background survey*, col. The Cloisters studies in medieval art, 2, Florens Deuchler (ed.), Nova York, Metropolitan Museum of Art, 1970.

DIAGO, 1599

DIAGO, Francisco: *Historia de la provincia de Aragon de la Orden de Predicadores, desde su origen y principio hasta el año de mil y seyscientos*, Barcelona, Sebastian de Cormellas en Sancta Catherina martyr, 1599.

DIETL, 1995

DIETL, Albert: "La decorazione plastica del battisterio e il suo programa", a *Benedetto Antelami e il battisterio di Parma*, Chiara Frugoni (coord.), Torí, Einaudi, 1995, pp. 71-108.

DÍEZ, 1998

DÍEZ, Francisco P.: "El jardín de las Hespérides: mito y símbolo", a *Lenguajes de la religión. Mitos, símbolos e imágenes de la Grecia Antigua*, col. Paradigma, 20, Madrid, Trotta, 1998, pp. 75-129.

DOCAMPO et al., 2000

DOCAMPO, Pilar; MARTÍNEZ, Javier; VILLAR, J. Antonio: *Animales fabulosos del románico en Asturias*, Gijón, Trea, 2000.

DOCAMPO/VILLAR, 2003

DOCAMPO, Pilar; VILLAR, J. Antonio: "El fisiólogo latino: Versión B: 1 introducción y texto latino", a *Revista de literatura medieval*, 15, 2003, pp. 9-54.

DOMÍNGUEZ, 1999

DOMÍNGUEZ, Ana: "Del Árbol de Jesé de la catedral de Pamplona y su carácter trinitario", a *La biblia en el arte y en la literatura (Actas del V Simposio Bíblico Español)*, 14-17 de septiembre de 1999, 2 (Arte), Vicente Balaguer i Vicente Collado (eds.), València, Fundación Bíblica Española, 1999, pp. 187-206.

DONNADIEU, 2008

DONNADIEU, Jean: "La représentation de l'Islam dans l'«Historia orientalis». Jacques de Vitry historien", a *Moyen age: Revue d'histoire et de philologie*, 114, 3-4, 2008, pp. 487-508.

DONOVAN, 1958

DONOVAN, Richard B.: *The liturgical drama in medieval Spain*, col. Studies and texts, 4, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958.

DOW, 1957

DOW, Helen J.: "The Rose-Window", a *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 20, 3/4, 1957, pp. 248-297.

DRUCE, 1912

DRUCE, George C.: "The Caladrius and its legend, sculptured upon the twelfth-century doorway of Alne church, Yorkshire", a *Archaeological Journal*, 69, 1912, pp. 381-416.

DRUCE, 1919

DRUCE, George C.: *The elephant in medieval legend and art*, London, s. n., 1919.

DUBY, 1993

DUBY, Georges: *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*, Madrid, Cátedra, 1993. [Publ. original: *Le Temps des cathédrales. L'art et la société, 980-1420*]. [1a. ed.: 1976].

DUCH, 1995

DUCH, Lluís: *Mite i cultura*, col. Biblioteca Serra d'Or, 1, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.

DUCHESNE, 1900

DUCHESNE, L.: "Saint Jacques en Galice", a *Annales du Midi*, 12, 1900, pp. 145-179.

DUPONT, 1976

DUPONT, Jean: *Nivernais-Bourbonnais roman*, col. La Nuit des temps, 45, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1976.

DURÁN GUDIOL, 1950

DURÁN GUDIOL, Antonio: "La fábrica de la catedral de Huesca", a *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, 3, 1950, pp. 261-266.

DURÁN GUDIOL, 1952

DURÁN GUDIOL, Antonio: "El derecho capitular de la catedral de Huesca desde el siglo XIII al XV", a *Revista Española de Derecho Canónico*, 7, 20, 1952, pp. 447-515.

DURÁN GUDIOL, 1965

DURÁN GUDIOL, Antonio: "La Santa Sede y los obispados de Huesca y Roda en la primera mitad del siglo XII", a *Anthologica Annua*, 13, 1965, pp. 35-134.

DURAN-PORTA, 2005-2006

DURAN-PORTA, Joan: "Sobre l'origen de Raimon Lambard, obrer de la catedral d'Urgell", a *Locus Amoenus*, 8, 2005-2006, pp. 19-28.

DURAND, 1996

DURAND, Guillaume: *Manuel pour comprendre la signification symbolique des cathédrales et des églises*, Fuveau, Maison de vie, 1996.

DURLIAT, 1958

DURLIAT, Marcel: *Roussillon roman*, col. La Nuit des temps, 7, Yonne, Zodiaque, La Pierre-qui-Vire, 1958.

DURLIAT, 1965

DURLIAT, Marcel: "Les données historiques relatives a la construction de Saint-Sernin de Toulouse", a *Homenaje a Jaime Vicens Vives*, 1, Barcelona, Universidad, Facultad de Filosofia y Letras, 1965, pp. 235-241.

DURLIAT, 1967

DURLIAT, Marcel: "La Date des plus anciens chapiteaux de la Daurade a Toulouse", a *Cuadernos de arqueología e historia de la ciudad*, 10, Estudios dedicados a Durán y Sanpere en su LXXX aniversario, 1967, pp. 195-202.

DURLIAT, 1970

DURLIAT, Marcel: "Tasque", a *Congrès Archéologique de France*, 128 (Gascogne), 1970, pp. 55-66.

DURLIAT, 1973

DURLIAT, Marcel: "Raymond de Bianya ou R. de Via", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 4, La sculpture au XIIème siècle, 1973, pp. 128-138.

DURLIAT, 1974

DURLIAT, Marcel: "L'Annonciation des Cordeliers au musée des Augustins de Toulouse", a *Études de civilisation médiévale, IXe - XIIe siècles (Mélanges offerts à*

Edmond-René Labande à l'occasion de son départ à la retraite et du XXe anniversaire du CÉSCM), Poitiers, CÉSCM, 1974, pp. 265-273.

DURLIAT, 1975

DURLIAT, Marcel: "La Méditerranée et l'art roman", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 6, La Méditerranée et les arts préromans et romans, 1975, pp. 107-120.

DURLIAT, 1990

DURLIAT, Marcel: *La Sculpture romane de la route de Saint-Jacques, de Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, Comité d'Etudes sur l'Histoire et l'Art de La Gascogne, 1990.

DURLIAT/ALLÈGRE, 1969

DURLIAT, Marcel; ALLÈGRE, Victor: *Pyrénées romanes*, col. La nuit des temps, 30, Yonne, Zodiaque, 1969.

[E]

EGÈRIA, 1980

Egèria: *Itinerario de la Virgen Egeria (381-384). Constantinopla, Asia Menor, Palestina, Sinaí, Egipto, Arabia, Siria*, col. Biblioteca de autores cristianos, 416, Agustín Arce (ed.), Madrid, Editorial católica, 1980.

EGRY, 1959

EGRY, Anne de: "La escultura del claustro de la Catedral de Tudela (Navarra)", a *Príncipe de Viana*, 74-75, 1959, pp. 63-107.

ELORZA, 2006

ELORZA, J. Carlos: *Los Caminos de Santiago. El arte en el período románico en Castilla y León. España, siglos XI-XIII (Cat. expo.)*, s. l., Junta de Castilla y León, 2006.

ELVIRA, 2008

ELVIRA, M. Ángel: *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex, 2008.

ENSISO/CANTERA, 1967

ENSISO, Emilio; CANTERA, Julián: *Catálogo monumental de la Diócesis de Vitoria*, Vol.1, Rioja Alavesa, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal, 1967.

EPALZA et al., 2001

EPALZA, Mikel; FORCADELL, Josep; PERUJO, Joan M.: *L'Alcorà*, col. A tot vent, 393, Barcelona, Proa, 2001.

ERITJA, 1996

ERITJA, Xavier: "La Lleida musulmana segons les fonts escrites (s. VIII-XII)", a *Coneixes la teva ciutat...? De l'Islam al feudalisme (segles VIII al XII)*, Lleida, Ateneu Popular de Ponent, 1996, pp. 39-68.

ERITJA, 1998

ERITJA, Xavier: "La Lleida baix medieval i moderna segons el cartògraf Van der Wyngaerde (1563)", a *Coneixes la teva ciutat...? Lleida: la ciutat baix medieval (segles XIV-XV)*, Lleida, Ateneu Popular de Ponent, Pagès Editors, 1998, pp. 193-201.

ERITJA, 2000

ERITJA, Xavier: "Reflexions sobre la comunitat andalusina de Lleida després de la conquesta (2a meitat s. XII)", a *Les Cartes de Població cristiana i de Seguretat de jueus i sarraïns de Tortosa, 1148-1149 (Actes de les Jornades d'Estudi commemoratives del 850è aniversari de la seva concessió)*, Tortosa, 14,15 i 16 de maig de 1999, Josep Serrano (dir.), Josep Serrano (ed.), Barcelona, Universitat Internacional de Catalunya, 2000, pp. 299-307.

ERITJA, 2003a

ERITJA, Xavier: "Dotació de l'església de Lleida", a *Seu Vella. L'esplendor retrobada (Cat. expo.)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2003, pp. 227-228.

ERITJA, 2003b

ERITJA, Xavier: "Estructuració feudal d'un nou territori al segle XII. L'exemple de Lleida", a *El Feudalisme comptat i debatut. Formació i expansió del feudalisme català*, col. Història (Universitat de València), Miquel Barceló (ed.), València, Universitat de València, 2003, pp. 293-314.

ERLANDE-BRANDENBURG et al., 1991

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain; PERNOUD, Régie; GIMPEL, Jean; BECHMANN, Roland: *Villard de Honnecourt. Cuaderno. Siglo XIII*, col. Fuentes de arte. Serie Mayor, 9, Madrid, Akal, 1991.

ERLANDE-BRANDENBURG, 1993

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain: *La Catedral*, col. Arte y estética, 33, Madrid, Akal, 1993. [Publ. original: *La cathédrale*]. [1a. ed.: 1989].

ERLANDE-BRANDENBURG, 2001

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain: "Le sanctuaire des cathédrales au Moyen Âge", a *20 siècles en cathédrales*, Catherine Arminjon i Denis Laval (dircs.), Jacques Le Goff (ed.), París, Centre des monuments nationaux, 2001, pp. 229-241.

ESCOLÀ/ESPAÑOL, 1987

ESCOLÀ, Marc; ESPAÑOL, Francesca: "Avinganya i els Montcada: la transformació d'una casa Trinitària en Panteó familiar", a *D'Art*, 13, 1987, pp. 147-184.

ESPAÑOL, 1987

ESPAÑOL, Francesca: "El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la «Acensión de Alejandro» y el «Señor de los animales» en el románico español", a *Vè Congrès espanyol d'història de l'art*, Francesca Español i Joaquín Yarza (eds.), Barcelona, Diputació de Barcelona, 1987, pp. 49-64.

ESPAÑOL, 1988

ESPAÑOL, Francesca: "El Mestre del frontal de Santa Tecla i l'escultura romànica tardana a la Catalunya Nova", a *Quaderns d'Estudis Medievals*, 23-24, 1988, pp. 81-103.

ESPAÑOL, 1989-1991

ESPAÑOL, Francesca: "La ciutat de Lleida en la recepció i difusió de les fórmules escultòriques del «1200»", a *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 5, 1989-1991, p. 51.

ESPAÑOL, 1991a

ESPAÑOL, Francesca: "Guillem Seguer. Jacent del bisbe Ponç de Vilamur", a *La Seu Vella de Lleida: La catedral, els promotors, els artistes, s. XIII-s. XV (Cat. expo.)*, Francesca Español i Esther Ratés (eds.), Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 1991, pp. 97-99.

ESPAÑOL, 1991b

ESPAÑOL, Francesca: "Imatge de Santa Maria l'Antiga", a *La Seu Vella de Lleida: La catedral, els promotors, els artistes, s. XIII-s. XV (Cat. expo.)*, Francesca Español i Esther Ratés (eds.), Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 1991, pp. 45-46.

ESPAÑOL, 1991c

ESPAÑOL, Francesca: "La catedral de Lleida: Arquitectura y escultura trecentistas", a *Congrés de la Seu Vella de Lleida (Actes), 6-9 març 1991*, Lleida, Pagès Editors, 1991, pp. 181-213.

ESPAÑOL, 1991d

ESPAÑOL, Francesca: "La Seu Vella: els seus promotors", a *La Seu Vella de Lleida: La catedral, els promotors, els artistes, s. XIII-s. XV (Cat. expo.)*, Francesca Español i Esther Ratés (eds.), Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 1991, pp. 77-92.

ESPAÑOL, 1991e

ESPAÑOL, Francesca: "Los Montcada y sus panteones dinásticos: un espacio para la muerte noble", a *Els Montcada i Alfons de Borja a la Seu Vella de Lleida*, Ximo Company (coord.), Lleida, Publicacions dels Amics de la Seu Vella, 1991, pp. 37-82.

ESPAÑOL, 1991f

ESPAÑOL, Francesca: "Pere Piquer (?). Relleu funerari del sepulcre del bisbe Ferrer Colom", a *La Seu Vella de Lleida: La catedral, els promotors, els artistes, s. XIII-s. XV (Cat. expo.)*, Francesca Español i Esther Ratés (eds.), Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 1991, pp. 105-106.

ESPAÑOL, 1992

ESPAÑOL, Francesca: "Plànols i perfils del quarter del castell de la Suda de Lleida", a *Catalunya medieval*, Barcelona, Lunwerg, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1992, pp. 232-235.

ESPAÑOL, 1995a

ESPAÑOL, Francesca: *El Escultor Bartomeu de Robio y Lleida. Eco de la plástica toscana en Catalunya*, col. Estudi General, 2, Lleida, Universitat de Lleida, 1995.

ESPAÑOL, 1995b

ESPAÑOL, Francesca: *Sant Benet de Bages, Manresa, Angle*, Fundació Caixa de Manresa, 1995.

ESPAÑOL, 1996

ESPAÑOL, Francesca: "El castillo real de Lleida en época medieval", a *Anuario de Estudios Medievales*, 26, 1, 1996, pp. 437-488.

ESPAÑOL, 1998

ESPAÑOL, Francesca: "Le Sépulcre de Sant Ramon de Roda", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 29, Le culte des saints à l'époque préromane et romane, 1998, pp. 177-187.

ESPAÑOL, 1999

ESPAÑOL, Francesca: "Les paroisses dans la ville: l'exemple de Lérida", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 30, La paroisse à l'époque préromane et romane, 1999, pp. 141-152.

ESPAÑOL, 2001

ESPAÑOL, Francesca: *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la corona d'Aragó*, col. Arts, 2, Manresa, Angle, 2001.

ESPAÑOL, 2003

ESPAÑOL, Francesca: "Espais de la mort, espais de poder, fundacions i capelles", a *Seu Vella. L'esplendor retrobada (Cat. expo.)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2003, pp. 130-147.

ESPAÑOL, 2004a

ESPAÑOL, Francesca: "El claustro gótico de la catedral de Lérida: forma i función", a *Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*, Peter K. Klein (ed.), Ratisbona, Schnell/Steiner, 2004, pp. 353-367.

ESPAÑOL, 2004b

ESPAÑOL, Francesca: "La Catedral de León en los dibujos de Richard Roskell Bayne (1865)", a *Congreso Internacional «La Catedral de León en la Edad Media». Actas (León, 7-11 de abril de 2003, Auditorio Ciudad de León)*, Joaquín Yarza, M. Victoria Herráez i Gerardo Boto (dirs.), Lleó, Universidad de León, 2004, pp. 595-602.

ESQUIEU, 1989

ESQUIEU, Yves: "Les constructions canoniales des chapitres cathédraux du sillon rhodanien et du littoral méditerranéen du temps de la Réforme grégorienne", a *Cahiers de Fanjeaux*, 24, Le monde des chanoines, XIe-XIVe siècles, 1989, pp. 151-163.

ESQUIEU, 1992

ESQUIEU, Yves: *Autour de nos cathédrales. Quartiers canoniaux du sillon rhodanien*

et du littoral méditerranéen, col. Monographie du CRA, 8, Paris, CNRS éditions, 1992.

ESQUIEU, 1993

ESQUIEU, Yves: "Théâtre liturgique et iconographie. L'exemple des Saintes Femmes au tombeau dans la France méridionale et l'Espagne du Nord", a *Cahiers de Fanjeaux*, 28, Le Décor des églises en France méridionale. XIIIe - milieu XVe siècle, 1993, pp. 215-231.

ESTEBAN, 1993

ESTEBAN, Juan F.: "Las inscripciones del tímpano de la Catedral de Jaca", a *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 10, 1993, pp. 143-161.

EWERT, 1979

EWERT, Christian: *Hallazgos islámicos en Balaguer y la Aljafería de Zaragoza*, col. Excavaciones arqueológicas en España, 97, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1979.

[F]

FALQUE, 1994

FALQUE, Emma: *Historia compostelana*, col. Clásicos latinos medievales, 3, Madrid, Akal Ediciones, 1994.

FARAL, 1953

FARAL, Edmond: "La queue de poisson des sirènes", a *Romania. Revue trimestrielle consacrée à l'étude des langues et des littératures romanes*, 74, 1953, pp. 433-506.

FARAL, 1964

FARAL, Edmond: *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, H. Champion, 1964. [1a. ed.: 1910].

FARÍAS, 2008

FARÍAS, Víctor: "Ramon Berenguer IV, el primer comte rei de Catalunya", a *El Romànic i la Mediterrània: Catalunya, Toulouse i Pisa, 1120-1180 (Cat. expo.)*, Manuel A. Castiñeiras i Jordi Camps (dirs.), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, pp. 31-37.

FAVREAU, 1991a

FAVREAU, Robert: "Le theme épigraphique de la porte", a *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 34, 1991, pp. 267-279.

FAVREAU, 1991b

FAVREAU, Robert: "Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales", a *Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 135, 3, 1991, pp. 613-636.

FAVREAU, 1997

FAVREAU, Robert: "L'apport des inscriptions à l'histoire des anges à l'époque romane", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 28, Les anges et les archanges dans l'art et la société à l'époque romane, 1997, pp. 91-110.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 1977

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: "Temas Juglarescos en el románico de Villaviciosa (Asturias)", a *Estudios humanísticos y jurídicos. Homenaje a Don Emilio Hurtado Llamas*, Lleó, 1977, pp. 79-114.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 1993

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: "Estructura y simbolismo de la capilla palatina y otros lugares de peregrinación. Los ejemplos asturianos de la Cámara Santa y las ermitas de Monsacro", a *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y San Salvador de Oviedo en la Edad Media (Actas del Congreso Internacional)*, Oviedo, del 3 al 7 de diciembre de 1990, J. Ignacio Ruiz (coord.), Oviedo, Gobierno del Principado de Asturias, 1993, pp. 335-398.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, 1992

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Francisco: *Cataluña y el Camino de Santiago*, Barcelona, Destor, 1992.

FERNÁNDEZ SOMOZA, 2003

FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria: "Imágenes de la caridad catedralicia. Orígenes y evolución funcional de las pinturas de la Pia Almoína de Lleida", a *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 2, 2003, pp. 87-125.

FERNÁNDEZ SOMOZA, 2004

FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria: "La Biblia de León del año 920 en el contexto de la miniatura hispánica", a *La Catedral de León en la Edad Media (Actas del congreso internacional)*, León, 7-11 de abril de 2003, Joaquín Yarza, M. Victoria Herráez i Gerardo Boto (coords.), Lleó, Universidad de León, 2004, pp. 499-507.

FERRANT, 1956

FERRANT, Alejandro: "Sobre la restauración de la vieja Seo de Lérida", a *Ciudad. Cuadernos de Divulgación Cultural Leridana*, Número extraordinario dedicado a la Seo Antigua de Lérida, 1956, pp. 60-61.

FERREIRO, 2005

FERREIRO, Alberto: "Artistic Representations of Simon Magus and Simon Peter in the Princeton Index of Christian Art: With Up-to-Date Inventory and Bibliography", a *Simon Magus in patristic, medieval, and early modern traditions*, col. Studies in the history of Christian traditions, 125, Leiden - Boston, Brill, 2005, pp. 307-336.

FERRER, 1980

FERRER, M. Teresa: "Els itailans a terres catalanes (segles XII-XIV)", a *Anuario de Estudios Medievales*, 10, 1980, pp. 393-67.

FERRER, 2007

FERRER, M. Teresa: "El pelegrinatge a Sant Jaume de Compostela a la

Catalunya medieval", a *El Camí de Sant Jaume i Catalunya (Actes del congrés internacional)*, Barcelona, Cervera i Lleida, els dies 16, 17 i 18 d'octubre de 2003, col. Biblioteca Abat Oliba. Sèrie il·lustrada, 21, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007, pp. 61-81.

FERRÍN, 1999

FERRÍN, J. Ramón: *Arquitectura románica en la Costa da Morte. De Fisterra a Cabo Vilán*, La Corunya, Diputación Provincial de A Coruña, 1999.

FIERRO, 2002

FIERRO, Maribel: "La polèmica islàmica anticristiana", a *Creences i ètnies en una societat plural (III Curs d'Estiu Comtat d'Urgell)*, Balaguer, 13, 14 i 15 de juliol de 1998, col. Aurembiaix d'Urgell, 3, Flocel Sabaté i Joan Farré (coords.), Lleida, Pagès, 2002, pp. 105-132.

FIGUERAS, 2011

FIGUERAS, M. Laura: "Los capiteles del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca: nuevas aportaciones a partir del examen de su restauración", a *Anales de historia del arte*, 1, 2011, pp. 111-134.

FITA/FERNÁNDEZ-GUERRA, 1880

FITA, Fidel; FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano: *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia*, Madrid, Imprenta de los Sres. Lezcano y Comp, 1880.

FITÉ et al., 2001

FITÉ, Francesc; BERLABÉ, Carme; FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria: "La pintura mural a Lleida (1300-1350), l'Època de la fundació de l'Estudi General de Lleida", a *De pintura mural. A propòsit dels frescos de Josep Minguell i Cardenyas al campus de Ciències de la Salut de la Universitat de Lleida*, Josep Minguell i Joan J. Busqueta (coords.), Lleida, Universitat de Lleida, 2001, pp. 12-39.

FITÉ, 1984

FITÉ, Francesc: *La portada occidental de Santa Maria d'Agramunt. Estudi introductor de la seva interpretació simbòlica dins de les constants de l'escola de Lleida*, col. Publicacions de l'Institut d'Estudis Ilerdencs, 61, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1984.

FITÉ, 1986a

FITÉ, Francesc: "Grup de l'Anunciata", a *Thesaurus/estudis: L'art als bisbats de Catalunya, 1000-1800 (Cat. expo.)*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, pp. 74-76.

FITÉ, 1986b

FITÉ, Francesc: "La portada romànica de l'església parroquial de Vilagrassa", a *Vilagrassa. VIII centenari de la Carta de Població, 1185-1985 (Cloenda dels actes commemoratius. Resum de les conferències)*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs (Càtedra de Cultura Catalana Samuel Gili i Gaya), 1986, pp. 49-93.

FITÉ, 1991a

FITÉ, Francesc: "Escultura tardana: les portades de la denominada escola de

Lleida", a *Congrés de la Seu Vella de Lleida (Actes)*, 6-9 març 1991, Lleida, Pagès Editors, 1991, pp. 77-91.

FITÉ, 1991b

FITÉ, Francesc: "L'elefant, un motiu exòtic a la portada de Cubells", a *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 3, 1991, pp. 89-105.

FITÉ, 1991c

FITÉ, Francesc: "La Seu Vella", a *La Seu Vella de Lleida: La catedral, els promotors, els artistes, s. XIII-s. XV (Cat. expo.)*, Francesca Español i Esther Ratés (eds.), Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 1991, pp. 13-32.

FITÉ, 1995

FITÉ, Francesc: "Noves dades sobre l'activitat pictòrica a la Seu Vella de Lleida, segle XIV", a *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 8, 1995, pp. 75-97.

FITÉ, 1996

FITÉ, Francesc: "La Seu Vella de Lleida, noves dades sobre la seva construcció, arran de notícies extretes dels volums de protocols", a *Gombau de Camporrells, bisbe de Lleida a l'alba del segle XIII*, Isidro G. Bango i Joan J. Busqueta (coords.), Lleida, Publicacions dels Amics de la Seu Vella, 1996, pp. 157-182.

FITÉ, 1999a

FITÉ, Francesc: "El mensaje bíblico en las portadas románicas: breves consideraciones sobre las de la zona de Lleida", a *La biblia en el arte y en la literatura (Actas del V Simposio Bíblico Español)*, 14-17 de septiembre de 1999, 2 (Arte), Vicente Balaguer i Vicente Collado (eds.), València, Fundación Bíblica Española, 1999, pp. 265-277.

FITÉ, 1999b

FITÉ, Francesc: "Sobre els mestres d'obra i la construcció medieval a Catalunya (1a. part: l'època romànica)", a *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó (Actes, Lleida, 14, 15 i 16 de gener de 1998)*, Joaquín Yarza i Francesc Fité (eds.), Universitat de Lleida - Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, 1999, pp. 211-238.

FITÉ, 2001a

FITÉ, Francesc: "El monument funerari de l'Ardiaca Major de la Seu Vella de Lleida Berenguer Barutell", a *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, 22, 2001, pp. 617-670.

FITÉ, 2001b

FITÉ, Francesc: "Ritual i cerimònia a la Seu Vella de Lleida: les devocions, aniversaris i fundacions", a *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Marisa Melero, Francesca Español, Anna Orriols i Daniel Rico (eds.), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, pp. 373-390.

FITÉ, 2003-2004

FITÉ, Francesc: "La Seu Vella de Lleida i la introducció de l'arquitectura gòtica a Catalunya", a *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, 25, 2003-2004, pp. 1071-1089.

FITÉ, 2003a

FITÉ, Francesc: "Els mestres d'obra d'època medieval (segles XIII-XV)", a *Seu Vella. L'esplendor retrobada (Cat. expo.)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2003, pp. 51-66.

FITÉ, 2003b

FITÉ, Francesc: "Fragment de l'antic cor", a *Seu Vella. L'esplendor retrobada (Cat. expo.)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2003, pp. 364-367.

FITÉ, 2003c

FITÉ, Francesc: "Litúrgia i cultura a la Seu Vella de Lleida", a *Seu Vella. L'esplendor retrobada (Cat. expo.)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2003, pp. 98-129.

FITÉ, 2005-2006

FITÉ, Francesc: "Els repertoris romànics del Museu de Lleida Diocesà i Comarcal", a *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 18, 2005-2006, pp. 23-46.

FITÉ, 2007

FITÉ, Francesc: "Bisbat de Lleida. Art romànic: arquitectura i escultura monumental", a *Arrels cristianes. Presència i significació del cristianisme en la història i en la societat de Lleida*, 1: Temps de forja, Romà Sol, Carme Torres i Ximo Company (eds.), Lleida, Pagès Editors-Bisbat de Lleida, 2007, pp. 289-358.

FITÉ, 2008a

FITÉ, Francesc: "La Seu Vella de Lleida", a *Arrels cristianes. Presència i significació del cristianisme en la història i en la societat de Lleida*, 2: Temps de consolidació. La baixa edat mitjana. Segles XIII-XV, Isidre Puig (dir.), Romà Sol, Carme Torres i Ximo Company (coords.), Lleida, Pagès Editors-Bisbat de Lleida, 2008, pp. 397-446.

FITÉ, 2008b

FITÉ, Francesc: "El campanar de la Seu Vella de Lleida", a *Arrels cristianes. Presència i significació del cristianisme en la història i en la societat de Lleida*, 2: Temps de consolidació. La baixa edat mitjana. Segles XIII-XV, Isidre Puig (dir.), Romà Sol, Carme Torres i Ximo Company (coords.), Lleida, Pagès Editors-Bisbat de Lleida, 2008, pp. 447-456.

FITÉ, 2012

FITÉ, Francesc: "Hagiografia i devoció a la Seu Vella de Lleida, segles XII- XIII", a *Congrés Internacional «Les catedrals catalanes en el context europeu (s. X-XII). Escenaris i escenografies»*, celebrat a Girona i a Vic els dies 7, 8, 9 i 10 de novembre de 2012 (<http://diobma.udg.edu/handle/10256.1/2771>).

FLÓREZ, 1859

FLÓREZ, Enrique: *España sagrada. Tomo XXV, contiene las memorias eclesiásticas antiguas de la Santa Iglesia de Tarragona*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1859.

FOCILLON, 1938

FOCILLON, Henri: *Peintures romanes des églises de France*, París, P. Hartmann, 1938.

FOLDA, 1986

FOLDA, Jaroslav: *The Nazareth capitals and the Crusader Shrine of the Annunciation*, col. Monographs on the fine arts, 42, University Park, College Art Association of America, Pennsylvania State University Press, 1986.

FONT I RIUS, 1969-1983

FONT I RIUS, Josep M.: *Cartas de població y franquicia de Catalunya*, 2 vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1969-1983.

FONT I RIUS, 1985a

FONT I RIUS, Josep M.: "La Carta de Seguridad de Ramón Berenguer IV a las morerías de Ascó y Ribera del Ebro (siglo XII)", a *Estudis sobre els drets i institucions locals en la Catalunya medieval*, Col·lectanea de treballs del professor Josep M^a Font i Rius amb motiu de la seva jubilació acadèmica, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1985, pp. 561-576.

FONT I RIUS, 1985b

FONT I RIUS, Josep M.: "La Reconquista de Lérida y su proyección en el orden jurídico", a *Estudis sobre els drets i institucions locals en la Catalunya medieval*, Col·lectanea de treballs del professor Josep M^a Font i Rius amb motiu de la seva jubilació acadèmica, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1985, pp. 55-73.

FONT I SAGUÉ, 1895

FONT I SAGUÉ, Norbert: "Lo palau episcopal de Barcelona", a *Els Jocs Florals de Barcelona*, 1895, pp. 123-133.

FOREVILLE, 1972

FOREVILLE, Raymonde: *Lateranense I, II y III*, col. Historia de los concilios ecuménicos, 6/1, Vitoria, Eset, 1972.

FOREVILLE, 1973

FOREVILLE, Raymonde: *Lateranense IV*, col. Historia de los concilios ecuménicos, 6/2, Vitoria, Eset, 1973.

FORIO/MARTÍNEZ GÁZQUEZ, 2006

FORIO, Ruben; MARTÍNEZ GÁZQUEZ, José: *Antología del latin cristiano y medieval. Introduccion y textos*, Bahia Blanca Argentina, Universidad Nacional del Sur, 2006.

FORSYTH, 1968

FORSYTH, Ilene H.: "Magi and Majesty: A Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama", a *The Art Bulletin*, 50, 3, 1968, pp. 215-222.

FORSYTH, 1986

FORSYTH, Ilene H.: "The Vita Apostolica and Romanesque Sculpture: Some Preliminary Observations", a *Gesta*, 25, 1, Essays in Honor of Whitney Snow Stoddard, 1986, pp. 75-82.

FORT, 1973

FORT, Eufemià: *Catalunya i la Inquisició*, col. Biblioteca biogràfica catalana, 51, Barcelona, Aedos, 1973.

FRADERA, 1992

FRADERA, Josep M.: *Cultura nacional en una societat dividida. Patriotisme i cultura a Catalunya (1838-1868)*, Barcelona, Curial, 1992.

FRANCO, 2003

FRANCO, Ángela: "Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII y XIV)", a *De arte: revista de historia del arte*, 2, 2003, pp. 47-86.

FRANCO, 2008

FRANCO, Ángela: "Iconografía profana en el claustro de la Catedral de León y su reflejo en el de la catedral de Oviedo", a *Arte y vida cotidiana en la época medieval (Actas del curso de la Cátedra Goya)*, abril de 2007, M. Carmen Lacarra (ed.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008, pp. 177-222.

FRANCOVICH, 1952

FRANCOVICH, Géza de: *Benedetto Antelami: Architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, 2 vols., Milano, Electa, 1952.

FRANCOVICH, 1955

FRANCOVICH, Géza de: "Problemi della pittura e della sculture preromanica", a *I problemi comuni dell' Europa post-carolingia (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo)*, 6-13 aprile 1954, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1955, pp. 355-519.

FRANKL, 2002

FRANKL, Paul: *Arquitectura gótica*, col. Manuales Arte Cátedra, Madrid, Cátedra, 2002. [Publ. original: *Gothic architecture*]. [1a. ed.: 1962].

FREIGANG, 1995

FREIGANG, Christian: "La cathédrale gothique septentrionale dans le Midi, symbole royaliste ou formule ambitieuse?", a *Autour des maitres d'oeuvre de la cathédrale de Narbonne. Les grandes églises gothiques du Midi, sources d'inspiration et construction (Actes du 3e Colloque d'histoire de l'art méridional au Moyen-Age)*, 4 et 5 décembre 1992, Myriam Demore, Jean Nougaret i Olivier Poisson (coords.), Narbonne, Ville de Narbonne, 1995, pp. 15-26.

FRESQUET et al., 2000

FRESQUET, Jaume; SOLSONA, Enric; LORÉS, Immaculada: "El Plan Director de la «Seu Vella» de Lleida", a *Ars sacra: Revista de patrimoni cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, 16, Especial planes de catedrales catalanas, 2000, pp. 56-68.

FRESQUET/LORÉS, 1995

FRESQUET, Jaume; LORÉS, Immaculada: "La Recuperació dels valors històrics en la intervenció en una catedral medieval. El Pla Director de la Seu Vella de Lleida", a *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 8, 1995, pp. 99-111.

FRIEDMAN, 2004

FRIEDMAN, John B.: *The Monstrous races in medieval art and thought*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 2004.

FRONTÓN, 1992

FRONTÓN, Isabel M.: "La representación de la natividad en la escultura románica: un ejemplo de la irradiación silense por la periferia castellana", a *Nuevas perspectivas y métodos en la historia del arte (Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte)*, 1, Mèrida, Editora Regional de Extremadura, 1992, pp. 55-61.

FRONTÓN, 1993-1994

FRONTÓN, Isabel M.: "Un ciclo de Navidad de impronta silense en la Iglesia de San Juan de Ortega (Burgos)", a *Anales de Historia del Arte*, 4, 1993-1994, pp. 405-418.

FRUGONI, 1973

FRUGONI, Chiara: *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem. Origine, iconografia e fortuna di un tema*, col. Studi storici Istituto storico italiano per il Medio Evo, 80-82, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1973.

FRUGONI, 1974

FRUGONI, Chiara: "La mala pianta", a *Storiografia e storia. Studi in onore di Eugenio Duprè Theseider*, 2, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 650-659.

FRUGONI, 1978

FRUGONI, Chiara: "La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec.", a *Il Contributo dei giullari alla dramaturgia italiana delle origini (Atti del II Convegno di Studio. Viterbo)*, 17-19 giugno 1977, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 113-134.

FRUGONI, 1985

FRUGONI, Chiara: "Le lastre veterotestamentarie e il programma della facciata: le metope, ipotesi di un loro significato, in Lanfranco e Wiligelmo", a *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Módena, Panini, 1985, pp. 422-431.

FRUGONI, 1992

FRUGONI, Chiara: "L'histoire par l'image", a *Médiévales*, 22-23, 1992, pp. 5-12.

FRUGONI, 1995

FRUGONI, Chiara: "«E vendrà ogni carne la salvezza di Dio» (Lc 3, 6): le sculture all'interno del battisterio", a *Benedetto Antelami e il battisterio di Parma*, Chiara Frugoni (coord.), Torí, Einaudi, 1995, pp. 109-144.

FUGUET, 1995

FUGUET, Joan: *L'Arquitectura dels Templers a Catalunya*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1995.

FULGENTIUS/WHITBREAD, 1971

FULGENTIUS, F. Planciades; WHITBREAD, Leslie G.: *Fulgentius the mythographer*, Columbus, Ohio State University Press, 1971.

[G]

GABORIT-CHOPIN, 2003

GABORIT-CHOPIN, Danielle: *Ivoires médiévaux. Ve-XVe siècle*, París, Réunion des musées nationaux, 2003.

GAILLARD, 1938

GAILLARD, Georges: *Les Débuts de la sculpture romane espagnole: León, Jaca, Compostelle*, París, Hartmann, 1938.

GAILLARD, 1966

GAILLARD, Georges: "Sainte-Foy de Conques, sa place dans l'histoire de l'art et les églises de pèlerinage", a *Príncipe de Viana*, 27, 102, 1966, pp. 5-10.

GALINSKY, 1972

GALINSKY, Karl: *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford, Blackwell, 1972.

GALLART et al., 1995

GALLART, Josep; LORÉS, Immaculada; MACIÀ, Montserrat; RIBES, Josep Ll.: "L'arquitectura de la Seu Vella de Lleida: L'evolució de la capçalera", a *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 8, 1995, pp. 113-138.

GALLART et al., 1999

GALLART, Josep; LORÉS, Immaculada; MACIÀ, Montserrat; RIBES, Josep Ll.: "Consideracions entorn de l'arquitectura de la Seu Vella de Lleida", a *Conservació del patrimoni monumental en la perspectiva del tercer mil·lenni. Restauració, ús i manteniment... nous criteris? (Actes del simposi)*, Lleida, del 6 al 8 de març de 1997, Carme Bergés (ed.), Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1999, pp. 111-171.

GALTIER, 2008

GALTIER, Fernando: "Los orígenes de la paraliturgia procesional de Semana Santa en Occidente", a *Aragón en la Edad Media*, 20, 2008, pp. 349-360.

GALVÁN/SUÁREZ, 1997

GALVÁN, Fernando; SUÁREZ, Ana I.: "Música, juego y espectáculo en la Biblia Románica de San Isidoro de León", a *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 68, 1997, pp. 45-62.

GANAU, 1992

GANAU, Joan: *La idea de ciutat a Lleida. Segles XVIII-XX*, Lleida, Pagès Editors, 1992.

GANAU, 1993

GANAU, Joan: "Urbanisme i monument a Catalunya en la segona meitat del segle XIX", a *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 35, 1993, pp. 25-40.

GANAU, 1996

GANAU, Joan: *Viatges per ponent*, col. Biblioteca literària de Ponent, 3, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1996.

GANAU, 1997

GANAU, Joan: *Els inicis del pensament conservacionista en l'urbanisme català*, col. Biblioteca Abat Oliba, 180, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.

GANAU, 1998

GANAU, Joan: *La protección de los monumentos arquitectónicos en España y Cataluña 1844-1936. Legislación, organización, inventario*, Lleida, Universitat de Lleida, 1998.

GANDOLFO, 1991

GANDOLFO, Francesco: "La Toscana, l'Antelami e i campionesi: La scultura nell'Italia centro-cetentrionale al tempo del Pórtico de la Gloria", a *O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo (Actas del simposio internacional)*, 3-8 de octubre de 1988, col. Difusión cultural, 6, Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Cultura, 1991, pp. 243-262.

GANDOLFO, 2001

GANDOLFO, Francesco: "Medioevo: i cicli scultorei", a *La Cattedrale di Cremona: Affreschi e sculture*, Alessandro Tomei i Francesco Gandolfo (coords.), Milà, Silvana, 2001, pp. 17-65.

GARCÍA ÁLVAREZ et al., 1963

GARCÍA ÁLVAREZ, M. Rubén; ANDRÉS, Alfonso; BALIL, Alberto: *El Cronicón Iriense. Estudio preliminar, edición crítica y notas históricas*, col. Documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de la Historia, Memorial histórico español, Madrid, Editorial Maestre, 1963.

GARCÍA BELLIDO, 1949

GARCÍA BELLIDO, Antonio: *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, CSIC, 1949.

GARCÍA BELLIDO, 1972

GARCÍA BELLIDO, Antonio: *Arte Romano*, col. Enciclopedia clásica, 1, Madrid, CSIC, 1972.

GARCÍA BIOSCA, 1995

GARCÍA BIOSCA, Joan: *Els Orígens del terme de Lleida: la formació d'un territori urbà (s. XI i XII)*, Lleida, Ajuntament d'Alguaire, 1995.

GARCÍA CUADRADO, 1993

GARCÍA CUADRADO, Amparo: *Las Cantigas. El códice de Florencia*, Múrcia, Universidad de Murcia, 1993.

GARCÍA CUETOS, 2008

GARCÍA CUETOS, M. Pilar: "Alejandro Ferrant y Manuel Gómez-Moreno: aplicación del método científico del CEH a la restauración monumental", a *Loggia. Arquitectura & Restauración*, 21, 2008, pp. 8-25.

GARCÍA CUETOS, 2010

GARCÍA CUETOS, M. Pilar: "La labor del arquitecto Alejandro Ferrant Vázquez en Cataluña durante el primer franquismo", a *Restaurando la memoria*:

España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra, M. Pilar García Cuetos, María Esther Almarcha i Ascensión Hernández (coords.), Gijón, Trea, 2010, pp. 67-92.

GARCÍA FERNÁNDEZ, 1998

GARCÍA FERNÁNDEZ, Ernesto: "Herejes, inquisidores y gobernantes (siglos XI al XV)", a *Disidentes, heterodoxos y marginados en la historia*, col. Acta Salmanticensia. Estudios históricos y geográficos, 104, Ángel Vaca i Santiago Carrillo (eds.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998, pp. 51-84.

GARCÍA FITZ, 2003

GARCÍA FITZ, Francisco: *Edad media: guerra e ideología. Justificaciones jurídicas y religiosas*, Madrid, Sílex, 2003.

GARCÍA FLORES, 2001

GARCÍA FLORES, Antonio: "Facer batallas a los moros por las vecindades del reyno. Imágenes de enfrentamientos entre cristianos y musulmanes en la Castilla medieval", a *Identidad y representación de la frontera en la España medieval (siglos XI-XIV)*, Carlos de Ayala, Pascal Burcesi i Philippe Josserand (coords.), Madrid, Casa de Velázquez, 2001, pp. 267-291.

GARCÍA GARCÍA, 1987

GARCÍA GARCÍA, Antonio: "El Concilio IV Lateranense y la Península Ibérica", a *Iglesia, sociedad y derecho*, 2, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1987, pp. 187-198.

GARCÍA GARCÍA, 2010

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís: "La portada occidental de la catedral de Jaca y la cuestión de las imágenes", a *Anales de historia del arte*, 2, 2010, pp. 69-90.

GARCÍA GUATAS, 1997

GARCÍA GUATAS, Manuel: *El arte románico en el Alto Aragón*, Osca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1997.

GARCÍA GUINEA, 1961

GARCÍA GUINEA, M. Ángel: *El Arte románico en Palencia*, Palència, Diputación provincial de Palencia, 1961.

GARCÍA GUINEA, 1979

GARCÍA GUINEA, M. Ángel: *El Románico en Santander*, 2 vols., Santander, Estudio, 1979.

GARCÍA LLORET, 2005

GARCÍA LLORET, José L.: *La escultura románica del Maestro de San Juan de la Peña*, col. Estudios Arte, Saragossa, Institución Fernando el Católico, 2005.

GARCÍA MAHÍQUES, 1992

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: *La Adoración de los Magos. Imagen de la Epifanía en el arte de la Antigüedad*, Vitòria, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos EPHIALTE, 1992.

GARCÍA MARTÍNEZ, 2005

GARCÍA MARTÍNEZ, Aida: "Aproximación crítica a la historiografía de San Isidoro de León", a *Estudios humanísticos. Historia*, 4, 2005, pp. 53-94.

GARCÍA RODRÍGUEZ, 1966

GARCÍA RODRÍGUEZ, Carmen: *El Culto de los santos en la España romana y visigoda*, col. Monografías de historia eclesiástica, 1, Madrid, C.S.I.C. Instituto Enríquez Flórez, 1966.

GARCÍA-GELABERT, 1997

GARCÍA-GELABERT, M. Paz: "Relieves vegetales en Hispania durante la Antigüedad Tardía", a *Antigüedad y Cristianismo*, 14, 1997, pp. 457-470.

GARDELLES, 1975

GARDELLES, Jacques: "Le prieuré de Sigena aux XIIe et XIII siècles: Étude architecturale", a *Bulletin Monumental*, 133, 1975, pp. 15-28.

GARLAND, 1994

GARLAND, Emmanuel: "L'Adoration des Mages dans l'art roman pyrénéen", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 25, Marie, l'art et la société des origines du culte au XIIème siècle, 1994, pp. 99-120.

GARNIER, 1989

GARNIER, François: *Le langage de l'image au Moyen Âge. Grammaire des gestes*, Paris, Le léopard d'or, 1989.

GARNIER, 1995

GARNIER, François: *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le léopard d'or, 1995. [1a. ed.: 1982].

GARRIDO, 1983

GARRIDO, J. Manuel: *Documentación de la Catedral de Burgos (804-1183)*, col. Fuentes medievales castellano-leonesas, 13. Serie burgalesa, Burgos, Garrido Garrido, 1983.

GARRIGA, 1991

GARRIGA, Joaquim: "La Seu Vella de Lleida en el llindar de l'època moderna: l'obra artística del segle XVI", a *Congrés de la Seu Vella de Lleida (Actes)*, 6-9 març 1991, Lleida, Pagès Editors, 1991, pp. 281-294.

GASCÓN, 2008

GASCÓN, Carles: "La Carta de Niquinta y la «Ecclesia Aranensis»: una reflexió sobre los orígenes del catarismo en Cataluña", a *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, 21, 2008, pp. 139-158.

GASCÓN, 2009

GASCÓN, Carles: "Els anys més convulsos de la Seu d'Urgell: el comte de Foix, el vescomte de Castellbò i els càtars", a *La Princesa sàvia. Les pintures de santa Caterina de la Seu d'Urgell (Cat. expo.)*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2009, pp. 39-48.

GATTI, 1965

GATTI, V.: "Il battistero oggi", a *Arte cristiana*, 53, 1965, pp. 213-226.

GATTI, 1984

GATTI, V.: "Baptisterium et consignatorium. Iconografia e iconologia", a *Gli spazi della celebrazione rituale*, Milano, Edizioni O. R., 1984, pp. 285-306.

GIL et al., 2007

GIL, Isabel; LORIENTE, Ana; PAYÀ, Xavier; RIBES, Josep Ll.: *El Conjunt monumental de la Suda: El castell reial i les restes arqueològiques del seu entorn*, Empresa Municipal d'Urbanisme de Lleida, La Paeria, Ajuntament de Lleida, 2007.

GIL/LORÉS, 1999

GIL, Isabel; LORÉS, Immaculada: "Edificis històrics de l'antiga Casa d'Exercicis", a *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 9, 1999, pp. 291-324.

GINÉS, 1988

GINÉS, M. Antonia: "Los programas hagiográficos en la escultura románica monumental de Navarra", a *Príncipe de Viana*, 49, 183, 1988, pp. 7-50.

GIOVANNI, 1975

GIOVANNI, Marilisa di: "Iconografia del giocoliere negli edifici religiosi in Francia e in Italia nel XII secolo", a *Il Romanico (Atti del Seminario di studi diretto da Piero Sanpaolesi), Villa Monastero di Varenna, 8-16 settembre 1973*, Milà, Istituto per la Storia dell'Arte, 1975, pp. 165-180.

GIRAULT/GIRAULT, 2001

GIRAULT, Marcel; GIRAULT, Pierre-Gilles: *Visages de pèlerins au Moyen Age. Les pèlerinages européens dans l'art et l'épopée*, col. Visages du Moyen Age, 3, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 2001.

GLASS, 1970

GLASS, Dorothy: "The Archivolt Sculpture at Sessa Aurunca", a *The Art Bulletin*, 52, 2, 1970, pp. 119-131.

GLASS, 1997

GLASS, Dorothy: *Portals, pilgrimage, and crusade in western Tuscany*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

GODIN/GODIN, 1982

GODIN, Noëlle; GODIN, Joseph: *Rocamadour*, col. Les Travaux des mois, 24, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1982.

GODOY, 1997

GODOY, Cristina: "Algunas aportaciones al simbolismo del agua en el sacramento de la iniciación cristiana", a *Termalismo antiguo (Actas del I Congreso peninsular), Arnedillo (La Rioja), 3-5 octubre 1996*, M. Jesús Peréz (ed.), UNED, 1997, pp. 187-194.

GODOY, 2004

GODOY, Cristina: "A los pies del templo. Espacios litúrgicos en contraposición

al altar: una revisión", a *Antigüedad y cristianismo: Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, 21, 2004, pp. 473-492.

GOLDEN, 2005

GOLDEN, Judith K.: "The Iconography of Authority in the Depiction of Seated, Cross-Legged Figures", a *Between the picture and the word. Manuscript studies from the Index of Christian Art. Essays in commemoration of John Plumier*, col. Index of Christian Art occasional papers, 8, Colum Hourihane (ed.), Princeton, Princeton University, 2005, pp. 81-99.

GOMBRICH, 1997

GOMBRICH, Ernst H.: "Enfoques de la historia del arte: tres puntos de discusión", a *Temas de nuestro tiempo. Propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*, Madrid, Debate, 1997, pp. 62-73.

GÓMEZ GÓMEZ, 1991

GÓMEZ GÓMEZ, Agustín: "«Musicorum et Cantorum Magna est Distantia»: los juglares en el arte románico", a *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4, 7, 1991, pp. 67-73.

GÓMEZ GÓMEZ, 1997

GÓMEZ GÓMEZ, Agustín: "Viajeros en el arte románico. Una iconografía de pobres y peregrinos", a *Viajes y viajeros en la España medieval*, M. Ángel García Guinea (dir.), Aguilar de Campoo, Fundación Sta. María La Real / Centro de Estudios del Románico, 1997, pp. 399-422.

GÓMEZ GÓMEZ, 1999

GÓMEZ GÓMEZ, Agustín: "Consideraciones sobre la iconografía de los juglares en el arte románico", a *Fiestas, juegos y espectáculos en la España medieval (Actas del VII curso de cultura medieval)*, Aguilar de Campoo, del 18 al 21 de septiembre de 1995, Aguilar de Campoo-Madrid, Fundación Santa María La Real. Centro de estudios del románico, Ediciones Polifemo, 1999, pp. 235-254.

GÓMEZ GÓMEZ, 2006

GÓMEZ GÓMEZ, Agustín: "La función de la imagen en el templo románico. Lecturas e interpretaciones", a *Poder y seducción de la imagen románica*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real / Centro de Estudios del Románico, 2006, pp. 9-37.

GÓMEZ-CENTURIÓN, 2008

GÓMEZ-CENTURIÓN, Carlos M.: "Exóticos pero útiles: los camellos reales de Aranjuez durante el siglo XVIII", a *Cuadernos Dieciochistas*, 9, 2008, pp. 155-180.

GÓMEZ-MORENO, 1965

GÓMEZ-MORENO, Carmen: "The Doorway of San Leonardo al Frigido and the Problem of Master Biduino", a *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 23, 10, 1965, pp. 349-361.

GÓMEZ-MORENO, 1983

GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*, 3 vols.,

Ávila, Institución Gran Duque de Alba, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983.

GONZÁLEZ et al., 1998

GONZÁLEZ, Joan Ramon; BALASCH, Esther; RODRÍGUEZ, Josep I.: *Visions de la Seu Vella. Recorregut antològic, escrit i gràfic, pel procés de recuperació del Castell de Lleida. Història de l'Associació Amics de la Seu Vella de Lleida (1972-1997)*, Lleida, Associació Amics de la Seu Vella de Lleida, 1998.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, 2002

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I.: *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular, siglos XI-XV (Tesi doctoral)*, Víctor Nieto (dir.), Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002.

GONZÁLEZ ZÁRATE et al., 1989

GONZÁLEZ ZÁRATE, Jesús M.; RUÍZ, Mariano J.; GÓMEZ GÓMEZ, Agustín: *Mensaje cristológico en la Basílica de Nuestra Señora de Estíbaliz*, Vitòria, Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1989.

GONZÁLEZ/BALASCH, 2007a

GONZÁLEZ, Joan Ramon; BALASCH, Esther: "La Lleida que recreà Enric Garsaball. Les estampes de Lleida des del segle XIII fins al 1806 segons la recerca de Josep Lladonosa", a *Revista La Mañana*, 1210, 2007, pp. 8-12.

GONZÁLEZ/BALASCH, 2007b

GONZÁLEZ, Joan Ramon; BALASCH, Esther: "La lluïssor de la ciutat per Garsaball. Les estampes de Lleida des del segle XIII fins al 1806 segons la recerca de Josep Lladonosa", a *Revista La Mañana*, 1209, 2007, pp. 8-12.

GONZÁLEZ/TEJADA, 1851

GONZÁLEZ, Francisco A.; TEJADA, Juan: *Colección de cánones de la Iglesia española*, 3, Madrid, Santa Coloma y Peña, 1851.

GONZÁLEZ/XANDRI, 2003

GONZÁLEZ, Joan Ramon; XANDRI, Joana: "El procés de recuperació de l'antiga casa trinitària", a *II Congrés d'Arqueologia Medieval i Moderna a Catalunya. Sant Cugat del Vallès, 18-21 d'abril de 2002. Els conjunts monàstics, intervencions arqueològiques, 1998- 2002. Eines, elements d'indumentària i armament en contextos arqueològics: actes*, 1, Associació Catalana per a la Recerca en Arqueologia Medieval, 2003, pp. 49.

GONZALVO, 1994

GONZALVO, Gener: *Les Constitucions de Pau i Treva de Catalunya (segles XI-XIII)*, col. Textos jurídics catalans, 9. Lleis i costums, II/3, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Justícia, 1994.

GOSMAN, 1997

GOSMAN, Martin: *La légende d'Alexandre le Grand dans la littérature française du 12e siècle. Une réécriture permanente*, col. Faux titre, 133, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997.

GOUSSET, 2006

GOUSSET, Marie-Thérèse: "Images médiévales de Melchisédech", a *Melchisédech Prêtre Du Dieu Très Haut. Suppléments aux Cahiers Évangile*, 136, Dominique Cerbelaud (coord.), Paris, Cerf, 2006, pp. 61-68.

GRABAR, 1954

GRABAR, André: "Trônes épiscopaux du XIe et XIIe siècle en Italie méridionale", a *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 16, 1954, pp. 7-52.

GRABAR, 1958

GRABAR, André: *Ampoules de terre sainte: Monza-Bobbio*, Paris, C. Klincksieck, 1958.

GRABAR, 1967

GRABAR, André: *El Primer arte cristiano (200-395)*, col. El Universo de las formas, Madrid, Aguilar, 1967.

GRABAR, 1968

GRABAR, André: *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge (Collection of papers originally published between 1917 and 1966)*, 3 vols., Paris, Collège de France, 1968.

GRABAR, 1972

GRABAR, André: *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, col. Collected Studies Series, 2 (Iconographie), Londres, Variorum Reprints, 1972. [1a. ed.: 1943].

GRABAR, 1998

GRABAR, André: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, col. Ensayo. Arte y música, 79, Madrid, Alianza, 1998. [Publ. original: *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge*]. [1a. ed.: 1979].

GRAU QUIROGA, 2010

GRAU QUIROGA, Núria: *Roda de Isábena en los siglos X-XIII. La documentación episcopal y del cabildo catedralicio*, col. Colección Estudios. Historia, 3011, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), 2010.

GRAU TORRAS, 2009

GRAU TORRAS, Sergi: "Durand de Huesca y la lucha contra el catarismo en la Corona de Aragón", a *Anuario de Estudios Medievales*, 39, 1, 2009, pp. 3-25.

GRAU TORRAS, 2010

GRAU TORRAS, Sergi: "Historiografía del catarismo en Cataluña: estudios y documentos (Siglo XIII)", a *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 30, 2010, pp. 375-408.

GRAU, 2003

GRAU, Ramón: "La formació nacional de Catalunya i l'art romànic: El mirall de totes les ortodòxies", a *L'Avenç*, 276, 2003, pp. 35-41.

GRAU/LÓPEZ, 1985

GRAU, Ramón; LÓPEZ, Marina: "Les columnes romanes de Barcelona.

Sensibilitat romàntica contra erudició il·lustrada. El fil d'Ariadna-I", a *L'Avenç*, 87, 1985, pp. 78-84.

GRAU/LÓPEZ, 1986

GRAU, Ramón; LÓPEZ, Marina: "Pau Piferrer i Víctor Hugo: la llum no venia d'Alemanya", a *L'Avenç*, 89, 1986, pp. 70-73.

GRAU/LÓPEZ, 1992

GRAU, Ramón; LÓPEZ, Marina: "Sobre les trajectòries individuals. Lectures d'historiografia catalana-XI", a *L'Avenç*, 155, 1992, pp. 42-47.

GRIBOMONT et al., 1983

GRIBOMONT, Jean; FISCHER, Bonifatius; FREDE, Hermann J.: *Biblia Sacra Iuxta Vulgatam Versionem*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1983.

GRIFFE, 1971

GRIFFE, Élie: *Le Languedoc cathare de 1190 à 1210*, París, Letouzey et Ané, 1971.

GRIMAL, 1994

GRIMAL, Pierre: *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona, Paidós, 1994. [Publ. original: *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*]. [1a. ed.: 1951].

GRIVOT/ZARNECKI, 1965

GRIVOT, Denis; ZARNECKI, George: *Gislebertus, sculpteur d'Autun*, París, Éditions Trianon, 1965.

GROS, 1980

GROS, Eladio: *Los límites diocesanos en el Aragón oriental*, col. Colección Básica Aragonesa, 26, Saragossa, Guara Editorial, 1980.

GROS, 1999

GROS, Miquel: "L'esment de Melquisedec en el cànon romà de la Missa", a *Revista catalana de teologia*, 24, 1, 1999, pp. 231-236.

GROS, 2002-2005

GROS, Miquel: "Un fragment de l'antiga consuetudina de la Seu d'Urgell", a *Urgellia*, 15, 2002-2005, pp. 191-199.

GROS, 2006

GROS, Miquel: "El 'Liber consuetudinum Vicensis Ecclesie' del canonge Andreu Salmúnia-Vic, Museu Episcopal, MS. 134 (LXXXIV)", a *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 14, 2006, pp. 175-294 (217-219).

GROSSET, 1953

GROSSET, Charles: "L'Originedu thème roman de Daniel", a *Études Mérovingiennes. Actes des Journées de Poitiers, 1952*, París, A. et J. Picard, 1953, pp. 147-156.

GUALLAR, 1975

GUALLAR, Manuel: *Los Concilios tarraconenses celebrados en Lérida siglos XI-XV*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1975.

GUARDIA, 1982

GUARDIA, Milagros: *Las Pinturas bajas de la ermita de San Baudelio de Berlanga (Soria). Problemas de orígenes e iconografía*, col. Temas sorianos, 5, Sòria, Diputació Provincial, 1982.

GUARDIA, 1989

GUARDIA, Milagros: "El ciclo dionisiaco en los mosaicos hispano-romanos del Bajo Imperio", a *D'Art*, 15, 1989, pp. 53-76.

GUARDIA, 2000

GUARDIA, Milagros: "Iocutores et saltator. Las pinturas con escenas de juglaría de Sant Joan de Boí", a *Locus Amoenus*, 5 (2000-2001), 2000, pp. 11-32.

GUARDIA, 2002

GUARDIA, Milagros: "L'espiritualitat a l'època visigòtica", a *Sala d'Arqueologia. Catàleg*, col. Quaderns de la Sala d'Arqueologia, 2, Josep Ll Ribes (ed.), Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002, pp. 331-339.

GUARDIA, 2003

GUARDIA, Milagros: "Relire les espaces liturgiques à travers la peinture murale: Le programme iconographique de san Baudelio de Berlanga (Sòria)", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 34, Liturgie, arts et architecture à l'époque romane, 2003, pp. 79-97.

GUARDIA, 2011

GUARDIA, Milagros: *San Baudelio de Berlanga, una encrucijada*, col. Memoria artium, 10, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2011.

GUARDIA/MANCHO, 2008

GUARDIA, Milagros; MANCHO, Carles: "Pedret, Boí, o dels orígens de la pintura mural romànica catalana", a *Les Fonts de la pintura romànica (Ponències presentades al simposi que amb el mateix nom)*, Barcelona del 11 al 15 de febrer de 2004, col. Ars Picta. Temes, 1, Milagros Guardia i Carles Mancho (eds.), Barcelona, Universitat de Barcelona, 2008, pp. 117-159.

GUDIOL CUNILL, 1909

GUDIOL CUNILL, Josep: "Iconografia de la Portada de Ripoll", a *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 171-174, 19, 1909, pp. 93-110, 125-137, 157-173 i 197-212.

GUDIOL CUNILL, 1927

GUDIOL CUNILL, Josep: "De peregrins i peregrinatges religiosos catalans", a *Analecta Sacra Tarraconensia*, 3, 1927, pp. 93-119.

GUDIOL RICART/GAYA NUÑO, 1948

GUDIOL RICART, Josep; GAYA NUÑO, Juan A.: *Arquitectura y escultura románicas*, col. Ars Hispaniae. Historia universal del arte hispánico, 5, Madrid, Plus Ultra, 1948.

GUERREAU, 1996

GUERREAU, Anita: "La Vierge, l'Arbre de Jessé et l'ordre Chrétien de la

parenté”, a *Marie: le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Dominique Iogna-Prat, Eric Palazzo, Daniel Russo i Georges Duby (coords.), Paris, Beauchesne, 1996, pp. 137-170.

GUERREAU, 1997

GUERREAU, Alain: “Le champ sémantique de l’espace dans la Vita de saint Maieul (Cluny, début du XIe siècle)”, a *Journal des savants*, 2, 1, 1997, pp. 363-419.

GUERRERO, 1944

GUERRERO, José: “Sobre el origen indio del Arbol de Jessé”, a *Archivo Español de Arte*, 17, 65, 1944, pp. 330-333.

GUGLIELMI, 1986

GUGLIELMI, Nilda: *Marginalidad en la Edad Media*, col. Temas de Eudeba, Buenos Aires, Eudeba, 1986.

[H]

HAHN, 1997

HAHN, Cynthia: “Seeing and believing: The construction of sanctity in early-medieval saints’ shrines”, a *Speculum*, 72, 4, 1997, pp. 1079-1106.

HALKIN, 1957

HALKIN, François: *Bibliotheca hagiographica Graeca*, col. Subsidia hagiographica, 3 vols., Brusel·les, Société des Bollandistes, 1957.

HALLET, 2005

HALLET, Christopher H.: *The Roman nude. Heroic portrait statuary (200 BC-AD 300)*, col. Oxford studies in ancient culture and representation, Oxford, Oxford University Press, 2005.

HAMILTON, 2005

HAMILTON, Sarah: “The Virgin Mary in Cathar Thought”, a *Journal of ecclesiastical history*, 56, 1, 2005, pp. 24-49.

HANI, 1983

HANI, Jean: *El Simbolismo del templo cristiano*, Barcelona, José J. de Olañeta, 1983. [Publ. original: *Le Symbolisme du temple chrétien*]. [1a. ed.: 1962].

HANSEN, 2005

HANSEN, William F.: *Classical mythology. A guide to the mythical world of the Greeks and Romans*, Pub. in paperback, Nova York, Oxford University Press, 2005.

HARTNER/ETTINGHAUSEN, 1964

HARTNER, Willy; ETTINGHAUSEN, Richard: “The Conquering Lion, the Life Cycle of a Symbol”, a *Oriens*, 17, 1964, pp. 161-171.

HARTOG, 1999

HARTOG, Elizabeth den: "In the midst of the nations... The iconography of the choir capitals in the church of Our Lady in Maastricht", a *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62, 3, 1999, pp. 320-365.

HEIMANN, 1934

HEIMANN, Adelheid: "L'iconographie de la Trinité. Une formule byzantine et son développement en Occident", a *L'Art Chrétien*, 1, 1934, pp. 37-58.

HENDERSON, 1981

HENDERSON, George: "The damnation of Nero, and related themes", a *The vanishing past. Studies of medieval art, liturgy and metrology presented to Christopher Hohler*, col. British Archaeological Report. International Series, 111, Alan Borg i Andrew Martindale (eds.), Oxford, British Archaeological Report, 1981, pp. 39-51.

HERNÁNDEZ PALMÉS, 1951

HERNÁNDEZ PALMÉS, Antonio: "El Arquitecto Ramón Argilés Bifet", a *Ciudad. Cuadernos de Divulgación Cultural Leridana*, 7, 3, 1951.

HERNÁNDEZ PALMÉS, 1979

HERNÁNDEZ PALMÉS, Antonio: "Sepulturas reales en la Seu Vella: viajes póstumos del rey Alfonso IV", a *Ilerda*, 40, VIIè centenari de la consagració de la Seu Vella de Lleida (Miscel·lània commemorativa), 1979, pp. 129-166.

HERNÁNDEZ VERA et al., 1998

HERNÁNDEZ VERA, José A.; CABAÑERO SUBIZA, Bernabé; BIENES CALVO, Juan J.: "La Mezquita Aljama de Zaragoza", a *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998, pp. 69-84.

HERNÁNDEZ/BIENES, 1998

HERNÁNDEZ, José A.; BIENES CALVO, Juan J.: "La excavación arqueológica de la catedral del Salvador", a *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998, pp. 23-46.

HERNANDO DELGADO, 2008

HERNANDO DELGADO, Josep: "La polèmica antiislàmica i la quasi impossibilitat d'una entesa", a *Anuario de Estudios Medievales*, 38, 2, 2008, pp. 763-791.

HERNANDO GARRIDO, 1999

HERNANDO GARRIDO, José L.: "¿Bebedores o músicos del demonio?: La portada románica de San Juan Bautista en Moarves de Ojeda (Palencia)", a *Sautuola*, 6, 1999, pp. 573-588.

HERNANDO SEBASTIÁN, 1998

HERNANDO SEBASTIÁN, P. Luis: "Aportación al estudio de la escultura medieval en la provincia de Teruel. Las imágenes de San Quirico y Santa Julita de Castejón de Tornos", a *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 13, 1998, pp. 367-374.

HERRERA, 1912a

HERRERA, Manuel: "L'antiga Seu de Lleyda. Fragments. La porta de l'Anunciata", a *Butlletí del Centre Excursionista de Lleida*, Separata, 7-12, 1912, pp. 21-47.

HERRERA, 1912b

HERRERA, Manuel: "L'antigua Seu de Lleyda. Fragments. La porta dels Fillols", a *Butlletí del Centre Excursionista de Lleida*, Separata, 1-6, 1912, pp. 49-61.

HERRERA, 1913 (?)

HERRERA, Manuel: "L'antiga Seu de Lleida. Fragments. Les mènsules de la nau major", a *Butlletí del Centre Excursionista de Lleida*, Separata, 1913 (?), pp. 1-23.

HIDALGO SÁNCHEZ, 2007

HIDALGO SÁNCHEZ, Santiago: "Obispo y cabildo, promotores en la Edad Media. El caso del claustro de Pamplona", a *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 2, 2007, pp. 279-296.

HIGOUNET, 1953

HIGOUNET, Charles: "Mouvements de populations dans le Midi de la France, du XIe au XVe siècle d'après les noms de personne et de lieu", a *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 8, 1953, pp. 1-24.

HOFFMANN, 1970

HOFFMANN, Konrad: *The Year 1200. A centennial exhibition at the Metropolitan Museum of Art (Cat. expo.)*, col. *The Cloisters studies in medieval art*, 1, Konrad Hoffmann (ed.), Nova York, Metropolitan Museum of Art, 1970.

HOPPE, 1987

HOPPE, Jean-Marie: "L'église espagnole visigothique de San Pedro de la Nave (El Campillo-Zamora), Un programme iconographique de la fin du VIIè siècle", a *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 9, 1987, pp. 59-81.

HORSTE, 1992

HORSTE, Kathryn: *Cloister design and monastic reform in Toulouse. The Romanesque sculpture of La Daurade*, col. *Clarendon studies in the history of art*, Oxford England, Clarendon Press, 1992.

HOURIHANE, 2001

HOURIHANE, Colum: "De camino Ignis: The iconography of the Three Children in the Fiery Furnace in Ninth-Century Ireland", a *From Ireland coming. Irish art from the early Christian to the late Gothic period and its European context*, Princeton, Princeton University Press, 2001, pp. 61-82.

HUERTA, 2007

HUERTA, Perdo L.: "Entre el pecado y la diversión: Las representaciones juglarescas en el románico español", a *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, 2007, pp. 117-149.

HUFGARD, 1987

HUFGARD, M. Kilian: "Saint Bernard of Clairvaux and the Early Gothic Tree of Jesse Theme", a *Cistercian Studies Quarterly*, 22, 4, 1987, pp. 316-322.

HURTADO, 2008

HURTADO, Carlos: "La asistencia al matrimonio canónico del testigo cualificado laico", a *Religión y cultura*, 245, 2008, pp. 373-400.

[I]

IBARBURU, 1999

IBARBURU, M. Eugenia: *De capitibus litterarum et aliis figuris. Recull d'estudis sobre miniatura medieval*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1999.

IGARASHI-TAKESHITA, 1980

IGARASHI-TAKESHITA, Midori: "Les lions dans la sculpture romane en Poitou", a *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 23, 89, 1980, pp. 37-54.

IGLESIAS COSTA, 1985-1988

IGLESIAS COSTA, Manuel: *Arte religioso del Alto Aragón Oriental. Arquitectura románica: Siglos X-XI, XII y XIII*, col. Mirador, 3. vols., Barcelona, Akribos, 1985-1988.

IGLESIAS GUERRA/MAYÈRE, 2012

IGLESIAS GUERRA, Elena; MAYÈRE, Olivier: "Mènsoles de la cornisa de la porta de l'Anunciata", a *CRBMC. Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Catàleg d'activitats 2003-2010*, Valldoreix, Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, 2012, pp. 204-206.

ÍÑIGUEZ, 1961-1962

ÍÑIGUEZ, Francisco: "El Ábside de la Seo de Zaragoza", a *Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina*, Murcia, Universidad de Murcia, 1961-1962, pp. 461-468.

IOGNA-PRAT, 2002

IOGNA-PRAT, Dominique: *Order & exclusion. Cluny and Christendom face heresy, Judaism, and Islam, 1000-1150*, col. Conjunctions of religion & power in the medieval past, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 2002. [Publ. original: *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam, 1000-1150*]. [1a. ed.: 1998].

Isidor de Sevilla, 1993-1994

Isidor de Sevilla: *Etimologías. Edición bilingüe*, 2 vols., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1993-1994.

ISLA, 1984

ISLA, Amancio: "Ensayo de historiografía medieval: El Cronicón Iriense", a *En la España medieval*, 4, 1984, pp. 413-432.

[1]

JALABERT, 1934-1935

JALABERT, Denise: "De quelques fleurs sculptées à Toulouse au XIIe siècle", a *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, s. n., 1934-1935, pp. 619-639.

JALABERT, 1965

JALABERT, Denise: *La flore sculptée des monuments du Moyen Age en France. Recherches sur les origines de l'Art français*, Paris, A. & J. Picard, 1965.

JAMES, 1951

JAMES, M. R.: "Pictor in Carmine", a *Archaeologia (Second Series)*, 94, 1951, pp. 141-166.

JANSON, 1976

JANSON, H. W.: *Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance*, col. Studies of the Warburg Institute, 20, Nendeln (Liechtenstein), Kraus Reprint, 1976. [1a. ed.: 1952].

JESSOP, 1999

JESSOP, Lesley: "Pictorial cycles of non-biblical saints: the seventh-and eighth-century mural cycles in Rome and contexts for their use", a *Papers of the British School at Rome*, 67, 1999, pp. 233-280.

JIMÉNEZ, 2004

JIMÉNEZ, Pilar: "El catarismo: nuevas perspectivas sobre sus orígenes y su implantación en la Cristiandad occidental", a *Clío & Crimen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, 1, 2004, pp. 135-163.

JIMÉNEZ, 2008

JIMÉNEZ, Pilar: *Les Catharismes. Modèles dissidents du christianisme médiéval (XIIe-XIIIe siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

JOANNE, 1862

JOANNE, Adolphe Laurent: *De Bordeaux à Toulouse, à Cette et à Perpignan. Itinéraire historique et descriptif contenant une carte des chemins de fer du Midi, un plan de Toulouse et 32 vues dessinées d'après nature par Thérond*, Paris, L. Hachette et Cie., 1862.

JOHNSON, 1961

JOHNSON, James R.: "The Tree of Jesse Window of Chartres: Laudes Regiae", a *Speculum*, 36, 1, 1961, pp. 1-22.

JOVÉ, 1985

JOVÉ, Marisol: *Els primers tallers d'escultura al claustre de la Seu Vella de Lleida (Tesi de llicenciatura)*, Joaquín Yarza (dir.), Universitat Autònoma de Barcelona, 1985.

JOVÉ, 1991

JOVÉ, Marisol: "Els tallers d'escultura a la Galeria de Llevant del Claustre de la

Seu Vella de Lleida", a *Congrés de la Seu Vella de Lleida (Actes)*, 6-9 març 1991, Lleida, Pagès Editors, 1991, pp. 99-100.

JOVER, 1987

JOVER, Mercedes: "Los ciclos de Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra", a *Príncipe de Viana*, 48, 180, 1987, pp. 7-40.

JUNG, 2000

JUNG, Jacqueline E.: "Beyond the barrier: The unifying role of the choir screen in gothic churches", a *The Art Bulletin*, 82, 4, 2000, pp. 622-657.

JUNG, 2013

JUNG, Jacqueline E.: *The Gothic screen: Space, sculpture, and community in the cathedrals of France and Germany, ca. 1200-1400*, New York, Cambridge University Press, 2013.

JUNYENT I SUBIRÀ, 1975

JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard: *El Monestir de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona, Junta d'Obra del Monestir de Ripoll, 1975.

JUNYENT I SUBIRÀ, 1976

JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard: *Catalunya romànica. L'arquitectura del segle XII*, col. Biblioteca Abat Oliba. Sèrie il·lustrada, 4, Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1976.

JUNYENT I SUBIRÀ/MUNDÓ, 1992

JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard; MUNDÓ, Anscari M.: *Diplomatari i escrits literaris de l'Abat i Bisbe Oliba*, col. Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica, 44, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992.

JUNYENT SÁNCHEZ/PÉREZ ALMOGUERA, 1994

JUNYENT SÁNCHEZ, Emili; PÉREZ ALMOGUERA, Arturo: "Los restos de la Plaza Sant Joan de Lleida. I", a *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 4, 1994, pp. 173-203.

[K]

KAFTAL/BISOGLNI, 1985

KAFTAL, George; BISOGLNI, Fabio: *Iconography of the saints in the painting of North East Italy*, col. Saints in Italian art, Florence, Sansoni, 1985.

KAGAN, 2008

KAGAN, Richard L.: *Ciudades del siglo de oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, Madrid, El Viso, 2008. [Publ. original: *Spanish cities of the Golden age. The views of Anton van den Wyngaerde*]. [1a. ed.: 1989].

KAHN, 1997

KAHN, Deborah: "La Chanson de Roland dans le décor des églises du XIIIe siècle", a *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 40, 1997, pp. 337-372.

KATZENELLENBOGEN, 1944

KATZENELLENBOGEN, Adolf: "The Central Tympanum at Vézelay: Its

Encyclopedic Meaning and Its Relation to the First Crusade", a *The Art Bulletin*, 26, 3, 1944, pp. 141-151.

KATZENELLENBOGEN, 1947

KATZENELLENBOGEN, Adolf: "The Sarcophagus in S. Ambrogio and St. Ambrose", a *The Art Bulletin*, 29, 4, 1947, pp. 249-259.

KATZENELLENBOGEN, 1989

KATZENELLENBOGEN, Adolf: *Allegories of the virtues and vices in medieval art from Early Christian times to the thirteenth century*, col. Warburg Institute, 10, Nendeln, Liechtenstein, Kraus Reprint, 1989. [1a. ed.: 1939].

KENAAN-KEDAR, 1986

KENAAN-KEDAR, Nurith: "Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la culture laïque", a *Cahiers de civilisation médiévale*, 29, 116, 1986, pp. 311-330.

KENDALL, 1996

KENDALL, Calvin B.: "The Verse Inscriptions of the Tympanum of Jaca and the Pax Anagram", a *Mediaevalia*, 19, 1996, pp. 405-434.

KENDALL, 1998

KENDALL, Calvin B.: *The allegory of the Church. Romanesque portals and their verse inscriptions*, Toronto, University of Toronto Press, 1998.

KESSLER, 1987

KESSLER, Herbert L.: "The Meeting of Peter and Paul in Rome. An Emblematic Narrative of Spiritual Brotherhood", a *Dumbarton Oaks Papers*, 41, Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday, 1987, pp. 265-275.

KITZINGER, 1966

KITZINGER, Ernst: "The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries", a *Dumbarton Oaks Papers*, 20, 1966, pp. 25-47.

KITZINGER, 1970

KITZINGER, Ernst: "Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth Century: Problems of Stylistic Relationships", a *Gesta*, 9, 2, 1970, pp. 49-56.

KITZINGER, 1973

KITZINGER, Ernst: "World map and Fortune's wheel: A medieval mosaic floor in Turin", a *Proceedings of the American Philosophical Society*, 117, 5, 1973, pp. 344-373.

KITZINGER, 1988

KITZINGER, Ernst: "Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art", a *Cahiers Archéologiques*, 36, 1988, pp. 51-73.

KITZINGER, 1991

KITZINGER, Ernst: *I Mosaici di Monreale*, Palerm, Flaccovio, 1991.

KITZINGER, 1993

KITZINGER, Ernst: *La Cappella palatina di Palermo. I mosaici delle Navate*, col. I

Mosaici del periodo normanno in Sicilia, 2, Palerm, Accademia nazionale di scienze lettere e arti di Palermo, 1993.

KLEIN, 1990

KLEIN, Peter K.: "Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XIIe siècle: Moissac - Beaulieu - Saint Denis", a *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 33, 1990, pp. 317-349.

KLEIN, 2004

KLEIN, Peter K.: "Topographie, fonctions et programmes iconographiques des cloîtres: La galerie attenante a l'église", a *Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm (Ponències del simposi celebrat del 11 al 13 de juny de 1999 pel Kunsthistorisches Institut of the Universität Tübingen)*, Peter K. Klein (ed.), Ratisbona, Schnell/Steiner, 2004, pp. 105-156.

KOEHLER, 1941

KOEHLER, Wilhelm: "Byzantine Art in the West", a *Dumbarton Oaks Papers*, 1, Dumbarton Oaks Inaugural Lectures, November 2nd and 3rd, 1940, 1941, pp. 61-87.

KOJIMA, 2006

KOJIMA, Yoshie: *Storia di una cattedrale: Il Duomo di San Donnino a Fidenza. Il cantiere medievale, le trasformazioni, i restauri*, col. Studi, 6, Pisa, Edizioni della Normale, 2006.

KÖSTER, 1985

KÖSTER, K.: "Les coquilles et enseignes de pèlerinage de saint-Jacques en Occident", a *Santiago de Compostela: 1000 ans de pèlerinage européen (Cat. expo.)*, col. Europalia, Brussel les, Crédit communal, 1985, pp. 85-95.

KRAUTHEIMER, 1937

KRAUTHEIMER, Richard: *Corpus basilicarum christianarum Romae. Le basiliche cristiane antiche di Roma (sec. IV-IX)*, col. Monumenti di Antichità cristiana pubblicati dal Pontificio Istituto di Archeologia cristiana, Ciutat del Vaticà, Pontificio Istituto di Archeologia cristiana, 1937.

KRAUTHEIMER-HESS, 1944

KRAUTHEIMER-HESS, Trude: "The Original Porta dei Mesi at Ferrara and the Art of Niccolo", a *The Art Bulletin*, 26, 3, 1944, pp. 152-174.

KUPFER, 1988

KUPFER, Marcia: "L'étude globale d'un décor: l'église Saint-Martin de Vicq", a *Peintures murales romanes: Méobecq, St Jacques des Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet, Saint Martin, Sainte-Lizaigne, Plaincourault*, col. Cahiers de l'inventaire, 15, Hélène Toubert (dir.), Paris, Ministère de la culture et de la communication, 1988, pp. 50-63.

KURMANN, 1987

KURMANN, Peter: *La façade de la cathédrale de Reims: architecture et sculpture des portails: étude archéologique et stylistique*, 2 vols., Paris, Payot & Lausanne, 1987.

[L]

LABANDE, 1958

LABANDE, Edmond-René: "Recherches sur les pèlerins dans l'Europe du XIe et XIIe siècles", a *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1, 1958, pp. 159-169 i 339-347.

LABANDE-MAILFERT, 1968

LABANDE-MAILFERT, Yvonne: "L'iconographie des laïcs dans la société religieuse aux XIe et XIIe siècles", a *I laici nella «Societas Christiana» dei secoli XI e XII (Atti della terza settimana internazionale di studio)*, Mendola, 21-27 agosto 1965, Milà, Vita e Pensiero, 1968, pp. 488-522.

LABORDE, 1979

LABORDE, F.: "L'Église des Templiers et les vestiges du château de Montsaunès (Haute Garonne)", a *Revue de Comminges*, 92, 1979, pp. 355-373.

LACOSTE, 1973

LACOSTE, Jacques: "Le portail roman de Sainte Marie-d'Oloron", a *Revue de Pau et du Béarn. Bulletin de la Société des Sciences y lettres et arts de Pau*, 1, 1973, pp. 45-78.

LACOSTE, 1974

LACOSTE, Jacques: "Découvertes dans la cathédrale romane de Lérida", a *Bulletin Monumental*, 132, 1974, pp. 231-234.

LACOSTE, 1975

LACOSTE, Jacques: "La cathédrale de Lérida: le début de la sculpture", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 6, La Méditerranée et les arts préromans et romans, 1975, pp. 275-298 (també publicat a *Ilerda*, 40, 1979, pp. 167-192).

LACUESTA, 1998

LACUESTA, Raquel: "Modelos de intervención en monumentos catalanes (siglo XIX)", a *Loggia. Arquitectura & Restauración*, 5, 1998, pp. 36-47.

LAHONDÈS, 1908

LAHONDÈS, Jules: "Les statues de la Vierge au Musée de Toulouse", a *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, 16, 1908, pp. 269-287.

LAÍN, 1955

LAÍN, Pedro: *Mysterium doloris. Hacia una teología cristiana de la enfermedad*, Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1955.

LAMBERT, 1959

LAMBERT, Élie: "La cathédrale de Lérida", a *Congrès Archéologique de France*, 67 (Catalogne), 1959, pp. 136-146.

LAMBERT, 1977

LAMBERT, Élie: *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, Cátedra, 1977. [Publ. original: *L'Art gothique en Espagne aux XIIe et XIIIe siècles*]. [1a. ed.: 1931].

LAMPÉREZ, 1908-1909

LAMPÉREZ, Vicente: *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media, según el estudio de los elementos y los monumentos*, 2 vols., Madrid, Imp. de José Blass y Cía, 1908-1909.

LAMPÉREZ, 1918

LAMPÉREZ, Vicente: "La catedral vieja de Lérida", a *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tom 72, quadern 6, 1918, pp. 473-480.

LAPEÑA, 2002

LAPEÑA, A. Isabel: "Fraga, de medina musulmana a villa cristiana", a *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 76-77 (2001), 2002, pp. 241-367.

LARA, 1964

LARA, Federico: "La Seo Antigua: Estudio de sus escenas escultóricas profanas, I i II", a *La Mañana*, 1964, 1 i 2 de setembre.

LARA, 1970b

LARA, Federico: "La Iglesia románica de San Martín de Lérida. Estudio de los capiteles del ábside, de sus zócalos y noticia de la instalación del Museo Diocesano en su Sección de Escultura en piedra", a *Ilerda*, 30, 1970, pp. 173-181.

LARA, 1971a

LARA, Federico: "La Zuda de Lérida. Estudio artístico-histórico", a *Ilerda*, 32, 1971, pp. 19-32.

LARA, 1971b

LARA, Federico: *Guia de la Seo antigua de Lérida*, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1971.

LARA/RIPOLL, 1974

LARA, Federico; RIPOLL, Eduard: *Museo Arqueológico I. E. I.*, col. Cultura Ilerdense. Arte e historia, Lleida, Dilagro, 1974.

LASSALLE, 1970

LASSALLE, Victor: *L'Influence antique dans l'art roman provençal*, col. Revue archéologique de Narbonnaise: Supplément, 2, París, Boccard, 1970.

LASSALLE, 1971

LASSALLE, Victor: "L'origine antique du geste de Marthe dans les représentations médiévales de la Résurrection de Lazare", a *Revue d'études ligures*, 37 (Homenage à F. Benoit, V), 1971, pp. 1-7.

LASSUS, 1966

LASSUS, Jean: "Daniel et les martyrs", a *Rivista di Archeologia Cristiana (Miscellanea in Onore di Enrico Josi, I)*, 42, 1-4, 1966, pp. 201-205.

LAVEDAN, 1954

LAVEDAN, Pierre: *Représentation des villes dans l'art du moyen âge*, París, Vanoest, 1954.

LÁZARO, 2009

LÁZARO, Manuel: "Cristianismo e Islam en el pensamiento medieval.

Encuentros y desencuentros”, a *Cristianismo e islam: génesis y actualidad*, Manuel Lázaro, José Moreno i Pedro M. Grijalbo (coords.), Càceres, Instituto Teológico San Pedro de Alcántara, 2009, pp. 81-140.

LE GOFF, 1985

LE GOFF, Jacques: “Los marginados en el occidente medieval”, a *Lo Maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, col. Grandes obras del pensamiento contemporáneo, 25, Barcelona, Altaya, 1985, pp. 129-135. [Publ. original: *Le merveilleux dans l’Occident médiéval*].

LECLERCQ, 1973

LECLERCQ, Jean: “Ioculator et saltator: S. Bernard et l’image du jongleur dans les manuscrits”, a *Translatio studii. Manuscript and library studies honoring Oliver L. Kapsner*, Colledgeville, St John’s University Press, 1973, pp. 124-148.

LECLERCQ-MARX, 1997

LECLERCQ-MARX, Jacqueline: *La sirène dans la pensée et dans l’art de l’Antiquité et du Moyen Âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1997.

LECLERCQ-MARX, 2002

LECLERCQ-MARX, Jacqueline: “Du monstre androcéphale au monstre humanisé: à propos des sirènes et des centaures, et de leur famille, dans le haut Moyen Age et à l’époque romane”, a *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 45, 177, 2002, pp. 55-67.

LECLERCQ-KADANER, 1975

LECLERCQ-KADANER, Jacqueline: “De la Terre-Mère à la Luxure. A propos de la migration des symboles”, a *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 18, 1975, pp. 37-43.

LEJEUNE, 1961

LEJEUNE, Rita: “Trois épisodes de la Chanson de Roland sur un linteau de la cathédrale d’Angoulême”, a *Comptes rendus. Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 2, 1961, pp. 381-399.

LEJEUNE/STIENNON, 1966

LEJEUNE, Rita; STIENNON, Jacques: *La Légende de Roland dans l’art du Moyen Age*, 2 vols., Arcade, Brusel les, 1966.

LELOIR, 1986

LELOIR, Louis: *Écrits apocryphes sur les Apôtres. Traduction de l’édition Arménienne de Venise*, col. Corpus Christianorum. Series Apocryphorum, 3, 2, Turnhout, Brepols, 1986.

LEMAITRE, 2002

LEMAITRE, Jean-Loup: “Martyrologies and Cult of the Saints in the Languedoc”, a *Cahiers de Fanjeaux*, 37, Hagiographie et culte des saints en France méridionale. XIIIe-XVe siècle, 2002, pp. 63-111.

LÉVI-PROVENÇAL, 1938

LÉVI-PROVENÇAL, Évariste: *La Péninsule ibérique au moyen-âge d’après le Kitab*

ar-Rawd al-Mitar fi Habar Al-Aktar d'ibn 'Abd Al-Mun'im al-Himyari, Leiden, Brill, 1938.

LEWIS, 1986

LEWIS, Suzanne: "Tractatus adversus Judaeos in the Gulbenkian Apocalypse", a *The Art Bulletin*, 68, 4, 1986, pp. 543-566.

LIANO, 1976-1977

LIANO, Emma: "Cimborrios góticos catalanes del siglo XIII", a *Boletín arqueológico*, 4, 1976-1977, pp. 133-140 i 209-216.

LIANO, 1987

LIANO, Emma: "Elementos ornamentales de origen islámico en el claustro de la catedral de Tarragona", a *Universitas Tarraconensis*, 9, 1987, pp. 141-149.

LIANO, 2009

LIANO, Emma: "La época del Císter y de las nuevas catedrales en la Corona de Aragón", a *Arte de épocas inciertas. De la Edad Media a la Edad Contemporánea*, M. Carmen Lacarra (coord.), Saragossa, Institución Fernando el Católico, Diputació de Zaragoza, 2009, pp. 47-102.

LINEHAN, 1975

LINEHAN, Peter: *La Iglesia española y el Papado en el siglo XIII*, col. Bibliotheca Salmanticensis. Estudios, 4, Salamanca, Universidad Pontificia, 1975. [Publ. original: *The Spanish Church and the Papacy in the thirteenth century*]. [1a. ed.: 1971].

LINEHAN, 1983

LINEHAN, Peter: "Pedro de Albalat, Arzobispo de Tarragona y su «Summa Septem Sacramentorum»", a *Spanish church and society 1150-1300*, col. Collected studies series, Londres, Variorum reprints, 1983, pp. 9-30. [Publ. original: a *Hispania Sacra*, 22, pp. 9-30]. [1a. ed.: 1969].

LITTLE, 1971

LITTLE, L. K.: "Pride Goes before Avarice: Social Change and the Vices in Latin Christendom", a *American Historical Review*, 76, 1971, pp. 16-49.

LLADONOSA, 1946

LLADONOSA, Josep: "El portal de «les Nòvies» o de la Anunciata", a *Notas sobre la Seo Antigua de Lérida, Miscelánea de la Historia Artística Ilerdense*, 1, 1946, pp. 5-6.

LLADONOSA, 1952

LLADONOSA, Josep: "Lérida en la ruta de peregrinos hacia Santiago de Compostela. Origen de la tradición local «dels fanalets»", a *Ilerda*, 16, 1952, pp. 99-111.

LLADONOSA, 1956

LLADONOSA, Josep: "Dependencias y anejos de la Seo Antigua. La Casa del Obispo y las Pabordías", a *Ciudad. Cuadernos de Divulgación Cultural Leridana*, Número extraordinario dedicado a la Seo Antigua de Lérida, mayo, 1956, pp. 31-32.

LLADONOSA, 1958

LLADONOSA, Josep: "Marchands toulousains à Lérida aux XIIe et XIIIe siècles", a *Annales du Midi*, 70, 1958, pp. 223-230.

LLADONOSA, 1961

LLADONOSA, Josep: *La conquesta de Lleida*, col. Episodis de la història, 24, Barcelona, R. Dalmau, 1961.

LLADONOSA, 1962

LLADONOSA, Josep: "Pere de Coma, introductor de l'art romànic a Lleida", a *Serra d'Or*, 2, any IV, 1962, pp. 25-26.

LLADONOSA, 1964

LLADONOSA, Josep: *La Eucaristia en Lérida*, Lleida, Artis, 1964.

LLADONOSA, 1965

LLADONOSA, Josep: "El arte románico en la ciudad de Lérida. Influencias y escuelas artísticas que concurren a su gestación", a *Ciudad. Cuadernos de Divulgación Cultural Leridana*, 17, 1965, pp. 86-87 i 102-103.

LLADONOSA, 1970

LLADONOSA, Josep: "Santa Maria l'Antiga i la primitiva canonja de Lleida (1149-1278)", a *Miscel·lània històrica catalana. Homenatge al P. Jaume Finestres, historiador de Poblet (†1769)*, col. Scriptorium Populeti, 3, Poblet, Abadia de Poblet, 1970, pp. 86-136.

LLADONOSA, 1972

LLADONOSA, Josep: *Història de Lleida*, 1, Tàrrrega, F. Camps Calmet, 1972.

LLADONOSA, 1973

LLADONOSA, Josep: "La Ciutat de Lleida a través del capbreu del 1382", a *Estudis d'història medieval*, 6, Estudis dedicats a Ferran Soldevila en ocasió del seu setanta-cinquè aniversari, 1973, pp. 61-92.

LLADONOSA, 1979

LLADONOSA, Josep: *La Suda, parròquia de la Seu de Lleida: problemàtica arqueològica i urbanística d'una antiga ciutatella*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs (Càtedra de Cultura Catalana Samuel Gili i Gaya), 1979.

LLADONOSA, 1980

LLADONOSA, Josep: *Història de la ciutat de Lleida*, col. Documents de cultura, 16, Barcelona, Curial, 1980.

LLADONOSA, 1991

LLADONOSA, Josep: *Història de Lleida*, 1, Lleida, Dilagro, 1991.

LLADONOSA, 1992

LLADONOSA, Josep: "Llum i fundacions pies a la Seu Vella de Lleida", a *El Bisbe Ferrer Colom, la llum, els tapissos i les portades plateresques de la Seu Vella*, Prim Bertran (ed.), Lleida, Associació Amics de la Seu Vella, 1992, pp. 29-126.

LLADONOSA, 2007

LLADONOSA, Josep: *Els carrers i places de Lleida a través de la història*, Joan

Ganau (ed.), Lleida, Universitat de Lleida - Ajuntament de Lleida, 2007. [Publ. original: *Las Calles y plazas de Lérida a través de la historia*, 5 vols.]. [1a. ed.: 1961-1978].

LLATAS, 1905a

LLATAS, Emili: "La catedral Vella de Lleida", a *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 122, 1905, pp. 79-89.

LLATAS, 1905b

LLATAS, Emili: "La catedral Vella de Lleida (continuació)", a *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 123, 1905, pp. 113-121.

LLATAS, 1905c

LLATAS, Emili: "La catedral Vella de Lleida (acabament). Arquitectes de la Catedral de Lleida", a *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, 124, 1905, pp. 148-153.

LLATAS, 1911

LLATAS, Emili: "La catedral vieja de Lérida", a *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, 1911, pp. 80-112.

Lleó de Nàpols, 1913

Lleó de Nàpols: *Der Alexanderroman des Archipresbyters Leo*, Friedrich Pfister (ed.), Heidelberg, C. Winter, 1913.

LLOMPART, 1965

LLOMPART, Gabriel: "Pan sobre la tumba. Una nota de folklore funerario mallorquín", a *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 21, 1965, pp. 96-102.

LLOMPART, 1976

LLOMPART, Gabriel: "La Nave de San Pedro y sus afines en la Corona de Aragón", a *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 32, 1976, pp. 281-300.

LÓPEZ ALSINA, 1994

LÓPEZ ALSINA, Fernando: "El Camino de Santiago: realidad histórica y tema historiográfico", a *IV Semana de Estudios Medievales Nájera, del 2 al 6 de agosto de 1993*, Iglesia, José I. de la (ed.), 1994, pp. 89-104.

LÓPEZ CARREIRA, 2005

LÓPEZ CARREIRA, Anselmo: "Topografía de los grupos episcopales en las ciudades medievales gallegas", a *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*, col. Seminario de arte medieval, 2, Eduardo Carrero i Daniel Rico (eds.), Murcia, Nausícaä, 2005, pp. 141-156.

LORÉS et al., 2002

LORÉS, Immaculada; MANCHO, Carles; VIDAL ÁLVAREZ, Sergi: *El Monestir de Sant Pere de Rodes*, col. Memoria artium, 1, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.

LORÉS et al., 2007

LORÉS, Immaculada; PAYÀ, Xavier; GIL, Isabel; LORIENTE, Ana: *La Seu Vella i el turó*, Lleida, Pagès editors, 2007.

LORÉS, 1986

LORÉS, Immaculada: "L'Escena de la Venda de perfums en la Visita de les Maries al Sepulcre i el drama litúrgic Pasqual", a *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 2, 1986, pp. 129-138.

LORÉS, 1988

LORÉS, Immaculada: "Sant Feliu de Girona: l'escultura romànica del trifori", a *D'Art*, 14, 1988, pp. 47-60.

LORÉS, 1990a

LORÉS, Immaculada: "Escultura gironina del cercle del claustre de la seu de Girona: alguns fragments de la catedral i el museu d'art", a *Estudi General: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 10, 1990, pp. 71-93.

LORÉS, 1990b

LORÉS, Immaculada: *L'Escultura dels claustres de la catedral de Girona i del monestir de Sant Cugat del Vallès: formació, desenvolupament i difusió (Tesi doctoral)*, Francesca Español (dir.), Barcelona, Universitat de Barcelona, 1990.

LORÉS, 2002

LORÉS, Immaculada: "La vida en el claustre: iconografia monàstica als capitells de Sant Cugat del Vallès i el Costumari del Monestir", a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 6, 2002, pp. 35-46.

LORÉS, 2007

LORÉS, Immaculada: "La decoración escultórica en el monasterio de Santa María de Ripoll", a *Los grandes monasterios benedictinos hispanos de época románica (1050-1200)*, José Ángel García Cortázar i Ramón Teja (coords.), Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico / Fundación Santa María la Real, 2007, pp. 167-190.

LORÉS, 2013a

LORÉS, Immaculada: "Autour de l'an 1200. La construction de cathédrales en Catalogne et Aragon", a *Midi-Pyrénées Patrimoine*, 35. Au temps de la bataille de Muret. Aspects de l'art en Catalogne, Aragon et pays toulousain, 2013, pp. 76-81.

LORÉS, 2013b

LORÉS, Immaculada: "La promoción artística de abades-obispos en monasterios románicos de Cataluña: algunas notas a propósito de Sant Cugat del Vallès y de Sant Miquel de Cuixà", a *Monjes y obispos en la España del románico. Entre la convivencia y el conflicto*, José A. García de Cortázar i Ramón Teja (coords.), Palencia, Fundación Santa María del Real, 2013, pp. 148-167.

LORÉS/GIL, 1999

LORÉS, Immaculada; GIL, Isabel: "L'antiga Canonja de la Seu Vella de Lleida: noves aportacions a l'evolució arquitectònica del conjunt dels seus edificis", a *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, 1, 1999, pp. 15-93.

LORÉS/MORÁN, 2001-2002

LORÉS, Immaculada; MORÁN, Marta: "Un fragment de cancell visigòtic a Ilerda", a *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 11-12, 2001-2002, pp. 393-400.

LORIENTE et al., 1997

LORIENTE, Ana; GIL, Isabel; PAYÀ, Xavier: "Un exemple del model urbà andalusí: *medina Larida*. L'aportació de l'arqueologia urbana al món àrab", a *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 7, 1997, pp. 77-106.

LORIENTE, 1996

LORIENTE, Ana: "Madina Larida. El passat àrab de la ciutat de Lleida: Les fonts arqueològiques", a *Coneixes la teva ciutat...? De l'Islam al feudalisme (segles VIII al XII)*, Lleida, Ateneu Popular de Ponent, 1996, pp. 9-37.

LORIENTE/RIBES, 1997

LORIENTE, Ana; RIBES, Josep Ll.: "La Suda del segle XIII", a *Coneixes la teva ciutat...? Lleida: del municipi a l'Estudi General (segle XIII)*, Lleida, Ateneu Popular de Ponent, 1997, pp. 68-71.

LOW, 2006

LOW, Malcolm: *Tree of Jesse. Directory of the Tree of Jesse*, Hampshire, Fareham, 2006.

LOZANO, 2006

LOZANO, Esther: *Un mundo en imágenes: La portada de Santo Domingo de Soria*, col. Tesis doctorales *Cum laude*, Arte, Serie A, 25, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.

LYMAN, 1981

LYMAN, Thomas W.: "Le style comme symbole chez les sculpteurs romans. Essai d'interprétation de quelques inventions thématiques à la Porte Miègeville de Saint-Sernin", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 12, L'art roman et la pensée symbolique, 1981, pp. 161-179.

[M]

MACCARONE, 1948

MACCARONE, Michele: "Il papa «Vicarius Christi». Testi e dottrina dal sec. XII al principio del XIV", a *Miscellanea Pio Paschini. Studi di Storia ecclesiastica*, 1, Roma, Facultas theologica pontificii athenaei lateranensis, 1948, pp. 427-500.

MACIÀ et al., 1994

MACIÀ, Montserrat; REÑÈ, Joan R.; RIBES, Josep Ll.: "Recuperació d'un conjunt arquitectònic: la tribuna o balcó de la canonja de la Seu Vella de Lleida", a *Ilerda. Humanitats*, 51, 1994, pp. 7-17.

MACIÀ, 1992

MACIÀ, Montserrat: *Inventari del lapidari de la Seu Vella de Lleida*, inèdit, 1992.

MACIÀ, 1997

MACIÀ, Montserrat: *La Seu Vella de Lleida. Guia històrica i arquitectònica*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1997.

MACIÀ, 2003a

MACIÀ, Montserrat: "Capitells", a *Seu Vella. L'esplendor retrobada (Cat. expo.)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2003, pp. 264-266.

MACIÀ, 2003b

MACIÀ, Montserrat: "Fragments dels relleus del ràfec de la porta de Sant Berenguer", a *Seu Vella. L'esplendor retrobada (Cat. expo.)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2003, pp. 269-270.

MACIÀ, 2003c

MACIÀ, Montserrat: "Mènsoles", a *Seu Vella. L'esplendor retrobada (Cat. expo.)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2003, pp. 264-266.

MACIÀ/RIBES, 1995

MACIÀ, Montserrat; RIBES, Josep Ll.: "La Seu Vella de Lleida o la dispersió de patrimoni", a *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 8, 1995, pp. 41-56 (figures: pp. 249-250).

MACIÀ/RIBES, 1996

MACIÀ, Montserrat; RIBES, Josep Ll.: "El monestir de Sant Ruf: el gran oblidat!", a *Coneixes la teva ciutat...? De l'Islam al feudalisme (segles VIII al XII)*, Lleida, Ateneu Popular de Ponent, 1996, pp. s. p.

MACIÀ/RIBES, 2001

MACIÀ, Montserrat; RIBES, Josep Ll.: "Metrologia i proporcions harmòniques de la Seu Vella de Lleida (segle XIII)", a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5, 2001, pp. 13-26.

MACIÀ/RIBES, 2004

MACIÀ, Montserrat; RIBES, Josep Ll.: "La Seu Vella de Lleida i la tradició clàssica mediterrània", a *L'Avenç*, 289, 2004, pp. 24-31.

MADOZ, 1985

MADOZ, Pascual: *Artículos sobre el principat de Catalunya, Andorra i zona de parla catalana del Regne d'Aragó al «Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar»*, Pròleg d'Antoni Pladevall, 2 vols., Barcelona, Curial, 1985.

MAGUIRE, 1977

MAGUIRE, Henry: "The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art", a *Dumbarton Oaks Papers*, 31, 1977, pp. 123-174.

MALAXECHEVERRÍA, 1997

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio: *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra: Departamento de Educación y Cultura, 1997. [1a. ed.: 1982].

MÂLE, 1907

MÂLE, Émile: "Les influences du drame liturgique sur la sculpture romane", a *Revue de l'Art ancien et moderne*, 22, 1907, pp. 81-92.

MÂLE, 1910

MÂLE, Émile: *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Librairie Armand Colin, 1910.

MÂLE, 1914-1915

MÂLE, Émile: "La part de Suger dans la creation de l'iconographie du moyen-âge", a *Revue de l'art ancien et moderne*, 35, 1914-1915, pp. 91-102, 161-68, 253-262.

MÂLE, 1922

MÂLE, Émile: *L'art religieux du XIIIe siècle en France: Étude sur les origines de l'iconographie du moyen âge*, Paris, Librairie Armand Colin, 1922.

MÂLE, 1923

MÂLE, Émile: "Les influences arabes dans l'art roman", a *Revue des Deux-Mondes*, 1923, pp. 311-343.

MÂLE, 1951

MÂLE, Émile: "La Résurrection de Lazare dans l'art", a *Revue des Arts*, 1, 1951, pp. 44-52.

MÂLE, 1958

MÂLE, Émile: *Les saints compagnons du Christ*, Paris, Hartmann, 1958.

MALLET, 2011

MALLET, Géraldine: "L'œuvre de tombier de l'atelier dit de R. de Bia au début du XIIIe siècle en Catalogne du Nord", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 42, Mémoires, tombeaux et sépultures à l'époque romane, 2011, pp. 51-58.

MANCHO, 1999

MANCHO, Carles: "Lucerna romana con el tema de Daniel en el foso del los leones (Dn. XIV, 27-42)", a *La biblia en el arte y en la literatura (Actas del V Simposio Bíblico Español)*, 14-17 de septiembre de 1999, 2 (Arte), Vicente Balaguer i Vicente Collado (eds.), València, Fundación Bíblica Española, 1999, pp. 301-320.

MANE, 1983

MANE, Perrine: *Calendriers et techniques agricoles. France-Italie, XIIIe -XIIIe siècles*, Paris, Le Sycomore, 1983.

MANHES/DEREMBLE, 1993

MANHES, Colette; DEREMBLE, Jean-Paul: *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres. Étude iconographique*, col. Corpus Vitrearum. France. Etudes, 2, Paris, Le Léopard d'or, 1993.

MANSILLA, 1955

MANSILLA, Demetrio: *La Documentación pontificia hasta Inocencio III (965-1216)*, col. Monumenta hispaniae vaticana / Registros, 1, Roma, Instituto Español de Historia Eclesiástica, 1955.

MARANGES, 1991

MARANGES, Isidra: *La Indumentària civil catalana (segles XIII-XV)*, col. Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica, 41, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1991.

MARCA, 1688

MARCA, Pierre de: *Marca hispanica sive Limes hispanicvs, hoc est geographica & historica descriptio Cataloniae, Ruscinonis, & circumjacentium populorum*, París, Apud Franciscum Muguet, 1688.

MÀRIA/MINGUELL, 2009

MÀRIA, Magda; MINGUELL, J. Claudi: "El Palau Episcopal de Barcelona. Cronologia arquitectònica d'un edifici de vint segles d'història", a *Locus Amoenus*, 10, 2009, pp. 63-86.

MARIÑO, 1991

MARIÑO, Beatriz: *Contribución a la iconografía del trabajo urbano en el arte medieval hispánico, siglo XI-XIII (Tesi doctoral)*, col. Tesis en microficha, 100, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1991.

MARKALAIN, 1992

MARKALAIN, Juli: "La Suda de Lleida. Resum de les actuacions arqueològiques", a *Coneixes la teva ciutat? Lleida, la ciutat dels dos turons*, Lleida, Ateneu Popular de Ponent, 1992, pp. 67-74.

MARQUÈS, 1962

MARQUÈS, Jaume: "Alfonso el Casto y la seo de Gerona", a *VII Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, 2, ponencias y comunicaciones, Barcelona, Impr. vda. de Fidel Rodríguez, 1962, pp. 207-222.

MARTÈNE/DURAND, 1717

MARTÈNE, Edmond; DURAND, Ursin: *Thesaurus novus anecdotorum*, 5 vols., Farnborough/Hants, Gregg, 1717.

MARTÍ, 2000

MARTÍ, Esther: "Vilanova de la Barca (Segrià): organització del territori abans i després de l'any 1212", a *Territori i societat a l'Edat Mitjana: història, arqueologia, documentació*, 3, 2000, pp. 351-375.

MARTÍN PASCUAL, 1994

MARTÍN PASCUAL, Llúcia: *La Tradició animalística en la literatura catalana medieval (Tesi doctoral)*, Rafael Alemany (dir.), Universitat d'Alacant. Departament de Filologia Catalana, 1994.

MARTIN, 2001

MARTIN, Therese: "The development of Winged Angels in Early Christian Art", a *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 14, 2001, pp. 11-29.

MARTIN, 2003

MARTIN, Therese: "Un nuevo contexto para el tímpano de la Portada del Cordero en San Isidoro de León", a *El Tímpano románico: Imágenes, estructuras y*

audiencias, Rocío Sánchez Ameijeiras i José L. Senra (eds.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: Consellería de Cultura, 2003, pp. 182-205.

MARTÍNEZ CASADO, 1983

MARTÍNEZ CASADO, Angel: "Cátaros en León: testimonio de Lucas de Tuy", a *Archivos Leoneses: revista de estudios y documentación de los Reinos Hispano-Occidentales*, 74, 1983, pp. 263-312.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1984

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier: "Portada de San Miguel de Estella: Estudio Iconológico", a *Príncipe de Viana*, 45, 173, 1984, pp. 439-461.

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 2003

MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier: "Monasterios cistercienses i premonstratenses", a *Claustros románicos hispanos*, Joaquín Yarza i Gerardo Boto (coords.), Lleó, Edilesa, 2003, pp. 351-362.

MARTÍNEZ DE LAGOS, 1993

MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene: "La lucha de centauros y sirenas en los templos medievales navarros", a *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 6, 11, 1993, pp. 160-172.

MARTÍNEZ DE LAGOS, 2006

MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene: "¿Alegorías de la lucha entre el bien y el mal? Aportación al estudio de las fuentes escritas y visuales que sirven de inspiración a los enfrentamientos entre los hombres y bestias en el arte medieval", a *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 98, 2006, pp. 257-290.

MARTÍNEZ DE LAGOS, 2008

MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene: "Un animal exótico en la iconografía medieval. El elefante", a *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 102, 2008, pp. 365-398.

MARTÍNEZ GÁZQUEZ, 1998

MARTÍNEZ GÁZQUEZ, José: "Los Santos Padres, modelo de Pedro el Venerable en la refutación del Islam", a *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 15, 1998, pp. 353-361.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, 1999

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Rafael A.: "San Antolín en el arte palentino", a *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 70, 1999, pp. 405-439.

MARTÍNEZ PRADES, 2005

MARTÍNEZ PRADES, José A.: *El castillo de Loarre: historia constructiva y valoración artística*, col. Colección de Estudios Altoaragoneses, 51, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2005.

MARTÍNEZ TABOADA, 1985

MARTÍNEZ TABOADA, Pilar: "Desarrollo urbanístico de las ciudades episcopales: Sigüenza en la Edad Media", a *En la España medieval*, 7, 1985, pp. 957-972.

MARTÍNEZ/VELASCO, 2007

MARTÍNEZ, Josep M.; VELASCO, Alberto: "Els palaus episcopals", a *Arrels cristianes. Presència i significació del cristianisme en la història i en la societat de Lleida*, 3, Romà Sol, Carme Torres i Ximo Company (eds.), Lleida, Pagès Editors-Bisbat de Lleida, 2007, pp. 313-336.

MASSIP, 2007

MASSIP, J. Francesc: *Història del teatre català. Dels orígens a 1800*, Tarragona, Arola, 2007.

MATEU, 1970

MATEU, M. Dolores: "Pedro de Penyafreta, escultor de Jaume II de Aragón", a *Santes Creus. Boletín del Archivo Bibliográfico de Santes Creus*, 4, 31, 1970, pp. 77-80.

MCDONNELL, 1955

MCDONNELL, Ernest W.: "The «Vita Apostolica»: Diversity or Dissent", a *Church History*, 24, 1, 1955, pp. 15-31.

MCKITTERICK, 1990

MCKITTERICK, Rosamond: "Text and image in the Carolingian world", a *The Uses of literacy in early mediaeval Europe*, Rosamond McKitterick (ed.), Cambridge-Nova York, Cambridge University Press, 1990, pp. 297-318.

MEDIANERO/LABRADOR, 2004

MEDIANERO, José M.; LABRADOR, Isabel M.: "Iconología del Sol y de la Luna en las representaciones de Cristo en la cruz", a *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 17, 2004, pp. 73-92.

MEER, 1938

MEER, Frederik van der: *Maiestas domini: Théophanies de l'apocalypse dans l'art chrétien. Étude sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ*, Roma-Paris, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana-Société d'édition Les Belles, 1938.

MÉHU, 2007

MÉHU, Didier: "Locus, transitus, peregrinatio. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI^e-XIII^e siècle)", a *Construction de l'espace au Moyen Âge. Pratiques et représentations (XXXVII^e Congrès de la Société des historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur public)*, Mulhouse 2-4 juin 2006, col. Histoire ancienne et médiévale, 96, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, pp. 275-293.

MEIX, 1996

MEIX, Loreto: "La portada de l'església de Gandesa", a *Butlletí del Centre d'Estudis de la Terra Alta*, 24, 1996, pp. 3-8.

MELERO, 1989

MELERO, Marisa: "«Traslato Santi Jacobi». Contribución al estudio de su iconografía", a *Caminos y viajes en el arte (Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte)*, col. Cursos y congresos de la Universidad de Santiago de Compostela, 54, 3 (Iconografía), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1989, pp. 71-93.

MELERO, 1992

MELERO, Marisa: "Problemas de la escultura navarra en el románico tardío: el claustro de la Colegiata de Tudela y el Maestro de San Nicolás. Puntualizaciones sobre su filiación", a *Alfonso VIII y su época (II Curso de cultura medieval)*, 1-6 octubre de 1990, Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 1992, pp. 111-138.

MELERO, 1993

MELERO, Marisa: "El tímpano de la iglesia de Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses y la «traditio legis»", a *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 5, 1993, pp. 19-30.

MELERO, 1997

MELERO, Marisa: *Escultura románica y del primer gótico en Tudela (segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, col. Biblioteca de temas locales, 5, Tudela, Centro Cultural Castel Ruiz, 1997.

MELERO, 2003a

MELERO, Marisa: "Eva-Ave: La Virgen como rehabilitación de la mujer en la Edad Media y su reflejo en la iconografía de la escultura románica", a *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 15 (2002-2003), 2003, pp. 111-134.

MELERO, 2003b

MELERO, Marisa: "La propagande poitico-religieuse du programme iconographique de la façade de Sainte-Marie de Ripoll", a *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 46, 182, 2003, pp. 135-157.

MELERO, 2007

MELERO, Marisa: *La Catedral de Tudela en la Edad Media. Siglos XII al XV*, 1 (Arquitectura y escultura románica), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

MENCHON et al., 1994

MENCHON, Joan J.; MACIAS, Josep M.; MUÑOZ, Andreu: "Aproximació al procés transformador de la ciutat de Tarraco. Del Baix Imperi a l'Edat Mitjana", a *Pyrenae*, 25, 1994, pp. 225-243.

MENTRÉ, 1993

MENTRÉ, Mireille: "La Sirène, mythe et modernité (Notes sur quelques exemples)", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 24, Aux sources de l'art roman: convergences, permanences, mutations, 1993, pp. 29-35.

MENTRÉ, 1996

MENTRÉ, Mireille: "Iconographie biblique: Le livre de Daniel (Antiquité Tardive et Moyen Âge)", a *Spania. Estudis d'Antiguitat Tardana oferts en homenatge del professor Pere de Palol i Salellas*, col. Biblioteca de l'Abat Oliba. Sèrie il·lustrada, 12, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, pp. 171-176.

MERINDOL, 1996

MERINDOL, Christian de: "Le portail roman de l'église Sainte-Marie d'Oloron,

en Bearn. Nouvelles lectures”, a *Revue de Pau et du Béarn. Bulletin de la Société des Sciences y lettres et arts de Pau*, 23, 1996, pp. 57-65.

MERINO, 2000

MERINO, José M.: *Metrología y composición en las catedrales españolas*, col. Papeles de arquitectura española, 3, Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 2000.

MESPLÉ, 1960

MESPLÉ, Paul: “Chapiteaux d’inspiration toulousaine dans les cloîtres catalans”, a *La Revue des Arts*, 3, 1960, pp. 103-108.

MESPLÉ, 1961

MESPLÉ, Paul: *Toulouse: Musée des Augustins: les sculptures romanes*, col. Inventaire des collections publiques françaises, 5, París, Editions de Musées Nationaux, Palais du Louvre, 1961.

MESURET, 1967

MESURET, Robert: *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France, du XIe. au XVIe siècle: Languedoc-Catalogne Septentrionale-Guienne-Gascogne-Comté de Foix*, París, A. & J. Picard, 1967.

MEYVAERT, 1973

MEYVAERT, Paul: “The Medieval Monastic Clastrum”, a *Gesta*, 12, 1/2, 1973, pp. 53-59.

MIGNE, 1844-1865

MIGNE, Jacques P.: *Patrologiae Latinae Cursus Completus*, 221 vols., París, 1844-1865.

MIGUÉLEZ, 2007

MIGUÉLEZ, Alicia: *Actitudes gestuales en la iconografía del románico peninsular hispano: el sueño, el dolor espiritual y otras expresiones similares*, Lleó, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2007.

MILLET, 1923

MILLET, Gabriel: “L’Ascension d’Alexandre”, a *Syria*, 4, 1923, pp. 85-133.

MILLET, 1960

MILLET, Gabriel: *Recherches sur l’iconographie de l’évangile au XIVE, XVe et XVIe siècles. D’après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, París, E. de Boccard, 1960. [1a. ed.: 1916].

MILONE, 1995

MILONE, Antonio: “Il Duomo e la sua facciata”, a *Il Duomo di Pisa*, 1, Adriano Peroni (ed.), Modena, F.C. Panini, 1995, pp. 191-206.

MILONE, 2008a

MILONE, Antonio: “El Mestre de Cabestany: notes per a un replantejament”, a *El Romànic i la Mediterrània: Catalunya, Toulouse i Pisa, 1120-1180 (Cat. expo.)*, Manuel A. Castiñeiras i Jordi Camps (dirs.), Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2008, pp. 181-191.

MILONE, 2008b

MILONE, Antonio: "El reflex de la catedral: l'escultura a Pisa, de Guglielmo a Bonanno", a *El Romànic i la Mediterrània: Catalunya, Toulouse i Pisa, 1120-1180* (Cat. expo.), Manuel A. Castiñeiras i Jordi Camps (dirs.), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, pp. 81-96.

MIRAVALL, 2004

MIRAVALL, Ramon: *Corpus epigràfic dertosense*, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 2004.

MIRET, 1908

MIRET, Joaquim: "Itinerario del Rey Pedro I de Cataluña, II en Aragón (1196-1213) (Continuación)", a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 4, 25, 1908, pp. 15-36.

MIRET, 1910

MIRET, Joaquim: *Les Cases de templers i hospitalers a Catalunya. Aplech de noves i documents històrics*, Barcelona, 1910.

MIRÓ BALDRICH, 2001

MIRÓ BALDRICH, Ramon: "La temàtica pasqual a les terres de Lleida fins al segle XVIII", a *El Teatre català dels orígens al segle XVIII (Actes del II col·loqui Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga. Teatre català antic)*, Girona, del 6 al 9 de juliol de 1998, col. Estudis catalans, 5, Albert Rossich, Antoni Serrà i Pep Valsalobre (eds.), Kassel, Reichenberger, 2001, pp. 175-192.

MIRÓ ROSINACH, 2001

MIRÓ ROSINACH, Josep M.: "A redós de L'imaginari medieval. Un tema antic. El monstre andròfag i psicopòmpic", a *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 14, 2001, pp. 41-52.

MITRE, 1995

MITRE, Emilio: "Muerte, veneno y enfermedad. Metáforas medievales de la herejía", a *Heresis. Revue semestrielle d'héresiologie médiévale/Édition de textes/Recherche*, 25, 1995, pp. 63-84.

MITRE, 2002

MITRE, Emilio: "Otras religiones, ¿otras heregías? El mundo mediterráneo ante el «choque de civilizaciones» en el Medioevo", a *En la España Medieval*, 25, 2002, pp. 9-45.

MITRE, 2004

MITRE, Emilio: *Fantasmas de la sociedad medieval: enfermedad, peste, muerte*, col. Historia y sociedad, 107, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004.

MOLIN/MUTEMBE, 1974

MOLIN, Jean-Baptiste; MUTEMBE, Protails: *Le rituel du mariage en France du XIIe au XVIe siècle*, col. Théologie historique, 26, París, Beauchesne, 1974.

MOLINÉ, 2000

MOLINÉ, Manuel: *Lleida 1871. La visita del rei Amadeu de Savoia. Fotografies de*

Moliné i Albareda (Cat. expo.), Edició facsímil de l'àlbum fotogràfic, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2000.

Monjos de Montserrat, 1992

Monjos de Montserrat: *La Bíblia. Versió dels textos originals i notes pels monjos de Montserrat*, Andorra, Casal i Vall, 1992.

MONREAL/RIQUER, 1955-1965

MONREAL, Luis; RIQUER, Martí de: *Els Castells medievals de Catalunya*, 3 vols., Barcelona, Falcó, 1955-1965.

MONTEIRA, 2010

MONTEIRA, Inés: *La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam. Mediados del siglo IX a mediados del siglo XIII*, (Tesi doctoral), Miguel Larrañaga (dir.), Universidad Carlos III de Madrid, 2010.

MONTESQUIOU-FEZENSAC, 1956

MONTESQUIOU-FEZENSAC, B. de: "L'arc d'Eginhard", a *Cahiers Archéologiques*, 8, 1956, pp. 147-174.

MOORE, 1976

MOORE, Robert I.: "Heresy as disease", a *The Concept of Heresy in the Middle Ages, 11th-13th C. Proceedings of International Conference May 13-16, 1973*, col. Mediaevalia Lovaniensia, Series I / Studia IV, W. Lourdaux i D. Verhelst (eds.), Louvain, Leuven University Press, 1976, pp. 1-11.

MOORE, 1989

MOORE, Robert I.: *La Formación de una sociedad represora. Poder y disidencia en la Europa occidental, 950-1250*, col. Serie general. Estudios y ensayos, 186, Barcelona, Crítica, 1989. [Publ. original: *The formation of a Persecuting Society. Power and deviance in Western Europe, 950-1250*].

MORALEJO, 1976-1978

MORALEJO, Serafín: "Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca", a *España entre el Mediterráneo y el Atlántico (Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte)*, 3 vols., 1, Granada, Universidad de Granada, 1976-1978, pp. 427-434.

MORALEJO, 1977a

MORALEJO, Serafín: "Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca", a *Homenaje a Don José María Lacarra de Miguel en su jubilación de profesorado*, col. Estudios Medievales, 1, Zaragoza, Anubar, 1977, pp. 173-198.

MORALEJO, 1977b

MORALEJO, Serafín: "Pour l'interprétation iconographique du portail de l'agneau a Saint-Isidore de León: les signes du zodiaque", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 8, Le portail dans l'art roman du midi de l'Europe, 1977, pp. 137-173.

MORALEJO, 1981

MORALEJO, Serafín: "La rencontre de Salomon et de la Reine de Saba: de la

Bible de Rode aux portails gothiques", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 12, L'art roman et la pensée symbolique, 1981, pp. 79-110.

MORALEJO, 1983

MORALEJO, Serafín: "La fachada de la sala capitular de la Daraude de Toulouse: Datos iconográficos para su reconstrucción", a *Anuario de Estudios Medievales*, 13, 1983, pp. 179-204.

MORALEJO, 1984

MORALEJO, Serafín: "El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago", a *Pistoia e il Cammino di Santiago. Una dimensione europea nella Toscana medioevale (Atti del convegno internazionale di studi)*, Pistoia, 28-29-30 settembre 1984, Lucia Gai (coord.), Nàpols, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, pp. 245-272.

MORALEJO, 1985

MORALEJO, Serafín: "Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago", a *Compostellanum*, 30, 1985, pp. 395-430.

MORALEJO, 1986

MORALEJO, Serafín: "Columna historiada amb personatges d'una Anunciació", a *Thesaurus/estudis: L'art als bisbats de Catalunya, 1000-1800 (Cat. expo.)*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1986, pp. 71-72.

MORALEJO, 1988

MORALEJO, Serafín: "De Sant Esteve de Tolosa a la Daurade. Notes sobre l'escultura del claustre romànic de Santa Maria de Solsona", a *Quaderns d'Estudis Medievals*, 23-24, 1988, pp. 104-119.

MORALEJO, 1990

MORALEJO, Serafín: "El claustro de Silos y el arte de los caminos de peregrinación", a *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro, 1088-1988 (Actas del symposium internacional)*, Burgos-Silos, 25-29 septiembre de 1988, col. Studia Silensia. Series maior, 1, Santo Domingo de Silos, Abadía de Silos, 1990, pp. 203-223.

MORALEJO, 1992

MORALEJO, Serafín: "La iconografía en el Reino de León (1157-1230)", a *Alfonso VIII y su época (II Curso de Cultura medieval)*, Aguilar de Campoo, 1-6 octubre de 1990, Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 1992, pp. 139-152.

MORALEJO, 1993

MORALEJO, Serafín: "Capitel inspirado en un sarcófago con escenas de la Orestíada", a *Santiago, camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela (Cat. expo.)*, Serafín Moralejo i Fernando López Alsina (eds.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 373-376.

MORALEJO, 2004a

MORALEJO, Serafín: "Cluny y los orígenes del románico palentino: El contexto de San Martín de Frómista", a *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*

(*Homenaje al profesor Dr. Serafín Moralejo Álvarez*), 3 vols., 2, Ángela Franco (dir.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2004, pp. 183-194. [Publ. original: a *Jornadas sobre el arte de las órdenes religiosas en Palencia*, Universidad de Verano Casado del Alisal, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1990, pp. 9-34].

MORALEJO, 2004b

MORALEJO, Serafín: "La Miniatura en los Tumbos A y B", a *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios (Homenaje al profesor Dr. Serafín Moralejo Álvarez)*, 3 vols., 1, Ángela Franco (ed.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2004, pp. 319-328. [Publ. original: a *Los Tumbos de Compostela*, Madrid, Edilán, 1985, p. 45-62.].

MORALEJO, 2004c

MORALEJO, Serafín: "La primitiva fachada norte de la catedral de Santiago", a *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios (Homenaje al profesor Dr. Serafín Moralejo Álvarez)*, 3 vols., 1, Ángela Franco (ed.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2004, pp. 21-46. [Publ. original: a *Compostellanum*, 14, 4, 1969, pp. 623-668].

MORALEJO, 2004d

MORALEJO, Serafín: "La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval", a *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios (Homenaje al profesor Dr. Serafín Moralejo Álvarez)*, 3 vols., 1, Ángela Franco (dir.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2004, pp. 279-288. [Publ. original: a *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, Pisa 5-12 September 1982, Marburg-Lahn, Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars, 1983, pp. 187-203].

MORALEJO, 2004e

MORALEJO, Serafín: *Iconografía gallega de David y Salomón*, Ed. no venal, Santiago de Compostela, 2004.

MORALES, 2000

MORALES, Dolores C.: "La fauna exótica en la Península Ibérica: apuntes para el estudio del coleccionismo animal en el Medioevo hispánico", a *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, 13, 2000, pp. 233-270.

MORÁN et al., 2001-2002a

MORÁN, Marta; GIL, Isabel; LORIENTE, Ana; MOLINS, Meritxell; PAYÀ, Xavier: "Darreres aportacions arqueològiques al coneixement de la ciutat de Lleida en època moderna", a *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 11-12, 2001-2002, pp. 359-365.

MORÁN et al., 2001-2002b

MORÁN, Marta; GIL, Isabel; LORIENTE, Ana; MOLINS, Meritxell; PAYÀ, Xavier: "Darreres aportacions arqueològiques al coneixement de la ciutat de Lleida en època medieval", a *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 11-12, 2001-2002, pp. 335-357.

MORENO ALCALDE, 2003

MORENO ALCALDE, María P.: "Puertas del Cielo. El arco lobulado en el arte medieval español", a *Goya: Revista de arte*, 295, 2003, pp. 225-244.

MORENTE, 2007

MORENTE, Maribel: "La imagen de la lepra en las Cantigas de Santa María de Alfonso X El Sabio", a *Anales de Historia del Arte*, 17, 2007, pp. 25-45.

MORIN, 2010

MORIN, Alejandro: "Cynocephalus in commentario? El carácter monstruoso o salvaje de los infieles como argumento jurídico", a *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, 10, 2010, pp. 46-60.

MOURE, 2006

MOURE, Teresa C.: "La fortuna del ciclo de 'Daniel en el foso de los leones' en los programas escultóricos románicos de Galicia", a *Archivo Español de Arte*, 79, 315, 2006, pp. 279-298.

MUNDÓ, 2002

MUNDÓ, Anscari M.: *Les Bibles de Ripoll: Estudi dels Mss. Vaticà, Lat. 5729 i París, BNF, Lat. 6*, col. Studi e testi, 408, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2002.

MUÑOZ, 1991

MUÑOZ, J. Miguel: "La Seu Vella de Lleida. Un recinte urbà medieval reconvertit en el segle XVIII", a *Congrés de la Seu Vella de Lleida (Actes), 6-9 març 1991*, Lleida, Pagès Editors, 1991, pp. 387-390.

MUÑOZ, 1993

MUÑOZ, J. Miguel: "La Seu Vella de Lérida de catedral a cuartel. Transformaciones arquitectónicas con los primeros borbones", a *Arquitectura y Ciudad II y III (Actas de los seminarios), Melilla, 25, 26 y 27 de septiembre de 1990 y 24, 25 y 26 de septiembre de 1991*, 3, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, pp. 389-410.

MUTGÉ, 1992

MUTGÉ, Josefa: *L'aljama sarraïna de Lleida a l'Edat Mitjana: aproximació a la seva història*, col. Anuario de estudios medievales, Anejo, 26, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institució Milà i Fontanals, 1992.

MUTGÉ, 1999

MUTGÉ, Josefa: "La aljama sarracena de la Lleida cristiana: noticias y conclusiones", a *VII Simposio Internacional de Mudéjarismo. Actas. Teruel, 19-21 de septiembre de 1996*, Teruel, Centro de Estudios Mudéjares, Instituto de Estudios Turolenses, 1999, pp. 101-112.

[N]

NAVAS/MARTÍNEZ, 1994

NAVAS, Luis; MARTÍNEZ, Begoña: "La Mezquita Mayor de Tudela. Excavaciones arqueológicas", a *Revista del Centro de Estudios Merindad de Tudela*, 6, 1994, pp. 5-18.

NAVASCUÉS, 1998

NAVASCUÉS, Pedro: *Teoría del coro en las catedrales españolas*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1998.

NAVASCUÉS, 2001

NAVASCUÉS, Pedro: "Los coros catedralicios españoles", a *Los coros de catedrales y monasterios. Arte y liturgia (Actas del simposio organizado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza)*, 6-9 de septiembre de 1999, Ramón Yzquierdo (ed.), A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2001, pp. 25-41.

NECKAM, 1863

NECKAM, Alexander: *De naturis rerum libri duo*, Londres, Longman, Roberts and Green, 1863.

NEES, 1987

NEES, Lawrence: "Theodulf's Mythical Silver Hercules Vase, Poetica Vanitas, and the Augustinian Critique of the Roman Heritage", a *Dumbarton Oaks Papers*, 41, Studies on Art and Archeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday, 1987, pp. 443-451.

NEES, 1991

NEES, Lawrence: *A tainted mantle. Hercules and the classical tradition at the Carolingian Court*, col. Middle Ages series, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991.

NICKLIES, 1995

NICKLIES, Charles E.: "Cosmology and the Labors of the Months at Piacenza: The Crypt Mosaic at San Savino", a *Gesta*, 34, 2, 1995, pp. 108-125.

NIÑÁ, 2013

NIÑÁ, Meritxell: "Maria com a idea de l'Encarnació. Aproximació al programa escultòric romànic de la Seu Vella de Lleida", a *Síntesi. Quaderns dels seminaris de Besalú*, 2, 2013, pp. 75-91.

NOBLESSE-ROCHER, 2004

NOBLESSE-ROCHER, Annie: "Croix tissée, Croix de guerre: la Croix et son exégèse dans quelques documents relatifs aux croisades", a *La croix. Représentations théologiques et symboliques*, Hubert Bost i J. Marc Prieur (eds.), Ginebra, Labor et fides, 2004, pp. 89-113.

NODAR, 2010

NODAR, Victoriano R.: "Historia Compostellana de Salamanca", a *Compostela e Europa. A historia de Diego Xelmírez (Cat. expo.)*, Manuel A. Castiñeiras (coord.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Xacobeo 2010 Galicia, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2010, pp. 378-380.

NOLLA/SAGRERA, 1995

NOLLA, Josep M.; SAGRERA, Jordi: "Ciuitatis impuritanae coementeria. Les necròpolis tardanes de la Neàpolis", a *Estudi General: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 15, 1995.

NORMAN, 1988

NORMAN, Joanne S.: *Metamorphoses of an allegory. The iconography of the psychomachia in medieval art*, Nova York, Peter Lang, 1988.

NOUGARET, 1981

NOUGARET, Jean: "Le portail roman de Belpech", a *Le Lauragais. Histoire et Archéologie. Fédération historique du Languedoc méditerranéen et du Roussillon*, 1981, pp. 89-103.

NUÑEZ DE CEPEDA, 1940

NUÑEZ DE CEPEDA, Marcelo: *La Beneficencia en Navarra a través de los siglos*, Pamplona, Escuelas Profesionales Salesianas, 1940.

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, 1995

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel: "La guerra es mala, pero conviene, dado que es ineludible (Iconografía del cruzado y el milite)", a *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 62, 1995, pp. 71-114.

[O]

OAKESHOTT, 1959

OAKESHOTT, Walter: *Classical inspiration in medieval art*, London, Chapman & Hall, 1959.

OAKESHOTT, 1972

OAKESHOTT, Walter: *Sigena: Romanesque paintings in Spain & the Winchester Bible artists*, London, Harvey, Miller and Medcalf Ltd, 1972.

OCÓN, 1983

OCÓN, Dulce: "Problemática del crismón trinitario", a *Archivo Español de Arte*, 56, 223, 1983, pp. 242-263.

OCÓN, 1985

OCÓN, Dulce: "Los maestros de San Pedro el Viejo de Huesca: un ensayo de aproximación a los procesos de creación en la escultura románica", a *El arte aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional (III Coloquio de Arte Aragonés), 19-21 diciembre 1983*, Huesca, Diputación Provincial, 1985, pp. 87-100.

OCÓN, 1989

OCÓN, Dulce: "«Ego Sum Ostium», o la puerta del templo como puerta del cielo en el románico navarro-aragonés", a *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2, 3, 1989, pp. 125-136.

OCÓN, 1992a

OCÓN, Dulce: "Alfonso VIII, la llegada de las corrientes artísticas de la corte

inglesa y el bizantinismo de la escultura hispánica a finales del siglo XII", a *Alfonso VIII y su época (II Curso de Cultura medieval)*, 1990, Aguilar de Campoo, Centro de Estudios del Románico, 1992, pp. 307-320.

OCÓN, 1992b

OCÓN, Dulce: "La recepción de las corrientes artísticas europeas en la escultura monumental castellana en torno a 1200", a *El arte español en épocas de transición (Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte)*, 1, Lleó, Universidad de León: Servicio de Publicaciones, 1992, pp. 17-26.

OCÓN, 2003

OCÓN, Dulce: "El Sello de Dios sobre la iglesia: Tímpanos con crismón en Navarra y Aragón", a *El Tímpano románico: Imágenes, estructuras y audiencias*, Rocío Sánchez Ameijeiras i José L. Senra (eds.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: Consellería de Cultura, 2003, pp. 75-101.

OCÓN, 2004

OCÓN, Dulce: "El tímpano de Jaca: nuevas perspectivas", a *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios (Homenaje al profesor Dr. Serafín Moralejo Álvarez)*, 3 vols., 3, Ángela Franco (ed.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2004, pp. 217-226.

OGILVY, 1963

OGILVY, J. D. Angus: "Mimi, Scurrae, Histriones: Entertainers of the Early Middle Ages", a *Speculum*, 38, 4, 1963, pp. 603-619.

OLAÑETA, 2009

OLAÑETA, J. Antonio: "La representación de Daniel en el foso de los leones en Santillana del Mar y Yermo. Revisión iconográfica y propuesta de programa salvífico", a *Codex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 25, 2009, pp. 7-34.

OLAÑETA, 2012

OLAÑETA, J. Antonio: "Los crismones románicos alaveses en el contexto de la iconografía navarro-aragonesa", a *Viaje a Íbita. Estudios históricos del condado de Treviño*, Roberto González i Ricardo Garay (eds.), Condado de Treviño, Ayuntamiento Condado de Treviño, 2012, pp. 329-345.

ORBE/MARTÍNEZ DE AGUIRRE, 1987

ORBE, Asunción de; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier: "Consideraciones acerca de las portadas lobuladas medievales en Navarra: Santiago de Puente la Reina, San Pedro de la Rúa de Estella y San Román de Cirauqui", a *Príncipe de Viana*, 48, 180, 1987, pp. 41-60.

ORDEIG, 1990

ORDEIG, Ramon: "Inventari de les actes de consagració i dotació de les esglésies catalanes, VI. Anys 1126-1150", a *Revista catalana de teologia*, 15, 1, 1990, pp. 181-201.

ORLANDIS, 1979

ORLANDIS, José: "Un problema eclesiástico de la Reconquista española: la

conversión de mezquitas en iglesias cristianas”, a *Mélanges offerts à Jean Dauvillier*, Toulouse, Centre d’Histoire Juridique Méridionale, 1979, pp. 595-604.

ORRIOLS, 2003

ORRIOLS, Anna: “De la icona al llibre: algunes notes sobre imatges de la Verge transportades als manuscrits”, a *Lambard. Estudis d’Art Medieval*, 15, 2003, pp. 135-156.

OSBORNE/CLARIDGE, 1996

OSBORNE, John; CLARIDGE, Amanda: *Early christian and medieval antiquities*, col. The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Series A. Antiquities and architecture. Part 2, 2 (Other mosaics, paintings, sarcophagi and small objects), London, Harvey Miller, 1996.

OTERO/YZQUIERDO, 1990

OTERO, Ramón; YZQUIERDO, Ramón: *El Coro del Maestro Mateo*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1990.

[P]

PÄCHT, 1961

PÄCHT, Otto: “A Cycle of English Frescoes in Spain”, a *The Burlington Magazine*, 103, 698, 1961, pp. 166-175.

PAGÈS, 2007

PAGÈS, Montserrat: “Les pintures de Santa Maria de Mur, seu d’una canònica fundada pels comtes de Pallars Jussà”, a *El Romànic i el gòtic desplaçats. Estudis sobre l’exportació i migracions de l’art català medieval*, Rosa Alcoy i Pere Beseran (eds.), Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007, pp. 19-54.

PAGÈS, 2011

PAGÈS, Montserrat: “Pintura al fresc del segle XI: de nou, Pedret”, a *Urtx. Revista cultural de l’Urgell*, 25, 2011, pp. 161-169.

PALAZZO, 1988

PALAZZO, Eric: “L’iconographie des fresques de Berzé-la-Ville dans le contexte de la reforme gregorienne et de la liturgie clunisienne”, a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 19, L’Europe au siècle de l’an mil, 1988, pp. 160-182.

PALAZZO, 1994

PALAZZO, Eric: *Les sacramentaires de Fulda. Étude sur l’iconographie et la liturgie à l’époque ottonienne*, col. Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, 77, Münster, Aschendorff, 1994.

PALAZZO, 2000

PALAZZO, Eric: *Liturgie et société au Moyen Âge*, col. Collection historique, Paris, Aubier, 2000.

PALAZZO, 2008

PALAZZO, Eric: *L’Espace rituel et le sacré dans le Christianisme. La liturgie de*

l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Âge, col. Culture & société médiévales, 15, Turnhout, Brepols, 2008.

PALOL, 1986

PALOL, Pere de: *El Tapís de la Creació de la catedral de Girona*, col. Artestudi, 2, Barcelona, Proa, 1986.

PALOL/RIPOLL, 1988

PALOL, Pere de; RIPOLL, Gisela: *Los godos en el occidente europeo. Ostrogodos y visigodos en los siglos V-VIII*, col. Pueblos y culturas, Madrid, Encuentro, 1988.

PALOMARES, 2008

PALOMARES, Arturo: "La Colegiata de Santa María la Mayor de Tamarite de Litera", a *Comarca de la Litera*, col. Colección Territorio, 29, Arturo Palomares i Juan Rovira (coords.), Zaragoza, Comarcalización de Aragón, 2008, pp. 146-150.

PALOMERO, 1993

PALOMERO, Félix: "Tres monumentos románicos burgaleses relacionados con las rutas jacobeanas", a *Las Artes en los caminos de Santiago (Jornadas de Arte Medieval, Cursos de verano, Universidad de Oviedo)*, agosto de 1991, Villaviciosa, José M. de Azcárate Ristori i Carlos Cid (coords.), Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1993, pp. 169-232.

PALUMBO, 2008

PALUMBO, M. Laura: "L'enigma di Durro. Aggiunte all'iconografia di San Quirico e Santa Giulitta nell'ambito della pittura romanica catalana", a *Matèria: revista d'art*, 6-7, 2008, pp. 19-37.

PAMPLONA, 1970

PAMPLONA, Germán de: *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, Instituto, 1970.

PANOFSKY, 1997

PANOFSKY, Erwin: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, col. El libro universitario, 35, Madrid, Alianza, 1997. [Publ. original: *Renaissance and renaissances in western art*]. [1a. ed.: 1960].

PANOFSKY, 2004

PANOFSKY, Erwin: *El Abad Suger. Sobre la Abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, col. Grandes temas, Erwin Panofsky (ed.), Madrid, Cátedra, 2004. [Publ. original: *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures*]. [1a. ed.: 1946].

PANOFSKY/SAXL, 1933

PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz: "Classical Mythology in Mediaeval Art", a *Metropolitan Museum Studies*, 4, 2, 1933, pp. 228-280.

PAPELL, 2005

PAPELL, Joan: *Diplomatari del monestir Santa Maria de Santes Creus*, Barcelona, Fundació Noguera, 2005.

PARLATO, 2001

PARLATO, Enrico: "Fonti e paesaggio urbano nella Crocifissione di S. Pietro dal medioevo al primo rinascimento", a *La Figura di San Pietro nelle fonti del medioevo (Atti del convegno tenutosi in occasione dello Studiorum universitatum docentium congressus), Viterbo e Roma 5-8 settembre 2000*, col. Textes et études du moyen âge, 17, Anna M. Valente i Loredana Lazzari (eds.), Louvain-la-Neuve, Fédération internationale des Instituts d'études médiévales, 2001, pp. 524-548.

PASSARELLI, 1999

PASSARELLI, Gaetano: *Iconos. Festividades bizantinas*, Madrid, Libsa, 1999. [Publ. original: *Icone delle dodici grandi feste bizantine*]. [1a. ed.: 1998].

PASTOUREAU, 1985

PASTOUREAU, Michel: "Quel est le roi des animaux", a *Le monde animal et ses représentations au Moyen-Âge (XIe-XVe siècles)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1985, pp. 133-142.

PATSCHOVSKY, 2003

PATSCHOVSKY, Alexander: "Heresy and society. On the political function of heresy in the medieval world", a *Texts and the repression of medieval heresy*, col. York studies in medieval theology, 4, Caterina Bruschi i Peter Biller (eds.), Rochester (Nova York), York Medieval Press / The Boydell & Brewer, 2003, pp. 23-41.

PATTON, 2004

PATTON, Pamela A.: *Pictorial narrative in the Romanesque cloister. Cloister imagery & religious life in medieval Spain*, col. Hermeneutics of art, 12, New York, Peter Lang, 2004.

PAVÓN, 1975

PAVÓN, Basilio: *El Arte hispano-musulmán en su decoración geométrica. Una teoría para un estilo*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1975.

PAVÓN, 1999

PAVÓN, Basilio: *Tratado de arquitectura hispanomusulmana*, 2. Ciudades y fortalezas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999.

PAYÀ, 2004

PAYÀ, Xavier: "Primers indicis fundacionals de la ciutat d'Ilerda en època republicana tardana", a *Revista d'Arqueologia de Ponent*, 14, 2004, pp. 323-324.

PENDERGAST, 1988

PENDERGAST, Carol S.: "The Cluny Capital of the Three-Headed Bird", a *Gesta*, 27, 1/2, Current Studies on Cluny, 1988, pp. 31-38.

PÉREZ ALMOGUERA, 1991

PÉREZ ALMOGUERA, Arturo: *Lleida romana*, Lleida, Pagès Editors, 1991.

PÉREZ ALMOGUERA, 1992

PÉREZ ALMOGUERA, Arturo: "Los hallazgos de la zona de enterramientos en torno a la estación de ferrocarril de Lleida", a *Revista d'arqueologia de Ponent*, 2, 1992, pp. 199-216.

PÉREZ ALMOGUERA, 1999

PÉREZ ALMOGUERA, Arturo: "Ciutat d'Ilerda", a *Del romà al romànic: Història, art i cultura de La Tarraconense mediterrània entre els segles IV i X*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1999, pp. 95-96.

PÉREZ CARRASCO/FRONTÓN, 1991a

PÉREZ CARRASCO, Francisco J.; FRONTÓN, Isabel M.: "El espectáculo juglaresco en la iglesia románica: sentido moralizante de una iconografía festiva", a *Historia* 16, 184, 1991, pp. 42-52.

PÉREZ CARRASCO/FRONTÓN, 1991b

PÉREZ CARRASCO, Francisco J.; FRONTÓN, Isabel M.: "El juglar románico. Sus manifestaciones en la literatura y el arte", a *Lecturas de historia del arte*, 1, 1991, pp. 215-221.

PÉREZ DE URBEL, 1975

PÉREZ DE URBEL, Justo: *El claustro de Silos*, Burgos, Ediciones de la Institución Fernán González, 1975. [1a. ed.: 1930].

PÉREZ DE URBEL/WHITEHILL, 1931

PÉREZ DE URBEL, Justo; WHITEHILL, Walter M.: "La iglesia románica de San Quirce", a *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 98, 2, 1931, pp. 795-812.

PERONI et al., 1995

PERONI, Adriano; AMBROSINI, Alberto; ANGELI, Alessandro: *Il Duomo di Pisa*, Adriano Peroni (coord.), Modena, F. C. Panini, 1995.

PERTZ, 1968

PERTZ, Georg Heinrich: *Scriptores rerum Sangallensium. Annales, chronica et historiae aevi Carolini*, col. Monumenta Germaniae historica. Scriptores. Scriptores (in folio), 2, Georg Heinrich Pertz (ed.), Stuttgart / Nova York, A. Hiersemann / Kraus reprint, 1968.

PETROWISTE, 2005

PETROWISTE, Judicaël: "Transit et redistribution. L'organisation des échanges marchands dans le comté de Foix à la fin du Moyen Âge (XIIIe-XVe siècles)", a *Circulation des marchandises et réseaux commerciaux dans les Pyrénées (XIII-XIXe siècle)*, Jean-Michel Minovez i Patrice Poujade (eds.), Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2005, pp. 415-436.

PICARD, 1991

PICARD, Jean-Charles: "Les quartiers canoniaux des cathédrales en France", a *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 22, 1, 1991, pp. 191-202.

PIETRINI, 2012

PIETRINI, Sandra: "Los juglares, cornamusas del diablo: las repercusiones iconográficas de la condena de los entretenedores", a *Medievalia*, 15, 2012, pp. 295-316.

PIFERRER/PARCERISA, 1839-1843

PIFERRER, Pablo; PARCERISA, Francisco J.: *Recuerdos y bellezas de España*.

Principado de Cataluña, 2 vols., Barcelona, Barcino-Impremta de Joaquim Verdaguer, 1839-1843.

PIJOAN, 1947

PIJOAN, Josep: *Arte gótico de la Europa occidental. Siglos XIII, XIV y XV*, col. Summa Artis, 11, Madrid, Espasa-Calpe, 1947.

PLADEVALL, 1978

PLADEVALL, Antoni: *El monestir romànic de Santa Maria de l'Estany*, col. Art romànic, 6, Barcelona, Artstudi, 1978.

PLEYÁN, 1873

PLEYÁN, José: *Apuntes de historia de Lérida, ó sea compendiosa reseña de sus mas principales hechos desde la fundación de la ciudad hasta nuestros tiempos*, Lleida, Imprenta Carruez, 1873.

PLEYÁN, 1877

PLEYÁN, José: *Guia-cicerone de Lérida. Viaje por la ciudad, al objeto de conocer su historia, tradiciones y costumbres, estudiar sus monumentos, y facilitar al viajero cuantas noticias respecto a administracion, indústría y comercio puedan convenirle en la misma*, Lleida, Imprenta de José Sol Torrens, 1877.

PLEYÁN/RENYÉ, 1880

PLEYÁN, José; RENYÉ, Frederich: *Album histórich, pintoresch y monumental de Lleyda y sa provincia*, Lleida, Estampa de Joseph Sol Torrens, 1880.

POILPRÉ, 2005

POILPRÉ, Anne-O: *Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident, Ve-IXe siècle*, París, Cerf, 2005.

POISSON, 1993

POISSON, Olivier: "La galerie sud du cloître d'Elna et la fin de l'école romane roussillonnaise", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 24, Aux sources de l'art roman: convergences, permanences, mutations, 1993, pp. 103-107.

POLLEROß, 1998

POLLEROß, Friedrich: "From the *exemplum virtutis* to the Apotheosis. Hercules as an Identification Figure in Portraiture. An Example of the Adoption of Classical Forms of Representation", a *Iconography, propaganda and legitimation*, Allan Ellenius (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1998, pp. 37-62.

PONS I ALTÉS, 1991

PONS I ALTÉS, Josep M.: "La restauració de la Seu Vella: 1962-1979", a *Congrés de la Seu Vella de Lleida (Actes)*, 6-9 març 1991, Lleida, Pagès Editors, 1991, pp. 397-399.

PONS I GURÍ, 1974

PONS I GURÍ, Josep M.: "Constitucions conciliars tarraconenses (1229-1330)", a *Analecta Sacra Tarraconensia*, 47, 1974, pp. 65-128.

PONSICH, 1953

PONSICH, Pere: "Saint-Jean le Vieux de Perpignan", a *Études Roussillonnaises. Revue d'histoire et d'archéologie méditerranéennes*, 3, 1953, pp. 105-133.

PONZ, 1788

PONZ, Antonio: *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, XIV, Madrid, Atlas, 1788.

PORTA/NAVARRO, 1990

PORTA, Esperança; NAVARRO, Jesús: *Història del Museu Morera, 1915-1990*, col. La Banqueta. Quaderns de divulgació ciutadana, 13, Lleida, Ajuntament de Lleida, 1990.

PORTER, 1923

PORTER, A. Kingsley: *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, 10 vols., Boston, Marshall Jones Company, 1923.

PORTER, 1924

PORTER, A. Kingsley: "Spain or Toulouse? and Other Questions", a *The Art Bulletin*, 7, 1, 1924, pp. 2-25.

POST, 1930

POST, Chandler R.: *A history of Spanish painting*, 10 vols., Nova York, Kraus Reprint, Harvard University Press, 1930.

POUECH, 1890

POUECH, J. -J: "Saint Antonin d'après les légendes liturgiques approuvées par l'Église", a *Semaine catholique du diocèse de Pamiers*, 1890, pp. 751-753, 777-779, 804-806, 847-851.

POUSTHOMIS-DALLE, 1989

POUSTHOMIS-DALLE, Nelly: "L'église de Duravel (Lot)", a *Congrès archéologique de France. 147e session. Quercy*, París, Société française d'archéologie, 1989, pp. 239-265.

POZA, 1999

POZA, Marta: "San Nicolás de Soria: precisiones iconográficas acerca de su portada", a *Celtiberia*, 93, 1999, pp. 283-306.

POZA, 2001a

POZA, Marta: "Cristo peregrino camino de Emaús: un modelo de iconografía jacobea en la escultura románica hispana del siglo XII", a *Memoria ecclesiae*, 18, Peregrinación y santuarios en los Archivos de la Iglesia; Santoral Hispano-mozárabe en las Diócesis de España, 2001, pp. 293-315.

POZA, 2001b

POZA, Marta: "Santo Domingo de la Calzada-Silos-Compostela: Las representaciones del «Arbol de Jesé» en el tardorrománico hispano: particularidades iconográficas", a *Archivo Español de Arte*, 74, 295, 2001, pp. 301-313.

PRADALIER-SCHLUMBERGER, 1998

PRADALIER-SCHLUMBERGER, Michèle: *Toulouse et le Languedoc: La sculpture gothique (XIIIe-XIVe siècles)*, col. Tempus artis, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

PRADO, 2008

PRADO, Francisco: "Saevum Facinus: estilo, genealogía y sacrificio en el arte románico español", a *Goya: Revista de Arte*, 324, 2008, pp. 173-199.

PRUDENCI, 1933

PRUDENCI, Aureli: *Psychomachie*, Maurice Lavarenne (ed.), París, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1933.

PUIG I CADAVALCH *et al.*, 1909-1918

PUIG I CADAVALCH, Josep; FALGUERA, Antoni de; GODAY, Josep: *L'arquitectura romànica a Catalunya*, 3 vols., Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1909-1918.

PUIG I CADAVALCH, 1949-1954

PUIG I CADAVALCH, Josep: *L'Escultura romànica a Catalunya*, col. Monumenta Cataloniae, 5-7, 3 vols., Barcelona, Alpha, 1949-1954.

PUIG PUIG, 1929

PUIG PUIG, Sebastián: *Episcopologio de la sede barcinonense. Apuntes para la historia de la iglesia de Barcelona y de sus prelados*, Barcelona, Biblioteca Balmes, 1929.

PUIG SANCHIS, 1993

PUIG SANCHIS, Isidre: "El Museu Diocesà de Lleida. Un recorregut històric", a *Exposició Pulchra. Centenari de la creació del Museu Diocesà de Lleida, 1893-1993*, Ximo Company, Isidre Puig Sanchis i Jesús Tarragona (coords.), Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 1993, pp. 23-29.

PUIG/SÁEZ, 1999

PUIG, R. M.; SÁEZ, C.: "Primeres intervencions segons el pla Especial del Turó de la Seu Vella", a *Conservació del patrimoni monumental en la perspectiva del tercer mil·lenni. Restauració, ús i manteniment... nous criteris? (Actes del simposi)*, Lleida, del 6 al 8 de març de 1997, Carme Bergés (ed.), Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1999, pp. 182-206.

PUJADES, 1829-1832

PUJADES, Jeroni: *Crónica universal del Principado de Cataluña*, 8 vols., Barcelona, Impr. de José Torner, 1829-1832.

PULCHRA, 1993

PULCHRA: *Exposició Pulchra. Centenari de la creació del Museu Diocesà de Lleida, 1893-1993*, Ximo Company, Isidre Puig Sanchis i Jesús Tarragona (coords.), Barcelona, Generalitat de Catalunya / Departament de Cultura, 1993.

[Q]

QUENTIN, 1908

QUENTIN, Henri: *Les martyrologes historiques du moyen âge. Étude sur la formation du martyrologe romain*, 2a ed., París, J. Gabalda & cie., 1908.

QUINTAVALLE, 1973

QUINTAVALLE, Arturo C.: "Piacenza Cathedral, Lanfranco, and the School of Wiligelmo", a *The Art Bulletin*, 55, 1, 1973, pp. 40-57.

QUINTAVALLE, 1990

QUINTAVALLE, Arturo C.: *Benedetto Antelami. Catalogo delle opere*, col. Civiltà medievale, Arturo Calzona i Giuseppa Z. Zanichelli (coords.), Milà, Electa, 1990.

QUINTAVALLE, 2005

QUINTAVALLE, Arturo C.: "L'immagine contro l'eresia. Benedetto Antelami, i Catari e dopo", a *Basilica cattedrale di Parma. Novecento anni di arte, storia, fede*, 1, Parma, Cariparma & Piacenza: Grafiche step, 2005, pp. 121-152.

QUINTAVALLE, 2008

QUINTAVALLE, Arturo C.: "La narració contra l'heretgia. L'escultura a Occident des de 1120-1130 fins a la fi del segle", a *El Romànic i la Mediterrània: Catalunya, Toulouse i Pisa, 1120-1180 (Cat. expo.)*, Manuel A. Castiñeiras i Jordi Camps (dirs.), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, pp. 57-67.

QUINTAVALLE, 2011

QUINTAVALLE, Arturo C.: "L'Antique et les monumenta de la Réforme grégorienne", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 42, Mémoires, tombeaux et sépultures à l'époque romane, 2011, pp. 65-76.

QUIÑONES, 1995

QUIÑONES, Ana M.: *El simbolismo vegetal en el arte medieval. La flora esculpida en la Alta y Plena Edad Media europea y su carácter simbólico*, Madrid, Encuentro, 1995.

[R]

RASSART-DEBERGH, 1978

RASSART-DEBERGH, Marguerite: "Les trois Hébreux dans la fournaise dans l'art paléochrétien: Iconographie", a *Byzantion. Revue internationale des études byzantines*, 48, 1978, pp. 430-455.

RAWCLIFFE, 2006

RAWCLIFFE, Carole: *Leprosy in Medieval England*, Woodbridge-Rochester, Boydell Press, 2006.

RAWEL, 2008

RAWEL, Alain: "Les espaces de la liturgie au Moyen Âge latin", a *BUCEMA. Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, 2, 2008, s. p.

RÉAU, 1955-1959

RÉAU, Louis: *Iconographie de l'art chrétien*, 3 vols., París, Presses Universitaires de France, 1955-1959.

REMESAL et al., 2000

REMESAL, José; AGUILERA, Antonio; PONS, Lluís: *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Cataluña. Catálogo e índices*, col. Catálogo del Gabinete de Antigüedades. IV, Documentos. 4.8, Madrid, Real Academia de la Historia. Gabinete de Antigüedades, 2000.

REVILLA, 2003

REVILLA, Federico: "¿Un juglar travestido en el claustro de Sant Pere de Galligants?", a *Goya: Revista de Arte*, 292, 2003, pp. 4-8.

REY, 1934

REY, Raymond: *L'art gothique du Midi de la France*, París, H. Laurens, 1934.

REY, 1936

REY, Raymond: *La sculpture romane languedocienne*, Toulouse/París, É. Privat/H. Didier, 1936.

RIBAGORDA, 1999

RIBAGORDA, Aurora: "Los animales en los textos sagrados del Islam", a *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, 12, 1999, pp. 101-138.

RIBES, 2003

RIBES, Josep Ll.: *Traces medievals: Ars et scientia. Proporcions harmòniques i construcció de la Seu Vella de Lleida (segle XIII)*, col. Quaderns de la sala d'arqueologia, 3, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2003.

RICHARDS, 1977

RICHARDS, Peter: *The medieval leper and his northern heirs*, Woodbridge, D.S. Brewer, 1977.

RICO, 2001

RICO, Daniel: "Un «Quem queritis» en Sahagún y la dramatización de la liturgia", a *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Marisa Melero, Francesca Español, Anna Orriols i Daniel Rico (eds.), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, pp. 179-189.

RICO, 2002

RICO, Daniel: *El románico de San Vicente de Ávila (estructuras, imágenes, funciones)*, Murcia, Nausícaä, 2002.

RICO, 2004

RICO, Daniel: "El claustro de San Pedro el Viejo de Huesca: Pascua, Bautismo y Reconquista", a *Locus Amoenus*, 7 (2003-2004), 2004, pp. 73-97.

RICO, 2005

RICO, Daniel: "Las Almoínas catedralicias de la Corona de Aragón", a *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*, Eduardo Carrero i Daniel Rico (coords.), Nausícaä Edición Electrónica, 2005, pp. 157-214.

RICO, 2008

RICO, Daniel: *Las voces del románico. Arte y epigrafía en san Quirce de Burgos*, Murcia, Nausícaä, 2008.

RIGAUX, 1999

RIGAUX, Dominique: "Pour la gloire de Dieu et le salut del homes. Le programme iconogrphique du portail de Saint-trophime", a *Le portail de Saint-Trophime d'Arles. Naissance et renaissance d'un chef-d'oeuvre roman*, Arles, Actes Sud, 1999, pp. 19-54.

RIGHETTI, 1955

RIGHETTI, Mario: *Historia de la liturgia*, 2 vols., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955.

RIPOLL, 2004

RIPOLL, Gisela: "Los Tejidos en la arquitectura de la Antigüedad tardía. Una primera aproximación a su uso y función", a *Antiquité tardive*, 12, 2004, pp. 169-182.

RIQUER, 1983

RIQUER, Martí de: *Heràldica catalana des de l'any 1150 al 1550*, 2 vols., Barcelona, Quaderns Crema, 1983.

ROBB, 1945

ROBB, David M.: "The Capitals of the Panteon de los Reyes, San Isidoro de Leon", a *The Art Bulletin*, 27, 3, 1945, pp. 165-174.

ROCA, 1880

ROCA, Luís: "Lleyda. La Catedral Antiga. La porta dels infants ó dels Fillols. La capella de Jesús", a *Album històrich, pintoresch y monumental de Lleyda y sa provincia. Tomo 1 / per los senyors en Joseph Pleyan de Porta y en Frederich Renyé y Viladot ab la col·laboració de varios distingits escriptors*, Lleida, Estampa de Joseph Sol Torrens, 1880, pp. 39-46.

ROCA, 1881

ROCA, Luís: *La Seo. Memoria de la catedral antigua de Lérida, con el juicio crítico de este monumento bajo el punto de vista artístico*, Lleida, Sol & Benet, 1881.

RODRÍGUEZ BARRAL, 2003

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino: *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón (Tesi doctoral)*, Joaquín Yarza (dir.), Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament d'Art, 2003.

RODRÍGUEZ BARRAL, 2007

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino: *La Justicia del más allá. Iconografía en la Corona*

de Aragón en la Baja Edad Media, col. Col·lecció oberta. Art, 142, València, Universitat de València, 2007.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, 2002

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. Manuel: "Hablan las imágenes: lectura iconográfica de la portada de San Miguel de Estella (Navarra)", a *Perfiles de arte románico*, 2002, pp. 53-79.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, 2006

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. Manuel: "Las visiones celestiales en la iconografía románica", a *Poder y seducción de la imagen románica*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real / Centro de Estudios del Románico, 2006, pp. 39-76.

RODRÍGUEZ PEINADO, 2011

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: "El descendimiento de la cruz", a *Revista digital de iconografía medieval*, 3, 2011, pp. 29-37.

RODRÍGUEZ/ECHAUZ, 1992

RODRÍGUEZ, Josep I.; ECHAUZ, Maria: "El fons de plaques de vidre de l'Institut d'Estudis Ilerdencs", a *La imatge i la recerca històrica (Actes de les II Jornades Antoni Varés)*, Girona, 12-13 de novembre de 1992, Girona, Ajuntament de Girona, 1992, pp. 178-183.

RODRÍGUEZ/PÉREZ, 1997

RODRÍGUEZ, María V.; PÉREZ, Fernando: "Las sirenas medievales: aproximación literaria e iconográfica", a *Anales de Historia del Arte*, 7, 1997, pp. 55-66.

RODRÍGUEZ-ESCUADERO, 1986

RODRÍGUEZ-ESCUADERO, Paloma: *Arquitectura y escultura románicas en el valle de Mena*, col. Estudios de arte, 2, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura, 1986.

ROGER, 1895-1896

ROGER, R.: "Note sur un bas-relief découvert à la cathédrale de Pamiers", a *Bulletin de la Société ariégeoise des sciences, lettres et arts*, 5, 1895-1896, pp. 364-370.

ROMANELLI/NORDHAGEN, 1964

ROMANELLI, Pietro; NORDHAGEN, Per J.: *S. Maria Antiqua*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1964.

ROMANO, 1993

ROMANO, Pedro: "El peregrino a Santiago y la oración de la Iglesia", a *Santiago, camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela (Cat. expo.)*, Serafín Moralejo i Fernando López Alsina (eds.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 18-27.

ROMEU, 1994

ROMEU, Josep: "El drama eclesiàstic o litúrgic *De tribus Mariis*: un estudi i un muntatge", a *Teatre català antic*, 1, Barcelona, Curial, 1994, pp. 55-93. [Publ. original: "Teatro hispánico del período románico. Una experiencia de

rehabilitación", a *Estudios escénicos. Cuadernos del Instituto del Teatro*, 9, 1963, pp. 7-70].

ROQUEBERT, 2010

ROQUEBERT, Michel: *Nosotros, los cátaros. Prácticas y creencias de una religión exterminada*, col. *Tiempo de historia*, Barcelona, Crítica, 2010. [Publ. original: *La Religion cathare. Le bien, le mal et le salut dans l'hérésie*]. [1a. ed.: 2009].

ROS, 1991

ROS, Anselm: "La Intervenció de Josep Oriol Combelles i Bergós a la Seu Vella de Lleida", a *Congrés de la Seu Vella de Lleida (Actes)*, 6-9 març 1991, Lleida, Pagès Editors, 1991, pp. 391-395.

ROUQUETTE, 1974

ROUQUETTE, Jean-Maurice: *Provence romane*, col. *La Nuit des temps*, 40, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1974.

ROUX, 1974

ROUX, Hubert Le: "Figures equestres et personnages du nom de Constantin aux XIe et XIIe siècles", a *Bulletin de la Societe des Antiquaires de l'Ouest et des Musées de Poitiers*, 12, 1974, pp. 379-394.

ROUX, 2004

ROUX, Caroline: "Entre sacré et profane. Essai sur la symbolique et les fonctions du portail d'église en France entre le XIe et le XIIIe siècle", a *Revue belge de philologie et d'histoire*, 82, 4, 2004, pp. 839-854.

RUBIN, 1991

RUBIN, Miri: *Corpus Christi. The Eucharist in late medieval culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

RUBIÓ BALAGUER, 1984

RUBIÓ BALAGUER, Jordi: *Història de la literatura catalana*, col. *Biblioteca Abat Oliba*, 35, 40, 51, 3 vols., Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1984.

RUBIO GARCÍA, 1949

RUBIO GARCÍA, Luis: *Introducción al estudio de las representaciones sacras en Lérida*, Lleida, Imprenta Escuela Provincial, 1949.

RUBIO GARCÍA, 1973

RUBIO GARCÍA, Luis: *Estudios sobre la Edad Media española*, Murcia, Universidad de Murcia, 1973.

RUDRAUF, 1955-1956

RUDRAUF, Lucien: *Le Repas d'Emmaüs. Étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*, 2 vols., Paris, Nouvelles éditions latines, 1955-1956.

RUEDA, 1993

RUEDA, Francesc J.: "Representacions sobre l'elaboració i utilització del vi a l'art medieval català", a *Vinyes i vins, mil anys d'història (Actes i comunicacions del*

III Col.loqui d'Història Agrària sobre mil anys de producció, comerç i consum de vins i begudes alcohòliques als Països Catalans, febrer de 1990, 2, Emili Giralt (coord.), 1993, pp. 9-26.

RUIZ MALDONADO, 1976

RUIZ MALDONADO, Margarita: "La lucha ecuestre en el arte románico de Aragón, Castilla, León y Navarra", a *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, 3, 1976, pp. 61-90.

RUIZ MALDONADO, 1978

RUIZ MALDONADO, Margarita: "La contraposición 'Superbia-Humilitas', El sepulcro de doña Sancha y otras obras", a *Goya: Revista de Arte*, 146, 1978, pp. 75-81.

RUIZ MALDONADO, 1979

RUIZ MALDONADO, Margarita: "El caballero victorioso en la escultura románica española. Algunas consideraciones y nuevos ejemplos", a *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 45, 1979, pp. 271-286.

RUIZ MALDONADO, 1983

RUIZ MALDONADO, Margarita: "Un nuevo ejemplo de «caballero victorioso» en relación con el ciclo davídico", a *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 49, 1983, pp. 457-460.

RUIZ MALDONADO, 1986

RUIZ MALDONADO, Margarita: *El Caballero en la escultura románica de Castilla y León*, col. Acta Salmanticensia. Filosofía y letras, 177, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986.

RUIZ MALDONADO, 1987

RUIZ MALDONADO, Margarita: "Seis relieves románicos de «La Dama y el Caballero»", a *Goya: Revista de Arte*, 196, 1987, pp. 204-207.

RUIZ MONTEJO, 2006

RUIZ MONTEJO, Inés: "El Camino a Santiago. Andares y devociones de un peregrino del siglo XII según el *Liber Peregrinationis*", a *Revista de filología románica*, 4, 2006, pp. 103-110.

RUPIN, 1904

RUPIN, Ernest: *Roc-Amadour: Étude historique et archéologique*, París, G. Baranger, 1904.

[S]

SABANÉS, 2000

SABANÉS, Roser: "Los concilios ilderdenses de la provincia eclesiástica tarraconense en la Edad Media (a. 546-1560)", a *Territori i societat a l'Edat Mitjana: història, arqueologia, documentació*, 3, 2000, pp. 377-438.

SABANÉS, 2008

SABANÉS, Roser: "Els concilis de Lleida de 1200 a 1460", a *Arrels cristianes. Presència i significació del cristianisme en la història i en la societat de Lleida*, 2: Temps de consolidació. La baixa edat mitjana. Segles XIII-XV, Isidre Puig (dir.), Romà Sol, Carme Torres i Ximo Company (coords.), Lleida, Pagès Editors-Bisbat de Lleida, 2008, pp. 55-76.

SABANÉS, 2009

SABANÉS, Roser: *Els Concilis ilderdenses de la província eclesiàstica tarraconense a l'edat mitjana (546-1460) (Tesi doctoral)*, col. Estudis, 52, Barcelona, Fundació Noguera, 2009.

SABATÉ, 2003

SABATÉ, Flocel: *Història de Lleida. Alta Edat Mitjana*, 2, Lleida, Pagès Editors, 2003.

SACKVILLE, 2011

SACKVILLE, L. J.: *Heresy and heretics in the thirteenth century. The textual representations*, Rochester, York Medieval Press, 2011.

SÁINZ DE BARANDA, 1850

SÁINZ DE BARANDA, Pedro: *España Sagrada: Continuada por la Real Academia de la Historia: Tomo XLVII. Tratado LXXXV: de la santa iglesia de Lérida en su estado moderno*, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1850.

SALA, 2002

SALA, Teresa M.: "Naturalezas artificiales: el lenguaje de las flores y de las cosas mudas", a *Matèria: Revista d'art*, 2, 2002, pp. 185-202.

SALET, 1995

SALET, Francis: *Cluny et Vézelay. L'oeuvre des sculpteurs*, París, Société française d'archéologie, 1995.

SALOMONSON, 1979

SALOMONSON, J. W.: *Voluptatem spectandi non perdat sed mutet. Observations sur l'iconographie du martyr en Afrique romaine*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1979.

SALRACH, 1987

SALRACH, Josep M.: *El procés de feudalització (segles III-XII)*, col. Història de Catalunya, 2, Pierre Vilar (ed.), Barcelona, Edicions 62, 1987.

SALVINI, 1962

SALVINI, Roberto: *Il chiostro di Monreale e la scultura romanica in Sicilia*, Palermo, S. F. Flaccovio, 1962.

SANAHUJA, 1944

SANAHUJA, Pere: *Historia de la Beneficencia en Lérida*, Lerida, Imprenta-Escuela Provincial, 1944.

SANAHUJA, 1945

SANAHUJA, Pere: "La tumba de Berenguer Gallart en la Catedral Vieja de Lérida", a *Ilerda*, 4, 1945, pp. 165-173.

SANAHUJA, 1946

SANAHUJA, Pere: *Lérida en sus luchas por la fe. Judíos, moros, conversos, inquisición y moriscos*, Lleida, Instituto de Estudios Ilerdenses, 1946.

SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, 2010

SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, Rocío: "Tombo A da Catedral de Santiago de Compostela", a *Compostela e Europa. A historia de Diego Xelmírez (Cat. expo.)*, Manuel A. Castiñeiras (coord.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Xacobeo 2010 Galicia, S.A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2010, pp. 372-373.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, 1991

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Daniel: *La catedral vieja de Salamanca*, Salamanca, Cabildo de la Catedral DL, 1991.

SANDBERG-VAVALÀ, 1980

SANDBERG-VAVALÀ, Evelyn: *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Roma, Multigrafica, 1980.

SANT BERNAT, 1994

SANT BERNAT: *Obras completas de San Bernardo*, 2 (Tratados), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.

SANT JERONI, 1962

SANT JERONI: *Cartas de San Jerónimo*, col. Biblioteca de autores cristianos 219, 220, 2 vols, Edición bilingüe, Madrid, Editorial Católica, 1962.

SANTOS COCO, 1919

SANTOS COCO, Francisco: *Crónica silense*, Francisco Santos Coco (ed.), Madrid, Tip. Sucs. de Rivadeneyra, 1919.

SANTOS JENER, 1941

SANTOS JENER, Samuel: "Museo Arqueológico de Córdoba: objetos más notables que han ingresado en depósito", a *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, 1, 1941, pp. 46-48.

SANTOS OTERO, 1985

SANTOS OTERO, Aurelio: *Los Evangelios apócrifos. Colección de textos griegos y latinos*, col. Biblioteca de autores cristianos, 148, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1985.

SAPIN, 2003

SAPIN, Christian: "Cryptes et sanctuaires, approches historiques et archéologiques des circulations", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 34, Liturgie, arts et architecture à l'époque romane, 2003, pp. 51-62.

SARRATE, 1990

SARRATE, Josep: *Les portalades romàniques de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, Col.legi Oficial d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Lleida, 1990.

SASTRE, 2006

SASTRE, Carlos: "La portada de las Platerías y la «mujer adúltera». Una revisión", a *Archivo Español de Arte*, 79, 314, 2006, pp. 169-186.

SAUERLÄNDER, 1971

SAUERLÄNDER, Willibald: "The Year 1200, a Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art. February 12-May 10, 1970", a *The Art Bulletin*, 53, 4, 1971, pp. 506-516.

SAUVEL, 1938

SAUVEL, Tony: "Le crucifiement de saint Pierre", a *Bulletin Monumental*, 97, 1938, pp. 337-352.

SAXON, 2006

SAXON, Elizabeth: *The Eucharist in Romanesque France. Iconography and theology*, Woodbridge, Boydell, 2006.

SAYERS, 1997

SAYERS, Jane E.: *Innocenzo III: 1198-1216*, Roma, Viella, 1997.

SCHAPIRO, 1931

SCHAPIRO, Meyer: "The Romanesque Sculpture of Moissac (Part 2)", a *The Art Bulletin*, 13, 4, 1931, pp. 464-531.

SCHIANCHI, 1999

SCHIANCHI, Giorgio: *Il Battistero di Parma: Iconografia, iconologia, fonti letterarie*, Milà, Vita e Pensiero, 1999.

SCHILLER, 1971-1972

SCHILLER, Gertrud: *Iconography of Christian art*, 2 vols., Londres, Lund Humphries, 1971-1972. [Publ. original: *Ikonomographie der christlichen Kunst*, 5 vols.]. [1a. ed.: 1966].

SCHLUNK, 1945

SCHLUNK, Helmut: "Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda", a *Archivo Español de Arte*, 71, 1945, pp. 241-265.

SCHLUNK, 1970

SCHLUNK, Helmut: "Estudios iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave", a *Archivo Español de Arqueología*, 43, 1970, pp. 245-267.

SCHMIDT, 1993-1998

SCHMIDT, Victor M.: "Le voyage dans les airs d'Alexandre le Grand dans l'art roman", a *Ecole antique de Nîmes*, 24, 1993-1998, pp. 135-154.

SCHMIDT, 1995

SCHMIDT, Victor M.: *A Legend and its image. The aerial flight of Alexander the Great in medieval art*, col. Mediaevalia Groningana, 17, Groningen, Egbert Forsten, 1995.

SCOBELTZINE, 1973

SCOBELTZINE, André: *L'Art féodal et son enjeu social*, col. Bibliothèque des idées, París, Gallimard, 1973.

SEARS, 1986

SEARS, Elizabeth: *The Ages of man. Medieval interpretations of the life cycle*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

SEBASTIÁN, 1985

SEBASTIÁN, Santiago: "El claustro de la Catedral de Girona como imagen de la Iglesia", a *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 28, 1985, pp. 135-156.

SEIDEL, 1976

SEIDEL, Linda: "Holy Warriors: The Romanesque Rider and the Fight Against Islam", a *The holy war*, Thomas P. Murphy (ed.), Columbus, Ohio State University Press, 1976, pp. 33-54.

SEIDEL, 1981

SEIDEL, Linda: *Songs of Glory: The Romanesque Facades of Aquitaine*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

SEIDEL, 1999

SEIDEL, Linda: *Legends in limestone. Lazarus, Gislebertus, and the Cathedral of Autun*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

SENÉ, 1966

SENÉ, Alain: "Quelques remarques sur les tympan romans à chrisme en Aragon et Navarre", a *Mélanges offerts à René Crozet*, 1, Pierre Gaillais i Yves-Jean Riou (eds.), Poitiers, Société d'Études Médiévales, 1966, pp. 365-381.

SENRA, 2002

SENRA, José L.: "¿Hércules versus Cristo? Una posible simbiosis iconográfica en el románico hispano", a *Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte*, 1, 2002, pp. 275-283.

SENRA, 2004

SENRA, José L.: "Traslación en barco do corpo de Santiago dende Jaffa a Iria Flavia", a *Até o confín do mundo. Diálogos entre Santiago e o mar*, Felipe Arias (coord.), Vigo, Museo do Mar de Galicia, 2004, pp. 132-133.

Sense autor, 1920

Sense autor: *Museu d'art de Lleida. Índex provisional per a la formació d'un catàlec*, Lleida, Sol & Benet, 1920.

Sense autor, 1933

Sense autor: *Museo Arqueológico del Seminario de Lérida*, Lleida, Impremta Mariana, 1933.

Sense autor, 1968

Sense autor: "Nuevas mejoras en la Seo", a *Ciudad. Cuadernos de Divulgación Cultural Leridana*, 20, 1968, pp. 46.

Sense autor, 1993

Sense autor: *Vida y peregrinación. Claustro de la iglesia catedral de Santo Domingo de la Calzada, La Rioja, 9 julio-26 septiembre 1993*, Madrid, Ministerio de Cultura, Electa, 1993.

SEPÚLVEDA, 1979

SEPÚLVEDA, M. Ángeles: "Una iconografía abasí en las miniaturas de los Beatos mozárabes", a *Arte y cultura mozárabe. Ponencias y comunicaciones presentadas al I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes. Toledo, 1975*, Toledo, Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1979, pp. 139-153.

SEPÚLVEDA, 1991

SEPÚLVEDA, M. Ángeles: "Reflexiones sobre el programa iconográfico de San Pedro de la Nave (Zamora)", a *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4, 7, 1991, pp. 133-157.

SERRA DESFILIS, 2007

SERRA DESFILIS, Amadeo: "La imagen construida del poder real en la Corona de Aragón (siglos XIII-XV): casas, ceremonial y magnificencia", a *Res publica: revista de filosofía política*, 18, 2007, pp. 35-58.

SERRA, 1990

SERRA, Renata: *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro, Ilisso, 1990.

SEZNEC, 1983

SEZNEC, Jean: *Los Dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, col. Ensayistas. Serie maior, 206, Madrid, Taurus, 1983. [Publ. original: *La Survivance des Dieux antiques: Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la renaissance*]. [1a. ed.: 1940].

SHAPLEY, 1915

SHAPLEY, John: "The human figure as an architectural support", a *Art and Archaeology*, 2, 1, 1915, pp. 1-9.

SHEPPARD, 1949

SHEPPARD, Carl D.: "Iconography of the Cloister of Monreale", a *The Art Bulletin*, 31, 3, 1949, pp. 159-169.

SHEPPARD, 1960

SHEPPARD, Carl D.: "An Earlier Dating for the Transept of Saint-Sernin, Toulouse", a *Speculum*, 35, 4, 1960, pp. 584-590.

SHEPPARD, 1976

SHEPPARD, Carl D.: "Classicism in Romanesque Sculpture in Tuscany", a *Gesta*, 15, 1/2, Essays in Honor of Sumner McKnight Crosby, 1976, pp. 185-192.

SICART, 1981

SICART, Angel: *Pintura medieval. La miniatura*, col. Arte galega Sánchez Cantón, Santiago de Compostela, S. N., 1981.

SIGAL, 1985

SIGAL, P. André: "Les différents types de pèlerinage", a *Santiago de Compostela: 1000 ans de pèlerinage européen (Cat. expo.)*, col. Europalia, Brussel-les, Crédit communal, 1985, pp. 97-101.

SILVA, 1999

SILVA, M. Soledad: "La iconografía de la biblia de San Isidoro de León (cód. 2) año 960", a *Codex biblicus legionensis: Veinte estudios*, Lleó, Ediciones Lancia, 1999, pp. 187-206.

SIMÓN, 1896

SIMÓN, Ignacio: *Seo de Lérida. Discurso pronunciado por don Ignacio Simón y Ponti. Abogado. Académico correspondiente de la de Bellas Artes de San Fernando y vocal de la Comisión Provincial de Monumentos. En la solemne sesión de clausura de la exposición artística celebrada por el Círculo de Lérida en mayo de 1896*, Lleida, Imp. y lib. de José Antonio Pagés, 1896.

SIMON, 1955

SIMON, Marcel: *Hercule et le christianisme*, París, Belles Lettres, 1955.

SIMON, 1975

SIMON, David L.: "Daniel and Habakkuk in Aragón", a *Journal of the British Archaeological Association*, 38, 1975, pp. 50-54.

SIMON, 1980

SIMON, Sonia C.: "David et ses musiciennes: iconographie d'un chapiteau de Jaca", a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 11, Les origines de l'art roman. 11ème centenaire de la fondation de Cuxa, 1980, pp. 239-248.

SIMON, 1994

SIMON, David L.: "El tímpano de la catedral de Jaca", a *Jaca en la Corona de Aragón, siglos XII-XVIII (Actas del XV Congreso de historia de la Corona de Aragón)*, Jaca, 1993, 3, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1994, pp. 407-419.

SINGUL, 1999

SINGUL, Francisco: "El culto jacobeo en el oriente peninsular hispánico: Cataluña, Valencia y Baleares", a *Santiago: La Esperanza (Cat. expo.)*, 1, Xunta de Galicia-Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, pp. 115-124.

SMITH, 2004

SMITH, Damian J.: *Innocent III and the crown of Aragon. The limits of papal authority*, Burlington, VT, Ashgate, 2004.

SMITH, 2010

SMITH, Damian J.: *Crusade, heresy, and inquisition in the lands of the Crown of Aragon (c. 1167-1276)*, col. Medieval and early modern Iberian world, 39, Leiden, Brill, 2010.

SOLDEVILA, 1962-1963

SOLDEVILA, Ferran: *Història de Catalunya*, 2a. ed. revisada i augmentada, Barcelona, Alpha, 1962-1963.

SOLDEVILA, 2007

SOLDEVILA, Ferran: *Les Quatre grans cròniques. Llibre dels fets del rei en Jaume*, col. Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica, 73, Jordi Bruguera, M.

Teresa Ferrer i Mallol i Ferran Soldevila (eds.), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2007.

SOLSONA/GIL, 2009

SOLSONA, Enric; GIL, Isabel: "La restauració a la Porta dels Fillols de la Seu Vella de Lleida, 1997-99", a *Cicle de conferències. Patrimoni arqueològic i arquitectònic a les terres de Lleida*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009, pp. 63-74.

SONNE, 2003

SONNE, Harriet M.: "De fontibus salvatoris: A survey of twelfth and thirteen century baptismal fonts ornamented with events from the childhood of Christ", a *Objects, images, and the word. Art in the service of the liturgy*, col. Index of Christian Art occasional papers, 6, Colum Hourihane (ed.), Princeton, Princeton University Press, 2003, pp. 105-137.

SOPER, 1938

SOPER, Alexander C.: "The Italo-Gallic School of Early Christian Art", a *The Art Bulletin*, 20, 2, 1938, pp. 145-192.

SORIANO, 2009

SORIANO, Francisco J.: "Aportación al estudio de la escultura románica en Valencia: hallazgo de dos capiteles y una imposta con decoración teriomórfica en la Casa-Museo Benlliure de Valencia", a *Ars longa: cuadernos de arte*, 18, 2009, pp. 51-64.

SOTO, 2003

SOTO, Enrique: "La lepra en Europa Medieval. El nacimiento de un mito", a *Elementos, Ciencia y Cultura*, 49, 10, 2003, pp. 39-45.

SOTOMAYOR, 1962

SOTOMAYOR, Manuel: *S. Pedro en la iconografía paleocristiana: Testimonios sobre San Pedro en los monumentos iconográficos anteriores al siglo sexto*, col. Biblioteca Teológica Granadina, 5, Granada, Facultad de Teología, 1962.

SOUTO, 1987

SOUTO, J. Antonio: "Primeros resultados de una investigación sistemática en torno a la mezquita Aljama de Zaragoza", a *Cuadernos de La Alhambra*, 23, 1987, pp. 11-20.

STAPERT, 1975

STAPERT, Aurélie: *L'ange roman dans la pensée et dans l'art*, París, Berg International, 1975.

STERN, 1958

STERN, Henri: "Les mosaïques de l'église de Sainte-Constance à Rome", a *Dumbarton Oaks Papers*, 12, 1958, pp. 157-218.

STODDARD, 1973

STODDARD, Whitney S.: *The façade of Saint-Gilles-du-Gard. Its influence on french sculpture*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1973.

STRATTON, 1988

STRATTON, Suzanne: "La Inmaculada Concepción en el arte español", a *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1, 2, José L. Checa (trad.), 1988, pp. 3-128.

STREET, 1865

STREET, George E.: *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, 2 vols., Londres, J. M. Dent & Sons Ltd., 1865. [Posteriorment publ. com: *La Arquitectura gótica en España*, Madrid, Saturnino Calleja, 1926].

STRICKLAND, 2003

STRICKLAND, Debra H.: *Saracens, demons, & Jews. Making monsters in Medieval art*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

STUSSI, 2005

STUSSI, Alfredo: "La tomba de Giratto e le sue Epigrafi", a *Storia linguistica e storia letteraria*, col. Ricerca, Bolonya, Il mulino, 2005, pp. 9-18.

SUBIRANAS, 2005

SUBIRANAS, Carme: "L'església de Santa Maria la Rodona de Vic, Osona", a *Arqueologia medieval: revista catalana d'arqueologia medieval*, 1, 2005, pp. 8-31.

SUREDA JUBANY, 2008

SUREDA JUBANY, Marc: *Els precedents de la Catedral de Santa Maria de Girona. De la plaça religiosa del fòrum romà al conjunt arquitectònic de la seu romànica (ss. I aC - XIV dC) (Tesi doctoral)*, Josep M. Nolla (dir.), Departament de Geografia, Història i Història de l'Art, Universitat de Girona, 2008.

SUREDA PONS, 1991

SUREDA PONS, Joan: "La pintura del primer gòtic a la Seu Vella de Lleida", a *Congrés de la Seu Vella de Lleida (Actes)*, 6-9 març 1991, Lleida, Pagès Editors, 1991, pp. 93-97.

SWARZENSKI, 1940

SWARZENSKI, G.: "Samson and the Lion. A Mediaeval bronze group", a *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, 38, 1940, pp. 67-74.

[T]

TAJRA, 1994

TAJRA, H. W.: *The martyrdom of St. Paul. Historical and judicial context, traditions and legends*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1994.

TARRAGÓ, 1951

TARRAGÓ, José: *Una curiosa representación del nacimiento del señor en la Seo Antigua de Lérida*, Lleida, Artis Estudios Gráficos, 1951.

TARRAGÓ, 1952

TARRAGÓ, José: *El ciclo de Navidad en los capiteles de la Seo Antigua de Lérida*, Lleida, Artis Estudios Gráficos, 1952.

TARRAGÓ, 1960

TARRAGÓ, José: "Materiales para restauración de la Seo Antigua", a *Ilerda*, 24, 1960, pp. 137-140.

TARRAGÓ, 1975

TARRAGÓ, José: *Hospitales en Lérida durante los siglos XII al XVI. Aportación monográfica a la historia de la medicina en una ciudad de la Corona de Aragón*, Lleida, Colegio Oficial de Médicos de la Provincia de Lérida, 1975.

TARRAGÓ, 1976

TARRAGÓ, José: "Un estudio inédito sobre hospitales antiguos de Lérida, original del historiador Mariano Olives", a *Ilerda*, 37, 1976, pp. 7-58.

TARRAGÓ, 1979

TARRAGÓ, José: "Los estudios sobre Epigrafía de Lérida", a *Ilerda*, 40, VIIè centenari de la consagració de la Seu Vella de Lleida (Miscel·lània commemorativa), 1979, pp. 243-246.

TARRAGÓ/NOVEL, 1980

TARRAGÓ, José; NOVEL, M. Teresa: *La "Seu Vella de Lleida". Catálogo bibliográfico para su estudio*, Lleida, Artis Estudios Gráficos, Ministerio de Cultura, Amics de la Seu Vella, 1980.

TARRAGONA, 1972

TARRAGONA, Jesús: *Museo Diocesano de escultura en piedra: Iglesia de San Martín, Lérida*, Lleida, Museo Diocesano, 1972.

TARRAGONA, 1979

TARRAGONA, Jesús: "Inscripcions i làpides sepulcrales a la Seu Vella de Lleida", a *Ilerda*, 40, VIIè Centenari de la Consagració de la Seu Vella de Lleida (Miscel·lània Commemorativa), 1979, pp. 247-324.

TARRAGONA, 1996

TARRAGONA, Jesús: "Reproducción del manuscrito d'Epitafios de los sepulcros i escritos de la Iglesia Vieja de la Cathedral de Lérida de Joseph Pocurull i Castell", a *Gombau de Camporrells, bisbe de Lleida a l'alba del segle XIII*, Isidro G. Bango i Joan J. Busqueta (coords.), Lleida, Publicacions dels Amics de la Seu Vella, 1996, pp. 235-333.

TARRAGONA, 2003

TARRAGONA, Jesús: "Colección de lápidas existentes en la antigua y abandonada catedral de Lérida", a *Seu Vella. L'esplendor retrobada (Cat. expo.)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2003, pp. 335-337.

TCHERIKOVER, 1985

TCHERIKOVER, Anat: "La façade occidentale de l'église abbatiale de Saint-Jouin-de-Marnes", a *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 38, 1985, pp. 361-383.

TEIJEIRA, 2000

TEIJEIRA, M. Dolores: "El espacio coral. La influencia de la liturgia y los

condicionantes religiosos en su configuración arquitectónica”, a *El coro de la Catedral de León. Arte, función y símbolo*, Universidad de León, 2000, pp. 12-42.

TEÒFIL, 1986

TEÒFIL: *De Diversis Artibus. The various arts*, col. Oxford medieval texts, Charles R. Dodwell (ed.), Oxford, Clarendon press, 1986.

TERÉS, 1991a

TERÉS, Rosa: “L’escultura del segle XV a la Seu Vella”, a *Congrés de la Seu Vella de Lleida (Actes), 6-9 març 1991*, Lleida, Pagès Editors, 1991, pp. 215-245.

TERÉS, 1991b

TERÉS, Rosa: “La Seu i els seus artistes”, a *La Seu Vella de Lleida: La catedral, els promotors, els artistes, s. XIII-s. XV (Cat. expo.)*, Francesca Español i Esther Ratés (eds.), Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 1991, pp. 125-139.

TERÉS, 2003a

TERÉS, Rosa: “Fragment del retaule de Santa Anna”, a *Seu Vella. L’esplendor retrobada (Cat. expo.)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2003, pp. 311-313.

TERÉS, 2003b

TERÉS, Rosa: “Santa Maria l’Antiga”, a *Seu Vella. L’esplendor retrobada (Cat. expo.)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2003, pp. 327-329.

TESTARD, 2003

TESTARD, Olivier: “La porte Miégeville de Saint-Sernin de Toulouse: Proposition d’analyse iconographique”, a *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, 63, 2003, pp. 25-61.

TESTINI, 1973-1974

TESTINI, Pasquale: “La lapide di Anagni con la ‘traditio legis’. Nota sull’origine del tema”, a *Archeologia classica. Rivista dell’Istituto di Archeologia della Università di Roma*, 25-26, 1973-1974, pp. 718-740.

TETERIATNIKOV, 1993

TETERIATNIKOV, Natalia: “For whom is Theodotus praying? An interpretation of the program of the private chapel in S Maria Antiqua”, a *Cahiers Archéologiques*, 41, 1993, pp. 37-46.

TEVIOTDALE, 2001

TEVIOTDALE, Elizabeth C.: *The Stammheim missal*, col. Getty Museum studies on art, Los Angeles, CA, J. Paul Getty Museum, 2001.

THÉREL, 1972

THÉREL, Marie-Louise: “Étude iconographique des voussures du portail de la Vierge-Mère á la cathédrale de Laon”, a *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 15, 1972, pp. 41-51.

THÉREL, 1973

THÉREL, Marie-Louise: *Les Symboles de l'«Ecclesia» dans la création iconographique de l'art chrétien du IIIe au VIe siècle*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1973.

THÉREL, 1974

THÉREL, Marie-Louise: "Caritas et Paupertas dans l'iconographie médiévale inspirée de la psychomachie", a *Études sur l'histoire de la pauvreté*, col. Études, 8, Michel Mollat (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, 1974, pp. 295-316.

THÉREL, 1984

THÉREL, Marie-Louise: *A l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis. Le triomphe de la Vierge-Eglise. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris, C.N.R.S., 1984.

THIBOUT, 1947

THIBOUT, Marc: "L'éléphant dans la sculpture romane française", a *Bulletin Monumental*, 105, 1947, pp. 183-195.

THIBOUT, 1949

THIBOUT, Marc: "Reichenau. Les peintures murales de l'église d'Oberzell", a *Congrès Archéologique de France*, CVè Session tenue en Souabe en 1947, 1949, pp. 43-58.

THIRION, 1976

THIRION, Jacques: "La frise de Notre-Dame-de-Pomier a Beaucaire", a *Congrès Archéologique de France*, 134 (Pays d'Arles), 1976, pp. 522-534.

THIRION, 1976

THIRION, Jacques: "Saint-Trophime d'Arles", a *Congrès Archéologique de France*, 134 (Pays d'Arles), 1976, pp. 360-479.

THOUMIEU, 1998

THOUMIEU, Marc: *Dictionnaire d'iconographie romane*, col. Introductions à la nuit des temps, 15, La Pierre-Qui-Vire, Zodiaque, 1998.

TOESCA, 1960

TOESCA, Pietro: *Il Battistero di Parma: Architetture e sculture di Benedetto Antelami e seguaci affreschi dei secoli XIII e XVI*, Milà, Silvana, 1960.

TOLAN, 2007

TOLAN, J. Victor: *Sarracenos. El Islam en la imaginación medieval europea*, València, Universitat de València, 2007. [Publ. original: *Saracens. Islam in the medieval European imagination*]. [1a. ed.: 2002].

TOLOTTI, 1970

TOLOTTI, Francesco: *Il cimitero di Priscilla: studio di topografia e architettura*, col. Amici delle catacombe, 26, Roma, Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1970.

TOMÁS, 1963

TOMÁS, Andrés: *El Culto y la liturgia en la Catedral de Tarragona: 1300-1700*, Tarragona, Diputación Provincial de Tarragona, 1963.

TORRES BALBÁS, 1942

TORRES BALBÁS, Leopoldo: "Los zócalos pintados en la arquitectura hispanomusulmana", a *Al-Andalus*, 7, 1942, pp. 395-419.

TORRES BALBÁS, 1946

TORRES BALBÁS, Leopoldo: "Iglesias del siglo XII al XIII con columnas gemelas en sus pilares", a *Archivo Español de Arte*, 76, 1946, pp. 274-308.

TORRES BALBÁS, 1952

TORRES BALBÁS, Leopoldo: *Arquitectura gótica*, col. *Ars Hispaniae*. Historia universal del arte hispánico, 7, Madrid, Plus Ultra, 1952.

TORRES BALBÁS, 1956

TORRES BALBÁS, Leopoldo: "Nichos y arcos lobulados", a *Al-Andalus*, 21, 1956, pp. 147-172.

TORT, 1992

TORT, Josep: "Guerra i fortificacions als turons de Lleida. Breu crònica de muralles i desastre als castells", a *Coneixes la teva ciutat? Lleida, la ciutat dels dos turons*, Lleida, Ateneu Popular de Ponent, 1992, pp. 135-151.

TOURNAL, 1846

TOURNAL, M.: *Catalogue du Musée de Narbonne et Notes Historiques sur cette Ville*, Narbona, E. Caillard, 1846.

TRAUBE, 1964

TRAUBE, Ludovicus: *Poetae Latini aevi Carolini*, col. *Monumenta germaniae historica*. *Poetae latini medii aevi*, 3, Hannover-Berlin, Impensis Bibliopolii Hahniani, 1964.

TRAVIS, 2000

TRAVIS, William J.: "Daniel in the Lions' Den: Problems in the Iconography of a Cistercian Manuscript. Dijon, Bibliothèque Municipale, MS 132", a *Arte Medievale: periódico internazionale di critica dell'arte medievale*, núm. 1-2, Serie II, Anno XIV, 2000, pp. 49-71.

TRENS, 1952

TRENS, Manuel: *La Eucaristía en el arte español*, Barcelona, Aymà, 1952.

TRIAS, 1985-1986

TRIAS, Anna: "Epístola-sermón del monje Garsias de Cuixà", a *Anuario de Filología*, 11-12, 1985-1986, pp. 19-48.

TRIVELLONE, 2009

TRIVELLONE, Alessia: *L'Hérétique imaginé. Hétérodoxie et iconographie dans l'Occident médiéval de l'époque carolingienne à l'Inquisition*, col. *Collection d'études médiévales de Nice*, 10, Turnhout, Brepols, 2009.

TRONZO, 1977

TRONZO, William L.: "Moral Hieroglyphs: Chess and Dice at San Savino in Piacenza", a *Gesta*, 16, 2, 1977, pp. 15-26.

[U]

UBIETO, 1946

UBIETO, Antonio: "Disputas entre los obispados de Huesca y Lérida en el siglo XII", a *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 2, Saragossa, CSIC, Escuela de Estudios Medievales, 1946, pp. 187-240.

UBIETO, 1956-1957

UBIETO, Antonio: "El origen ilerdense de la sede de Roda", a *Ilerda*, 20-21, 1956-1957, pp. 327-337.

UBIETO, 1981

UBIETO, Antonio: "Los caminos que unían a Aragón con Francia durante la Edad Media", a *Les Communications dans la Péninsule Ibérique au Moyen-Age. Actes du Colloque de Pau, 28-29 mars 1980*, col. De la Maison des pays ibériques, 4, París, CNRS, 1981, pp. 21-27.

UBIETO, 1981

UBIETO, Antonio: *Historia de Aragón*, Zaragoza, Anubar, 1981.

UEBEL, 1996

UEBEL, Michael: "Unthinking the Monster: Twelfth-Century Responses to Saracen Alterity", a *Monster theory. Reading culture*, Jeffrey Jerome Cohen (ed.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, pp. 264-291.

UHLENBROCK/GALINSKY, 1986

UHLENBROCK, Jaimee P.; GALINSKY, Karl: *Herakles. Passage of the Hero through 1000 Years Classical Art*, Nova York, Aristide D. Caratzas, 1986.

URANGA/ÍÑIGUEZ, 1971-1973

URANGA, J. Esteban; ÍÑIGUEZ, Francisco: *Arte medieval navarro*, 2 (Arte románico), Pamplona, Aranzadi, 1971-1973.

URÍA, 1996

URÍA, Isabel: "La soberbia de Alejandro en el poema castellano y sus implicaciones ideológicas", a *Anuario de estudios filológicos*, 19, 1996, pp. 513-528.

[V]

VALDEZ, 1990a

VALDEZ, Elizabeth: "Triumphal Visions and Monastic Devotion: The Annunciation Relief of Santo Domingo de Silos", a *Gesta*, 29, 2, 1990, pp. 167-188.

VALDEZ, 1990b

VALDEZ, Elizabeth: "Visiones y profecía: el árbol de Jesé en el claustro de Silos", a *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro, 1088-1988 (Actas del symposium internacional)*, Burgos-Silos, 25-29 septiembre de

1988, col. *Studia Silensia*. Series maior, 1, Santo Domingo de Silos, Abadía de Silos, 1990, pp. 173-202.

VALDEZ, 1992

VALDEZ, Elizabeth: "Epiphany Relief from Cerezo de Riotirón", a *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, Elizabeth Parker (ed.), Nova York, 1992, pp. 111-145.

VALLERY-RADOT, 1922

VALLERY-RADOT, Jean: *La Cathédrale de Bayeux*, París, Henri Laurens, 1922.

VAN DIJK, 1999

VAN DIJK, Ann: "The Angelic Salutation in Early Byzantine and Medieval Annunciation Imagery", a *The Art Bulletin*, 81, 3, 1999, pp. 420-436.

VAN DIJK, 2001

VAN DIJK, Ann: "Jerusalem, Antioch, Rome, and Constantinople: The Peter Cycle in the Oratory of Pope John VII (705-707)", a *Dumbarton Oaks Papers*, 55, 2001, pp. 305-328.

VARAZZE, 1982

VARAZZE, Iacopo da: *La leyenda dorada*, col. Alianza Forma, 2 vols., Madrid, Alianza, 1982.

VÀRVARO, 1983

VÀRVARO, Alberto: *Literatura románica de la Edad Media. Estructuras y formas*, col. Letras e Ideas. Instrumenta, Barcelona, Ariel, 1983. [Publ. original: *Struttura e forme della letteratura romanza del medioevo*]. [1a. ed.: 1968].

VÁZQUEZ DE PRAGA et al., 1948-1949

VÁZQUEZ DE PRAGA, Luis; LACARRA, José M.; URÍA, Juan: *Las Peregrinaciones a Santiago de Compostela*, 3 vols., Madrid, Escuela de Estudios Medievales (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), 1948-1949.

VÁZQUEZ DE PRAGA, 1941

VÁZQUEZ DE PRAGA, Luis: "La historia de Job en un capitel románico de la catedral de Pamplona", a *Archivo Español de Arte*, 46, 1941, pp. 410-411.

VÁZQUEZ DE PRAGA, 1947

VÁZQUEZ DE PRAGA, Luis: "Los capiteles historiados del claustro románico de la Catedral de Pamplona", a *Príncipe de Viana*, 29, 1947, pp. 457-465.

VÁZQUEZ SANTOS, 2011

VÁZQUEZ SANTOS, Rosa: "La «Translatio» de Santiago en la Iconografía Jacobea del Siglo XII", a *Viator (English and Multilingual Edition)*, 42, 1, 2011, pp. 57-74.

VELASCO, 2008

VELASCO, Alberto: "Memòria dels altars, pintures i retaules de la Seu Vella de Lleida en els segles del gòtic: una història de les desaparicions", a *Arrels cristianes. Presència i significació del cristianisme en la història i en la societat de Lleida*, 2: Temps de consolidació. La baixa edat mitjana. Segles XIII-XV, Isidre

Puig (dir.), Romà Sol, Carme Torres i Ximo Company (coords.), Lleida, Pagès Editors-Bisbat de Lleida, 2008, pp. 457-490.

VELASCO, 2013

VELASCO, Alberto: "L'antiga església de Sant Joan de Lleida i la seva decoració escultòrica d'època romànica", a *Romànic tardà a les terres de Lleida. Estudis sobre Vilagrassa (Actes de la XLII jornada de treball)*, Vilagrassa, 27 de novembre de 2011, Sant Martí de Maldà, Grup de Recerques de les Terres de Ponent, 2013, pp. 397-436.

VELÁZQUEZ, 1997

VELÁZQUEZ, Isabel: "Aedificiorum Venustas. La recepción de un término clásico en Isidoro de Sevilla (*Etym.*, XIX 11)", a *Antigüedad y cristianismo. Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía*, 14, 1997, pp. 229-248.

VELMANS, 1971

VELMANS, Tania: *Le Tétraèvangile de la Laurentienne, Florence, Laur. VI. 23*, París, Klincksieck, 1971.

VENTURA, 1959-1960

VENTURA, Jordi: "El catarismo en Cataluña", a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 28, 1959-1960, pp. 75-168.

VERDIER, 1980

VERDIER, Philippe: *Le couronnement de la Vierge: les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montreal-París, Institut d'Études Médiévales Albert-le-Grand-J. Vrin, 1980.

VERGÉS/VINYOLES, 2002

VERGÉS, Martí; VINYOLE, Teresa: "El portal de Sant Iu de la catedral de Barcelona", a *Finestrelles*, 12, 2002, pp. 173-190.

VERGNOLLE, 1990

VERGNOLLE, Éliane: "Fortune et infortunes du chapiteau corinthien dans le monde roman", a *Revue de l'Art*, 90, 1990, pp. 21-34.

VEZIN, 1950

VEZIN, Gilberte: *L'Adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif. Étude des influences orientales et grecques sur l'art chrétien*, París, Presses Universitaires de France, 1950.

VIC et al., 1993

VIC, Claude de; VAISSÈTE, Joseph; MÈGE, Alexandre du: *Histoire générale de Languedoc*, 4, Lacour, Nîmes, 1993. [1a. ed.: 1840].

VIDAL ÁLVAREZ, 2002

VIDAL ÁLVAREZ, Sergi: "Problemas en torno a la iconografía del Libro de Daniel en la escultura hispánica de los siglos IV-VII", a *Madrid Mitteilungen*, 43, 2002, pp. 220-238.

VIDAL TABOADA, 1999

VIDAL TABOADA, Alfonso: "Notas para un estudio iconográfico: Los ciclos de

los profetas Daniel y Jonàs y la Portada de Ripoll", a *Actes del Congrés Internacional Gerbert d'Orlhac i el seu temps: Catalunya i Europa a la fi del 1r. Mil·lenni*, Vic, Eumo, 1999, pp. 817-837.

VIELLARD-TROIEKOUROFF, 1969

VIELLARD-TROIEKOUROFF, May: "Sirènes-poisson carolingiennes", a *Cahiers Archéologiques*, 19, 1969, pp. 61-83.

VIGUÉ/PLADEVALL, 1974

VIGUÉ, Jordi; PLADEVALL, Antoni: *El monestir romànic de Sant Pau del Camp*, col. Art romànic, 2, Barcelona, Artestudi, 1974.

VILA DA VILA, 1999

VILA DA VILA, María Margarita: *Ávila románica. Talleres escultóricos de filiación hispano-languedociana*, col. Monografías de arte y arquitectura abulenses, 5, Ávila, Institución Gran Duque de Alba de la Excmá. Diputación Provincial de Ávila, 1999.

VILÀ, 1982

VILÀ, Frederic: "Josep Lladonosa i Pujol, historiador de la configuració urbana", a *Estudis urbans a Lleida (Ponències de la Setmana d'Estudis Urbans a Lleida), del 22 al 26 de març de 1982*, Lleida, 1982, pp. 11-18.

VILÀ, 1990

VILÀ, Frederic: "El tema de les dues catedrals de Lleida, dada de viatge i tendència", a *Ilerda. Humanitats*, 48, 1990, pp. 45-49.

VILÀ, 1991

VILÀ, Frederic: "Desfeta i recuperació de la Seu Vella", a *Congrés de la Seu Vella de Lleida (Actes), 6-9 març 1991*, Lleida, Pagès Editors, 1991, pp. 357-367.

VILÀ, 1999

VILÀ, Frederic: "Les intervencions recuperatives a la Seu Vella de Lleida", a *Conservació del patrimoni monumental en la perspectiva del tercer mil·lenni. Restauració, ús i manteniment... nous criteris? Actes (Actes del simposi)*, Lleida, del 6 al 8 de març de 1997, Carme Bergés (ed.), Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1999, pp. 87-109.

VILÀ, 2003

VILÀ, Frederic: "Decret de trasllat de residència del culte de la catedral de Lleida", a *Seu Vella. L'esplendor retrobada (Cat. expo.)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 2003, pp. 201-203.

VILLANUEVA, 1803-1852

VILLANUEVA, Jaime: *Viage literario á las iglesias de España*, 22 vols., Madrid, Imprenta Real, 1803-1852.

VIÑAYO, 1995

VIÑAYO, Antonio: *Panteón de Reyes: San Isidoro de León: albores románicos, arquitectura, escultura, pintura*, Lleó, Edileisa, 1995.

VIRGILI, 2001

VIRGILI, Antoni: *Ad detrimentum Yspanie. La conquesta de Turtusa i la formació de la societat feudal (1148-1200)*, Bellaterra/València, Universitat Autònoma/Universitat de València, 2001.

VIRGILI, 2003

VIRGILI, Antoni: "Els conqueridors de mitjan segle XII. Com aprenen a ser-ho", a *El Feudalisme comptat i debatut. Formació i expansió del feudalisme català*, Miquel Barceló (ed.), València, Universitat de València, 2003, pp. 253-291.

VIRGILI, 2010

VIRGILI, Antoni: "Gent nova. La colonització feudal de la Catalunya Nova (segles XII-XIII)", a *Butlletí de la Societat Catalana d'Estudis Històrics*, 2010, pp. 77-102.

VISCONTINI, 2001

VISCONTINI, Manuela: "La figura di Pietro negli Atti degli Apostoli. Un caso particolare: La cappella palatina di Palermo", a *La Figura di San Pietro nelle fonti del medioevo (Atti del convegno tenutosi in occasione dello Studiorum universitatum docentium congressus), Viterbo e Roma 5-8 settembre 2000*, col. Textes et études du moyen âge, 17, Anna M. Valente i Loredana Lazzari (eds.), Louvain-la-Neuve, Fédération internationale des Instituts d'études médiévales, 2001, pp. 456-483.

VITRUVI, 1989

VITRUVI, Marc: *D'arquitectura*, Antonio Castro (coord.), Barcelona, Agrupació de Fabricants de Ciments de Catalunya, 1989.

VLOBERG, 1946

VLOBERG, Maurice: *L'Eucharistie dans l'art*, 2 vols., Grenoble, Arthaud, 1946.

VOISENET, 2000

VOISENET, Jacques: *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du Ve au XIIIe siècle*, Turnhout, Brepols, 2000.

VOLBACH, 1942

VOLBACH, W. F.: "Oriental Influences in the Animal Sculpture of Campania", a *The Art Bulletin*, 24, 2, 1942, pp. 172-180.

VOUAUX, 1913

VOUAUX, Léon: *Les actes de Paul et ses lettres apocryphes*, col. Les Apocryphes du Nouveau Testament, París, Letouzey et Ané, 1913.

VOUAUX, 1922

VOUAUX, Léon: *Les actes de Pierre*, París, Letouzey, 1922.

[W]

WALKER, 2000

WALKER, Rose: "The Wall Paintings in the Panteon de los Reyes at Leon: A Cycle of Intercession", a *The Art Bulletin*, 82, 2, 2000, pp. 200-225.

WALLIS, 1973

WALLIS, Mieczyslaw: "Inscriptions in Paintings", a *Semiotica*, 9, 1973, pp. 1-28.

WARBURG, 2005

WARBURG, Aby: "Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara", a *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Felipe Pereda (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 2005, pp. 415-438. [Publ. original: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*]. [1a. ed.: 1932].

WARNER, 1991

WARNER, Marina: *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, col. Taurus Humanidades: Historia, 328, Madrid, Taurus, 1991. [Publ. original: *Alone of All Her Sex. The Myth and Cult of the Virgin Mary*]. [1a. ed.: 1976].

WASYLIW, 2008

WASYLIW, Patricia H.: *Martyrdom, murder, and magic. Child saints and their cults in medieval Europe*, New York, P. Lang, 2008.

WATSON, 1934

WATSON, Arthur: *The early iconography of the tree of Jesse*, London, Oxford University Press-H. Milford, 1934.

WEBSTER, 1938

WEBSTER, James C.: *The Labors of the months in antique and medieval art to the end of the twelfth century*, col. Princeton monographs in art and archaeology, Princeton, Princeton University Press, 1938.

WEITZMANN, 1973

WEITZMANN, Kurt: "The Heracles Plaques of St. Peter's Cathedra", a *The Art Bulletin*, 55, 1, 1973, pp. 1-37.

WEITZMANN, 1974

WEITZMANN, Kurt: "An Addendum to «The Heracles Plaques of St. Peter's Cathedra»", a *The Art Bulletin*, 56, 2, 1974, pp. 248-251.

WERCKMEISTER, 1990

WERCKMEISTER, Otto K.: "The Emmaus and Thomas Pillar of the cloister of Silos", a *El románico en Silos. IX centenario de la consagración de la iglesia y claustro, 1088-1988 (Actas del symposium internacional), Burgos-Silos, 25-29 septiembre de 1988*, col. Studia Silensia. Series maior, 1, Santo Domingo de Silos, Abadía de Silos, 1990, pp. 149-161.

WILL, 1965

WILL, Robert: *Alsace romane*, col. La nuit des temps, 22, Yonne, Zodiaque, 1965.

WILLIAMS, 1973

WILLIAMS, John: "San Isidoro in Leon: Evidence for a New History", a *The Art Bulletin*, 55, 2, 1973, pp. 170-184.

WILLIAMS, 1977

WILLIAMS, John: "Generaciones Abrahæ: Reconquest Iconography in Leon", a *Gesta*, 16, 2, 1977, pp. 3-14.

WILLIAMS, 1994-2003

WILLIAMS, John: *The Illustrated Beatus: A corpus of the illustrations of the commentary on the Apocalypse*, 5 vols., London, Harvey Miller, 1994-2003.

WILPERT, 1930

WILPERT, Josef: "Les fragments de sarcophages chrétiens de Vienne (Isère)", a *Rivista di archeologia cristiana*, 1-2 (Anno 7), 1930, pp. 45-68.

WIRTH, 2003

WIRTH, Jean: "L'iconographie médiévale de la roue de Fortune", a *La fortune. Themes, representations, discours*, col. Recherches et rencontres, 19, Emmanuelle Metry i Yasmina Foehr-Janssens (eds.), Ginebra, Librairie Droz, 2003, pp. 105-118.

WIRTH, 2008

WIRTH, Jean: *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, París, Cerf, 2008.

WOLFF, 1954

WOLFF, Philippe: *Commerces et marchands de Toulouse (vers 1350-vers 1450)*, París, Librairie Plon, 1954.

WOLLESEN, 1998

WOLLESEN, Jens T.: *Pictures and reality. Monumental frescoes and mosaics in Rome around 1300*, New York, Peter Lang, 1998.

WOODWARD, 1985

WOODWARD, David: "Reality, symbolism, time, and space in medieval world maps", a *Annals of the Association of American Geographers*, 75, 4, 1985, pp. 510-521.

WRZESNIOWSKI, 1973

WRZESNIOWSKI, Andrzej: "The image of Nebuchadnezzar in early christian iconography", a *Archaeologia Polona*, 14, 1973, pp. 391-394.

WUNDERWALD/BERENGUER, 2001

WUNDERWALD, Anke; BERENGUER, Mireia: "Les circumstàncies sobre la venda de les pintures murals de Santa Maria de Mur", a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5, 2001, pp. 121-130.

[X]

XANDRI, 1993

XANDRI, Joana: "Els orígens de l'orde trinitària a Catalunya. El monestir d'Avinyana", a *Des dels orígens fins ara (I Congrés d'Història de l'Església Catalana)*, Solsona, del 20 al 23 de setembre de 1993, 2, Solsona, s. n., 1993, pp. 615-624.

[Y]

YARZA, 1969

YARZA, Joaquín: "Nuevas esculturas románicas en la catedral de Burgo de Osma", a *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 34-35, 1969, pp. 217-229.

YARZA, 1972

YARZA, Joaquín: "La Virgen en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII", a *Traza y baza. Cuadernos hispanos de simbología: Arte y literatura*, 1, 1972, pp. 19-32.

YARZA, 1982

YARZA, Joaquín: "Aproximació estilística i iconogràfica a la portada de Santa Maria de Covet", a *Quaderns d'Estudis Medievals*, 1, 9, 1982, pp. 535-556.

YARZA, 1984

YARZA, Joaquín: *El Pórtico de la Gloria*, col. Obras maestras del arte universal, 14, Madrid-Cuenca, Alianza-Ediciones Cero Ocho, 1984.

YARZA, 1987

YARZA, Joaquín: "De «Casadas estad sujetas a vuestros maridos, como conviene en el Señor» a «Señora, soy vuestro vasallo, por juramento y compromiso»", a *Formas artísticas de lo imaginario*, col. Palabra plástica, 9, Barcelona, Anthropos, 1987, pp. 231-259.

YARZA, 1991a

YARZA, Joaquín: "Pintures murals de la Pia Almoina", a *La Seu Vella de Lleida: La catedral, els promotors, els artistes, s. XIII-s. XV (Cat. expo.)*, Francesca Español i Esther Ratés (eds.), Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 1991, pp. 100-102.

YARZA, 1991b

YARZA, Joaquín: "Primeros talleres de escultura en la Seu Vella", a *Congrés de la Seu Vella de Lleida (Actes)*, 6-9 març 1991, Lleida, Pagès Editors, 1991, pp. 39-53.

YARZA, 2000

YARZA, Joaquín: "La Escultura monumental de la Catedral Calceatense", a *La cabecera de la catedral calceatense y el tardorrománico hispano (Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada), del 29 al 31 de enero de 1998*, Santo Domingo de la Calzada, Catedral de Santo Domingo de la Calzada, 2000, pp. 151-206.

YARZA, 2004

YARZA, Joaquín: *Arte y arquitectura en España 500-1250*, col. Manuales Arte Cátedra, Madrid, Cátedra, 2004.

YARZA, 2007

YARZA, Joaquín: "Iconografía de Santiago. Una primera visión global medieval", a *El Camí de Sant Jaume i Catalunya (Actes del congrés internacional)*,

Barcelona, Cervera i Lleida, els dies 16, 17 i 18 d'octubre de 2003, col. Biblioteca Abat Oliba. Sèrie il·lustrada, 21, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007, pp. 239-265.

YEGUAS, 1994

YEGUAS, Joan: "El timpà de la Porta dels Apòstols de la Seu Vella de Lleida", a *Manuel de Montsuar, Degà de Lleida i President de la Generalitat de Catalunya: societat, política i mecenatge cultural a la Catalunya del segle XV*, Joan J. Busqueta i Esther Balasch (coords.), Lleida, Publicacions dels Amics de la Seu Vella, 1994, pp. 121-142.

YEGUAS, 1999

YEGUAS, Joan: "Sobre Joan de Sobralde i Jeroni Xanxo, autors de les portades renaixentistes del claustre de la Seu Vella de Lleida", a *Seu Vella: anuari d'història i cultura*, 1, 1999, pp. 147-179.

YZQUIERDO, 1979

YZQUIERDO, Ramón: "Iglesias románicas de la tierra del Deza con arcos lobulados", a *El Museo de Pontevedra*, 33, 1979, pp. 253-264.

YZQUIERDO, 1983

YZQUIERDO, Ramón: "Arcos lobulados en el románico de Galicia", a *El Museo de Pontevedra*, 37, 1983, pp. 215-234.

YZQUIERDO, 1993-1994

YZQUIERDO, Ramón: "Las tribunas de las naves de la catedral de Santiago: sus muros y los capiteles del triforio norte", a *Anales de Historia del Arte*, 4, 1993-1994, pp. 309-322.

YZQUIERDO, 1998

YZQUIERDO, Ramón: "Escenas de juglaría en el románico de Galicia", a *Vida cotidiana en la España medieval (Actas del VI Curso de Cultura Medieval celebrado en Aguilar de Campoo), del 26 al 30 de septiembre de 1994*, Madrid, Polifemo, 1998, pp. 125-154.

YZQUIERDO, 2010

YZQUIERDO, Ramón: *El maestro Mateo y el Pórtico de la Gloria en la Catedral de Santiago*, col. Esencias, Trobajo del Camino, Lleó, Edilesa, 2010.

[Z]

ZALUSKA, 1989

ZALUSKA, Yolanta: *L'enluminure et le scriptorium de Cîteaux au XIIIe siècle*, Nuits-Saint-Georges, Cîteaux, 1989.

ZAMORA, 1973

ZAMORA, Francisco de: *Diario de los viajes hechos en Cataluña*, Ramon Boixareu (ed.), Barcelona, Curial, 1973.

ZBÍRAL, 2010

ZBÍRAL, David: "La Charte de Niquinta et le rassemblement de Saint-Félix: État de la question", a *1209-2009, cathares une histoire à pacifier? (Actes du colloque international tenu à Mazamet), 15, 16 et 17 mai 2009*, Jean-Claude Hélas (dir.), Portet-sur-Garonne, Loubatières, 2010, pp. 31-44.

ZEPEDANO, 1870

ZEPEDANO, José M.: *Historia y descripción arqueologica de la basílica compostelana*, Lugo, Imprenta de Soto Freire, 1870.

ZOZAYA, 1976

ZOZAYA, Juan: "Algunas observaciones en torno a la ermita de San Baudelio de Casillas de Berlanga", a *Cuadernos de la Alhambra*, 12, 1976, pp. 307-338.

DOCUMENTACIÓ

AMAT/BIROSTA, 2010

AMAT, Patricia; BIROSTA, Judit: *Inventari de conservació dels béns mobles i elements arquitectònics decoratius de la Seu Vella de Lleida*, Valldoreix, Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, 2010.

FERRANT, 1948

FERRANT, Alejandro: *Proyecto de obras de limpieza de cal del interior de la nave sur del claustro de la catedral vieja de Lérida*, Madrid, 1948.

FERRANT, 1954

FERRANT, Alejandro: *Obras de reconstrucción parcial de ventanales del claustro de la Catedral antigua de Lleida*, Madrid, 1954.

FERRANT, 1957

FERRANT, Alejandro: *Obras de terminación de la restauración de los ventanales y de los paramentos y bóvedas del claustro de la catedral antigua de Lérida*, Madrid, 1957.

FRESQUET et al., 1993

FRESQUET, Jaume; SOLSONA, Enric; LORÉS, Immaculada: *Pla Director de la Seu Vella de Lleida*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Direcció General de Patrimoni Cultural, Servei de Patrimoni Arquitectònic, 1993.

FRESQUET/COLL, 2004

FRESQUET, Jaume; COLL, Josep: *Projecte bàsic i d'execució de rehabilitació de l'antiga canònica de la Seu Vella de Lleida. Fase II*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Direcció General de Patrimoni Cultural, Servei de Patrimoni Arquitectònic, Secció de Restauració, 2004.

GALLART, 1993

GALLART, Josep: "Prospeccions arqueològiques", a *Pla Director de la Seu Vella de Lleida*, Jaume Fresquet i Enric Solsona (dirs.), Lleida, Servei de Patrimoni Arquitectònic-Generalitat de Catalunya, Inèdit, 1993, pp. 90-125.

GIL, 2004

GIL, Isabel: *INT-94. Memòria de la Interoenció arqueològica al Turó de la Seu Vella de Lleida. Casa d'Exercicis. Antiga Canonja de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, Ajuntament de Lleida / Servei de Patrimoni Cultural, Històric i Artístic (SPCHA), 2004.

GIL, 2008

GIL, Isabel: *INT-70. Memòria de la Intervenció arqueològica al claustre de la Seu Vella de Lleida. Campanya de 2005*, Lleida, Ajuntament de Lleida, Servei de Patrimoni Cultural, Històric i Artístic (SPCHA), 2008.

GIL/PAYÀ, 1996

GIL, Isabel; PAYÀ, Xavier: *INT-52. Memòria de la intervenció al Turó: la contraguàrdia de la Reina*, Lleida, 1996.

LORÉS, 1993

LORÉS, Immaculada: "Estudi històric. Apunts d'història de l'art sobre la Seu Vella", a *Pla Director de la Seu Vella de Lleida*, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 1993, pp. 12-85.

LORÉS/CONEJO, 2004

LORÉS, Immaculada; CONEJO, Antoni: *El claustre de la Seu Vella de Lleida: arquitectura, escultura i evolució constructiva*, 2004.

MORÁN, 2010

MORÁN, Marta: *INT-70. Memòria del seguiment arqueològic de la reposició de teulades a les capelles de Montcada i Colom de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, Ajuntament de Lleida / Servei de Patrimoni Cultural, Històric i Artístic (SPCHA), 2010.

RODRÍGUEZ PADILLA et al., 2005

RODRÍGUEZ PADILLA, Xavier F.; TRULLÀS, Marta; VENDRELL, Màrius; LORÉS, Immaculada; GIL, Isabel; COLL, Josep; NINOT, Montserrat: *Projecte bàsic i d'execució. Actuacions d'urgència a les façanes dels sectors nord-est de la capçalera i façana sud de la Seu Vella de Lleida*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Servei Territorial a Lleida, 2005.

VENDRELL/GIRÁLDEZ, 2005

VENDRELL, Màrius; GIRÁLDEZ, Pilar: *Seu Vella de Lleida. Materials de construcció. Mecanismes de degradació. Propostes d'intervenció*, Barcelona, 2005.

LLISTA DE FIGURES I PROVINENÇA

Figs. 1 i 2. Localització del complex de la Seu Vella a la ciutat de Lleida. [Institut Cartogràfic de Catalunya].

Fig. 3. Croquis-secció del turó de la Seu Vella, Lleida. [FRESQUET/COLL, 2004, p. 10, fig. 3b].

Fig. 4. Vista aèria del conjunt catedralici de la Seu Vella, Lleida. [Google maps]. Captura: 15/05/2013.

Fig. 5. Façana sud, orientada a la ciutat, Seu Vella, Lleida. [L'autora].

Fig. 6. Planta actual del conjunt catedralici de la Seu Vella de Lleida. [Direcció General de Patrimoni Cultural. Servei de Patrimoni Arquitectònic. Secció de Restauració del Patrimoni Arquitectònic de Lleida. Generalitat de Catalunya].

Fig. 7. Localització de les restes arqueològiques trobades l'any 1992, sector nord-est del temple, Seu Vella, Lleida. [RODRÍGUEZ PADILLA *et al.*, 2005, plànol núm. 03].

Fig. 8. Localització de les zones de la Seu Vella on s'ha intervingut arqueològicament. [GIL, 2008, p. 3].

Fig. 9. Localització de les capelles citades, Seu Vella, Lleida. [Direcció General de Patrimoni Cultural. Servei de Patrimoni Arquitectònic. Secció de Restauració del Patrimoni Arquitectònic de Lleida. Generalitat de Catalunya; numeració i localització de les capelles: l'autora, segons la numeració que proposen MACIÀ/RIBES, 2002, pp. 364-367].

Fig. 10. Hipòtesi de reconstrucció de la planta de la Seu Vella al segle XIII. [GALLART *et al.*, 1999, làm. 4].

Fig. 11. Pintures de la volta de la capella de Sant Tomàs, oberta al tram oriental de la nau sud, Seu Vella, Lleida. [ALCOY, 2005, a AGC, Pintura 1, p. 45].

Fig. 12. Pintures de la capella de Sant Tomàs, oberta al tram oriental de la nau sud, Seu Vella, Lleida, mitjan segle XIII. [L'autora].

- Fig. 13.** Entrellaçat geomètric, convent de Nostra Senyora dels Àngels d'Avinganya, Seròs (El Segrià), pintures altes de la capçalera del temple, 1201-1240. [L'autora].
- Fig. 14.** Interior de la nau vers l'absis major, Seu Vella, Lleida. [L'autora].
- Fig. 15.** Interior de la nau, catedral de Santa Maria, Tarragona. [<http://agrega.educacion.es/buscador2/ListarODECU/ListarODECU.do>]. Captura: 01/12/2013.
- Fig. 16.** Exterior del cimbori, Seu Vella, Lleida. [L'autora].
- Fig. 17.** Interior del cimbori, Seu Vella, Lleida. [L'autora].
- Fig. 18.** Finestra de l'absis central, Seu Vella, Lleida. [L'autora].
- Fig. 19.** Rosassa de la façana del transsepte sud, Seu Vella, Lleida. [L'autora].
- Fig. 20.** Façana sud de Sant Joan el Vell, Richard Roskell Bayne, Maltwood Art Museum and Gallery, Universitat de Victoria, Canadà, abans de 1868. [<http://www.maltwood.uvic.ca/newmis/index.php>]. Captura: 30/03/2013.
- Fig. 21.** Claustre, angle nord-est vist des del jardí, Seu Vella, Lleida. [L'autora].
- Fig. 22.** Nau est del claustre, Seu Vella, Lleida. [L'autora].
- Fig. 23.** Medallons heràldics, muret de tancament de l'ala est del claustre, Seu Vella, Lleida. [L'autora].
- Fig. 24.** Distribució de les làpides que ajuden a fixar una cronologia constructiva del temple i l'ala est del claustre, Seu Vella, Lleida. [Direcció General de Patrimoni Cultural. Servei de Patrimoni Arquitectònic. Secció de Restauració del Patrimoni Arquitectònic de Lleida. Generalitat de Catalunya; localització de les làpides: l'autora].
- Fig. 25.** Situació de la contraguàrdia de la Reina, turó de la Seu Vella, Lleida. [Institut Cartogràfic de Catalunya].
- Fig. 26.** Vista de la ciutat de Lleida, Antoon van der Wijngaerde, Biblioteca Nacional d'Àustria, Viena, 1563. [KAGAN, 2008, p. 157-158].
- Figs. 27 i 28.** Excavacions al baluard de la reina, restes de l'antic Palau Episcopal, Turó de la Seu Vella, Lleida. [Turó Seu Vella].
- Fig. 29.** *Carrers de la Bisbalia i de la Clausera de la Seo. Lleyda, any 1523*, Enric Garsaball, reconstrucció imaginària amb l'assessorament històric de Josep Lladonosa, Museu Morera de Lleida, 1970. [GONZÁLEZ/BALASCH, 2007a, p. 9].
- Fig. 30.** Estat recent de l'antic carrer de la Bisbalia. [L'autora].
- Fig. 31.** Edifici de la Canonja vist des del costat nord, conjunt de la Seu Vella, Lleida. [L'autora].
- Figs. 32 i 33.** Fases constructives de la Canonja, segona meitat del segle XII (blau) i principis del segle XIII (vermell). [GIL, 2004, pp. 17 i 27].

- Fig. 34.** Nau de Santa Maria l'Antiga, a l'interior de la Canonja, Lleida. [L'autora].
- Fig. 35.** Arc faixó, interior de la Canonja, Lleida. [L'autora].
- Fig. 36.** Alçat de la façana sud de la Canonja, Lleida. [Realitzat per Ribes, 1992; nosaltres l'hem extret de FRESQUET/COLL, 2004, fig. 4b].
- Fig. 37.** Finestres romàniques, façana sud de Santa Maria l'Antiga (la Canonja), Lleida. [L'autora].
- Fig. 38.** Finestra cegada pels nervis de la volta del claustre, façana sud de Santa Maria l'Antiga (la Canonja), Lleida. [L'autora].
- Fig. 39.** Porta del pis inferior de la Canonja (accés a l'antiga Casa de la Volta), Lleida. [L'autora].
- Fig. 40.** Castell del Rei vist des del sud, Lleida. [L'autora].
- Fig. 41.** Planta del Castell del Rei de Lleida als segles XIII-XIV. [GIL *et al.*, 2007, p. 115].
- Fig. 42.** Secció longitudinal de l'ala occidental del Castell del Rei de Lleida, 1796. [ESPAÑOL, 1992, pp. 232-235 (Servicio Histórico Militar, Madrid, núm. 9355)].
- Fig. 43.** Dibuix amb les decoracions de les claus de volta del Castell del Rei de Lleida. [ESPAÑOL, 1996, fig. 17 (segons Ràfols)].
- Fig. 44.** Plànols i perspectiva interior amb les voltes i el elements sustentants de la coberta de la nau sud, Castell del Rei, Lleida, abans de la desaparició de la nau oest i del desmuntatge de les voltes (sense datació precisa). [LARA, 1971a, s. p. (Museu Militar de Montjuïc de Barcelona)].
- Fig. 45.** Ales sud i oest vistes des del pati interior, Castell del Rei, Lleida, vers 1910. [<http://fotos-antigues-lleida.blogspot.com.es/search/label/castell%20de%20la%20suda#.Up74ttJDtIE>]. Captura: 02/12/2013.
- Fig. 46.** Plànol del barri medieval de la Suda de Lleida segons Josep Lladonosa, basat en el Capbreu Autèntic de 1382. [LLADONOSA, 1979, p. 12].
- Fig. 47.** *Catalogne, Lerida, 1644*, detall amb la Seu Vella atacada durant la Guerra dels Segadors, Sebastien de Beaulieu, Bibliothèque Nationale, París, 1644. [<http://soltorres.udl.cat/jspui/bitstream/10459/1641>. Fons documental digital de la Universitat de Lleida, Llegat Romà Sol/Carme Torres].
- Fig. 48.** *Plano de la Cathedral de Lérida situada en su castillo con el perfil del claustro y proyecto para hacer de el quartel de ynfanteria como assi mismo de la Yglesia almazenes de pertechos y viberes*, Miguel Marín, Archivo General de Simancas, 6 de desembre de 1748. [GONZÁLEZ *et al.*, 1998, p. 38].
- Fig. 49.** Interior de la Seu Vella, Francesc Xavier Parcerisa, 1839. [<http://soltorres.udl.cat/bitstream/10459/1299/1/GRA-P1-0007.pdf>. Fons Sol-Torres / Universitat de Lleida]. Captura: 30/03/2013.

Fig. 50. Estat en què es trobaven els capitells de l'interior de la Seu Vella abans que es retirés la capa de calç amb què van ser coberts durant ocupació militar. [Arxiu Mas, clixé 9125].

Fig. 51. Les mateixes peces després de la retirada de la capa de calç, en una imatge presa l'any 1954. [Arxiu Mas, clixé 30455].

Fig. 52. Projecte de restauració de l'arcada nord de l'ala est del claustre de la Seu Vella, Josep Combelles, 1924. [COMBELLES, 1979, s. p].

Fig. 53. Destapat de l'arcada nord de l'ala est del claustre, Josep Combelles, Seu Vella, 1924. [COMBELLES, 1979, s. p].

Figs. 54 i 55. Resurrecció de Llätzer i entrada de Crist a Jerusalem, Biduino, parroquial de Santi Ippolito e Cassiano, San Casciano a Settimo (La Toscana), detalls de la llinda de la porta principal, any 1180. [<http://pisa-toscana.blogspot.com.es/2010/01/hoc-opus-quod-cernis-biduinus-docte.html>]. Captura: 13/03/2013.

Fig. 56. Entrada de Crist a Jerusalem, Biduino, col·lecció del Palazzo Mazzarosa, Lucca, llinda provinent de l'església de Sant'Angelo in Campo, vers 1180. [GÓMEZ-MORENO, 1965, fig. 7, p. 354].

Figs. 57 i 58. Entrada de Crist a Jerusalem, Biduino, The Cloisters, Nova York, llinda provinent de l'església de San Leonardo al Frigido, Massa, ca. 1170-1180. [GÓMEZ-MORENO, 1965, p. 351, fig. 2].

Fig. 59. Entrada de Crist a Jerusalem, Santa Maria de l'Estany, capitell de la galeria nord del claustre, final segle XII-principis segle XIII. [L'autora].

Fig. 60. Consagració de la nova abacial de Cluny l'any 1095 pel papa Urbà II, Bibliothèque Nationale de France, París, Recull litúrgic i històric, ms. lat. 17716, f. 91r, prové de l'abadia cluniacenca de Saint-Martin-des-Champs, ca. 1200. [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84274413/f191.image>]. Captura: 13/03/2013.

Fig. 61. Pere amb el gall sobre un mur, Musée du Louvre, París, peça de vori, inv. OA 3860, provinent de Ravenna (?), segles V-VI. [GABORIT-CHOPIN, 2003, fig. p. 39].

Fig. 62. Escenes de la passió amb el gall sobre una torre, Stadtbibliothek, Trèveris, Còdex d'Egbert, ms. 24, f. 80v, ca. 980-993. [<http://medieval.library.nd.edu/facsimiles/litfac/egberti/81v-1E.html>]. Captura: 13/03/2013.

Fig. 63. Jesús cura el leprós, l'ex-leprós mostra que està guarit i l'ex-leprós fa l'ofrena al sacerdot, Biblioteca Laurenziana, Florència, Tetraevangeli, ms. Laur. VI, 23, f. 14v, segles XII-XIII. [VELMANS, 1971, fig. 20].

Figs. 64 i 65. Curació del Leprós, Panteón de los Reyes, basílica de San Isidoro, Lleó, dues cares d'una mateix capitell angular, columna de l'antic pòrtic, 1072-1109. [ROBB, 1945, p. fig. 13].

Fig. 66. Decapitació de sant Jaume, catedral de Santa Maria, Tudela (Navarra), capitell del claustre, galeria sud, 1170-1188.

[http://www.claustro.com/Claustros/Webpages/Catalogo_claustros.htm].

Captura: 21/03/2013.

Fig. 67. Decapitació de sant Jaume, Museu Arqueològic de la Basílica de l'Anunciació, Natzaret (Israel), capitell provinent de l'antiga basílica, abans de 1187. [<http://picasaweb.google.com/JuliannaLees/NazarethCapitals>].

Captura: 21/03/2013.

Fig. 68. Trasllat del cos de sant Jaume, Museo das Peregrinacions, Santiago de Compostel·la, moneda de Fernando II, inv. D-159, trobada l'any 1985 en una excavació al jaciment d'Adro Vello (O Grove, Pontevedra), 1157-1188.

[<http://www.numismaticamedieval.com/2013/02/apunte-monedas-medievales-miticas-i-el.html>]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 69. Trasllat del cos de sant Jaume, església de Santiago, Cereixo (La Corunya), timpà de la porta lateral sud, finals del segle XII-principis del segle XIII. [http://gl.wikipedia.org/wiki/Cereixo,_Vimianzo]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 70. Trasllat del cos de sant Jaume, catedral de Santa Maria, Tudela (Navarra), capitell del claustre, galeria sud, 1170-1188.

[http://www.claustro.com/Claustros/Webpages/Catalogo_claustros.htm].

Captura: 21/03/2013.

Fig. 71. Descoberta de la tomba de sant Jaume pel bisbe Teodomir, Cabildo Metropolitano, Archivo da Catedral, Santiago de Compostel·la, Tumbo A, f. 1v, 1129-1134.

[<http://www.adevaherranz.es/Arte/ESPANA/MEDIA/CRISTIANO/ROMANICO/Romanico%20Pintura%20y%20A%20Menores%20Espana/Art%20Miniatu%20XII%20Teodomiro%20ante%20tumba%20apostol%20Santiago%20Tumbo%20Catedral%20S%20Compostela.gif>]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 72. Descoberta de la tomba de sant Jaume pel bisbe Teodomir, Universidad de Salamanca, Biblioteca General Histórica, Salamanca, Historia compostelana, ms. 2658, f. 14r, ca. 1200-1240.

[http://www.usal.es/webusal/files/Codice_Pergamino.jpg]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 73. Pesca miraculosa: aparició de Jesús al llac de Tiberíades, catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), capitell de la girola (segona pilastra per l'esquerra), segona meitat del segle XII. [<http://www.arquivoltas.com/17-La%20Rioja/01-StoDomingoCalzada08.htm>]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 74. La Vocació dels apòstols, monestir de San Juan de la Peña, Santa Cruz de la Serós (Osca), capitell de l'ala nord claustre, finals del segle XII-principis del segle XIII. [<http://www.romanicoaragones.com/0-Jacetania/37-SanJuanPena12.htm>]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 75. La Vocació dels apòstols, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, pintures de Sorpe, inv. 113.144-003, provinent l'església de Sant Pere

de Sorpe (Pallars Sobirà), intradós septentrional d'un dels arcs triomfals de l'església, mitjan segle XII.

[<http://art.mnac.cat/fitxatecnica.html;jsessionid=d881faa8cc7fd11ec3d36f622a12229b7e389ad94a05a62705600397ef53c428?inventoryNumber=113144-003>].

Captura: 21/03/2013.

Fig. 76. La Vocació dels apòstols, església de Sant Pere de Galligants, Girona, capitell de la part sud de l'arc triomfal, primera meitat del segle XII.

[[http://www.romanicocatalan.com/02c-](http://www.romanicocatalan.com/02c-Girona/Girones/Galligants/Gallingans-archivos/Galligants46.jpg)

[Girona/Girones/Galligants/Gallingans-archivos/Galligants46.jpg](http://www.romanicocatalan.com/02c-Girona/Girones/Galligants/Gallingans-archivos/Galligants46.jpg)]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 77. Aparició de Jesús als deixebles al mar, Mestre de Cabestany, Museu Frederic Marès, Barcelona, inv. MF MB 654, provinent de la portada occidental de Sant Pere de Rodes, 1160-1163.

[http://ca.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Mestre_de_cabestany.jpg]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 78. Caiguda de Simó el Mag, basílica de Sainte-Marie-Madeleine, Vézelay (Borgonya), capitell de la nau, mitjan segle XII.

[<http://images.library.pitt.edu/v/vezelay/>]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 79. Vol de Simó el Mag, basílica de Saint Sernin, Toulouse (Midi-Pyrénées), relleu de la porta Miègeville, *ca.* 1100-1105. [L'autora].

Fig. 80. Caiguda de Simó el Mag, catedral de Chartres (Centre), vitrall del presbiteri, *ca.* 1210-1225. [http://www.vitraux-chartres.fr/vitraux/vitrail_vie_st_paul/scene_24.php]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 81. Caiguda de Simó el Mag, catedral de Saint-Lazare, Autun (Borgonya), capitell de la nau, finals segle XII.

[http://architecture.relig.free.fr/images/autun/i_nef_chap_simon_chute.jpg]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 82. Vol de Simó el Mag, catedral de Sessa Aurunca (Campània), arquivolta de la portada principal, *ca.* 1170-1190. [GLASS, 1970, fig. 19].

Figs. 83 i 84. Crucifixió de sant Pere i martiri de sant Pau, abadia de Saint-Pierre, Moissac (Midi-Pyrénées), capitell de la galeria est del claustre, segle XI-1100. [http://www.sacred-destinations.com/france/moissac-cloister-photos/slides/40_2937.htm i http://www.sacred-destinations.com/france/moissac-cloister-photos/slides/40_2744p.htm].

Captura: 21/03/2013.

Figs. 85, 86 i 87. Crucifixió de sant Pere i martiri de sant Pau, església del monestir de Santa Maria, Ripoll, esquerra i dreta d'una de les arquivoltes de la portada, 1158-1172. [L'autora].

Fig. 88. Decapitació de sant Pau, crucifixió de Pere i lapidació de Sant Esteve, església de Saint-Christophe-des-Templiers, Montsaunès (Haute Garonne), capitells del muntant esquerre de la portada occidental, 1156-1180.

[<http://storage.canalblog.com/41/01/137895/38045738.jpg>]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 89. Cocció de sant Antolí de Pamiers ordenada pel rei mentre aquell bateja nous fidels, catedral de Saint-Antonin, Pamiers (Midi-Pyrénées), relleu descobert en aquesta catedral l'any 1896, primera meitat segle XII. [ROGER,1895-1896, s. n].

Fig. 90. Hèraclès i el Lleó de Nèmea envoltat de Iolaus i Atenea, Staatliche Antikensammlungen, Munich, àmfora àtica de figures negres, inv. 1557, provinent de Vulci (Laci), 520-510 a. C. [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herakles_lion_Staatliche_Antikensammlungen_1557.jpg]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 91. Hèraclès i el Lleó de Nèmea, Musée du Louvre, París, lècit de fons blanc, inv. L31 (MNB 909), ca. 500-475 a. C. [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herakles_Nemean_lion_Louvre_L31.jpg]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 92. Hèraclès i el Lleó de Nèmea, antiga catedral de Saint-Trophime, Arles (Provença), basament de la portada, ca. 1190-1200. [L'autora].

Fig. 93. Hèraclès i el Lleó de Nèmea, catedral de San Donnino, Fidenza, antiga Borgo San Donnino (Emilia-Romagna), intradós de l'arc del pòrtic meridional de la façana, ca. 1180-1190. [KOJIMA, 6, 2006, p. 69].

Fig. 94. Al·legoria de la Salvació, basílica de Sant Marc, Venècia (Veneto), relleu encastat al mur de la façana principal, ca. 1230. [PANOFKY/SAXL, 1933, p. 231, fig. 5].

Fig. 95. Hèraclès i el senglar d'Erimant, basílica de Sant Marc, Venècia (Veneto), relleu encastat al mur de la façana principal, segle III. [PANOFKY/SAXL, 1933, p. 231, fig. 4].

Fig. 96. Hèraclès i el lleó de Nèmea, església de San Pedro, castell de Loarre (Osca), capitell de l'arc absidal, flanc nord, ca. 1080-1095. [<http://www.castillodeloarre.org/Loarre/CapitelesTorales02.jpg>]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 97. Atlants captius, catedral de Sainte-Marie, Oloron-Sainte Marie (Aquitània), suport del mainell de la portada occidental, vers 1140. [http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AAtlantes_cathedrale_Sainte-Marie_Oloron.jpg]. Captura: 13/03/2013.

Fig. 98. Atlant sostenint un *clipeus* amb Crist a l'interior, atribuït a Wiligelmo, catedral de Mòdena (Emília-Romanya), relleu lateral de la façana, vers 1099-1106. [http://www.claustro.com/Portadas/Imagenes/EmiliaRomagna/Portadas_Modena_O_Ofrenda_Cain_Abel.jpg]. Captura: 13/03/2013.

Fig. 99. Roda de la vida (detall del medalló amb la personificació entronitzada de l'any), església de San Savino, Piacenza (Emília-Romanya), mosaic del paviment de la nau, consagrada el 1107. [TRONZO, 1977, p. 15, fig. 1].

Fig. 100. Les edats de l'home (medalló del mes de febrer), església de San Savino, Piacenza (Emília-Romanya), mosaic del paviment de la cripta, consagrada el 1107. [NICKLIES, 1995, p. 112, fig. 6].

Fig. 101. Roda de la Fortuna, Museo Civico, Torí, mosaic provinent del paviment de la nau de l'església de San Salvatore de Torí, vers 1105. [KITZINGER, p. 347, fig. 3].

Fig. 102. Cavaller victoriós i dama, catedral de Saint-Pierre, Angoulême (Poitou-Charentes), relleu de la façana, ca. 1110-1128. [<http://www.flickr.com/photos/85319788@N00/187983219/in/set-72157594196650317/>]. Captura: 18/03/2013.

Fig. 103. Cavaller victoriós i dama, abadia de Saint-Jouin-de-Marnes (Poitou-Charentes), coronament del pilar dret adossat a la façana, vers 1095-1130. [L'autora].

Fig. 104. Cavaller victoriós i dama, col·legiata de Santa Juliana, Santillana del Mar (Santander), doble capitell de la galeria sud del claustre, finals segle XII-principis del XIII. [http://www.claustro.com/claustros/Imagenes/Cantabria/Claustros_Santillana_GSc05_02.jpg]. Captura: 18/03/2013.

Fig. 105. Cavaller victoriós i dama, col·legiata de Santa María la Mayor, Toro (Zamora), capitell exterior de la finestra esquerra de l'absis major, entre 1170 i mitjan segle XIII. [<http://www.arquivoltas.com/23-Zamora/Toro%20G08.jpg>]. Captura: 19/03/2013.

Fig. 106. David i el lleó, cavaller victoriós i dama, església de San Lorenzo, Vallejo de Mena (Burgos), costat sud exterior de l'absis major, finals del segle XII. [<http://www.arquivoltas.com/15-Burgos/02-VallejoMena2.htm>]. Captura: 19/03/2013.

Figs. 107 i 108. David tocant l'arpa i cavaller (dues cares d'un mateix capitell), Fitzwilliam Museum, Cambridge, provinent d'Avinyó, ca. 1150-1200. [BORG, 1968, figs. 6 i 7].

Figs. 109 i 110. David tocant l'arpa i cavaller (dues cares d'un mateix capitell), Musée d'art et d'histoire, Palau dels Arquebisbes, Narbona, provinent l'àrea del Llenguadoc, segle XII (?). [SEIDEL, 1976, fig. 18 a i b].

Fig. 111. L'arbre de Jessè, Bibliothèque Municipale, Dijon, *Vitae Sanctorum*, ms. 0641, f. 40v, llegendari provinent de Cîteaux, segle XII. [<http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/>]. Captura: 13/03/2013.

Fig. 112. L'arbre de Jessè, Bibliothèque Municipale, Dijon, Bíblia de l'abadia de Saint-Bénigne de Dijon, ms. 0002, f. 406, segle XII.

[<http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/>]. Captura: 13/03/2013.

Fig. 113. L'arbre de Jessè, església de Notre-Dame-la-Grande, Poitiers (Poitou-Charentes), relleu de la façana occidental, 2a meitat del segle XI. [L'autora].

Fig. 114. L'arbre de Jessè, Bibliothèque Municipale, Dijon, Comentari d'Isaïes de Sant Jeroni, ms. 0129, f. 4v, provinent de l'abadia de Notre-Dame de Cîteaux, ca. 1120-1133.

[<http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/>]. Captura: 13/03/2013.

Figs. 115 i 116. Trinitat *Paternitas* i Jessè (arbre de Jessè), catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), coronament i part inferior de la quarta pilastra de la girola del temple, segona meitat del segle XII.
[<http://www.arquivoltas.com/17-La%20Rioja/01-StoDomingoCalzada10.htm>]. Captura: 18/03/2013.

Fig. 117. L'arbre de Jessè, monestir de Santo Domingo de Silos (Burgos), relleu del pilar sud-oest del claustre, finals del segle XI-principis del XII.
[<http://www.arquivoltas.com/15-burgos/02-Silos07.htm>]. Captura: 18/03/2013.

Fig. 118. L'arbre de Jessè, catedral de Santiago de Compostel·la (La Corunya), mainell de la portada occidental, ca. 1188. [<http://www.arquivoltas.com/21-LaCoruna/01-Santiago-14.htm>]. Captura: 18/03/2013.

Fig. 119. Passió de Quirze i Julita, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, frontal d'altar de Durro, inv. 15.809, finals del segle XII.
[<http://art.mnac.cat/fitxatecnica.html?inventoryNumber=015809-000&lang=ca>]. Captura: 18/03/2013.

Fig. 120. Prefecte romà manant executar Quirze i Julita, Museu Diocesà i Comarcal, Solsona, inv. 3, fragment de pintura mural provinent de Sant Quirze de Pedret (mur de l'arc triomfal, part esquerra), Berguedà, ca. 1100. [CR, 1986, 22, pp. 350-357].

Fig. 121. Quirze i Julita a la graella, mort de Quirze i família de Teodot, basílica de Santa Maria Antiqua, Roma, capella de Teodot, mur sud, pintura mural, ca. 741-752. [<http://www.thehistoryblog.com/archives/17468>]. Captura: 18/03/2013.

Figs. 122 i 123. Segona parusia (Judici Final), Musée des Augustins, Toulouse, dues imatges del mateix capitell provinent del claustre del monestir de La Daurade, inv. ME 119, ca. 1100-1110. [L'autora].

Figs. 124 i 125. Segona parusia (Judici Final), església de Saint-Nectaire (Alvèrnia), dues imatges del mateix capitell de la girola, ca. 1080-1100.
[<http://imagesrevues.revues.org/docannexe/image/1611/img-88.jpg> i <http://imagesrevues.revues.org/docannexe/image/1611/img-89.jpg>].
Captura: 18/03/2013.

Figs. 126 i 127. Crist envoltat del Tetramorf i *Arma Christi* (Segona Parusia, Judici Final), catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), doble capitell de l'accés al deambulatori per la part nord, segona meitat del segle XII. [<http://www.arquivoltas.com/17-La%20Rioja/01-StoDomingoCalzada06.htm>]. Captura: 19/03/2013.

Figs. 128 i 129. De dreta a esquerra: Decapitació de sant Joan Baptista, transmissió del seu cap a Salomé, presentació del cap del sant per part de Salomé a la seva mare Heròdies i dansa de Salomé, Musée des Augustins, Toulouse, Inv. Me 180, provinent del claustre de la catedral de Saint-Étienne, ca. 1140. [<http://www.augustins.org/-/cathedrale-saint-etienne> i <http://www.augustins.org/les-collections/sculptures/romanes/panorama-des-oeuvres/-/oeuvre/40867>].

Fig. 130. D'esquerra a dreta: Decapitació de sant Joan Baptista, dansa de Salomé i banquet d'Herodes, Santa Maria la Real de Sangüesa (Navarra), capitell de l'absis, ca. 1130. [<http://www.arquivoltas.com/6-Navarra/Sanguesa%20G087.jpg>].

Fig. 131. Dansa de Salomé (del cicle amb el festí d'Herodes, aquesta escena, la decapitació de Sant Joan Baptista i la presentació del cap del sant en un safata), catedral de Santa Maria, Tudela (Navarra), capitell de la galeria sud del claustre, 1170-1188. [http://farm9.staticflickr.com/8227/8552533720_d357aff916_o.jpg].

Fig. 132. Els tres hebreus es neguen a adorar l'ídol de Nabucodonossor, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, Siracusa, sarcòfag d'Adèlfia, provinent de les catacumbes de San Giovanni de Siracusa, ca. 330. [<http://www.galleriaroma.it/Sarcofago%20di%20Adelfia/Pagina%20iniziale.htm>]. Captura: 18/03/2013.

Fig. 133. Els tres hebreus es neguen a adorar l'ídol de Nabucodonossor i Epifania, Basílica de Sant'Ambrogio, Milà, frontal de la tapa del sarcòfag paleocristià conegut com "de Stilicone", ca. 385. [KATZENELLENBOGEN, 1947, fig. 2].

Fig. 134. Adoració de l'ídol de Nabucodonossor i els tres hebreus al forn protegits per l'àngel, Bibliothèque Nationale de France, París, Beatus de Saint-Sever, ms. lat. 8878, f. 224r, ca. 1050-1070. [<http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp>. Cote: Latin 8878]. Captura: 19/03/2013.

Fig. 135. Adoració de l'ídol de Nabucodonossor (escena inferior), Bibliothèque Nationale de France, París, Bíblia de Rodes, ms. lat. 6, vol. 3, f. 64v, produïda a l'escriptori de Ripoll, 3r quart del segle XI. [<http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp>. Cote: Latin 6 (3)]. Captura: 19/03/2013.

Fig. 136. Epifania, església de Sant Martí, Mura (Bages), timpà de la portada occidental, segle XII. [<http://ca.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Mura03.JPG>].
Captura: 19/03/2013.

Fig. 137. Mags de l'Epifania, catedral de Santa Maria, Tarragona, capitell del mainell de la porta que comunica el claustre amb el temple, principis del segle XIII. [L'autora].

Fig. 138. Epifania, església de San Miguel de Biota (Saragossa), timpà de la portada occidental, segle XII. [<http://www.romanicoaragones.com/4-Cinco%20Villas/Biota%20G023.jpg>]. Captura: 19/03/2013.

Fig. 139. Epifania, església de San Nicolás de Bari, El Frago (Saragossa), timpà de la portada occidental, segle XII. [<http://www.romanicoaragones.com/4-Cinco%20Villas/990481-ElfragoSNicolas1.htm>]. Captura: 19/03/2013.

Fig. 140. Epifania, catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), girola, embocadura nord de l'absidiola central, segona meitat del segle XII. [<http://www.arquivoltas.com/17-La%20Rioja/01-StoDomingoCalzada05.htm>].
Captura: 19/03/2013.

Fig. 141. Epifania, església de la Asunción de Maria, Duratón (Segòvia), capitell de la galeria porticada, finals del segle XII. [http://www.claustro.com/GaleriasPort/Webpages/Catalogo_galerias.htm].
Captura: 19/03/2013.

Fig. 142. Escena de joglaria amb un simi, església de Saint-Nicolas, La Chaize-le-Vicomte (País del Loira), capitell de l'interior, 1091-1099. [http://www.lasalle.es/santanderapuntes/arte/romanico/escultura/capiteles_tipos.htm]. Captura: 19/03/2013.

Fig. 143. Simi amb joglar, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, postal amb la reproducció del relleu de la catedral de Bayeux, original datat al segle XII. [<http://portaildocumentaire.citechaillot.fr/clientBookline/service/reference.asp?INSTANCE=INCIPIO&OUTPUT>]. Captura: 19/03/2013.

Fig. 144. Tragí amb un cubell, monestir de San Martín de Frómista (Palència), capitell de la nau sud de l'església, finals del segle XI. [<http://www.arquivoltas.com/8-palencia/Fromista%20CapInt%20G12.JPG>].
Captura: 19/03/2013.

Fig. 145. Tragí amb un cubell, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, inv. 50112, capitell provinent de San Pedro de la Granja de Valdecal (Palència), principis del segle XII. [<http://ceres.mcu.es/pages/Visor?AMuseo=MAN&Museo=MAN&Ninv=50112&accion=4>]. Captura: 19/03/2013.

Fig. 146. Tragí amb un cubell, catedral de Santa Maria, Girona, cara nord del segon pilar de la galeria occidental del claustre, segona meitat del segle XII. [L'autora].

Fig. 147. Cubell, monestir de Sant Cugat del Vallès, capitell adossat a un pilar de la galeria occidental del claustre, última dècada del segle XII. [L'autora].

Fig. 148. Reompliment dels tonells del most (mes d'octubre), catedral de Santa Maria, Tarragona, àbac d'un capitell de la galeria nord del claustre, ca. 1195-primeres dècades segle XIII. [L'autora].

Fig. 149. Melquisedec, basílica de Sant Apol·linar in Classe, Ravenna, mosaic del mur de l'absis (lateral sud), segle VI.
[<http://estudiosud.blogspot.com.es/2010/12/gamadia-en-velos-ropas-y-altares.html>]. Captura: 19/03/2013.

Fig. 150. Inicial T (de l'oració *Te igitur*), Bibliothèque Nationale de France, París, Sacramentari de Drogon, ms. lat. 9428, f. 15v, provinent de Metz (Lorena, França), ca. 850. [<http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp>. Cote: Latin 9428]. Captura: 19/03/2013.

Fig. 151. Abraham i Melquisedec, catedral de Santa Maria, Anagni (Laci), pintura mural de la cripta, segle XIII.
[<http://www.kuthumadierks.com/pageopen.asp?r=isis&id=101>]. Captura: 19/03/2013.

Fig. 152. Ofrena de Melquisedec (dreta), Musée National du Moyen Age, París, altar portàtil, inv. 13072, provinent de Fulda o Bamberg (?), Alemanya, segle XI.
[http://www.musee-moyenage.fr/pages/page_id18525_u112.htm]. Captura: 19/03/2013.

Fig. 153. Rebeca i Jacob serveixen l'àpat a Isaac, catedral de Monreale (Sicília), últim capitell de la galeria oest del claustre, 1172-1189.
[<http://cenobium.isti.cnr.it/monreale/capitals/W/W26Sh100>]. Captura: 19/03/2013.

Fig. 154. Jacob rep la benedicció d'Isaac, església de Saint-Réverien, Nevers (Borgonya), capitell de la girola, principis del segle XII. [<http://www.sacred-destinations.com/france/saint-reverien-church.htm>]. Captura: 19/03/2013.

Fig. 155. Esaú torna de la cacera i benedicció d'Isaac, basílica de Sainte-Marie-Madeleine, Vézelay (Borgonya), capitell de la nau, mitjan segle XII.
[http://images.library.pitt.edu/cgi-bin/i/image/image-idx?q1=isaac&rqn1=ic_all&op2=And&q2=&rqn2=ic_all&type=boolean&c=vezelay&view=thumbnail]. Captura: 19/03/2013.

Fig. 156. Benedicció d'Isaac i Esaú torna de la cacera, catedral de Santa Maria, Girona, fris del pilar sud-est del claustre, segona meitat del segle XII. [L'autora].

Fig. 157. Crist anuncia a Pere la seva negació, església de Saint-Gilles-du-Gard (Gard), fris esquerre de la portada central occidental, 1120-1160. [L'autora].

Fig. 158. Crist anuncia a Pere la seva negació, església de Notre-Dame-des-Pommiers, Beaucaire (Gard), fris amb escenes de la passió reaprofitat de l'antiga església i encastat a la façana de l'actual, finals del segle XII.

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5b/Frise_ND_des_Pommiers_1.jpg]. Captura: 19/03/2013.

Fig. 159. Escena de la vida de Pere, Museu Episcopal de Vic, inv. 10.811, fragment de la llinda de la porta occidental, provinent de la catedral romànica de Vic (Osona), vers 1180.

[http://www.museuepiscopalvic.com/coleccions_more.asp?id=73&s=2&r=]. Captura: 19/03/2013.

Fig. 160. Pelegrins d'Emaús, monestir de Santo Domingo de Silos (Burgos), relleu del pilar de l'angle nord-oest del claustre, finals del segle XI-principis del XII.

[http://atenex2.educarex.es/ficheros_atenex/bancorecursos/19082/contenido/391c131ab7209d87174735964ce1898c391c131ab7209d87174735964ce1898c.JPG]. Captura: 27/03/2013.

Fig. 161. Pelegrins d'Emaús, església de San Juan de Rabanera, Sòria, brancal esquerre de la portada (traslladada aquí el 1908 des de l'església de San Nicolás de Sòria), segle XII.

[http://www.circuloromanico.com/galeria.php?comienza=7&menu_id=9&jera_id=1872&page_id=1478&cont_id=487&imag_id=21430]. Captura: 27/03/2013.

Figs. 162 i 163. Pelegrins d'Emaús i sopar d'Emaús, catedral de Santa Maria, Tudela (Navarra), capitell de l'ala est del claustre, 1170-1188.

[http://www.claustro.com/Claustros/Webpages/Catalogo_claustros.htm]. Captura: 27/03/2013.

Fig. 164. Pelegrins d'Emaús, catedral de El Salvador, Saragossa, segon capitell de l'absis començant per l'esquerra, vers 1166-1198.

[<http://www.castillodeloarre.org/zaragoza/990510-LaSeo04.htm>]. Captura: 27/03/2013.

Fig. 165. Visita de les santes dones al sepulcre, Museo de Navarra, Pamplona, capitell provinent del desaparegut claustre romànic de la catedral, ca. 1130-1140.

[http://www.romanicoennavarra.info/MUSEO_DE_NAVARRA/capitel_descendimiento01.htm]. Captura: 29/03/2013.

Fig. 166. Visita de les santes dones al sepulcre, catedral de Santa Maria, Tarragona, capitell del brancal dret de la porta que comunica el claustre amb el temple, principis del segle XIII. [L'autora].

Fig. 167. Visita de les santes dones al sepulcre, catedral de San Salvador, Oviedo (Astúries), Cámara Santa, Capilla de San Miguel, capitell central del costat sud de l'interior, 1157-1188.

[<http://www.adevaherranz.es/Arte/ESPANA/MEDIA/CRISTIANO/ROMANICO/Romanico%20Escultura%20Espana/Art%20Esc%20XII%20Camara%20Santa%20apostoles%20detalle%20Oviedo.gif>]. Captura: 27/03/2013.

Fig. 168. Visita de les santes dones al sepulcre, monestir de San Pedro el Viejo, Osca, capitell del claustre, ca. 1200. [<http://www.romanicoaragones.com/3-Somontano/990394-HU-SPedro12.htm>]. Captura: 27/03/2013.

Fig. 169. Visita de les santes dones al sepulcre, església de San Miguel, Estella (Navarra), relleu del lateral de la portada nord, últim quart del segle XII. [<http://www.arquivoltas.com/6-navarra/EstellaSMiguel04.htm>]. Captura: 27/03/2013.

Fig. 170. *Traditio legis*, monestir de Sant Pau del Camp, Barcelona, timpà de la porta occidental del temple, últim quart del segle XII (ca. 1200). [L'autora].

Fig. 171. *Traditio legis*, església de Sant Pol, Sant Joan de les Abadesses (Ripollès), timpà de la porta occidental, finals segle XII-principis del XIII. [L'autora].

Fig. 172. *Traditio legis*, monestir de Sant Cugat del Vallès, capitell de arcada occidental de la galeria sud del claustre, 2a dècada del segle XIII. [L'autora].

Fig. 173. Ascensió d'Alexandre, catedral d'Otranto (Puglia), mosaic del paviment de la nau, 1163-1165. [http://eneaportal.unile.it/sul_cammino_di_enea_it/lecce/punti-di-interesse/chiese/cattedrale-dell2019annunziata-ottranto/cattedrale-dell2019annunziata-ottranto]. Captura: 19/03/2013.

Fig. 174. Ascensió d'Alexandre, abadia de Saint-Pierre, Moissac (Midi-Pyrénées), capitell del claustre, segle XI-1100. [<http://www.sacred-destinations.com/france/moissac-abbey-cloister>]. Captura: 19/03/2013.

Fig. 175. Ascensió d'Alexandre, catedral de Sainte-Marie, Oloron-Sainte Marie (Aquitània), timpans de la portada occidental, vers 1140. [<http://www.petermathews.net/images/full-465-oloron-ste-marie.jpg>]. Captura: 19/03/2013.

Fig. 176. Daniel i els lleons, antiga catedral de Saint-Trophime, Arles (Provença), basament de la portada occidental, ca. 1190-1200. [L'autora].

Fig. 177. Daniel i els lleons, baptisteri, Parma (Emília-Romanya), capitell del costat nord que delimita la capella oriental, 1196-1216. [DIETL, 1995, fig. 71].

Fig. 178. Daniel i els lleons, catedral de Santo Domingo de la Calzada (la Rioja), girola, embocadura sud de l'absidiola central, segona meitat del segle XII. [<http://www.arquivoltas.com/17-La%20Rioja/01-StoDomingoCalzada05.htm>]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 179. Daniel i els lleons, catedral de Santa Maria, Tudela (Navarra), capitell de l'extrem sud-occidental, galeria sud del claustre, 1170-1188. [http://www.claustro.com/AntTestamento/daniel_foso/webpages/catalogo_daniel_foso.htm]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 180. Daniel i els lleons, església de San Pedro, castell de Loarre (Osca), capitell del costat sud de la capçalera (arc que limita amb la cúpula), ca. 1080-1095. [<http://www.castillodeloarre.org/Loarre/06-SPedro2b.htm>]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 181. Pelegrí, església de San Lorenzo, Vallejo de Mena (Burgos), arquivolta de la portada occidental, finals del segle XII.

[<http://www.arteguias.com/seminariocaminodesantiago.htm>]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 182. Pelegrins que surten de la seva tomba, catedral de Saint-Lazare, Autun (Borgonya), llinda de la portada occidental, finals segle XII.

[<http://www.liturgieecatholique.fr/local/cache-vignettes/L394xH400/6OK-2-d0c0b.jpg>]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 183. Nativitat, Museu Episcopal, Vic, frontal d'altar de la Mare de Déu del Coll, compartiment inferior esquerra, MEV 3, provinent del monestir de la Mare de Déu del Coll, Osor (La Selva), últim quart del segle XII.

[http://www.museuepiscopalvic.com/coleccions_more.asp?id=82&s=3&r=]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 184. Sant Josep, església de Santa Maria de Mur, Guardia de Tremp (Pallars Jussà), registre inferior de l'absis major (còpia in situ dels originals que es troben al Museum of Fine Arts de Boston, inv. 21.1285), *ca.* 1150-1200.

[<http://www.romanicocatalan.com/02a-Lleida/Pallarsjussa/Mur/Mur-archivos/Mur26.JPG>]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 185. Cicle de la Nativitat, monestir de Santo Domingo de Silos (Burgos), capitell de l'ala oest del claustre, finals del segle XI-principis del XII.

[<http://www.arquivoltas.com/15-Burgos/02-Silos14.htm>]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 186. Cicle de la Nativitat, monestir de San Juan de Ortega (Burgos), capitell del costat nord de l'arc triomfal, segona meitat del segle XII.

[[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monasterio_de_San_Juan_de_Ortega_\(Burgos\),_Detalle_del_capitel_rom%C3%A1nico_del_siglo_XII_del_ciclo_de_la_Natividad.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monasterio_de_San_Juan_de_Ortega_(Burgos),_Detalle_del_capitel_rom%C3%A1nico_del_siglo_XII_del_ciclo_de_la_Natividad.JPG)]. Captura: 21/03/2013.

Fig. 187. Bon Pastor envoltat de veremadors, Museo Lateranense, Roma, sarcòfag dels tres pastors, inv. 181, *ca.* 370-380.

[<http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/8868.htm>]. Captura: 30/03/2013.

Fig. 188. Veremadors, abadia de Saint Pierre de Mozac (Alvèrnia), quart tram del col lateral sud, finals del segle XI.

[<http://imagesrevues.revues.org/1664#bodyftn56>]. Captura: 30/03/2013.

Fig. 189. Veremadors, Museo de la Catedral, Santiago de Compostel·la, fust de columna entorxada provinent de la porta Francigena de la catedral, *ca.* 1101-1111. [<http://compostelaeuropa.xacobeo.es/galeria?page=1>]. Captura: 30/03/2013.

Fig. 190. Veremadors, catedral de Santa Maria, Tarragona, àbac de la galeria nord del claustre, principis del segle XIII. [L'autora].

Fig. 191. Veremadors, església de Santa Maria, Agramunt (Urgell), capitell de l'interior, abans de 1238. [L'autora].

Fig. 192. Personatge muntant un dromedari, ermita de Nuestra Señora de las Vegas, Requijada (Burgos), capitell de la galeria porticada, segle XII.

[http://www.claustro.com/GaleriasPort/Webpages/Catalogo_galerias.htm].
Captura: 30/03/2013.

Fig. 193. Dones muntant un dromedari, església de Nuestra Señora de la Asunción, Jaramillo de la Fuente (Burgos), capitell de la galeria porticada, segle XII.

[http://www.claustro.com/GaleriasPort/Webpages/Catalogo_galerias.htm].
Captura: 30/03/2013.

Fig. 194. Personatge que cavalca un camell, catedral de El Burgo de Osma (Sòria), arquivolta de la portada de la sala capitular, mitjan segle XII.

[http://www.lafronteradelduero.com/Paginas/el_burgo_de_osma.html].
Captura: 30/03/2013.

Fig. 195. Camell cavalcat per un arquer, catedral de Santa Maria, Tarragona, capitell de la galeria meridional del claustre, principis del segle XIII. [L'autora].

Fig. 196. Dromedari i simis encadenats, església de Saint-Gilles-du-Gard (Languedoc-Roussillon), basament de la portada, 1120-1160. [L'autora].

Fig. 197. Elefant amb castellet, Museo del Prado, Madrid, prové de l'ermita de San Baudelio de Berlanga, Casillas de Berlanga (Sòria), primera meitat del segle XII.

[[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elephant_and_Castle_\(Fresco_in_San_Baudelio,_Spain\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elephant_and_Castle_(Fresco_in_San_Baudelio,_Spain).jpg)]. Captura: 30/03/2013.

Fig. 198. Elefant amb castellet, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, pintures de Sorpe, inv. 113.144, prové de l'església de Sant Pere de Sorpe (Pallars Sobirà), arc entre la nau i el col·lateral sud més proper a l'absis, mitjan segle XII. [Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona].

Fig. 199. Elefant amb castellet, església de Santa Maria, Agramunt (Urgell), muntant dret de la portada occidental, abans de 1238. [L'autora].

Fig. 200. Elefant amb castellet, església de Sant Pere, Cubells (La Noguera), muntant dret de la portada occidental, segle XII. [L'autora].

Fig. 201. Portada de Sant Berenguer, Seu Vella, Lleida, braç nord del transsepte. [L'autora].

Fig. 202. Crismó trinitari, Seu Vella, Lleida, portada de Sant Berenguer. [L'autora].

Fig. 203. Calandrí (*Charadrius*), Seu Vella, Lleida, mètopa de la portada de Sant Berenguer. [L'autora].

Fig. 204. Calandrí (*Charadrius*), catedral de Lió (Rhône-Alpes), vitrall de l'absis, segle XIII. [MÂLE, 1910, p. 57].

Fig. 205. Calandrí (*Charadrius*), església d'Alne (Yorkshire), medalló de l'arquivolta de la portada occidental, segle XII. [DRUCE, 1912, fig. 2].

Fig. 206. Calandrí (*Charadrius*), British Library, Londres, Bestiari, Harley ms. 4751, f. 40r, 2n quart del segle XIII.

[<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=28717>]. Captura: 30/04/2013.

Fig. 207. Portada de l'Anunciata, Seu Vella, Lleida, braç sud del transsepte. [L'autora].

Fig. 208. Caritat, mètopa de la portada de l'Anunciata, Seu Vella, Lleida. [L'autora].

Fig. 209. Maria sotmetent el drac, mètopa de la portada de l'Anunciata, Seu Vella, Lleida. [L'autora].

Fig. 210. Crismó trinitari, portada de l'Anunciata, Seu Vella, Lleida. [L'autora].

Fig. 211. Brancal esquerre de la portada de l'Anunciata, Seu Vella, Lleida. [L'autora].

Fig. 212. Brancal dret de la portada de l'Anunciata, Seu Vella, Lleida. [L'autora].

Fig. 213. Caritat, Musée Crozatier, Puy-en-Velay (Haute-Loire), provinent de l'antic portal de la Charité (també conegut com de l'hôtel de Dieu) de la catedral de Notre-Dame de la localitat, segle XII.

[http://www.reprodart.com/kunst/french_school/charity_nun_distributing_brea_hi.jpg]. Captura: 28/04/2013.

Fig. 214. Caritat, església de la Charité, Bourg-Argental (Loire), part externa del flanc esquerre de la portada de l'església, segona meitat del segle XII.

[http://www.forez-info.com/actualite/divers/page_19.html]. Captura: 28/04/2013.

Fig. 215. Distribució de l'almoïna o "*pitança de los aniversarios*", catedral de Lleó, sepulcre del bisbe Rodrigo Álvarez (†1232), 2n quart del segle XIII.

[<http://agrega.educacion.es/buscador2/ListarODECU/ListarODECU.do>]. Captura: 28/04/2013.

Fig. 216. Anunciació, abadia de Sainte-Foy, Conques (Midi-Pyrénées), part alta interior del transsepte nord, segle XII.

[[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abbaye_Ste_Foy_%C3%A0_Conques_\(16\)_-_L'Annonciation.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abbaye_Ste_Foy_%C3%A0_Conques_(16)_-_L'Annonciation.jpg)]. Captura: 30/04/2013.

Fig. 217. Anunciació, santuari de Notre-Dame, Rocamadour (Midi-Pyrénées), pintures exteriors de l'entrada, finals del segle XII-principis del XIII.

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Peintures_murales_de_la_chapelle_Saint_Michel_de_Rocamadour.JPG]. Captura: 30/04/2013.

Fig. 218. Anunciació, monestir de Santa María de Estíbaliz, Argandoña (Àlaba), capitell de l'interior, finals del segle XII-principis del segle XIII.

[<http://www.flickr.com/photos/paulayjesus/6116713347/>]. Captura: 30/04/2013.

Fig. 219. Anunciació, Panteón de los Reyes, basílica de San Isidoro, Lleó, arc cec del mur sud, segona meitat del segle XII.

[http://www.lasalle.es/santanderapuntes/arte/romanico/pintura/san_isidor_o.htm]. Captura: 30/04/2013.

Fig. 220. Crismó trinitari, catedral de San Pedro, Jaca (Osca), portada occidental ca. 1080-1096.

[<http://agrega.educacion.es/buscador2/ListarODECU/ListarODECU.do>]. Captura: 30/04/2013.

Fig. 221. Crismó trinitari, monestir de San Pedro el Viejo, Osca, portada nord, primera meitat del segle XII. [<http://www.romanicoaragones.com/3-Somontano/990394-HU-SPedro.htm>]. Captura: 30/04/2013.

Fig. 222. Crismó trinitari, catedral de Santa Maria de Tarragona, porta que comunica el temple i el claustre, principis del segle XIII. [L'autora].

Fig. 223. Anunciació, Musée des Augustins, Toulouse, grup dels Cordeliers, inv. RA 551, provinent de l'antiga església del convent dels Cordeliers, 1180-1210. [L'autora].

Fig. 224. Anunciació, església de San Juan Bautista, Laguardia (Àlaba), portada sud o "*de los abuelos*", finals del segle XII-principis del segle XIII. [ENSISO/CANTERA, 1967, p. 81].

Fig. 225. Anunciació, basílica de San Vicente, Àvila, brancal dret de la potada sud, entre l'últim terç del s XII i la segona meitat del segle XIII.

[<http://www.flickr.com/photos/aamaianos/3076482023/>]. Captura: 30/04/2013.

Fig. 226. Anunciació als carcanyols de l'arc, catedral de santa Maria Assunta, Cremona (Llombardia), portada del transsepte nord, segle XII.

[<http://www.medioevo.org/artemedievale/pages/lombardia/DuomodiCremonaTransetto.html>]. Captura: 30/04/2013.

Fig. 227. Anunciació als carcanyols de l'arc, església de Nuestra Señora de las Vegas, Requijada (Segòvia), portada sud, segle XII.

[<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:PortadaNuestraSe%C3%B1oraDeLasVegas-rectangular.jpg>]. Captura: 30/04/2013.

Fig. 228. Anunciació als carcanyols de l'arc, església de Saint-Saturnin, Belpech (Aude), porta occidental, segle XII.

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/%C3%89glise_Saint-Saturnin_de_Belpech_1.JPG]. Captura: 30/04/2013.

Fig. 229. Inicial Q, Bibliothèque Municipale, Reims, ms. 0295, f.109v, Leccionari de l'ofici, prové de la catedral de Reims, abans de 1096.

[<http://www.enluminures.culture.fr/>]. Captura: 30/04/2013.

Fig. 230. *Maiestas Mariae*, església de Saint-Aventin-de-Larboust, Saint-Aventin (Haute-Garonne), relleu encastat en un mur de l'església, segle XI-XII.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eglise_de_Saint-Aventin_10.jpg]. Captura: 30/04/2013.

- Fig. 231.** Anunciació, abadia de Saint-Jouin-de-Marnes (Poitou-Charentes), relleu de la façana, segle XII. [L'autora].
- Fig. 232.** Maria de l'Anunciació, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Missal de Stammheim, ms. 64, f. 11v, prové del monestir de Sant Miquel de Hildesheim, Baixa Saxònia, Alemanya, ca. 1170. [<http://www.getty.edu/art>].
- Fig. 233.** Porta del *Lavacrum*, mur de la nau nord, Seu Vella, Lleida. [L'autora].
- Fig. 234.** Arc exterior i mènsules restaurades de la porta del *Lavacrum*, Seu Vella, Lleida. [L'autora].
- Fig. 235.** Porta dels Fillols, oberta al mur de la nau sud, Seu Vella, Lleida. [L'autora].
- Fig. 236.** Anunciació, mètopa de la portada dels Fillols, Seu Vella, Lleida. [L'autora].
- Fig. 237.** Tema no identificat, mètopa de la portada dels Fillols, Seu Vella, Lleida. [L'autora].
- Fig. 238.** Fris del muntant esquerre, portada dels Fillols, Seu Vella, Lleida. [L'autora].
- Fig. 239.** Fris del muntant dret, portada dels Fillols, Seu Vella, Lleida. [L'autora].
- Fig. 240.** Cavaller atacant el lleó, fris del muntant esquerre, portada dels Fillols, Seu Vella, Lleida. [L'autora].
- Fig. 241.** Lluita de les Virtuts i els Vicis o *Psychomachia*, basílica de Notre-Dame-du-Port, Clermont-Ferrand (Alvèrnia), capitell de la girola, segle XII. [<http://imagesrevues.revues.org/docannexe/image/1865/img-152.jpg>]. Captura: 28/04/2013.
- Fig. 242.** Escena de batalla, catedral de Saint-Pierre, Angoulême (Poitou-Charentes), relleu de la façana occidental, ca. 1100-1128. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angoul%C3%A0me_-_Cath%C3%A9drale_-_Chanson_de_Roland_3.JPG]. Captura: 28/04/2013.
- Fig. 243.** Crismó trinitari i cavallers enfrontats, convent de les Benedictines, Jaca (Osca), sarcòfag de Doña Sancha d'Aragó († ca. 1097), inicialment al monestir de Santa Cruz de la Serós, finals del segle XI. [<http://www.romanicoaragones.com/0-Jacetania/Benitas%20G15.jpg>]. Captura: 28/04/2013.
- Fig. 244.** Lluita de guerrer i figura animalitzada, església de Notre-Dame, Cunault (Maine-et-Loire), capitell de l'interior, finals del segle XI. [<http://www.art-roman.net/cunault/cunault2.htm>]. Captura: 29/03/2013.
- Fig. 245.** Lluita de guerrer i lleó, col·legiata de Santa Juliana de Santillana del Mar (Cantàbria), doble capitell de la galeria sud del claustre, segle XII. [[http://api.ning.com/files/-AQ4gbbr3\]vo-FxSLiH*w1oricAPBSaZmLERBOZhtWaE*WsAfGEptHu9wMZvRdXroHpCIsnS](http://api.ning.com/files/-AQ4gbbr3]vo-FxSLiH*w1oricAPBSaZmLERBOZhtWaE*WsAfGEptHu9wMZvRdXroHpCIsnS)]

7VXXGTHybo*xsd9ZcoiDP35r/26capitalclaustruColegiatadeSantaJulianadeSan tillanadelMar.jpg]. Captura: 29/03/2013.

Fig. 246. Lluita de guerrer i lleó, església de San Esteban, Moradillo de Sedano (Burgos), relleu de l'arquivolta de la portada, final segle XII. [<http://www.flickr.com/photos/paulayjesus/4662062741/in/photostream/>]. Captura: 29/03/2013.

Fig. 247. Lluita de guerrer i lleó, catedral vieja de Santa María de la Sede, Salamanca, capitell de l'interior, finals del segle XII. [<http://www.castillodeloarre.org/Salamanca/02-SalamanCatedral6.htm>]. Captura: 29/03/2013.

Fig. 248. Lluita de guerrer i lleó, església dels Santos Cornelio y Cipriano, Revilla de Santullán (Palència), capitell de la portada, segle XII. [<http://www.arquivoltas.com/8-palencia/02-RevillaSantullan02.htm>]. Captura: 29/03/2013.

Fig. 249. Porta Major, façana occidental, Seu Vella, Lleida. [L'autora].

Fig. 250. Fris del muntant esquerre, Porta Major, Seu Vella, Lleida. [L'autora].

Fig. 251. Fris del muntant dret, Porta Major, Seu Vella, Lleida. [L'autora].

Fig. 252. Porta de l'Evangeli o de les Fonts, façana occidental, Seu Vella, Lleida. [L'autora].

Fig. 253. Porta de l'Epístola, façana occidental, Seu Vella, Lleida. [L'autora].

Figs. 254 i 255. Visitació i Nativitat, les dues cares visibles d'un capitell de la porta de l'Epístola, brancal esquerre, Seu Vella, Lleida. [L'autora].

Fig. 256. Desmuntatge dels paraments instal·lats durant l'etapa militar, vista des del racó nord-est del claustre, Alejandro Ferrant, Seu Vella, Lleida, dècada de 1950. [Arxiu Ferrant, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC), demarcació de Lleida, clixé 251_2557].

Fig. 257. Capitell amb animals entre vegetació, descontextualitzat en el moment de prendre la fotografia (és el nostre II.16, ANNEX 5), Alejandro Ferrant, dècada de 1950. [Arxiu Ferrant, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC), demarcació de Lleida, clixé 248_4322].

Fig. 258. Tasques de restauració a l'arcada est de la galeria nord del claustre, Alejandro Ferrant, Seu Vella, Lleida, dècada de 1950. [Arxiu Ferrant, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC), demarcació de Lleida, clixé 241_0807].

Fig. 259. Tasques de restauració a l'arcada nord de la galeria est del claustre, Alejandro Ferrant, Seu Vella, Lleida, dècada de 1950. [Arxiu Ferrant, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya (COAC), demarcació de Lleida, clixé 254_4352].

Fig. 260. Arcada est de la galeria nord del claustre vista des de l'interior, Seu Vella, Lleida, Arxiu Històric de Lleida, plànol inclòs en el projecte "*Obras de terminación de la restauración de los ventanales y de los paramentos y bóvedas del claustro de la catedral antigua de Lérida*", d'Alejandro Ferrant, 1957. [L'autora, del

projecte citat, conservat a Arxiu Històric de Lleida, Fons Regiones Devastadas, caixa 85].

Fig. 261. Arcades nord i central de l'ala est del claustre vistes des de l'interior, Seu Vella, Lleida, Arxiu Històric de Lleida, plànol inclòs en el projecte "*Obras de terminación de la restauración de los ventanales y de los paramentos y bóvedas del claustro de la catedral antigua de Lérida*", d'Alejandro Ferrant, 1957. [L'autora, del projecte citat, conservat a Arxiu Històric de Lleida, Fons Regiones Devastadas, caixa 85].

Fig. 262. Davallament de la Creu, Museo de Navarra, Pamplona, capitell provinent del desaparegut claustre romànic de la catedral, ca. 1130-1140. [http://www.romanicoennavarra.info/MUSEO_DE_NAVARRA/capitel_descendimiento01.htm]. Captura: 29/03/2013.

Fig. 263. Davallament de la Creu, catedral de Santa Maria, Tarragona, capitell de l'ala est del claustre, principis del segle XIII. [L'autora].

Fig. 264. Davallament de la Creu, basílica de San Isidoro, Lleó, timpà de la Puerta del Perdón, oberta al transsepte sud, 1118-1124. [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Isidoro_Leon_fachada_sur_timpano_puerta_Perdon_lou.JPG]. Captura: 29/03/2013.

Fig. 265. Trinitat *Paternitas* entre Maria i Isaïes, església de Santo Domingo, Sòria, timpà de la portada occidental, segle XII. [<http://vistoyvivido.blogspot.com.es/2012/09/el-timpano-de-santo-domingo.html>]. Captura: 29/03/2013.

Fig. 266. Crist entre Maria i Sant Joan Evangelista, església de San Miguel, Estella (Navarra), timpà de la portada nord, últim quart del segle XII. [http://agrega.educacion.es/buscador2/BuscarAvanzadoCU/MostrarResultadosImágenesPrepararRetornoDetalleImágenes.do?idioma=es&buscContenido=arquivolta&pagina=3&formato=&idODE=&recurso=&procesoCognitivo=&contexto=&edad=&autor=&diaPublic=&mesPublic=&anyoPublic=&c_]. Captura: 29/03/2013.

Fig. 267. Davallament de la Creu, Benedetto Antelami, catedral de Parma, 1178. [<http://www.flickr.com/photos/75827322@N00/7217539352/sizes/h/in/photostream/>]. Captura: 04/09/2013.

Fig. 268. El banquet d'Herodes, Benedetto Antelami, baptisteri de Parma, detall de la llinda de la portada de la Verge (Nord), 1196. [FRUGONI, Chiara (cur.), Benedetto Antelami e il battisterio di Parma, Einaudi, 1995, p. 26].

Fig. 269. Púlpit, Guglielmo, contrafaçana catedral de Càller (Sardenya), una de les dues estructures en què es va dividir l'original, provinent de la catedral de Pisa, 1159-1162. [<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/PulpitoguglielmoA.jpg>]. Captura: 04/09/2013.

- Fig. 270.** Josep i Maria, de l'escena de l'Anunciació, Guglielmo, púlpit de la contrafaçana catedral de Càller (Sardenya), provinent de la catedral de Pisa, 1159-1162. [SERRA, 1990, p. 63, fig. 4].
- Fig. 271.** Enoc, de l'escena de la Transfiguració, Guglielmo, púlpit de la contrafaçana catedral de Càller (Sardenya), provinent de la catedral de Pisa, 1159-1162. [SERRA, 1990, p. 92, fig. 33].
- Fig. 272.** Ramon de Villalonga jacent, Ramon de Bianya, catedral de Santa Eulàlia, Elna (Rosselló), claustre, tapa de sarcòfag, ca. 1216. [Imma Lorés].
- Fig. 273.** Ferran del Soler jacent, Ramon de Bianya, catedral de Santa Eulàlia, Elna (Rosselló), galeria oriental claustre, tapa de sarcòfag, prové del priorat cistercenc de Santa Maria d'Eula, ca. 1203. [Imma Lorés].
- Fig. 274.** Guillem Gaucelm jacent, Ramon de Bianya, església de Santa Maria d'Arles, Arles-sur-Tech (Vallespir), monument funerari, ca. 1211. [Imma Lorés].
- Fig. 275.** Herodes ordenant la matança dels innocents, atribuït a Ramon de Bianya, catedral de Santa Eulàlia, Elna (Rosselló), relleu d'un pilar de la galeria meridional del claustre, principis del segle XIII. [L'autora].
- Fig. 276.** Pecat original, atribuït a Ramon de Bianya, catedral de Santa Eulàlia, Elna (Rosselló), capitell de la galeria sud del claustre, principis del segle XIII. [L'autora].
- Figs. 277 i 278.** Crist en Majestat i sants Pau i Pere, atribuït a Ramon de Bianya, església de Sant Joan el Vell, Perpinyà (Rosselló), portada occidental, ca. 1219. [L'autora].
- Figs. 279 i 280.** Sants Pere i Pau, atribuït a Ramon de Bianya, església d'Anglesola (Urgell), relleus encastats a la façana, provenen de l'antiga església romànica del municipi (desapareguda), ca. 1220. [L'autora].
- Fig. 281.** *Maiestas Mariae*, atribuït a Ramon de Bianya, església del monestir de Santa Maria, Vallbona de les Monges (Urgell), timpà de la portada nord, ca. 1225. [L'autora].
- Fig. 282.** Capitells amb pinyes penjant, església del monestir de Santa Maria, Vallbona de les Monges (Urgell), brancal dret de la portada nord, ca. 1225. [L'autora].
- Fig. 283.** Capitells corintis, església del monestir de Santa Maria, Vallbona de les Monges (Urgell), brancal esquerre de la portada nord, ca. 1225. [L'autora].
- Fig. 284.** Capitell amb flora, claustre de la catedral de Tarragona, pilar de l'angle sud-occidental, principis del segle XIII. [L'autora].
- Fig. 285.** Capitells amb flora, claustre de Santa Maria de Vallbona de les Monges, galeria oriental del claustre, principis del segle XIII. [L'autora].
- Fig. 286.** Capitells amb flora, monestir de Santa Maria de Poblet, ala sud del claustre major, principis del segle XIII. [L'autora].

Fig. 287. Repertoris vegetals, església del monestir de Santa Maria de Sixena, finestral de l'abís, mitjan segle XIII. [L'autora].

Figs. 288 i 289. Temptacions de Crist al desert i Déu Pare flanquejat per dos àngels, església de Sant Pere de Fraga (Baix Cinca), brancal esquerra de la portada sud, ca. 1230. [L'autora].

Figs. 290 i 291. Lluita dels sants Gabriel i Miquel contra dracs i figures orants d'un apòstol (?) i Crist temptat pel diable, església de Sant Pere de Fraga (Baix Cinca), brancal dret de la portada sud, ca. 1230. [L'autora].

Fig. 292. Repertoris, església de Santa Maria d'Agramunt (Urgell), brancal dret de la portada occidental, mitjan segle XIII. [L'autora].

Fig. 293. Capitells amb temes vegetals (fulles de lliri d'aigua i corinti), Museu de Poblet, Conca de Barberà, provinents del claustre. [L'autora].

Fig. 294. Figures entre tiges, Museu de Lleida Diocesà i Comarcal, Lleida, capitell provinent de l'antiga església romànica de Sant Joan de la Plaça, inv. 572, segon terç del segle XIII. [L'autora].

Fig. 295. Figures entre motius vegetals, Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, inv. 173, provinent de l'antiga catedral. [L'autora].

Figs. 296 i 297. Repertoris, Palau de la Paeria, Lleida, capitells de les finestres de la façana, ca. mitjans segle XIII. [L'autora].

Figs. 298 i 299. Mènsoles, Palau de la Paeria, Lleida, ràfecs de la façana, ca. mitjans segle XIII. [L'autora].

Figs. 300, 301 i 302. Mènsoles, Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal, inv. 564, 570 i 565 (respectivament), provinents de l'antiga església de Sant Joan de la Plaça, segle XIII. [Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal].

Fig. 303. Mènsula, Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal, inv. 3323, provinent de l'antiga església de Sant Joan de la Plaça, descoberta l'any 2008, segle XIII. [<http://www20.gencat.cat/docs/Patrimoni/pdfweb.pdf>]. Captura: 04/09/2013.

Fig. 304. Mènsula, provinent del Castell del Rei, segle XIII. [http://www.turoseuvella.cat/galeria-multimedia/CASTELL%20DEL%20REI/detall-duna-mensula-de-la-facana-nord/image_large]. Captura: 04/09/2013.

Fig. 305. Mare de Déu amb Nen, Arxiu de la Corona d'Aragó, Barcelona, *De locis sanctis*, de Beda, i altres textos, ms. Ripoll 151, f. 154, provinent del Monestir de Santa Maria de Ripoll, segle XI. [<http://www.davinci-systems.es/ripoll/biblia.htm>]. Captura: 11/12/2013.

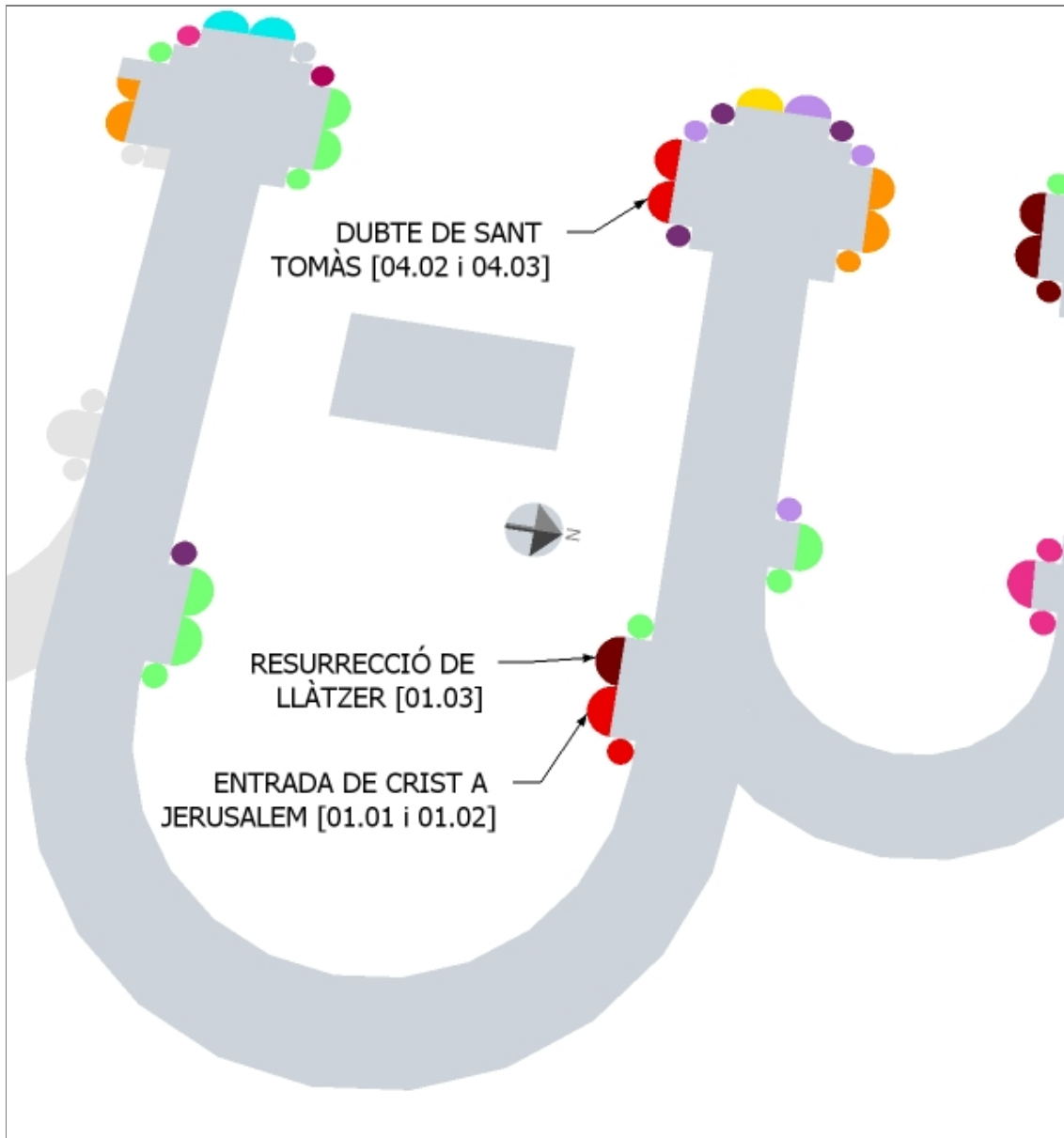
Fig. 306. Segell del capítol de la Seu Vella, amb la *Maiestas Mariae* i la inscripció S: CAPITVLI: SCE: MARIE: SEDIS: YLERDE, ca. 1263. [SAGARRA, 1915, 3, p. 130 i lám. CCXCI, núm. 3682].

INFOGRAMES AMB ELS TEMES DELS CAPITELLS

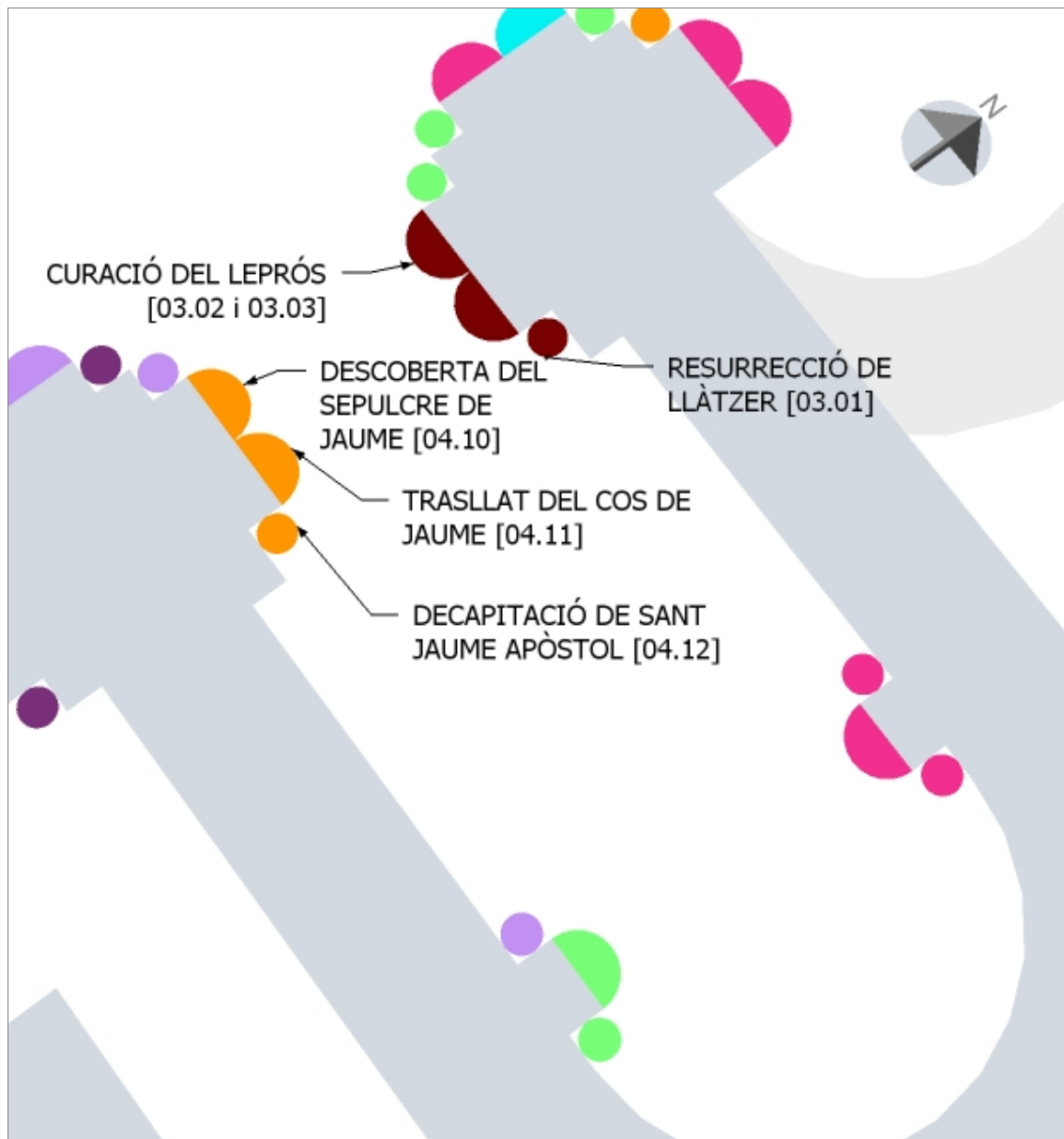
Llegenda de colors emprats

	Antic testament		Verema
	Anunciació i visitació		Figures entre tiges
	Infància de Jesús		Animal
	Vida pública de Jesús		Lluita
	Passió i resurrecció		Hibridacions
	Temes hagiogràfics		Perdut / no identificat
	Escenes profanes		Restituït / (?)
	Vegetal		Altres

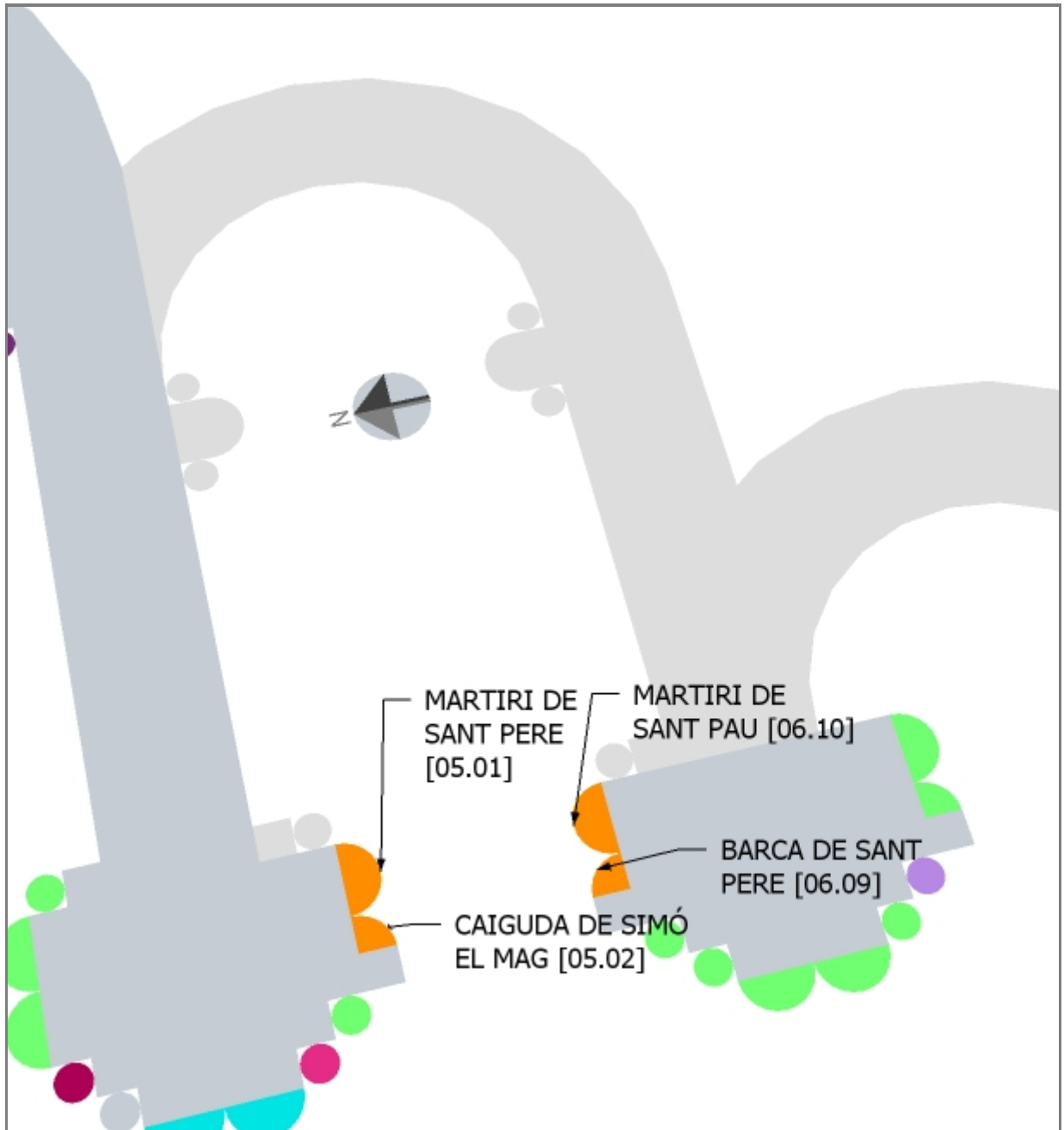
INFOGRAMA 1. Temes historiatats de l'absis major



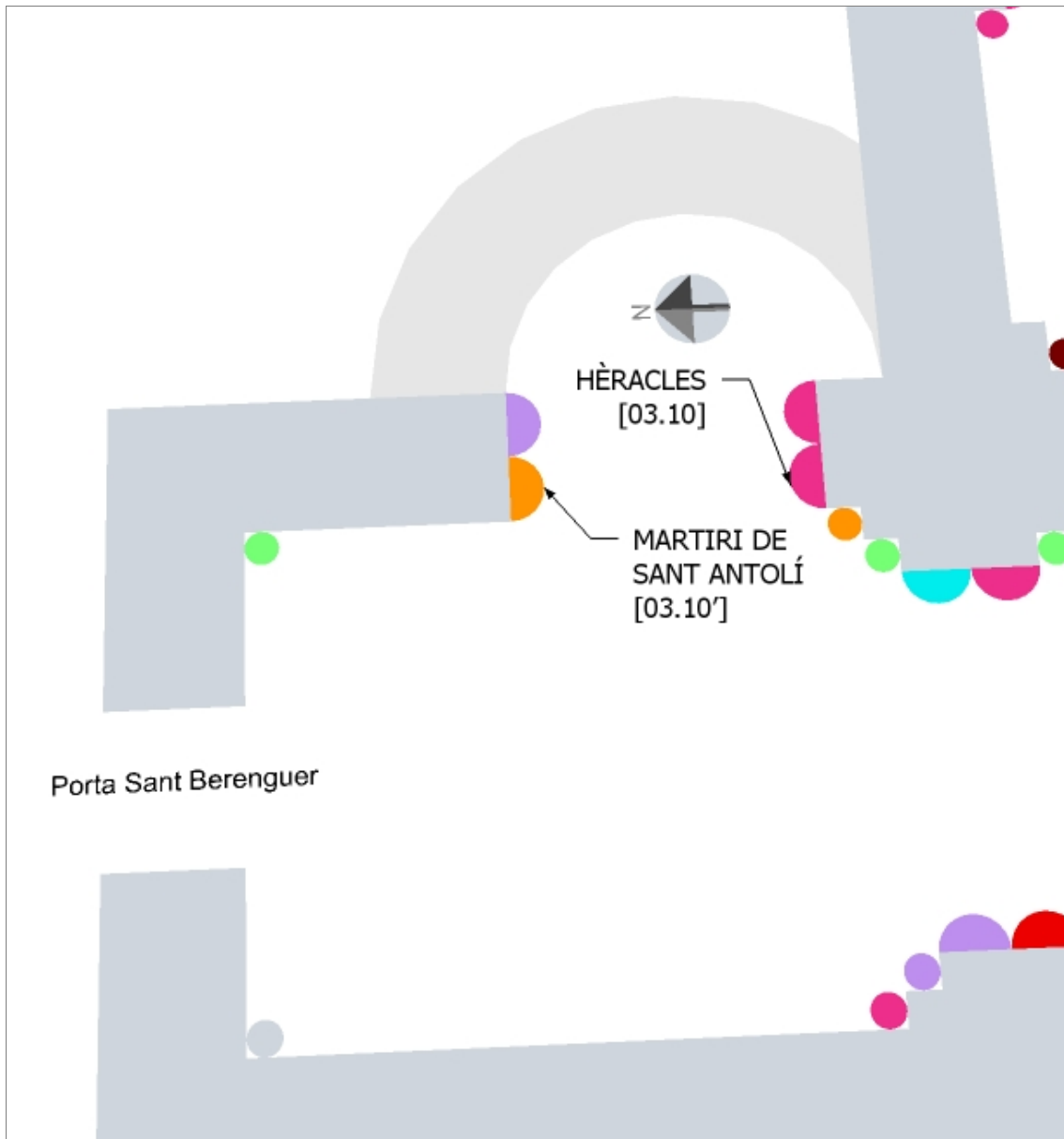
INFOGRAMA 2. Temes historiat de l'absis nord



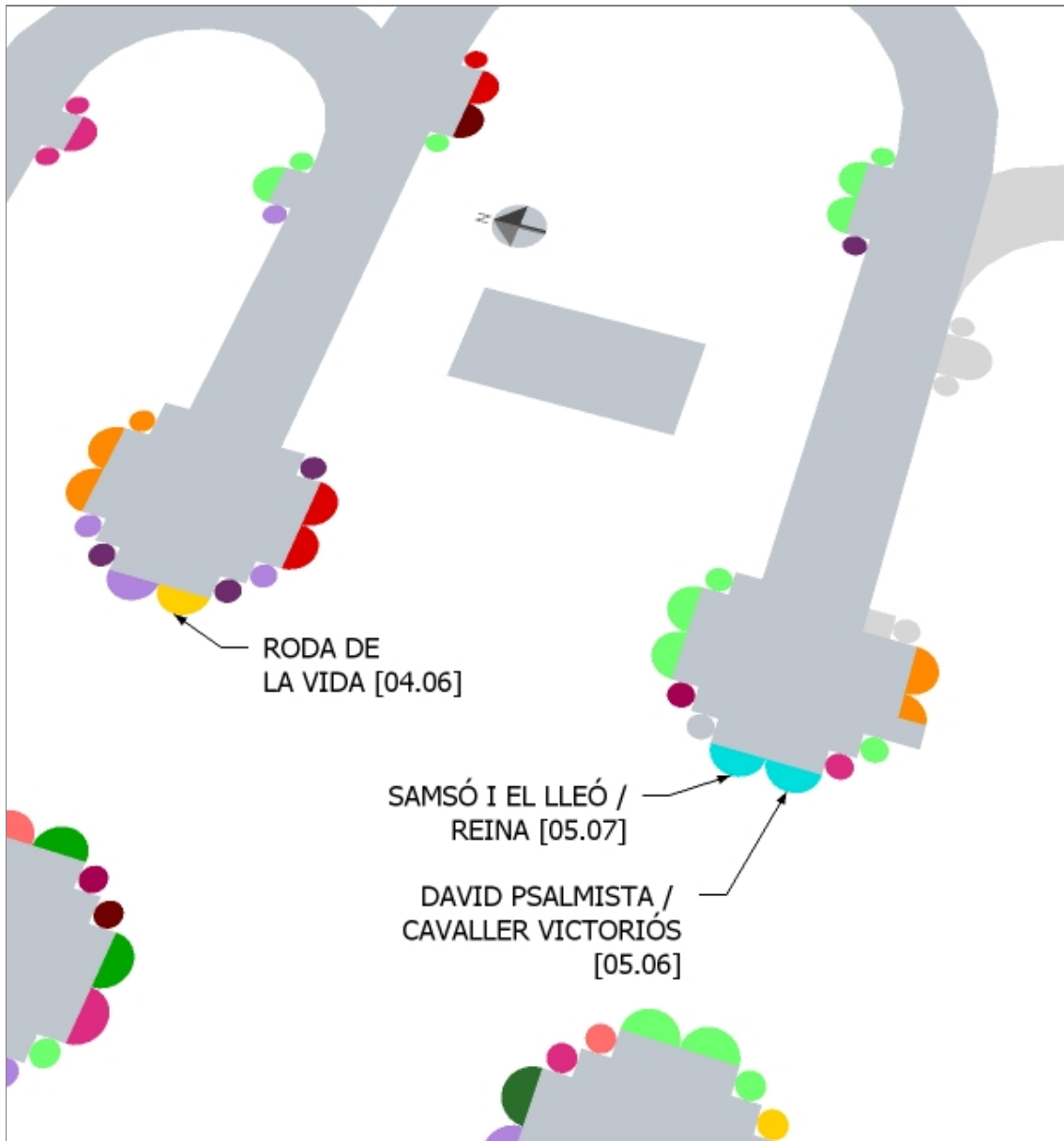
INFOGRAMA 3. Temes historiatats de l'absis sud



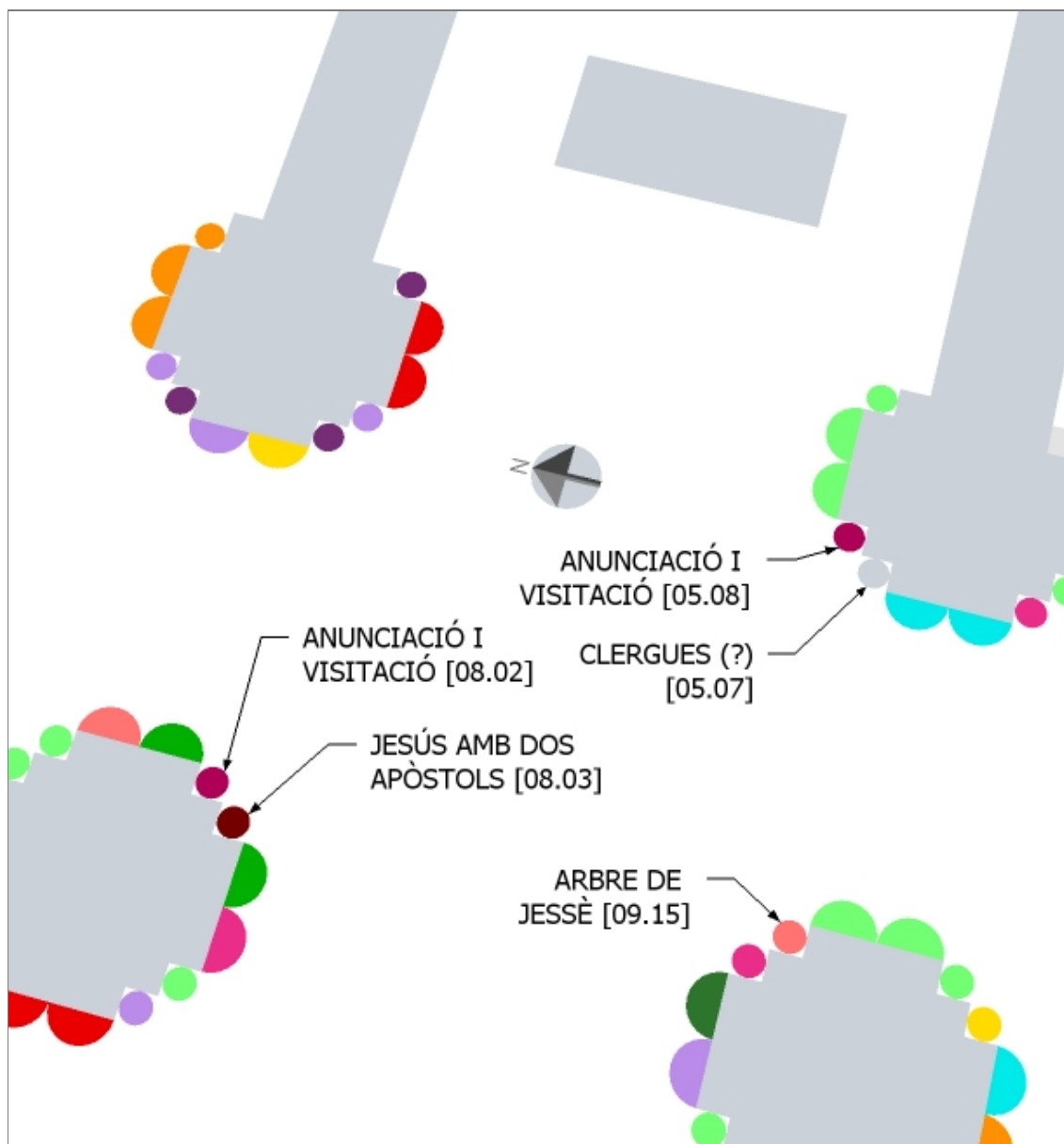
INFOGRAMA 4. Temes historiat de l'absidiola nord



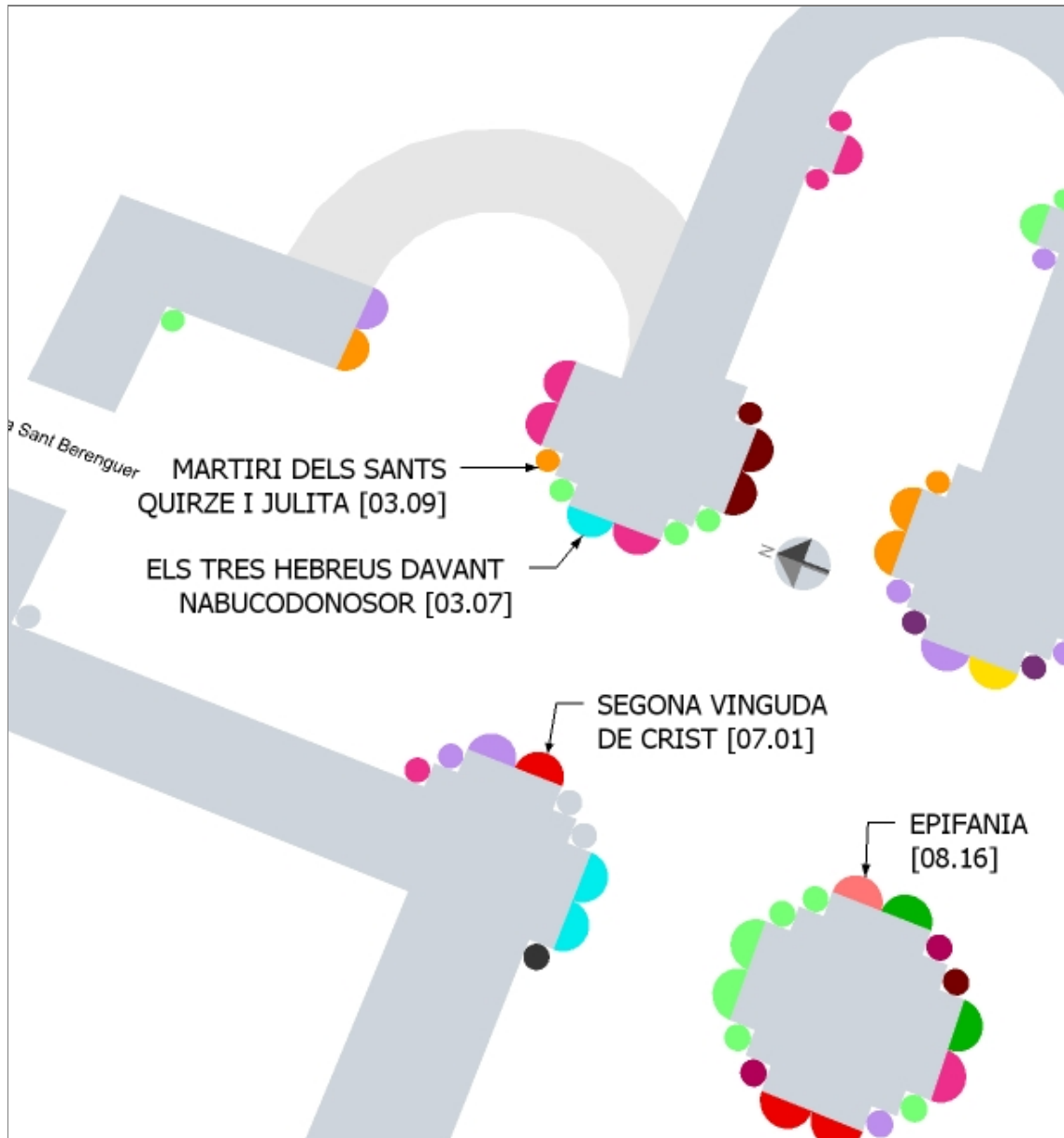
INFOGRAMA 5. Temes historiat de l'arc triomfal



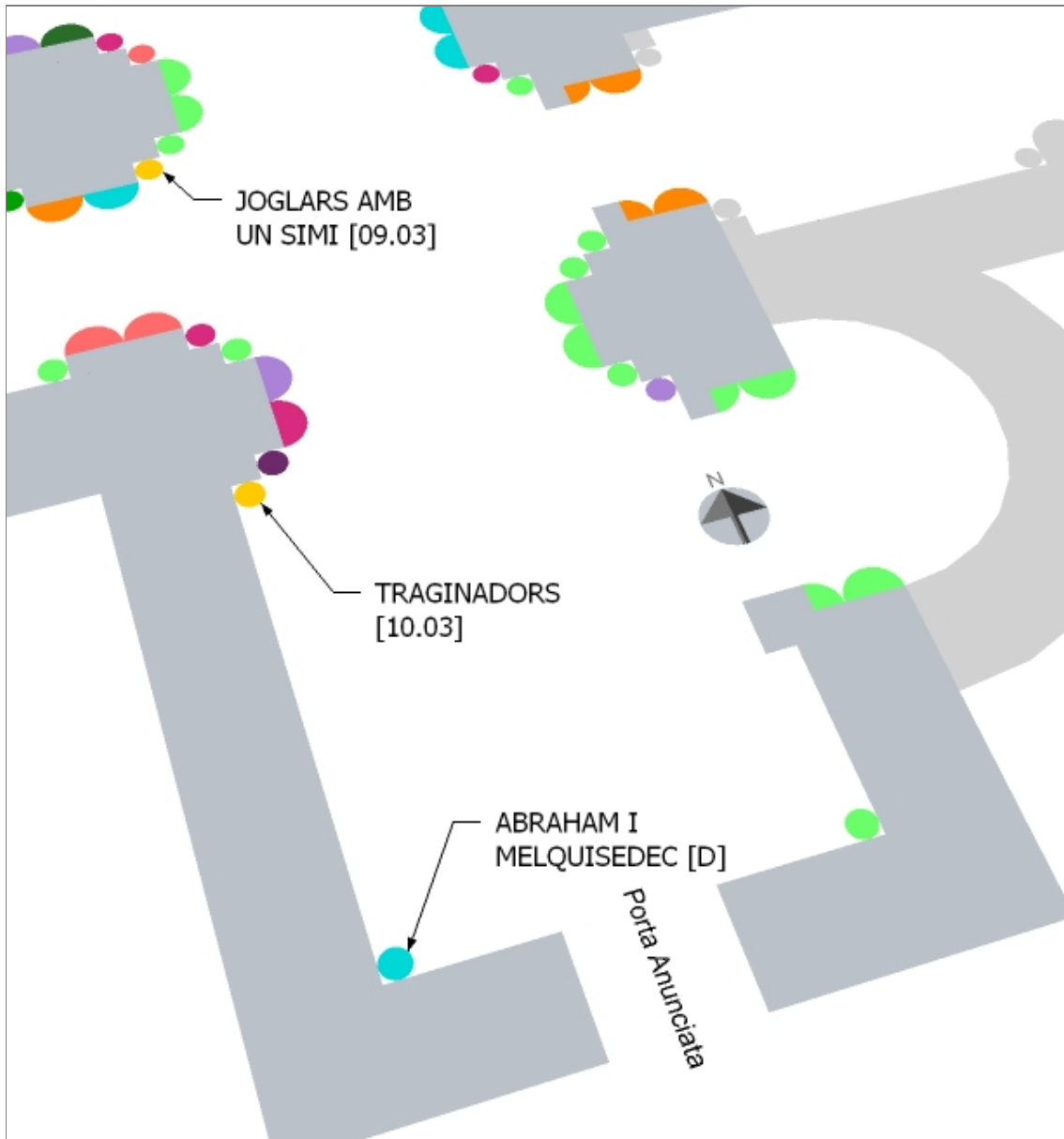
INFOGRAMA 6. Temes historiat del creuer



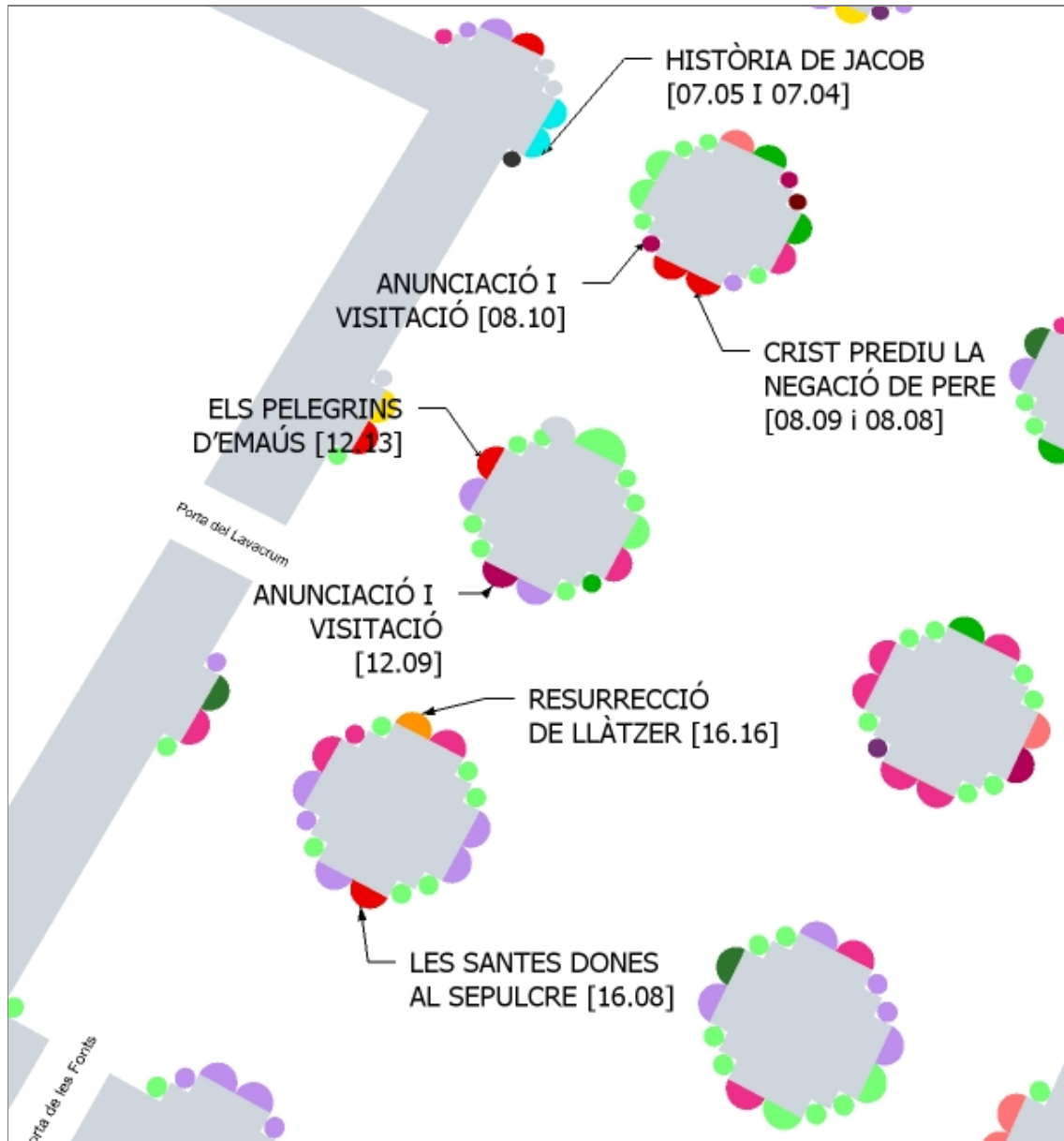
INFOGRAMA 7. Temes historiat del sector nord del transepte



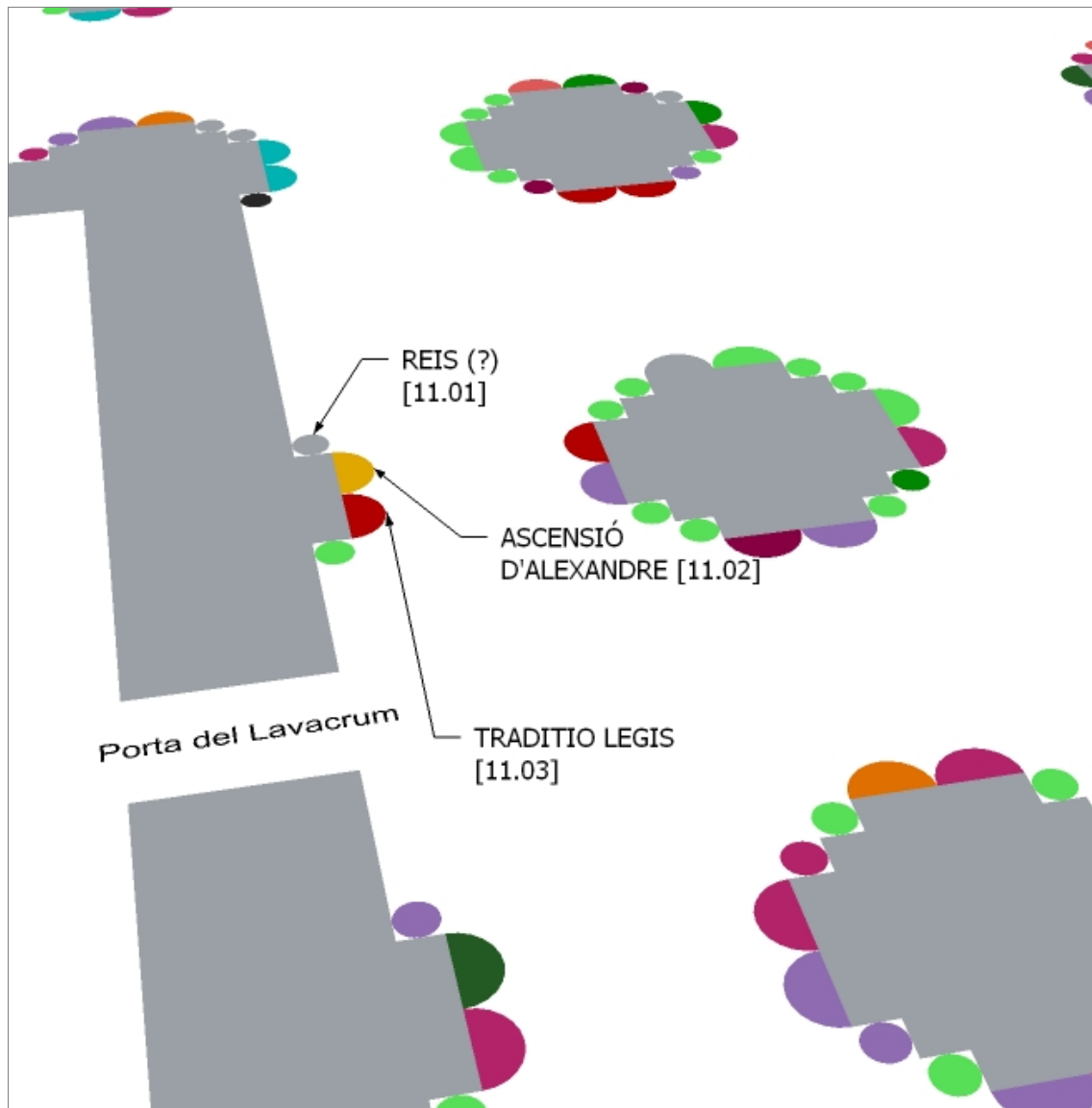
INFOGRAMA 8. Temes del sector sud del transsepte



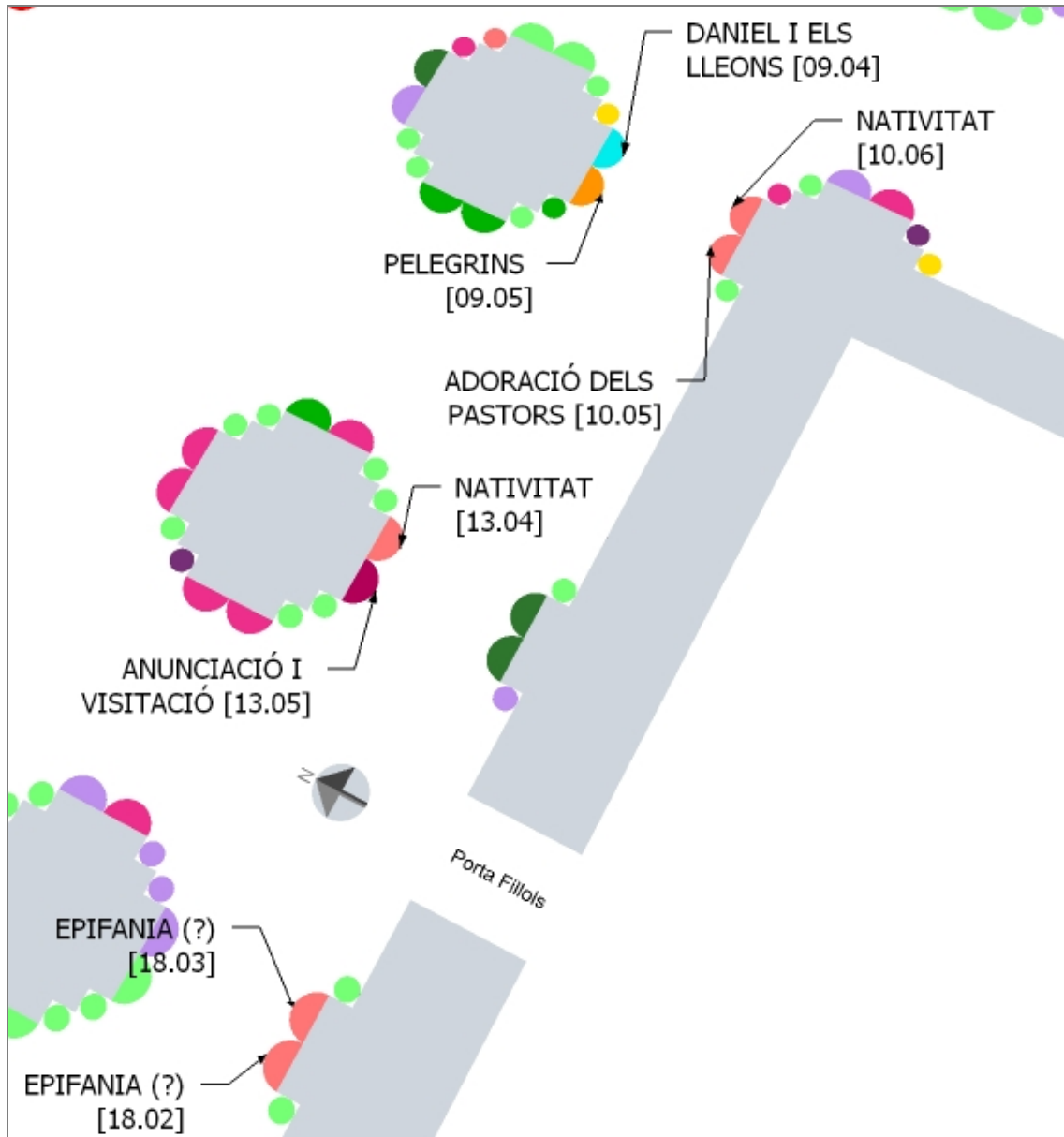
INFOGRAMA 9. Temes historiat de la nau nord del temple



INFOGRAMA 10. Temes del cicle d'Alexandre



INFOGRAMA 11. Temes historiatats de la nau sud del temple



INFOGRAMA 12. Temes historiatats del claustre (*in situ*)

