

GIRONA

La ciutat de Girona està situada en el pas que forma la vall del Ter, entre la planada de l'Empordà i la comarca de la Selva, ubicada des de l'antiguitat en plena Via Augusta. En tot moment, la ciutat de Girona ha estat un centre estratègic de vital importància, sobretot des de la conquesta cristiana de la vila duta a terme per Carlemany a finals del segle VIII.

Girona ciutat: muralles i conjunt urbà

LA IMPORTÀNCIA GEOESTRATÈGICA de la ciutat de Girona com a plaça forta, ja coneguda en l'antiguitat, cobra rellevància després dels atacs que pateix la població l'any 793, quan l'exèrcit musulmà comandat per Abd-al-Malik ibn Mugit ataca la ciutat amb les seves màquines de guerra. Encara que l'exèrcit sarraí desisteix davant la impossibilitat de prendre la ciutat i prossegueix el seu camí per territori franc seguint la Via Augusta fins a Narbona, les muralles de Girona i els seus suburbis (entre ells el de Sant Feliu) queden greument afectats. Les conseqüències militars i polítiques d'aquest atac demostren als francs la importància estratègica de la localitat com a principal plaça forta de

la Marca Hispànica davant al-Àndalus. Van instal·lar una guarnició permanent sota la comandància del comte carolingi, Rostany de Girona (que el 801 dirigeix l'atac sobre Barcelona). Des d'aleshores es restauren, modifiquen i amplien les muralles, que encara conservaven l'aspecte i traçat romans i, fins i tot, es construeixen noves torres. Llavors, en el sector septentrional, prop de la catedral, s'aixeca la gran torre Júlia, amb el castell i la torre Gironella a l'est. A principis del segle IX l'església de Santa Maria es documenta *intramuros*.

Entre els segles IX i XI, al voltant de l'any 1000, es produeix a la ciutat, de clara estructura tardoantiga, un gir històric



Vista general de la ciutat, on destaquen la catedral i l'excol·legiata de Sant Feliu

encara que continuista respecte al passat, com ocorre en altres petites i mitjanes ciutats meridionals del segle X, com Màcon (França), una ciutat comtal i episcopal com Girona, amb unes característiques topogràfiques molt semblants, tal com apunten J. Canal *et alii*. La ciutat és, com assenyala Xavier Barral, un centre fortificat i religiós, seu del poder i lloc on viure per a la gent, nucli de prestigi que genera atracció. A la Girona del segle X, capital d'un *pagus* carolingi, el nucli comtal o *castrum Gerundella*, aixecat en temps de Carlemany durant el segle VIII, s'eleva predominant sobre un turó, símbol del poder comtal, hereu del poder imperial.

En un segon nivell urbà, dominat pel poder del bisbe, se situa el barri eclesiàstic, on a partir de l'any 1000 es realitzen importants reformes, com la construcció d'un palau episcopal, un hospital de pelegrins, una nova catedral i un recinte canonical, a més de les residències dels diferents càrrecs eclesiàstics i de clergues. En un tercer nivell, inferior a l'eclesiàstic, es troba l'àrea mercantil organitzada al voltant del *Mercatello* (antic fòrum), una gran plaça i un carrer principal, l'antiga Via Augusta, *cardo* romà principal que en època medieval continua travessant la ciutat emmurallada de nord a sud. Com ocorre en altres petites ciutats mediterrànies, com Màcon, segons assenyala Guy Bois, a Girona hi ha una colònia jueva ben documentada des de finals del segle IX en convivència amb la comunitat cristiana fins ben entrat el segle XII. A banda i banda de la via principal, actual carrer de la Força, les cases es distribueixen mitjançant una retícula d'estrets

carrerons, que en molts casos corresponen a les antigues *insulae* romanes.

Aleshores, fora del recinte emmurallat ja s'havien edificat tres grans recintes eclesiàstics al costat dels quals es van desenvolupar importants burgs extramurs de la ciutat des del segle XI: Sant Feliu (església episcopal fins a mitjan segle XI, davant del portal nord de les muralles), Sant Pere de Galligants (monestir situat al nord-est de la ciutat, al costat de la riba esquerra del riu Galligants) i Sant Martí Sacosta (proper al portal sud de la vila). Encara que resulta impossible determinar el nombre d'habitants de la localitat, la superfície intramurs, no superior a cinc hectàrees, suggereix una població aproximada de mil ànimes.

En la seva anàlisi territorial de la Girona altmedieval, J. Canal *et alii* distingeixen quatre nivells administratius. Girona, com a seu episcopal, centralitza el poder al voltant de la nova església catedralícia de Santa Maria (segle IX), la seu extramurs de Sant Feliu (fins a finals del segle X) i la residència episcopal. Girona exerceix el seu poder sobre un territori que inclou quatre comtats a mitjan segle XI: Girona, Besalú, Empúries i Peralada. En segon lloc, la ciutat és capital comtal i, com a tal, seu administrativa del *pagus* o *territorium* de Girona, ben documentat des del segle XI. En tercer lloc, des de principis del segle XI la seu episcopal de Girona està documentada com a *Sancte Marie et Sanctis Felicis* (ca. 1020-1030), estén els seus dominis sobre més d'una dotzena de viles en les quals dona servei espiritual, assistencial i, sobretot, on exerceix el

Plànol de la ciutat de Girona





Mur atalussat de la torre Rufina



Torre dels Vescomtes al carrer de l'Escola Pia

cobrament de delmes i primícies. En el segle XI, la parròquia de Girona inclou, a més de la ciutat i els seus suburbis de Sant Daniel, Vila-roja, Montilivi, Palau-sacosta, Pla de Girona, Cuguçacs, Mercadal i Orta-Pont Major, segurament també els de Palol d'Onyar, Olleda i Campdorà. Finalment, cal contemplar un quart nivell, l'administratiu, en el qual *Ierunda* o *Gerunda ciuitate* queda determinada per les seves muralles i suburbis, molt limitats per la proximitat de les altres viles i termes veïns. Les fonts dels segles IX i X, quan fan referència a *Gerunda*, ho fan implícitament a partir de límits, localitzacions d'alous i edificis propers a la ciutat, que la defineixen com a un nucli urbà fortificat, sense fer-hi cap referència com a entitat administrativa.

A partir dels documents que defineixen el terme, podem descriure l'entorn suburbà eminentment rural de la ciutat extramurs: al nord, Sant Feliu, Sant Daniel i Sant Pere, al costat del riu Galligants, i al sud, Sant Martí Sacosta. A l'est s'estén l'espai suburbà muntanyós que es desplega sobre l'anomenat puig Aguilar (al darrere de la torre Gironella). A ponent es desenvolupa una zona baixa que, a partir del segle XII, es coneix

com a l'Areny de l'Onyar, al costat del riu i travessada per la Via Augusta abans de la seva entrada a la ciutat pel gran portal sud. Es tracta d'una zona que comença a urbanitzar-se a mitjan segle XI, amb una intensa activitat agrícola i molinera, com indiquen els vestigis d'un molí i d'un canal de rec trobat sota l'edifici de la Fontana d'Or. Els límits de Girona que dibuixa la documentació dels segles X i XI defineixen un estret terme triangular d'uns 3 km des de la font del Pedret (nord) fins a l'actual pont del Rei (aleshores anomenat *pontem fretum*) sobre el riu Onyar (sud), i de només 1 km en fort desnivell des de les ribes dels rius Ter i Onyar (oest) fins a les muntanyes de Montjuïc i les Pedreres.

L'any 992 se segrega el burg de Sant Pere de Galligants. En el segle XII, el Mercadal i Cuguçacs s'inclouen en el terme. Almenys des de finals del segle X es desenvolupa al nord, extramurs, el burg de Sant Feliu, i un segle després es documenta un incipient burg al sud, articulat al voltant de Sant Martí Sacosta.

Després de la mort de Carlemany, en l'escassa documentació existent s'observa una certa inestabilitat política que,

a partir del segon quart del segle XI, prefigura la caiguda de l'imperi carolingi i l'inici de tensions entre comtes i bisbes a Girona pel domini dels béns i drets fiscals sobre el territori, utilitzats sovint en forma de *beneficium* tant pel comte com pel bisbe per consolidar llaços de fidelitat amb famílies de la petita noblesa local. Aquesta lluita de poders es reflecteix en l'estructura urbana de la ciutat, que es veu transformada gradualment al llarg del segle XI. La ciutat s'expandeix i creix més enllà de les muralles, un creixement urbà i demogràfic que durarà tres-cents anys i que farà possible i necessària l'edificació de nous temples, equipaments i palaus que responguin a les necessitats i als poders feudals civils i eclesiàstics vigents entre els segles XI i XIV.

El traçat de les muralles altmedievales i els seus *castra*, que responen a la nova organització feudal, encerclen la ciutat des del segle IX fins al segle XIV. El rei Pere el Cerimoniós ordenarà la construcció d'unes noves muralles que inclouran els burgs extramurs que donarien forma a una nova ciutat. El traçat de les muralles altmedievales de Girona que aquí ens interessa, degudament estudiat pel Grup d'Estudis d'Història Urbana de Girona, dibuixa una planta triangular del recinte, amb la base d'aquest triangle més o menys regular adaptada al curs del riu Onyar i amb el seu vèrtex situat sobre el turó més elevat, que coincideix amb el *castro Gerundella* de propietat comtal d'inicis del segle XI, edificat a l'est probablement en època carolíngia, més enllà de l'última torre romana de planta quadrada. En total el recinte fortificat altmedieval consta de vint-i-cinc torres conegudes. Algunes d'aquestes

torres es reconstrueixen abans de l'any 1000 aprofitant torres anteriors de planta quadrangular de la ingent i robusta muralla romana (aixecada pels volts del 300 dC). D'aquesta tipologia només conservem cinc torres, aixecades a partir de grans blocs o carreus de pedra ben treballada en els paraments exteriors i amb *opus caementicium* en els paraments interiors; les altres responen al procés de fortificació de la ciutat, que segons els arqueòlegs hauria tingut lloc en època carolíngia (a finals del segle VIII o inicis del IX) o, fins i tot, uns anys després. Amb aquestes noves muralles la ciutat comença una tímida expansió cap a l'est i cap al nord, amb la qual guanya aproximadament mitja hectàrea.

La fàbrica dels nous murs és íntegrament d'*opus caementicium* d'excel·lent qualitat, duta a terme mitjançant la tècnica de l'encofrat. Els murs, tant en els seus paraments interns com en els externs, presenten un aparell a base de lloses desbastades de calcària nummulítica de Girona barrejada amb còdols de mida mitjana, sovint granítics, units amb morter i disposats en filades al llarg i través, amb rebles. La fàbrica és uniforme, fins i tot una mica més cuidada en el nivell superior.

En el sector meridional i en la part del sector septentrional que discorre a banda i banda del portal de Sobreportes fins a la catedral, l'obra carolíngia reforça i millora les antigues muralles romanes. El tram des de la catedral fins al castell de Gironella, inclòs, respon a la ampliació de l'àrea urbana i, per tant, és fàbrica altmedieval. El sector de ponent, ocult en la trama urbana actual, és potser el menys conegut, ja que aviat



Sector de muralla al costat de l'edifici de les Àligues (rectorat universitari)

perd la seva funció defensiva i les seves estructures són aprofitades en la construcció de nous edificis.

Gràcies a la bona conservació del sector meridional de la fortificació en el seu tram de llevant, corresponent a l'actual pati de les Àligues (proper a Sant Domènec i a la Universitat de Girona), coneixem l'altura aproximada de la fàbrica carolíngia, uns 14 m. Només en el tram meridional (entre les torres número 3, 4 i 5) i a la torre septentrional número 20 apareixen merlets prismàtics. L'amplària dels murs oscil·la entre 1,95 m i 2,05 m. En alguns trams l'obra carolíngia se suma a l'anterior, que arriba fins a 4 m de gruix. No és el cas del sector situat entre la torre número 21 i la número 23, edificat *ex novo* amb una amplària de 2 m. En totes les torres, el pas de ronda d'1,40 m d'amplada queda protegit per una prolongació del mur extern que s'aixeca aproximadament uns 50 cm per sobre del nivell del terra. Mentrestant, el mur intern és una mica més baix, ja que acaba sota el pas de ronda. Desconeixem com s'accedia a aquest pas i al punt més alt de les torres, ja que no han perdurat les estructures de fusta que molt probablement servien per a aquest ús.

Començarem la descripció del recinte emmurallat alt-medieval pel portal sud-occidental, d'origen tardoantic, anomenat portal de l'Areny o de l'Onyar, posteriorment conegut com del Call. Es troba a l'extrem sud de l'actual carrer de la Força (antiga Via Augusta o carrer major). Aquest portal no hauria patit grans alteracions en època carolíngia. La documentació constata l'existència d'una gran torre única, circular, edificada a l'oest d'aquest portal (la número 1, actualment

desconeguda). El flanc de llevant d'aquest portal meridional estaria protegit per un alt mur oblic que, en un moment indeterminat comprès entre el segle X i el segle XI, quedaria integrat a l'interior del castell construït pels Cabrera, vescomtes de Girona, documentat per primera vegada el 1054 i que aviat va ser infeudat als Requesens, nom que pren el castell en la documentació des de mitjan segle XIII.

La construcció d'aquest castell, de planta triangular, suposaria un primer eixample del recinte murat cap al sud, amb una superfície total al voltant de 600 m². Les definicions d'unes terres que ca. 946 es troben fora de les muralles i que posteriorment, el 1054, apareixen documentades intramurs, serveixen per establir una data *ante quem* per al castell. Actualment, el castell de Girona o dels Vescomtes ocupa els jardins de l'antic col·legi dels maristes, on els gruixuts murs de muralla i les dues torres (2 i 3) que integren el recinte estan a la vista. La primera torre seria de planta quadrangular, molt projectada cap a l'exterior, que hauria portat a construir dos grans panys nous de muralla, d'una banda fins a l'anomenat portal de l'Areny i, de l'altra, fins a la segona torre del castell. La muralla i el castell s'adaptaven perfectament a la difícil orografia. Amb la construcció del castell de Girona o de Cabrera, un tram de la muralla antiga romana va quedar ocult i integrat a l'interior del recinte.

La torre número 3, coneguda com dels Vescomtes o d'Agullana, és una gran torre cilíndrica lleugerament troncopiramidal, amb un diàmetre màxim transversal a la muralla de 7,5 m. Molt probablement, s'aixeca sobre els fonaments



Llenç de muralla entre el carrer dels Alemanys i les Àligues (torres 7 i 8)

d'una torre quadrangular anterior, construïda amb grans blocs de sorrenca ocre. La fàbrica carolíngia reaprofitava carreus de l'obra romana anterior, que barreja amb lloses només desbastades. La torre presenta tres nivells, un d'inferior completament massís, un altre intermedi i el superior, que és el més interessant, amb dues finestres orientades cap al sud i cap a l'est, visibles extramurs actualment des del carrer de l'Escola Pia. Aquestes finestres són de mig punt, amb arcs formats per petites dovelles de pedra volcànica fosca (procedent d'Aiguaviva) intercalades amb dovelles de sorrenca ocre o gres, que generen un joc de colors original que també veurem en altres torres i que s'observa en construccions de vora l'any 1000, com en l'església propera dels Sants Metges (antiga Sant Julià de Ramis). L'ampit d'aquestes finestres decora el mur amb un fris de dents de serra treballat en pedra volcànica negra. La torre va ser excavada en dues ocasions per Serra-Ràfols, el 1930 i el 1942. L'aspecte actual del mur del tercer nivell és conseqüència d'aquest fet.

Obliquament, sobre l'actual carrer de l'Escola Pia discorre el tram de muralla següent, que es dirigeix en línia recta cap a l'est fins a trobar el segon portal meridional, anomenat portal Rufí. Extramurs, just als peus de la torre número 3, el mur ha estat perforat per sortir al carrer de l'Escola Pia. Aquesta tosca perforació permet veure la tècnica constructiva de la fortalesa altmedieval i de les primeres filades de la torre que es fonamenta sobre la muralla anterior. La superposició de fàbriques en el mateix mur també s'observa en el tram de muralla visible des de l'interior del pati de l'Escola Pia, que arriba fins al portal Rufí. En aquest pati es troba integrada la torre número 4, de fàbrica baiximperial i planta rectangular, coneguda en el segle XI com a torre d'en Gausfred Vidal, senyor de Pals. El portal Rufí, protegit per la torre número 5, va ser dissenyat per comunicar el sector eclesiàstic directament amb l'exterior cap al sud i no presenta evidències de reformes d'època carolíngia o immediatament posteriors, ja que conserva en bona part la seva fàbrica antiga original, composta d'inconfusibles i grans blocs de sorrenca o gres. El tram de muralla següent, que uneix aquest segon portal amb la torre número 6, discorre darrere l'edifici del rectorat de la Universitat. Aquest mur, que presenta evidències de la mateixa fàbrica altmedieval, ha estat molt transformat per intervencions posteriors. La torre 6 va ser construïda en el segle XIV per ordre del rei Pere el Cerimoniós per reforçar l'antic recinte emmurallat abans d'ordenar definitivament la construcció d'unes noves muralles per a la ciutat. L'excavació va constatar a l'interior d'aquesta torre el traçat de la muralla carolíngia de doble mur, que mantenia aquí la seva amplària màxima de 4 m.

Entre aquest abrupte canvi en el traçat (torre 6 gòtica) i la torre 8, de planta rectangular, es construeix en època carolíngia la torre 7, circular i integrada a la fàbrica dels murs, que en substitueix una altra d'anterior, de la qual apareixen algunes filades en la part inferior i material reutilitzat en els

murs medievals. Com la torre 3, la torre 7 és lleugerament troncocònica, d'uns 13 m d'altura i uns 8 m de diàmetre en la part superior. La part inferior, fins al nivell defensiu, era completament massissa i dues portes, avui desaparegudes, comunicaven amb el pas de ronda. En la seva cara externa superior, la torre 7 presentava quatre finestres de la mateixa fàbrica que les descrites a la torre 3, que cobrien tots els seus flancs sud, des de ponent fins a llevant. Cadascuna de les obertures d'aquestes finestres mesurava 1,10 m d'amplada per 1,30 m d'altura. L'any 1974, el dovellatge de les finestres de sorrenca i volcànica, molt malparat, va ser restaurat (resulta visible en la part interna del mur) i substituït a l'exterior per noves dovelles d'ídents materials. La torre següent, la número 8, és de planta rectangular però de construcció carolíngia, ja que en la seva part interna (visible des del jardí dels Alemanys, d'accés públic) es pot observar la reutilització de materials en els murs, com grans carreus de gres o sorrenca i carreus de marbre procedents d'una porta romana del segle I dC (segurament anul·lada amb la construcció del *castro Gerundella*, a l'est).

En el vèrtex de llevant es va construir el castell de Gironella. Documentació material i escrita confirma que cal datar-lo abans de l'any 1000. Presenta planta triangular irregular. La torre número 9, de planta quadrangular, és l'última de les torres de llevant del recinte baiximperial, integrada al castell altmedieval. La gran torre Gironella, de planta circular i d'una altura original d'uns 35 m, es va esfondrar en el segle XV i va ser feta explotar el 1814. Prop d'aquesta torre, i abans d'un canvi de direcció de les muralles septentrionals, es troben els vestigis de la porta principal del castell, amb 3,90 m d'altura. L'obertura mesura 2,60 m d'amplada per 2,60 m d'altura. Segons els arqueòlegs, la mesura bàsica per al seu disseny va ser el peu bizantí o tardà, de 0,325 m, que es va utilitzar en altres edificis altmedievals, com a l'església del mas Castell de Porqueres. Les dependències del castell, totes dues de planta rectangular, porten volta de canó seguit.

Al costat de les velles muralles, a la dreta de la porta adovellada descrita anteriorment, el mur vira 90°. En aquest punt hauríem de situar una torre quadrangular, la número 11, ben documentada però molt arrasada, que devia mesurar uns 5,60 m de façana. La torre 12, molt afectada durant la Guerra de la Independència, presenta una planta semicircular de 7,54 m de diàmetre. Possiblement, aquesta torre cilíndrica va ser escapçada, com va passar amb la torre Júlia, en construir-se la caserna dels Alemanys. Més a ponent, descendint el passeig arqueològic, s'observen les restes d'una nova torre, la número 13, de planta rectangular amb uns 9,30 m de façana i els murs de la qual mesuren 3 m d'ample, ben robusta però molt deteriorada. Dins del portal anomenat de Sant Cristòfol (inici del segle XVIII), a la dreta, apareix de nou una torre massissa circular, la 14, molt alterada per construccions posteriors. La construcció d'aquest portal va afectar la muralla, que unia la torre 14 amb la 15, rectangular, actualment oculta al darrere de les



Poterna de la muralla

estructures de la capella de Sant Cristòfol. L'amplària externa dels murs d'aquesta robusta torre, segons els arqueòlegs, devia ser de 3,10 m. Descendint pel passeig arqueològic segueix la torre número 16, de planta quadrangular, amb carreus romans reutilitzats i 7,60 m de façana. Presenta almenys dues sales superposades: la inferior, sobre un nivell massís, tindria probablement tres obertures, de les quals només es conserva una; en la superior, per la seva banda, hi hauria dues finestres de mig punt.

Al darrere d'un nou llenç de muralla altmedieval segueix la torre número 17, la torre Júlia, esmentada en la documentació com *aturris rotonda*, d'alçat acusadament troncocònic, similar a les torres circulars del sector meridional. Presenta dues estances superposades dotades amb espitlleres, potser quatre en el pis inferior i d'altres en el superior. La terrassa va estar coberta amb volta i va tenir paviment d'*opus signinum* vermell. Internament, aquesta torre va ser seccionada per les dependències superiors de l'ala nord del claustre catedralici. Un mur altmedieval enllaça amb la torre següent, ja gòtica, la torre Cornèlia, documentada com a tal ja el 1318, completament cilíndrica, edificada l'any 1362 pels jurats de la ciutat. La seva fàbrica és molt similar a la de les torres de Sobreportes. En el seu interior es va descobrir l'any 2001 una construcció carolíngia de planta trapezoidal inscrita dins de la torre circular i els fonaments d'una fàbrica d'*opus caementicium*.

El tram següent, cap al castell de Sobreportes, està alterat majoritàriament per les voltes i els finestrals de la sala capitular del recinte catedralici. Dins de l'edifici Cor de Maria es van trobar els fonaments d'una obra de planta rectangular,

Portal de Sobreportes



massissa, de carreuó unit amb morter de calç, d'uns 6 m de llargada, que sobresurt uns 3 m respecte al traçat de les muralles. Es tractaria d'una nova torre, la número 19, que apareixeria documentada per primera vegada el 1067 com a torre de la residència de Pere Blitguer (esmentada de nou el 1096 i el 1154). A llevant del castell de Sobreportes, una altra torre custodia aquest portal, protegit en època carolíngia per dues torres bessones de planta quadrangular, aixecades sobre estructures romanes. L'aspecte de les torres 20 i 21 es deu a la reforma requerida per Pere el Cerimoniós. A l'intradós d'aquest portal es distingeixen grans carreus romans de sorrenca i carreuat calcari pertanyents a les desaparegudes torres carolíngies integrades a les torres circulars que actualment formen el portal.

A l'últim tram septentrional de la muralla és on millor s'observa la successió de fàbriques. En el nivell inferior d'aquest mur, d'entre 25 i 30 m de llargada i visible extramurs des de l'actual plaça de Sant Feliu, s'observen evidències de la primera fàbrica romana, posteriorment els grans carreus de sorrenca de les importants reformes baiximperials i, a sobre, el desenvolupament de la fàbrica altmedieval. Per contra, el sector occidental del recinte emmurallat potser és el menys conegut, ja que com s'ha explicat anteriorment, va ser el primer a perdre la seva funció estrictament defensiva. Així i tot, el seu traçat continua regint la trama urbana d'aquest sector de la ciutat. El parament de la muralla entre les torres 22 i 23 és un mur amb evidents alteracions i vestigis d'estructures adossades. Finalment, a pocs metres de l'extrem septentrional del carrer Ballesteries, queda oculta la torre 23, rectangular i amb base atalussada moderna.

La documentació confirma que en època altmedieval les muralles estaven sota control comtal. Gradualment, la defensa de la fortalesa es va anar dividint en trams controlats per senyorijs i institucions en emfiteusi: nobles (Siniscler, Duran, Oliba, Gausfred Vidal, Silvi Llobet de Cervià, Ramon de Caldes...), la canònica de la seu episcopal i els vescomtes (Cardona, Montcada i Cabrera), tots en relació feudal amb els comtes de Girona i posteriorment amb els monarques de la Corona d'Aragó.

Després de la mort del bisbe de Girona Odó l'any 1010, els comtes Ramon Borrell i Ermessenda aprofiten per nomenar nous càrrecs. Ermessenda nomena bisbe el seu germà, Pere Roger, qui renova l'impuls de les obres de la nova seu de Girona, aquest cop amb la plena participació dels comtes. En els primers decennis del segle XI, la comtessa s'implica fortament en les grans empreses de la ciutat, en les quals apareix com a promotora. El 1015 els comtes rebien de Pere Roger, el bisbe de Girona, l'església de Sant Daniel i les seves propietats a canvi de cent lliures d'or que servirien per sufragar importants obres a la seu. El març del 1018, Ermessenda i el seu fill, segons la voluntat del comte, efectuen una gran donació de terres per a la fundació del cenobi femení de Sant Daniel. La comtessa reforça i demostra paral·lelament el seu interès

en l'establiment a Girona d'una comunitat canonical unida i estable. Ermessenda, juntament amb el seu germà Pere Roger, bisbe de Girona, promou la construcció d'una nova canònica per a la seu, que cal construir al nord del complex episcopal, entre l'església catedralícia i la muralla. Amb aquest objectiu –juntament amb el bisbe– fa una gran dotació l'any 1019 i, tan sols un any després, juntament amb el seu fill dona a la mateixa canònica el seu palau (segona residència comtal, successora de la venuda anteriorment per Ramon Borrell al bisbe), situat entre la muralla i la seu, la seva cort i la torre rodona (l'anomenada torre Júlia) i el tram de muralla al nord d'aquesta torre.

El fill d'Ermessenda, Berenguer Ramon, mor el 1035 i és succeït pel seu fill, el comte Ramon Berenguer. En els seus primers anys de govern, exerceix el seu poder autoritzat per la seva àvia Ermessenda, que actua de nou des del 1036 en els comtats de Barcelona i d'Osona. L'any 1038, Oliba presideix la consagració de la seva nova seu de Vic en un acte al qual acudeixen Ermessenda, Ramon Berenguer i Pere Roger, bisbe de Girona. El 21 de setembre d'aquest mateix any es consagra la nova seu de Santa Maria de Girona, promoguda pel bisbe Pere Roger i la comtessa.

La trama urbana de Girona correspon a la jerarquia de poder establerta a la ciutat, de naturalesa comtal-episcopal. El poder comtal i reial, després de la primera venda al bisbe de l'antic palau comtal –intramurs i proper a la seu– efectuada pel comte Ramon Borrell l'any 988, s'aglutina després de la donació de la segona residència a la canònica a principis del segle XI al voltant del *castrum* de Gironella. Els *fideles*, nobles senyors feudals i vescomtes, serien aleshores els encarregats de la protecció dels diferents *castra*, torres i sectors de la muralla. A partir del 1058, després de l'ensenyoriment del comte Ramon Berenguer, els dos castells custodis de les principals portes de la ciutat seran el de Sobreportes (primer en mans d'Arnau Ramon i després de Guillem Ramon) i el de Girona (sota el control dels vescomtes de Cabrera).

Al recinte arqueològic del castell de Gironella s'accedeix per l'anomenada torre Gironella, o bé des del carrer anomenat Pujada dels Alemanys, connectat directament amb l'estret carrer Rocabertí, que descendeix fins a la plaça Lledoners, contigua al complex episcopal. Les edificacions que corresponen al poder episcopal ocupen bona part de la zona alta de la ciutat i s'expandeixen al voltant de la seu (la casa de la canònica, el palau episcopal i, més tard, la Pia Almoina). En els antics edificis de la casa canonical (en els anomenats Jardins de la Francesa) encara es distingeixen estructures altmedievales amb murs d'*opus spicatum*, aparell similar al que es pot veure en una de les cases que fan cantonada a la plaça Lledoners. Aquesta plaça limita al nord amb les edificacions modernes del palau episcopal, que van desplaçar l'antic hospital de pelegrins o *xenodochium*.

Les escales barroques de la catedral estan construïdes sobre una documentada escalinata anterior d'origen romà, al



Vista des del carrer
dels Alemanys, amb el
campanar catedralici
de fons

costat de la qual es van edificar cases de canonges en el segle XI. En la plaça de la catedral, antiga plaça del Mercadell, de planta rectangular i allargada, es trobava la petita església d'origen carolingi de Santa Maria de les Puelles, desapareguda en el segle XVIII amb la construcció de la Casa Pastors. Era frontalera, en la mateixa plaça, d'una altra petita església també fundada en època carolíngia, la de Sant Genís, al costat del carrer de la Força, que baixa des de la plaça de la catedral fins a l'antic portal de l'Areny i salva un fort desnivell. A banda i banda d'aquest carrer, l'antic *cardo maximus* de la ciutat, s'articulaven ja en època romana les diferents *insulae*, la trama de les quals va ser reproduïda en gran part per la trama urbana medieval d'aquesta part de la ciutat. En aquesta àrea és on s'hauria desenvolupat, ja a finals del segle XIII, la jueria, que inclouria una part indeterminada d'aquest recinte i tindria el mur al carrer de la Ruca. Un dels carrerons medievals més coneguts d'aquest barri antic ascendeix laberínticament cap a la part superior de la ciutat.

Paral·lelament al desenvolupament i transformació urbana intramurs, fora de la ciutat s'observa el creixement de diversos burgs. Al sud, a prop del portal de l'Areny i extramurs, va creixent un burg al voltant de l'església romànica de Sant Martí Sacosta, poc coneguda. Actualment, encara poden distingir-se els vestigis del campanar romànic d'aquesta església, integrat en els nivells inferiors del campanar actual, en el qual es distingeixen perfectament els característics elements d'arrel llombarda que decoren els edificis romànics del segle XI: un fris d'arcuacions cegues entre lesenes. Del claustre de Sant Martí prové un relleu al qual es farà al·lusió més endavant.

Carreró del call



Durant els segles XII i XIII, la ciutat experimenta un fort creixement cap al sud. El carrer de la Força, en la seva prolongació extramurs, donarà lloc a l'actual carrer Ciutadans, inicialment una zona urbana extramurs amb cases, obradors i hortes, que a poc a poc són adquirides per famílies feudals importants gironines, integrants d'una primera burgesia, com els Sitjar o els Sant Celoni. Tenen el seu origen en aquest moment, per exemple, l'estret carrer de Ferreries, el carrer de Peixateries Velles i les anomenades Voltes d'en Rosés. Aquest burg creix i aviat es veu acompanyat de la urbanització de l'Areny del riu Onyar, antic sorral on avui es troba la Rambla de la ciutat. Paral·lelament, prop de la ribera occidental d'aquest riu es construiria a finals del segle XIII l'hospital de Santa Caterina o Nou, d'on provenen dos capitells conservats al Museu d'Art de Girona.

El procés de creació i creixement dels burgs extramurs al costat septentrional de la ciutat emergeix sobre els vestigis de necròpolis antigues ubicades al voltant de la Via Augusta (l'actual pujada del Rei Martí), com les descobertes sota els Banys Àrabs, a vies subsidiàries i llocs lluny de la ciutat, en els quals ja en temps romans s'observa la presència de vil·les suburbanes amb els seus cementiris, com el trobat a Sant Nicolau al burg de Galligants. Els burgs medievals septentrionals tenen els seus orígens durant el segle X, primer al voltant de Sant Feliu i després al voltant del monestir de Galligants. Aquest monestir també experimenta un gran creixement durant els segles del romànic, complementat alhora pel nucli que es forma entre Sant Pere i la petita església de Santa Eulàlia de Montjuïc i el nucli entorn de l'hospital de leprosos de Pedret.

Segons hipòtesis formulades per diversos arqueòlegs i historiadors, cal apuntar que al costat de l'església romànica de Sant Feliu va haver-hi un *episcopium*, situat extramurs i anterior a finals del segle X, que hauria acollit una comunitat canonical d'uns quaranta preveres juntament amb uns dotze canonges. A aquest establiment s'hauria dedicat la gran donació de béns i delmes parroquials que l'any 887 fa el bisbe Teuter a la seu de Girona. Des del 1063, el *Cartoral dit de Carlemany* confirma l'existència d'aquest burg de Sant Feliu. Bona part d'aquest burg es trobava a terres que eren propietat de la seu episcopal. Els documents de vendes, testaments i llegats (pràcticament tots del segle XIII) dibuixen a partir de les seves definicions i afrontacions la presència d'un cementiri hereu d'una necròpoli desenvolupada al voltant del *martyrium* de sant Feliu, entorn del qual s'haurien disposat les tombes de certs personatges privilegiats, com ara el bisbe Servusdei († 906), la làpida del qual es conserva encastada en el presbiteri del mateix temple. El cementiri i el claustre, de principis del segle XII, van estar adossats al nord de l'església, perfilats a orient pel carrer del Llop (antiga Via Augusta i actual pujada del Rei Martí). A l'altra banda d'aquest carrer es trobaria el forn que el bisbe Berenguer dona a Sant Feliu, ubicat entre les cases d'Adals i les d'un tal Martí Aule,

edificis que molt probablement formaven part ja d'una illa de cases on més tard, al costat de llevant, es construirien els anomenats Banys Àrabs, amb accés per l'aleshores anomenat carrer del Sac, i que afrontarien al nord amb una sèrie de cases que arribarien fins al riu Galligants. Tot aquest sector extramurs també era domini de la seu. Al sud d'aquella primera illa de cases i davant del portal de Sobreportes es documenta el 1064 i el 1065 l'altar de Sant Just, oratori ubicat on actualment es troba l'església de Sant Lluç, a l'est de Sant Feliu.

El burg experimenta a partir de mitjan segle XII un gran creixement, especialment en el gran alou de propietat episcopal infeudat per Guillem Constans, situat al nord-est, amb obradors, cases i hortes disposats al costat del riu Galligants. L'any 1148 Joan de Sitjar, un dels grans propietaris feudals del burg de Sant Feliu, empenyora a un tal Berenguer Pere la seva casa, ubicada "al lloc de Sitjar", davant de l'església de Sant Feliu. Les cases pròpiament de l'alou de Sant Feliu configurarien el passatge del carrer de Trasfigueres, amb el seu arc adovellat i la seva finestra geminada; eren propietat de la família Ministrals ja el 1174-1176. El sector es tancava a l'oest amb el portal de la Barca davant del riu Onyar.

Paral·lelament es va desenvolupar el burg de Sant Pere de Galligants, que va créixer entorn de la primera església monàstica. Documentat per primer cop el 992, quan el comte Borrell II dona tot el burg al cenobi, el seu domini i la seva jurisdicció estaven separats de la ciutat. En el document de venda de la vall de Sant Daniel i de la seva església als comtes de Barcelona, datat el 1015, s'esmenta el cenobi com a límit occidental d'aquest carrer. En diversos testaments de finals del segle XII i principis del XIII es fan donacions per a la construcció del nou temple romànic dedicat a sant Pere (un edifici del segle X), que haurà de ser l'església del nou cenobi benedictí masculí al qual el comte Ramon Berenguer III deixa un llegat en el seu testament del 1131. En aquest mateix burg, a pocs metres de la façana occidental de l'església de Sant Pere, s'edificaria sobre una antiga necròpoli la petita capella de Sant Nicolau (un edifici originalment de planta central amb quatre absis formant una creu grega, posteriorment transformat), l'ús primigeni del qual continua sent actualment objecte de controvèrsia. El tercer i gran edifici que en temps del romànic va poblar aquest lloc va ser l'hospital de Clergues (de Sant Pere o hospital Vell), institució documentada ja en el segle X i a finals del segle XII (en el testament de Genciana, del 1187, i en la donació d'Arnau de Palol, del 1195). Ubicat a l'oest de Sant Nicolau, es va disposar en perpendicular a la nau d'aquesta capella i amb la seva façana sud davant el pont Vell sobre el riu Galligants.

Al nord de Sant Pere de Galligants, sobre el vessant de la muntanya de Montjuïc, es troba la capella de Santa Llúcia, que conté vestigis de la parròquia de Santa Eulàlia Sacosta, l'antic terme parroquial de la qual s'estenia al nord i a l'oest fins a la riba del riu Ter i incloïa el territori de *Campo Taurane* (Campdorà). Dues notícies de mitjan segle XII informen de

la urbanització de les terres al voltant de l'església de Santa Eulàlia, que esmenten com a *burg sancte Eulalie* (en la definició de propietats de Berenguer i Ermessenda de Campdorà, del 1147). Finalment, tot i que de moment són poques les referències documentals trobades, caldria esmentar la urbanització de la riba est del Ter des dels límits septentrionals del burg de Sant Pere de Galligants fins al pont Major (pont romà utilitzat encara en l'alta edat mitjana, al nord de la Via Augusta i únic pas sobre el riu Ter fins al segle XIII), és a dir, fins al terme de Pedret, lloc esmentat en la gran dotació de la canònica de la seu el 1019, en la qual s'hi documenta principalment la presència de molins (anomenats de la Menola o de Pedret i esmentats el 1081, vinculats sempre als canonges de la seu). L'hospital de Pedret, amb la capella dedicada a sant Jaume (advocació esmentada a finals del segle XIII), és la institució que centra aquest burg, molt allunyat ja de la ciutat. La capella o església de l'hospital apareix documentada el 1179 com a l'església de la casa *de Aguiunno*, de nau única i encara conservada. El de Pedret, juntament amb l'hospital Vell (de Sant Pere o de Clergues) i l'hospital Nou (de Santa Caterina), configurava un dels centres receptors de donacions benèfiques i caritatives dedicades a la cura dels malalts a la ciutat.

ESCUPTURA DISPERSA DE LA CIUTAT DE GIRONA

La Lleona (Museu d'Art de Girona, núm. reg. 001.756): escultura (3,74 m) treballada en pedra calcària de Girona, formada per un senzill joc de base, columna de fust cilíndric llis (resultat de la unió dels deu fragments que formen tres grans peces unides) i capitell poligonal llis (el capitell sembla una incorporació d'època moderna). L'animal es troba a 1,70 m d'altura sobre el fust. Erròniament identificat en femení, el felí es presenta en vertical, amagat i amb les extremitats replegades i obertes, agafant-se amb les seves enormes peülles al fust de la columna, mentre gira el cap d'ulls ametllats amb la boca mig oberta. Sobre el coll (exageradament estilitzat) s'estén la crinera que unifica el cap i el cos. La cua cau obliqua i lineal sobre el fust de la columna. L'escultura va conservar-se durant segles en el lloc on es troba avui la seva rèplica (carrer Calderers, 1). Tot i que no se sap la seva ubicació original, Jaume Marquès apunta la possibilitat que la columna es trobés al vestíbul d'una casa senyorial. En època romànica el lleó acostuma a custodiar l'accés als temples, amb responsabilitat apotropaica. Tot i que s'ha relacionat aquesta escultura amb el relleu del lleó que devora una figura humana (Museu d'Art de Girona, núm. reg. 002.452), observem evidents diferències estilístiques entre elles. S'assembla més als lleons de les cornises de la Fontana d'Or o dels capitells de Galligants. En conseqüència, cal datar la *Lleona* a finals del segle XII.



"La Lleona" (Museu d'Art de Girona, núm. reg. 001.756. Fons de la Diputació de Girona). Foto: R. Bosch

Capitell procedent de la casa núm. 5 del carrer del Sac (Museu d'Art de Girona, núm. reg. MDG0035): el capitell fa 27 x 21 cm i està format per un collarí de mig bossell, un cistell esculpit en les seves quatre cares i un àbac dividit en tres daus. Presenta motius vegetals en dos registres superposats: l'inferior amb quatre fulles ametllades sobre l'eix central de cada cara i, darrere d'elles, quatre fulles l'eix de les quals coincideix



Capitell de la casa núm. 5 del carrer del Sac (Museu d'Art de Girona, núm. reg. MDG0035. Fons del Bisbat de Girona). Foto: R. Bosch. Bisbat de Girona - Tots els drets reservats



Capitell 1 de la casa de la canònica (Museu d'Art de Girona, núm. reg. 012.756. Fons del Bisbat de Girona). Foto: R. Bosch

amb les arestes de la peça; el superior, amb dues tiges tripartides que neixen darrere de les fulles de les arestes, entrecruades amb la fulla central del registre inferior i la tija de la cara següent, i darrere d'elles, flors de cèrcol. Aquest esquema vegetal d'origen tolosà es troba a capitells de Galligants i al trifori de Sant Feliu. Formen part del cercle gironí-vallesà, desenvolupat des de mitjan segle XIII fins a principis del XIII.

Capitell 1 de la casa de la canònica (Museu d'Art de Girona, núm. reg. 012.756): la peça fa 35 x 26 x 26 cm i va ingressar en el museu el 1979. Es tracta d'un capitell treballat a bisell en pedra calcària, amb cistell dividit en dos registres i amb un àbac els daus del qual es converteixen en elements arquitectònics que contextualitzen l'escena principal. A cada cara figuren dos grans arcs de mig punt, amb doble arquivolta, suportats per tres jocs de bases, dobles columnetes i capitells amb decoració vegetal. La doble columneta central munta sobre un llistell que fa la funció d'ampit i de taula. Les dobles columnetes laterals s'uneixen amb les seves corresponents de les cares successives, tot generant una escena seguida. Darrere la taula-ampit apareixen de mig cos i frontals personatges que participen en un banquet, amb copes i pans. En el registre inferior es mostren quatre atlants agenollats, amb túnica curta, que es disposen simètricament mirant cap enfora, cadascun en vertical i centrat sobre l'aresta del cistell. Estiren els seus braços per agafar la taula i amb els seus caps suporten les columnetes laterals. Els comensals s'intercalen en gènere: home imberbe i dona amb mantell i tocat que li cobreixen la cabellera, de rostre ovalat i trets facials equilibrats. Tècnicament, mentre que els atlants mostren un

relleu considerable, la part superior està treballada en un relleu molt més baix. Tot i que s'han perdut els caps d'alguns personatges, l'estat de conservació d'aquesta peça és notable. Es tractaria, així doncs, d'un capitell de temàtica cavalleresca, un banquet noble, compositivament singular respecte dels tipus més freqüents en l'escultura romànica de la zona. El capitell troba el seu *pendant* en el capitell guardat en el mateix museu, també procedent de la casa de la canònica de Girona (Museu d'Art de Girona, núm. reg. 001.850), amb el qual manté clares semblances estilístiques i volumètriques. Algunes hipòtesis apunten que els dos capitells podrien procedir de la desmantellada catedral romànica, però hi ha semblances amb capitells de la galeria de la Fontana d'Or. J. Camps, recollint les hipòtesis d'Ainaud de Lasarte, apunta similituds estilístiques amb el capitell de les noces de Canà de Santa Maria de l'Estany. Per a Camps els personatges troben paral·lel en la producció escultòrica de San Nicola de Bari i de la catedral de Mòdena, fet que fa datar aquest capitell a principis del segle XIII.

Capitell 2 de la casa de la canònica (Museu d'Art de Girona, núm. reg. 001.850): capitell de calcària local que fa 35,5 x 26 x 26 cm. Tot i que en l'inventari consta que prové de la casa de la canònica, queda oberta la possibilitat que, juntament amb el capitell anterior, pogués procedir de la catedral. Cadascuna de les seves quatre cares presenta dos registres, l'inferior historiat amb escenes del Nou Testament i el superior ocupat per arquitectures amb finestres de mig punt, el volum de les quals coincideix amb els daus de l'àbac, que a les cares externes mostra dues heràldiques diferents: en les dues

cares es repeteix una heràldica formada per cinc incisions en ziga-zaga i a les cares restants apareixen escuts de cantons perlats i interior en losange. Entre les arquitectures i els personatges, l'espai s'omple d'elements vegetals plans i flors de pètals de perfil semicircular. La majoria dels personatges es presenten drets sobre l'astràgal, vestits tots amb túnica curta, imberbes i amb cabellera curta. La figura identificada com a Jesús no té nimbe i porta una túnica llarga. La composició resulta densa i la seva lectura complicada, ja que els personatges d'una escena ens porten a la següent sense distingir els límits entre les unes i les altres, com ocorre a les escenes dels relleus dels sarcòfags paleocristians. Aquest capitell, segons apunta J. Camps, conté escenes relacionades amb la Passió de Crist. La narració se centra en l'Entrada de Jesús a Jerusalem i l'Empresonament, cadascuna de les quals ocupa dues cares del cistell. La iconografia de l'entrada a Jerusalem és completament irregular: la figura de Jesús està muntant un ase amb els peus recolzats als estreps, de perfil i amb el tors de tres quarts, posant la seva mà esquerra sobre l'espatlla d'un personatge que alhora posa la seva mà esquerra sobre l'espatlla del personatge següent, que es dirigeix cap a l'escena següent. Sobre el fons apareixen els caps de dos personatges anònims, en representació de la multitud que els rep, que complementa el grup de tres figures caminant per darrere de l'ase, darrere dels quals apareix una figura dreta amb el cap ajupit que sosté una bossa sobre el pit i que podria ser interpretada com a Judes. La segona escena, la de l'Empresonament, ocuparia les dues altres cares del capitell. A la cara contigua a l'arribada a Jerusalem, l'últim personatge posa la seva mà en Crist i té a la mà dreta un objecte (potser una evocació del petó de Judes). La Detenció s'evoca amb Crist dret sobre l'eix d'aquesta cara mirant cap al personatge de la dreta, que li agafa la mà. En l'última cara apareixen Pere i Malc, qui potser sol·licita intercessió a Jesucrist. Tot i la dificultat per distingir iconogràficament apòstols, soldats i el mateix Jesús —que es presenta sense nimbe—, escenes similars apareixen representades als capitells del claustre de la catedral de Girona i en alguns altres capitells de Sant Cugat del Vallès, Santa Maria de l'Estany i la catedral de Tarragona. Jesús muntat sobre l'ase com un cavaller troba paral·lels a les pintures murals de Santa Maria de Barberà del Vallès, al frontal d'Espinelles i a l'altar de Sagàs. Com apunta J. Camps —recollint les apreciacions de W. W. Cook—, la figura de Jesucrist emmarca la composició dins de la tradició bizantina, tot i que la manca de palmes acompanyant els apòstols fa que quedi oberta la possibilitat d'una interpretació nova i diferent. L'escena de l'Empresonament apareix també a l'altar de Sagàs i als capitells del claustre de Santa Maria de l'Estany, però en aquests casos, com a la Bíblia de Ripoll, no es representa l'escena de Pere i Malc. És evident que en aquest capitell hi ha irregularitats importants pel que fa al corpus iconogràfic més recurrent. Per això, d'acord amb Camps, cal afirmar que l'escultor desconeixia les fonts més comunes, potser per una



Capitell 2 de la casa de la canònica (Museu d'Art de Girona, núm. reg. 001.850. Fons de la Diputació de Girona). Foto: R. Bosch

clara influència bizantinitzant italiana del taller. En virtut de les seves relacions amb el capitell 1 de la casa de la canònica, mantenim una datació entre finals del segle XII i principis del segle XIII per a aquesta peça, que podria ajudar a fixar una identificació correcta dels símbols heràldics de l'àbac, un dels quals, el perlat amb losange, podria pertànyer a Guillem de Peratallada (l'impulsor del nou palau episcopal), bisbe de Girona entre el 1160 i el 1168.

Llinda amb lleó devorant un humà (Museu d'Art de Girona, núm. reg. 002.452): el relleu, treballat en un bloc monolític de pedra calcària rectangular, fa 40 x 130 x 37,5 cm. Només apareix relleu figurat a l'anvers de la peça, en canvi, el cantell inferior i el revers de la peça presenten contorns completament llisos, mentre que els cantells laterals i el superior apareixen replicats i mostren un perfil certament irregular. A l'anvers, inscrites longitudinalment ocupant l'espai disponible de la peça entre el cantell superior i l'inferior, destaquen respecte del fons llis, esculpides amb un important volum (20 cm de fons), les figures d'un lleó disposat en horitzontal i un personatge jacent, que sembla femení. El lleó agafa la figura humana amb les quatre arpes, mentre li esquinça el cap. La figura humana, totalment inexpressiva, vesteix una



Llinda amb lleó devorant un humà (Museu d'Art de Girona, núm. reg. 002.452. Fons de la Diputació de Girona). Foto: R. Bosch

túnica llarga de plecs lineals i ondulats que cauen des del genoll del personatge. L'artista es complau amb els volums rodons i la cerca de cert realisme i detallisme en la representació de les figures. La figura del lleó evidencia un important domini tècnic, així com un clar coneixement dels tipus convencionals utilitzats en la representació anatòmica de l'animal, que presenta un grau rellevant de detall en el pelatge, format per petits cabells ondulats superposats que cobreixen des de la boca de l'animal fins a l'inici de la cua, passant per tot el llong. El lleó, un animal completament desconegut, aviat va ser identificat pels conciutadans com un "llop". El relleu popular del "llop" va donar nom al carrer anomenat en plena edat mitjana carrer del Llop, actual pujada del Rei Martí. Aquest relleu s'hauria situat en una de les façanes d'aquest carrer a mitjan segle XIV, com a molt tard, ja que és aleshores quan s'esmenta per primer cop la presència d'un *vico vocato de Lupo* en capbreus al·lusius al burg de Sant Feliu de Girona i en el cens dels focs municipals del 1360, en els quals s'esmenta concretament un "carrer del Llop". Sabem que, almenys, des d'abans de l'any 1604 la peça es trobava reutilitzada com a llinda en una casa particular, la del número 9 d'aquest mateix carrer, perquè en un document firmat pel notari Miquel Masó es diu: *sobre la puerta de la qual casa, o sea, en el dintel hay esculpido un lobo*. Icona de llegendes de la ciutat, aquest relleu apareix descrit en diverses cròniques i visites del segle XIX i principis del segle XX, en les quals els cronistes perceben ja que la peça utilitzada com a llinda es troba desproporcionadament baixa respecte del nivell del sòl del carrer i dedueixen encertadament, en conseqüència, que el nivell del parament hauria estat successivament i pronunciadament realçat per evitar les inundacions produïdes per les crescudes del cabal del riu Galligants. G. Boto, en el seu estudi del relleu en qüestió, intenta descriure el possible itinerari que hauria seguit la peça des de principis del segle XX, quan la casa on s'utilitzava com a llinda hauria estat desmantellada. La data d'ingrés del relleu al Museu Arqueològic de Girona és molt posterior (1961).

L'arqueòleg Oliva i Prat indica que la incorporació va ser possible gràcies a la Junta de Monuments, que va demanar la devolució de l'obra en qüestió al Museu del Cau Ferrat (Sitges). Si donem per bona aquesta notícia, el pintor modernista Santiago Rusiñol hauria adquirit i traslladat a principis del segle XX el relleu a la seva residència del Cau Ferrat, a Sitges, on va residir fins a 1920. El Museu del Cau Ferrat no conserva cap font escrita o fotogràfica que confirmi aquesta notícia, i, per tant, actualment desconecem quin va ser realment l'itinerari que va seguir la peça fins al seu ingrés al Museu Arqueològic de Girona en la dècada del 1960. Pel que fa a l'origen del relleu, ens movem també en el pla de la hipòtesi, ja que l'únic que podem certificar, com apunta G. Boto, és que la peça no va ser treballada per ornar la llinda de la porta de la casa on es trobava des d'almenys mitjan segle XIV. Per la seva tipologia, la peça suggereix un origen eclesiaístic i la seva iconografia romànica de lectura apotropaica troba analogies abundants, com San Nicolás de Tudela, Artaiz, Sangüesa, Santa Maria de Covet o la catedral de la Seu d'Urgell. L'autor esmentat, per la bona talla del cantell inferior, no descarta la possibilitat que després de la ubicació original d'aquesta peça en una portada o façana, hagués estat reutilitzada primerament com a llinda d'entrada d'algun temple. Boto, com abans havia apuntat J. Camps pel que fa a la mateixa peça, recalca les evidents familiaritats estilístiques de l'obra amb alguns capitells del claustre de la catedral de Girona i considera que podria haver estat treballada per algun dels tallers actius al claustre durant l'últim quart del segle XII. Pel que fa a la procedència original de la peça, Boto recull les hipòtesis formulades per F. Español quant a això, i apunta que en el cas que procedissin de la seu caldria proposar la seva ubicació custodiant l'accés al temple romànic, que sabem que s'aixecava al costat de la galilea a mitjan segle XI i que va ser desmantellat a mitjan segle XIV. Sabem de l'existència d'una inscripció pertanyent a la llinda de la porta de la catedral romànica, l'epigrafi de la qual correspon a finals del segle XII o principis del

XIII, una datació proposada també per al lleó, que si s'hagués ubicat efectivament acompanyant aquesta inscripció tindria una clara lectura apotropaica, a més de penitencial, funerària i escatològica. Finalment, com argumenta G. Boto, cal suposar que el relleu en qüestió hauria tingut a la mateixa façana una segona peça com a *pendant*, amb una representació similar i simètrica, ja que a totes les façanes esmentades anteriorment (tret de les figures evangèliques amb lleons de Leyre) pràcticament sempre apareixen dos lleons custodiant l'accés, i en els casos en què un d'ells ha desaparegut s'ha provat la presència del segon. Tot i això, cal deixar oberta la possibilitat, per la seva proximitat a Sant Feliu de Girona, que la peça pogués procedir de la seva façana, que va patir grans transformacions també des de mitjan segle XIII.

Relleu procedent del carrer del Llop (Museu d'Art de Girona, núm. reg. 027.004): aquesta peça, en estat fragmentari (31 x 61 x 12 cm), va ingressar al museu el 1979. Es tracta d'una llosa de pedra sorrenca decorada amb un relleu a base d'entrellaçats vegetals únicament a l'anvers: quatre cintes estriades o tiges tripartides, que es dirigeixen del vèrtex d'un extrem a l'altre, configuren una ampla trena de quatre cintes molt ben aconseguida. M. Prat i Oliva proposa que es tracti d'un possible muntant d'un cancell d'altar que, d'acord amb la datació proposada pel catàleg del Museu d'Art de Girona, s'hauria treballat en el segle X sobre un bloc procedent de les pedreres romanes del Puig d'en Roca, explotades durant la construcció de les muralles de la ciutat. X. Barral i Altet, tot i corroborar aquesta datació, deixa oberta la possibilitat d'un ús diferent i vincula la peça amb un fragment de relleu trobat a Sant Miquel de Cuixà. Tal com afirma J. Camps, el motiu va ser molt utilitzat durant l'antiguitat i resulta també abundant a l'alta edat mitjana i en l'art romànic, així que la seva datació podria veure's alterada si comparem aquest relleu amb algunes peces del segle XI en les quals apareix aquest mateix motiu treballat: unes impostes de Sant Pere de les Puel·les (Barcelona) i altres de l'interior de la catedral d'Elna. Tot i que continua apareixent aquest motiu en conjunts romànics, com el de la catedral de Vic o el claustre de la de Tarragona, hem de situar aquesta peça treballada a Girona entre el segle X i el XI.

Relleu format per tres peces procedents del carrer del Llop (Museu d'Art de Girona, núms. reg. 027.001, 027.002, 027.003): en total el relleu fragmentari conservat, de perfil rectangular, mesura 62 x 12 cm. L'anvers l'ocupa un baix relleu de lectura clarament eucarística, ja que tot el rivet és resseguit pel traç sinuós d'una vinya. Està format per una tija dividida longitudinalment en quatre estries que es dobleguen per parells, una a cada costat, i s'enrosquen en volutes. Sobre aquestes tiges sorgeixen cap a cada costat dues cintes de tres tiges cadascuna. La cinta esquerra conserva traces d'un llaç ondulant que es torna cap al centre de la composició. El motiu de la vinya apareix en l'art paleocristià i visigot (Quintanilla de las Viñas) i continua utilitzant-se en l'escultura romànica en peces com la càtedra de Carlemany. En estar relacionada

amb el relleu procedent del carrer del Llop de Girona (núm. reg. 027.004), hauriem de datar aquesta peça entre els segles X i XI.

Capitells de l'hospital Nou o de Santa Caterina: el primer capitell (Museu d'Art de Girona, núm. reg. 011.453) fa 37 x 33 x 25 cm i procedeix del documentat com a hospital Nou o de Santa Caterina, fundat el 1211. Va ingressar al Museu d'Art de Girona el 1979. La peça es va trobar encastada en un dels murs del primer pis d'aquest hospital. Es tracta d'un capitell cantoner en el qual es van representar quatre figures masculines que s'inscriuen i s'adapten simètricament als espais generats per l'entrellaçat de fines tiges perlades. Els personatges apareixen ajupits, esquena contra esquena, agafant-se a la tija que tenen davant, però giren el cap cap a l'espectador. Dues pinyes similars i allargades ocupen els espais romboidals generats per les tiges perlades al centre del registre inferior de cada cara. Els quatre personatges vesteixen túnica curta i de màniga llarga, estriada i cenyida sobre l'abdomen. El segon capitell d'angle (Museu d'Art de Girona, núm. reg. 001.852) mesura 25 x 32 x 24 cm i va ingressar al museu juntament amb el primer. La seva procedència és desconeguda, però estilísticament i compositivament pertany al mateix lloc que el capitell anterior. Presenta unes mesures i decoració idèntiques, amb una composició simètrica formada per uns altres quatre personatges humans vestits amb una túnica curta, de perfil i inscrits en l'espai lliure que hi ha entre els entrellaçats vegetals perlats. J. Camps considera que procedeix de la desapareguda portada romànica de l'hospital. La composició, clarament simètrica en tots dos capitells, es basa tècnicament en un relleu força pla que es destaca del fons. En alguns casos, s'observen calats entre les cintes i el fons, sobretot a la part inferior. El resultat final de les dues peces és bastant rudimentari. Com anota J. Camps, els caps

Capitell de l'hospital Nou o de Santa Caterina (Museu d'Art de Girona, núm. reg. 011.453. Fons de la Diputació de Girona). Foto: R. Bosch



apareixen en alguns casos units a la tija superior, desconectats del cos, evidència de la limitació tècnica de l'escultor. Amb tot, les figures humanes remetent al tercer taller de la Daurade de Tolosa. Tot i que aquesta composició no es prodigui en els conjunts gironins, trobem composicions similars en dos capitells de la capçalera de Sant Feliu. Aquests motius i composicions, en canvi, apareixen realitzats amb una qualitat tècnica molt superior a la Catalunya Nova, ja en el segle XIII, com en el claustre de la catedral de Lleida i en dos capitells de la galeria nord del claustre catedralici de Tarragona.

Relleu de Sant Martí Sacosta (Museu d'Art de Girona, núm. reg. MDG0050): mesura 33 x 39 x 10 cm i es tracta d'una placa d'alabastre de perfil gairebé quadrangular que presenta una inscripció funerària interessant al revers, mentre que a l'anvers mostra un baix relleu de motius vegetals, com una gran roseta circular. Les restes de decoració que apareixen al lateral dret de l'anvers insinuen una segona roseta, indicatiu que en origen aquesta peça hauria estat més gran. Com a làpida va ser trobada a Sant Martí Sacosta el 1943, encastada en un angle del claustre romànic de l'antic monestir (actual Seminari Conciliar de Girona). Segons hipòtesi de P. de Palol, podria tractar-se de les restes fragmentàries d'un cancell d'altar, la decoració bisellada del qual hauria consistit en una gran flor de pètals triangulars central acompanyada per dues rosetes més petites a cada costat; una seria la conservada a l'anvers d'aquesta placa. Segons afirma Palol i corrobora Camps, la peça correspon al segle VII, amb una clara influència emeritenc i toledana, com les plaques procedents de Santa Maria del Camí (la Garriga) i el fragment de cancell d'altar de Sant Cugat del Vallès. La de Sant Martí Sacosta presenta els mateixos "fusos" o ametlles

estriades generats per cercles assecants que apareixen a les rosetes de Quintanilla de las Viñas. Al revers de la peça es troba una inscripció escrita en un llatí molt pobre i datada entre finals del segle IX i principis del X. Es tracta de lletres capitals molt bastes i irregulars que s'ordenen en set línies una mica irregulars. La inscripció es pot llegir, segons transcripció i traducció del Museu d'Art de Girona: CESPITE SUB DURO CUBAT/ TEUDUS UBI IACEBAT/ IN HONORI SANTI MARTINI/ NULLUS HOMO NON ABEO LI/CENCIA IBI IACERE NISI POSTE/RITAS M[EA] ET SI FE[CER] IT IRA/D[E]I INCURA[T] SU[PE]R ILLUT. Traduït com: "Teudis descansa sobre la terra dura on estava enterrat en honor de sant Martí. Cap home té llicència per ser enterrat aquí si no és de la meva descendència, i si algú ho fes, la ira de Déu caurà sobre ell". Cal fer notar, finalment, que la peça troba paral·lelismes amb altres obres situades a la mateixa ciutat de Girona. La inscripció comença igual que la làpida sepulcral del bisbe Servusdei integrada als murs del presbiteri de Sant Feliu de Girona. El motiu decoratiu, tardoantic o altmedieval, apareix a les impostes de l'interior de Sant Daniel, que decoren els arcs del creuer.

Text i fotos: APA - Plànol: ACC

Bibliografia

BOTO VARELA, G., 2008b; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 1998; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2000; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2003; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2003-2004; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2006; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2008; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2010; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2013; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, V, pp. 107-110.

Catedral de Santa Maria

Situació geogràfica i precedents

Seu d'un bisbat documentat des de principis del segle VI però amb una comunitat cristiana inequívocament atestada a principis del IV, *Gerunda* es troba en un punt estratègic en el qual conflueixen els cursos de quatre rius (Ter, Onyar, Güell i Galligants) i els extrems de dues cadenes muntanyoses del nord-est català (la serra Transversal, que s'endinsa cap a l'oest, i el massís de les Gavarres, que per l'est cau sobre la Costa Brava). Per la ubicació de l'actual nucli antic de la ciutat, situat entre un estrep de les Gavarres i aquells cursos fluvials, va haver de circular encaixonat el camí que unia les regions planes de l'Empordà (al nord) i de la Selva (al sud) i, més enllà, els Pirineus amb Barcelona; un tram, en definitiva, del corredor mediterrani que els antics van anomenar Via Augusta i que, entre els anys 80 i 70 aC, en el context de les Guerres Civils, es va creure convenient fortificar amb una ciutat proveïda de muralles, reformades per cert al llarg dels

segles i actualment raonablement conservades. La superfície triangular delimitada per aquells murs consisteix en un pendent d'uns 60 m de desnivell al llarg d'uns 300 m d'est a oest, en sentit descendent; només al costat nord aquest pendent es distribueix en dues terrasses més o menys planes, separades pel que va ser una paret rocosa, on es va construir el fòrum romà de la ciutat.

El solar on avui es troba la catedral gòtica, i abans d'aquesta la romànica, és la superior d'aquelles dues terrasses, i la primera estructura que la va ocupar va ser la plaça religiosa del recinte forense, presidida per un temple probablement habilitat en època flàvia. Cap a ponent, l'abrupte desnivell de l'orografia primigènica va ser salvat pels enginyers romans amb una escalinata, les restes de la qual es conserven al subsol de l'actual, que connectava amb el recinte civil a la terrassa baixa del fòrum, a l'actual plaça de la Catedral, travessat de nord a sud pel *cardo maximus* de la ciutat, és a dir, el tram urbà de la mateixa Via Augusta. No consten indicis materials

o documentals feaents de construccions tardoantigues en la terrassa alta, fet que fa suposar que l'antic temple romà va ser simplement adaptat com a església cristiana en els segles IV-V, i la primitiva instal·lació episcopal es trobava adossada a l'església martirial dedicada a sant Feliu, just a l'exterior de les muralles urbanes. Inclosa la ciutat en el domini carolingi des de finals del segle VIII, a mitjans de la centúria següent el títol de santa Maria ja apareix associat a la dignitat catedralícia, tot i que tampoc hi ha cap traça de nous projectes arquitectònics en aquell moment. De la catedral anterior al segle XI, doncs, se sap molt poc: només que el seu altar major ja va estar dedicat a santa Maria i que va incloure altres taules secundàries, almenys una dedicada a sant Miquel documentada el 993 i, potser, una altra sota l'advocació de sant Joan de la qual es parla el 1018.

Cronologia de l'edifici

Les obres de construcció d'una nova catedral romànica devien iniciar-se a partir del 1010 quan Pere Roger, plançó de la família comtal de Carcassona i germà de la comtessa Ermessenda de Girona-Barcelona-Osona, va arribar al solí episcopal gironí. Ens ho revela un document del 1015 en el qual el prelat atorga algunes possessions a la seva germana i al seu marit, el comte Ramon Borrell, a canvi de les cent unces d'or anteriorment concedides per ells i aleshores ja emprades *in ipsis parietibus faciendis et in ipsa coopercione ecclesie iam-dicte*. Vint-i-tres anys més tard, el 21 de setembre del 1038, es duia a terme la dedicació de l'edifici, sens dubte encara no completat: l'acta de dotació reflecteix possibles problemes de finançament a causa de la retenció de rendes eclesiàstiques per part de diversos senyors laics, i, a més, confessa que, vista l'edat avançada del bisbe Pere, es va decidir celebrar sense més dilacions la cerimònia *prius quam mors improvisa accideret*. Tot i això, cal suposar que en aquell moment el presbiteri major devia estar a punt per celebrar una missa solemne amb la participació de nou bisbes i que ja s'havien definit les característiques essencials de l'edifici, almenys en planta.

Pel que fa a les construccions canòniques situades al nord, a l'entorn del claustre actual, les obres van poder iniciar-se a partir de la dotació de la canònica el 1019; durant les dècades del 1050 i del 1060 diverses notícies revelen el funcionament normalitzat de les oficines principals (sala capitular, dormitori, refetor i celler). A principis del segle XII les obres prosseguien en diversos sectors: probablement es completaven les cobertes a la volta de l'església i, com veurem més endavant, s'acabava l'extrem occidental de l'edifici. Al claustre, les galeries esculpides van ser afegides al pati delimitat per les antigues oficines entre el 1180 i el 1190. L'any 1312 el capítol va acordar substituir la capçalera romànica per una altra amb girola i capelles radials, que pogués respondre millor al creixent nombre de beneficis fundats a



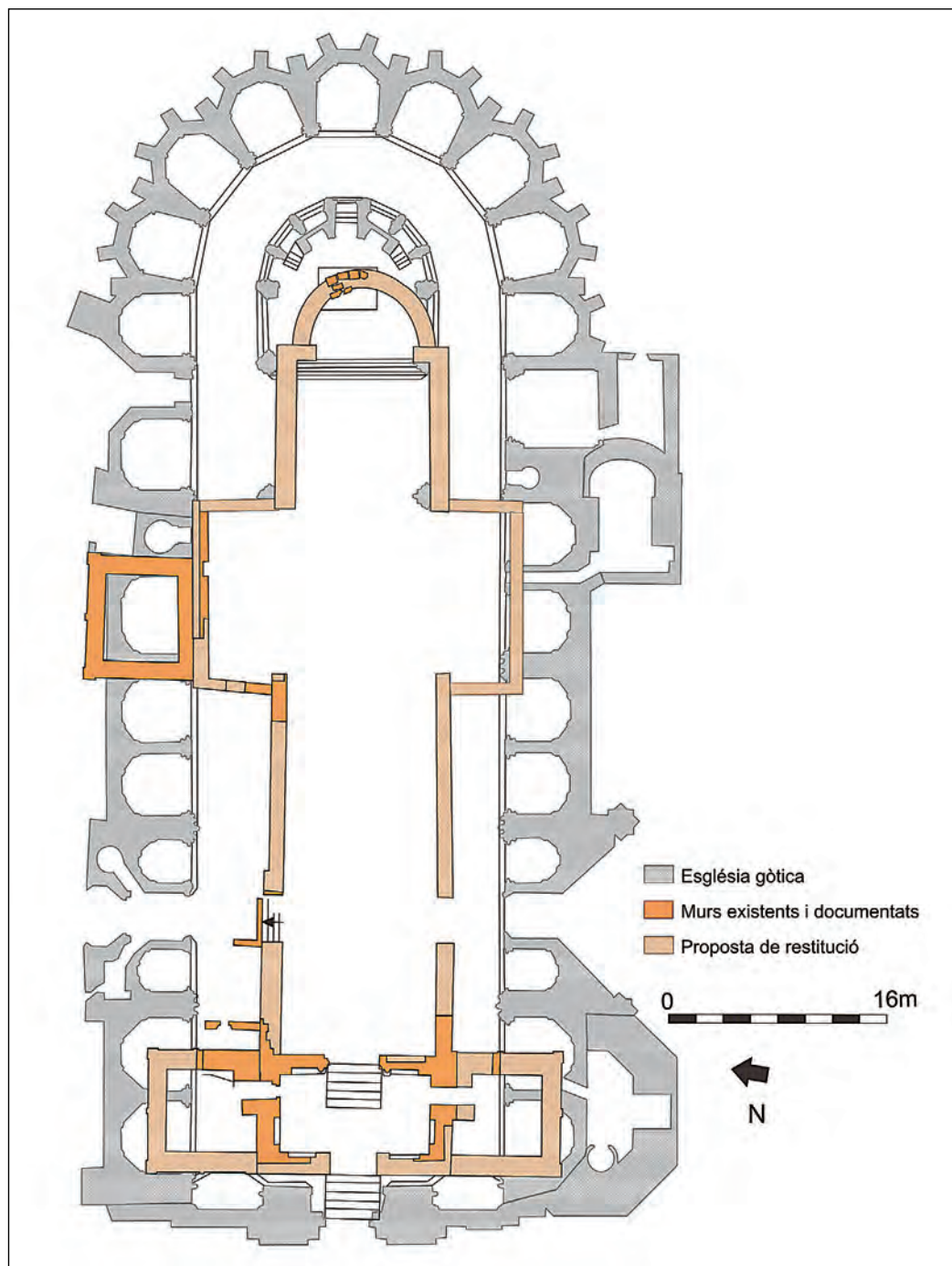
Planta de la ciutat de Girona i de les seves instal·lacions eclesiàstiques al voltant de l'any 1000 (© Jordi Sagrera, Marc Sureda):

1. Santa Maria, 2. Sant Feliu, 3. Sant Martí Sacosta (canònica el 1064), 4. Altars secundaris de sant Miquel (doc. 993) i de sant Joan (doc. 1018), segurament situats dins de Santa Maria, 5. Capella o monestir de Santa Maria de les Puelles (doc. 993), 6. Capella de Sant Genís (doc. 949), 7. Monestir de Sant Pere de Galligants (doc. abans del 950), 8. Capella de Sant Nicolau

l'església i que no desdigués de la nova arquitectura gòtica que s'anava imposant al Principat; va ser el principi de la desaparició de l'edifici romànic, les últimes estructures del qual, corresponents al pòrtic de ponent, van ser demolides el 1701. Avui la catedral de Santa Maria és, doncs, una enorme construcció essencialment gòtica, erigida entre els segles XIV i XVIII amb addicions del segle XX, dotada de la nau única d'aquest estil més ampla del món.

Forma i característiques generals

Tot i que la catedral romànica que va antecedir l'edifici actual va desaparèixer gairebé per complet mentre aquest edifici es construïa, la seva estructura general, els seus plantejaments icnogràfics i funcionals i, també, alguns detalls rellevants es poden conèixer gràcies a l'estudi de la documentació abundant d'època medieval i moderna conservada, d'algunes restes materials supervivents i, especialment, dels resultats de les prospeccions geofísiques del 1996 i,



Planta hipotètica de la catedral romànica de Santa Maria de Girona. Gris: edifici gòtic. Taronja: murs o elements romànics conservats o documentats. Salmó: hipòtesi restitutiva (© Marc Sureda)

sobretot, dels sondeigs arqueològics duts a terme al subsol de l'església entre el 1998 i el 2004, que van permetre proposar per primer cop una planta restitutiva de l'edifici relativament fiable.

En el seu conjunt, la catedral romànica de Girona va ser un edifici d'uns 60 m de longitud total, amb una nau única d'uns 11 m d'amplada, capçalera amb transepte i cinc absis en bateria sense cripta i un massís occidental de disposició transversal i capella en alt. Va disposar també de dues torres,

una vinculada al braç nord del transepte i una altra al flanc sud del cos de ponent. La del sector nord és l'únic element de l'edifici romànic que avui encara es conserva, deixant de banda les galeries claustrals (que s'estudien en un altre capítol). Es tracta d'un imponent campanar de 36,5 m d'altura, popularment anomenat torre "de Carlemany", amb set pisos de planta gairebé quadrada (uns 9 x 8 m en planta), il·luminats per finestres bífores a partir del quart nivell, tots decorats amb lesenes, frisos d'arquets cecs i dents d'engranatge; l'últim

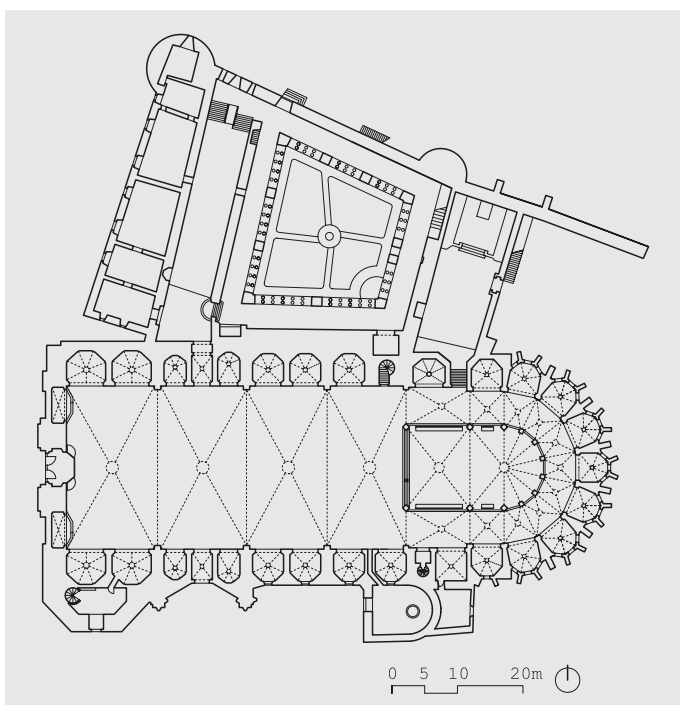
pis va ser restituït el 1962. Per la seva solidesa estructural, convenient al projecte gòtic de nau única, i potser també per la seva qualitat estètica, aquesta torre no va ser demolida, sinó que entre finals del segle XIV i principis del XV va quedar incorporada a la nova obra, que en va cobrir els murs sud i oest. La conservació de restes de les finestres del quart pis per la cara sud, juntament amb un document del 1513 en el qual s'especifica la diferència d'altura entre la nau gòtica, en aquell moment en construcció, i l'edifici precedent a mig derruir, revela que la volta de la nau única romànica devia elevar-se uns 19-20 m sobre el nivell de circulació de l'església. Els sondatges arqueològics van acreditar que la configuració en planta de l'edifici va ser determinada, en gran part, per la voluntat i oportunitat d'aprofitar com a fonaments les mil·lenàries subestructures del recinte religiós forense romà. Es tractava de dos grans parells de murs paral·lels fets amb carreus de pedra sorrenca, dos en sentit est-oest al centre de la terrassa i dos més en sentit nord-sud que regularitzaven el seu límit occidental i donaven com a resultat una estructura en forma de T. Sobre els dos murs paral·lels en sentit est-oest es va fonamentar la nau única, la qual cosa va determinar la seva amplada anterior d'uns 11 m, mentre que els dos en sentit nord-sud a ponent es van utilitzar com a basaments del massís occidental. L'escalinata romana, a l'oest, va sobreviure fins a la construcció de l'actual en el segle XVII, si bé alterada en diversos punts i progressivament encaixada entre les nombroses cases que es van construir en els seus flancs.

A causa del desnivell natural del terreny, descendent cap a l'oest, les parts baixes del massís occidental de

l'església van ser les restes que van poder ser excavades en millors condicions, la qual cosa sumada a la relectura de nombroses notícies documentals permet una reconstrucció bastant detallada de l'estat original de l'estructura i de les seves evolucions al llarg del temps. El seu nivell inferior, consistent en un pòrtic anomenat "galilea" a les fonts, era un espai rectangular d'uns 11 x 9 m; la seva cota de circulació se situava aproximadament 1,5 m per sota del terra de la nau, desnivell salvat per un tram d'escales que conduïa al portal interior de l'església. Aquesta porta va estar emmarcada per dues semicolumnes adossades al mur est de la galilea, probablement corresponents a arcs faixons que estructuraven la coberta de l'espai, de les quals es conservaven *in situ* les bases i els primers tambors del fust. A banda i banda de l'obertura, sengles arcosolis encara existents en la seva part baixa havien albergat, segons les fonts, els sepulcres de la comtessa Ermessenda de Carcassona († 1058), promotora de l'edifici, i del seu besnet el comte Ramon Berenguer II († 1082), fins que van ser traslladats a l'interior de la catedral gòtica el 1385. Altres tombes de dignataris catedralicis havien trobat refugi en els altres murs perimetrals i al sòl del pòrtic. Es desconeix la configuració del portal exterior de ponent, obert a l'escalinata occidental; probablement va estar flanquejat per dues finestres que, a la baixa edat mitjana, es presentaven enreixades.

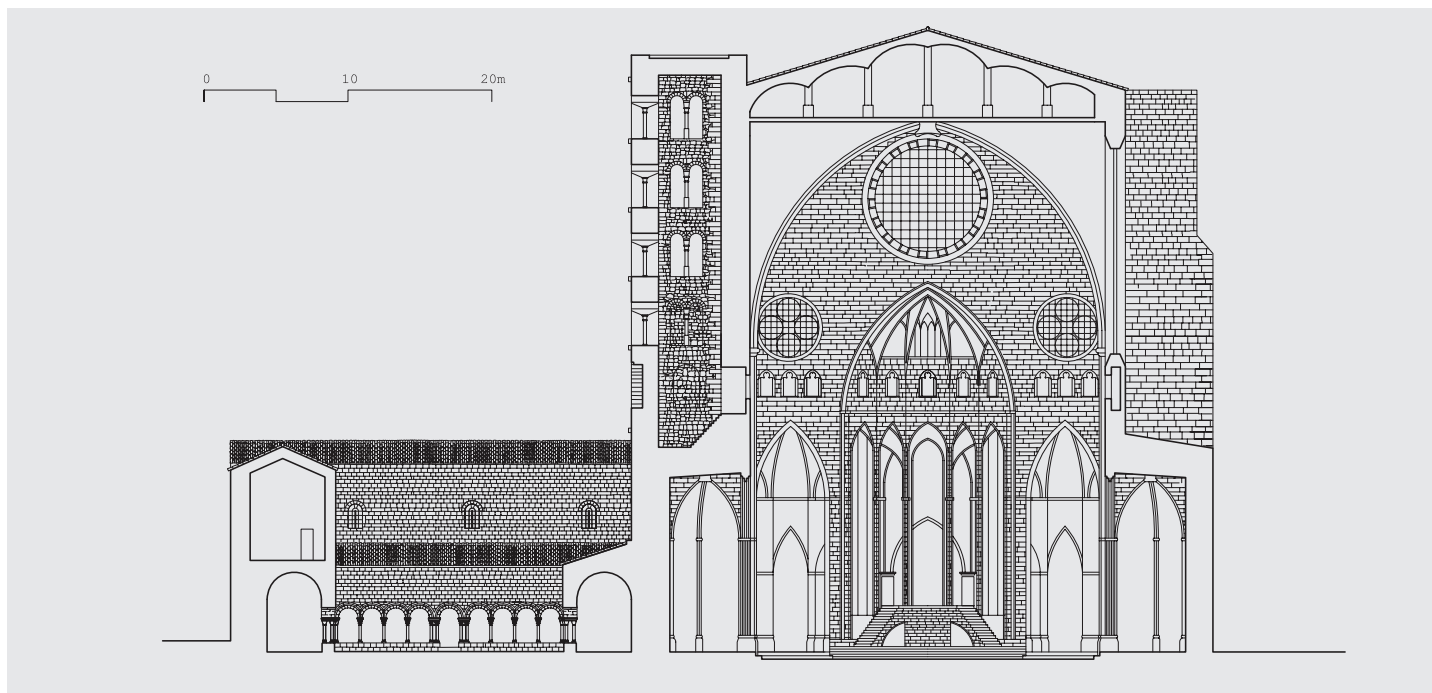
Sobre aquesta galilea va haver-hi una capella en alt dedicada al Sant Sepulcre (altar ja esmentat el 1057) o a la Santa Creu (advocació documentada a partir del 1106); l'espai, que va ser segurament completat a principis del segle XII i

Planta



Alçat nord





Secció transversal

anomenat col·loquialment “el Sepulcre” en la documentació catedralícia, devia comunicar amb la nau de l'església mitjançant una finestra, o potser una tribuna, i s'hi accedia per una escala de cargol. A banda i banda d'aquest cos central va haver-hi sengles construccions de planta casi quadrada (9 x 8 m), de les quals es van localitzar els fonaments, curts trams de les seves façanes exteriors orientals i les portes de comunicació amb l'interior de la galilea. El cos meridional va ser un campanar (anomenat “cloquer vell” a les fonts) que, a jutjar per les restes arqueològiques escasses detectades, devia presentar un aspecte molt semblant al de la torre “de Carlemany”. A la cambra nord la documentació situa el baptisteri catedralici; segons els documents, probablement va tenir un pis superior connectat amb el Sepulcre, on es van allotjar alguns altars secundaris a partir del segle XIII, però que no devia desenvolupar-se en altura per sobre del cos central. En resum, la catedral del segle XI va tenir un massís occidental d'estructura tripartida –configurant probablement una mena de transsepte oest i oferint una façana de plantejament harmònic, tot i que no simètrica– definit funcionalment, com es veurà més endavant, com a dispositiu litúrgic en la tradició dels *Westwerke* simplificats contemporanis i semblant especialment a alguns exemples otonians i borgonyons.

Per les mateixes raons orogràfiques, l'extrem oriental de l'edifici, disposat directament sobre la roca natural i, per això, gairebé completament arrasat per la construcció gòtica (amb l'excepció esmentada de la torre “de Carlemany”), gairebé no es va poder explorar arqueològicament; la seva restitució material és altament hipotètica, però els seus trets essencials

són sostinguts per notícies documentals fermes. En efecte, les fonts permeten assegurar que la capçalera de l'església va tenir cinc altars: el central, dedicat a santa Maria, allotjat en una exedra major probablement precedida d'un tram presbiteral allargat i presidida, al fons, per la càtedra episcopal; i quatre de laterals, allotjats en absidioles de configuració desconeguda i dedicats als sants Andreu, Anastàsia (braç nord del transsepte), Miquel i Joan (braç sud), els dos últims heretats de la catedral anterior. Aquesta disposició suggereix la presència d'un transsepte que sobrepassés l'amplada de la nau; algunes restes materials de difícil interpretació suggeririen que el seu límit nord va poder entestar amb la base de la torre “de Carlemany”, d'una manera semblant a la que devia observar-se a la catedral de Vic (un projecte estrictament contemporani, també de nau única amb transsepte) o al que encara es veu avui a Sant Miquel de Fluvià. També com a la seu ausetana, en el primer pis d'aquesta torre es va col·locar segons les fonts un sisè altar del dispositiu oriental, aquest cop dedicat a sant Benet. Pel que fa a les estructures que van poder acollir els quatre altars secundaris del transsepte, cap resta material ni documental acredita com va poder ser la seva forma. L'adopció a les restitucions d'una testera plana no obedi a cap hipòtesi formal, sinó a la impossibilitat d'articular propostes fonamentades internament; amb un mateix esperit hipotètic, propostes més recents per al cas de Vic han optat, alternativament, per restituir absidioles semicirculars sobre la base de l'estudi extern de paral·lels en temps i regió. Més endavant tornarem sobre les similituds amb Vic, relacionades amb unes pautes de disseny litúrgic probablement comunes a tots dos temples.

Tècnica constructiva i decoració

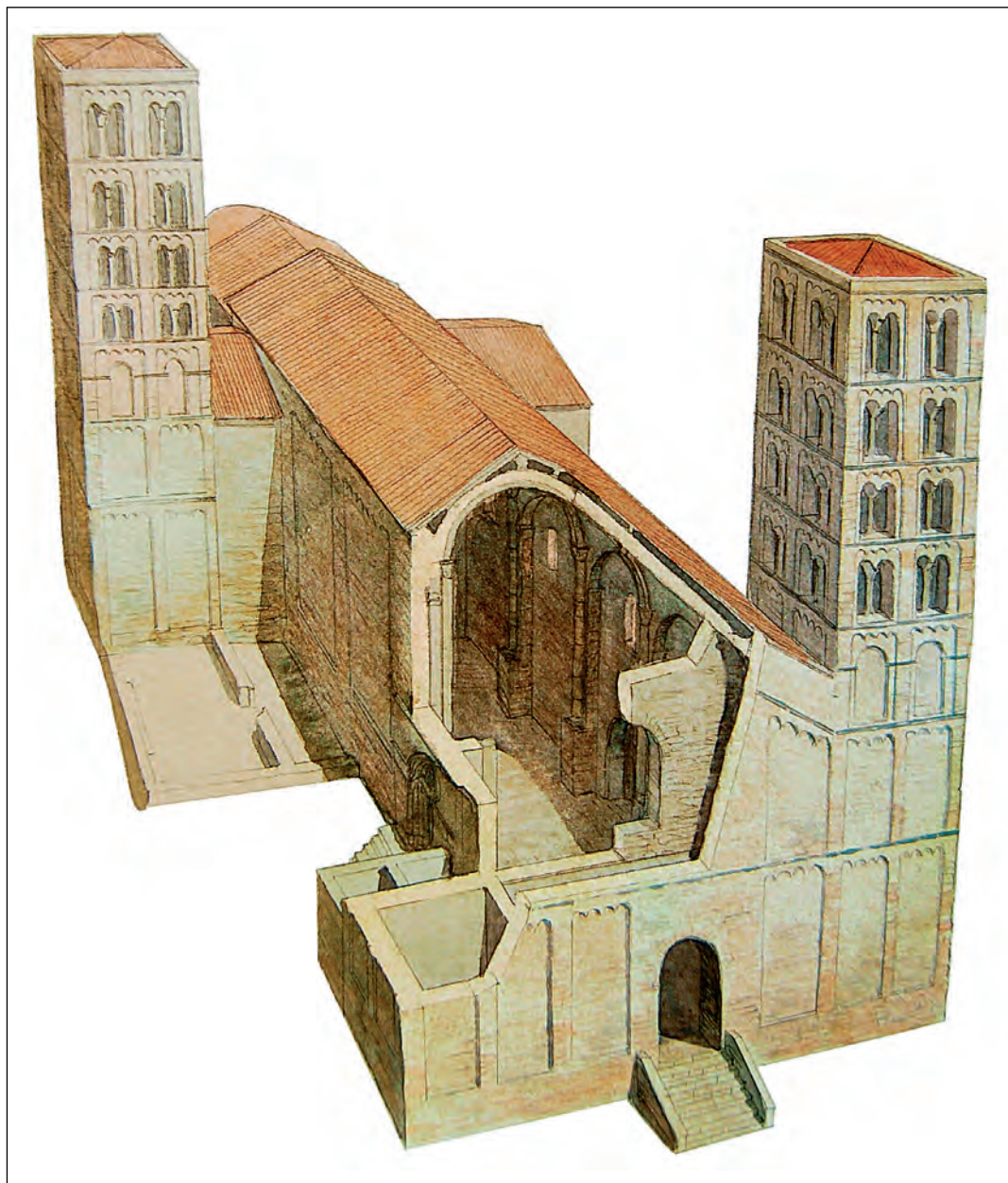
Des del punt de vista constructiu i, per tant, quant a possibles filiacions tècniques i estilístiques de l'edifici, el punt de partida obligatori –però no l'únic, com veurem– és el campanar conservat i ja descrit, associable al context tectònic i decoratiu del “primer art romànic”, amb el seu característic repertori decoratiu-constructiu de lesenes, frisos d'arcuacions i filades de dents d'engranatge. No obstant això, la materialitat del campanar insinua un panorama constructiu més diversificat que, com veurem, devia afectar la totalitat de la construcció. Els aparells principals de la torre consisteixen en un carreuó de blocs de pedra calcària nummulítica de tonalitat grisenca o blavosa, complementats amb petits blocs de pedra volcànica negra a les filades d'engranatge i a l'extradós dels frisos d'arquets cecs dels pisos cinquè i sisè; mentre que el sòcol, les cantonades i les lesenes de la torre fins a la meitat del seu tercer nivell estan configurades per grans carreus de pedra sorrenca ocre. La diferència potser delata una interrupció en l'obra, tal vegada relacionada amb una deixa destinada *ad cooperiendum clocharium novum* del 1078. En realitat, els sondatges arqueològics van permetre documentar una combinació similar de materials i tècniques en altres diversos punts de l'església: carreuó de pedra calcària a l'extrem occidental dels murs nord i sud de la nau, així com als murs exteriors de la galilea i dels cossos laterals del massís occidental; i carreus de pedra sorrenca al sòcol i al revestiment mural interior de la galilea, així com als fragments de la lesena central detectats als murs orientals dels dos cossos laterals del pòrtic. La detecció dels mateixos materials i característiques en punts allunyats de l'edifici (per exemple, en els dos campanars al nord i a l'oest), a banda d'altres consideracions de tipus metrològic, són testimonis addicionals d'una implantació unitària de l'edifici en les primeres dècades del segle XI, malgrat que la resolució en alçat d'algunes de les parts pogués prolongar-se fins al segle següent. L'ús dels dos materials en el cas de Girona s'explica fàcilment, d'una banda, per la seva disponibilitat: la pedra calcària es troba al subsol urbà (és l'anomenada “pedra de Girona”, explotada industrialment des del segle XIII), mentre que la sorrenca, procedent de pedreres situades a només uns 5 km a l'oest de la ciutat, molt probablement es trobava ja al solar de la catedral, per haver estat utilitzada en les estructures d'època romana, no només en el conjunt forense, sinó també a les parts de la muralla reconstruïdes en el segle III dC.

En relació amb tot això, una sèrie d'indicis escultòrics conservats en el fons lapidari de la catedral insisteixen en la identificació d'un plantejament arquitectònic i decoratiu més ric i complex del que s'acostuma a relacionar amb el “primer art romànic”, interpretat des d'una òptica dogmàtica com mancat d'escultura. Es tracta d'una sèrie de blocs treballats també, significativament, en pedra sorrenca. Alguns són fragments de capitells monumentals decorats amb palmetes i entrelleços, similars als que, en cronologies de la primera meitat



Fragments escultòrics amb palmetes i cintes entrelaçades procedents de la catedral romànica de Girona (© Capítol Catedral de Girona – Laboratori d'Arqueologia, Història Antiga i Prehistòria, UdG)

o del segon terç del segle XI, poden trobar-se a monuments d'Alvèrnia i el Llenguadoc i fins i tot a l'Empordà (Le Puy-en-Velay, Conques, Sant Pere de Rodes). Unes altres peces, més originals, mostren motius directament inspirats en el lèxic de les cornises clàssiques (òvuls i fletxes, tors i escòcies, mènsules d'acant, cassetons...), tot i que amb una sintaxi variada, de manera comparable a allò que s'observa, *mutatis mutandis*, en l'escultura arquitectònica provençal antiquitzant del segle XII. Els paral·lels més propers (i gairebé els únics) per a aquests últims blocs són dues impostes de material i motius anàlegs conservades *in situ* a l'absidiola nord i al creuer de l'església veïna de Sant Daniel de Girona, promoguda per la mateixa comtessa Ermessenda a partir del 1018. Atès que la pedra sorrenca procedia amb tota probabilitat de les estructures que hi havia al mateix solar de la catedral, no és impossible que els escultors del projecte del segle XI s'inspirassin en restes escultòriques dels antics edificis romans; la similitud amb l'obra de Sant Daniel s'explicaria fàcilment si aquesta, com sembla,



Perspectiva restitutiva de la catedral romànica de Girona des del nord-oest, amb vista de la hipòtesi del seu sistema de sustentació interior (© Jordi Sagrera)

hagués estat encarregada a un taller derivat del que va treballar les peces per a la seu. En qualsevol cas, els paral·lels clars tant per als fragments de capitells com per a les impostes permeten orientar una datació del conjunt escultòric en les dècades centrals del segle XI, horitzó convenient a la resta de la construcció i també a les notícies documentals.

A Girona, el sistema de reforços estructurals delatat per aquest conjunt d'impostes i capitells de pedra sorrenca sembla l'índex d'un desplegament d'arcs formers sobre columnes disposats al llarg del pla interior dels murs de la nau que, a banda d'articular una divisió en trams, hauria permès una millor distribució del pes de la volta. Un sistema estructural semblant, però amb pilars i sense capitells esculpits (és a dir,

sense indicis clars d'apartar-se del repertori habitual del "primer art romànic"), segurament es va utilitzar també per assegurar l'estàtica de la nau de la catedral de Vic. La hipòtesi de Girona no dista gaire tampoc de la solució adoptada per les mateixes dates o poc abans a Sant Pere de Rodes, tot i que allà aplicada en un projecte de tres naus. Ja en el segle XII es va aplicar un sistema semblant per sostenir la volta de la no gaire llunyana església de Sant Andreu de Sureda (Rosselló), allà amb columnes associades a potents contraforts interns que provoquen la il·lusió de considerar una mena de naus laterals atrofiades a la base dels arcs formers. Així doncs, l'edifici en el seu conjunt es va plantejar des de la familiaritat tècnica amb el "primer art romànic", tal com el va definir

Puig i Cadafalch, però també des de l'arrelament a una tradició constructiva anterior (esquelet estructural de carreus de pedra sorrenca, inclusió d'escultura monumental), atestada a les regions veïnes de l'Empordà i del Rosselló per edificis una mica anteriors o contemporanis, com Sant Miquel de Cuixà, Sant Genís de Fontanes, Sant Andreu de Sureda o Sant Pere de Rodes. La combinació d'aquests dos conceptes a la nostra catedral romànica va poder ser, segons Adell, una característica de l'arquitectura religiosa gironina de la primera meitat del segle XI.

Disseny i funcionament litúrgic

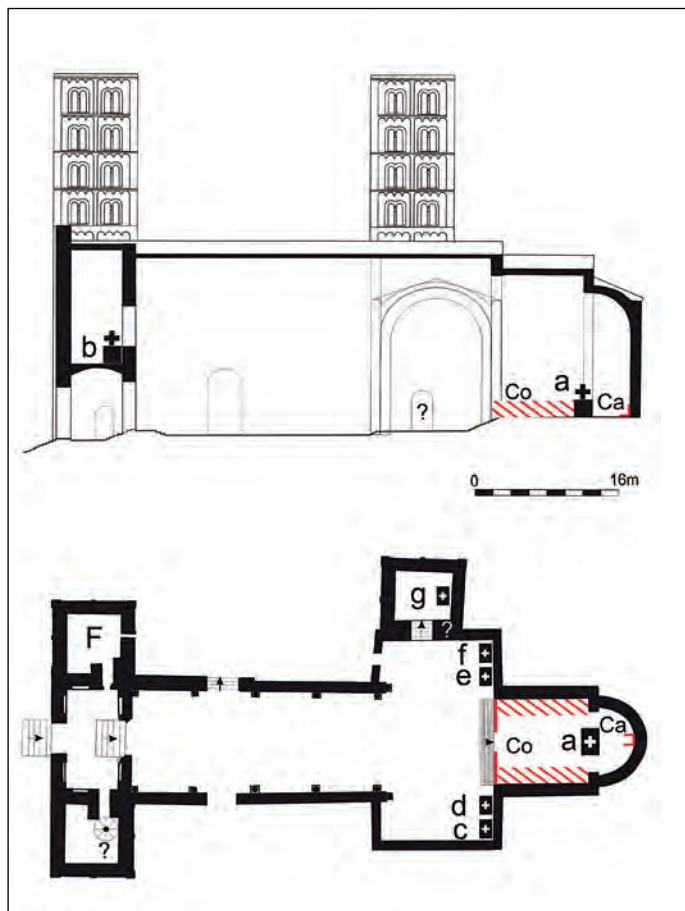
Tornant a la disposició arquitectònica, sembla clar que no tenia a veure només amb l'estàtica i l'estètica, sinó també (i principalment, però no únicament) amb la voluntat de configurar escenaris adequats i significatius per a la litúrgia, més encara en el cas d'una catedral. Per sort s'ha conservat una importantíssima font en aquest sentit, una consuetud d'aproximadament el 1360 (ACG, ms. 9), que malgrat que és tardana es va redactar quan l'edifici romànic encara no havia desaparegut del tot (en perduraven gairebé tota la nau i el mur occidental) i, per tant, conserva els fonaments teològics i litúrgics del disseny arquitectònic del segle XI.

Pel que fa a la nòmina d'altars, a banda del major de santa Maria i dels ja detectats de sant Miquel (documentat des del 993) i de sant Joan (1018), les fonts esmenten quatre altars secundaris més, dedicats a santa Anastàsia (1045), al Sant Sepulcre (1057), a sant Benet (ca. 1170) i a sant Andreu (1177). En primer lloc, la llista delata la voluntat de representar en un sistema simbòlic compacte els tipus més importants d'habitants de la Jerusalem Celestial: sant Miquel representava els àngels, sant Joan els evangelistes, santa Anastàsia les verges i màrtirs, sant Andreu els apòstols i sant Benet els abats i confessors. La consuetud ho certifica en indicar que les festes d'evangelistes sense altar propi a la catedral se celebrarien a l'altar de sant Joan i les de verges al de santa Anastàsia. Quant a la seva localització, sabem que l'altar del Sant Sepulcre es trobava al cos occidental, a la capella elevada sobre el pòrtic de ponent, on consta inequívocament l'any 1106, quan l'estructura va ser reformada o completada i es va afegir a l'altar principal el títol de la Santa Creu. L'altar de sant Benet només es va poder trobar, segons les fonts, en una capella situada en el primer pis de la torre "de Carlemany", segurament com la que encara es conserva actualment en el campanar de la catedral de Vic, on sembla que es va emplaçar també l'altar del Sant Sepulcre; com que localitzacions similars d'aquest títol es repeteixen en altres casos romànics catalans, no és impossible que abans del 1100 el primer pis de la torre gironina hagués acollit el primitiu altar del Sepulcre, després traslladat al cos occidental. Les quatre advocacions restants devien ocupar absidioles a la capçalera de l'edifici: la seqüència constructiva de la capçalera gòtica permet

deduir que al nord hi havia els altars de sant Andreu i santa Anastàsia, i al sud els de sant Miquel i sant Joan. D'aquesta manera, la catedral romànica de Girona es va concebre amb un dispositiu orgànic de set altars majoritàriament agrupats a la capçalera, iconografia que s'havia manifestat notòriament a la segona església abacial del monestir de Cluny (dedicada el 981) i que es va traslladar gairebé de forma simultània al projecte de l'església de Sant Miquel de Cuixà (974), i tot adaptant-se després a les grans esglésies catalanes de Ripoll (consagrada el 1032) i de Vic (1038).

Com ja s'ha vist en el cas dels altars dels sants Joan i Anastàsia, certes funcions pròpies d'aquestes taules secundàries aclareixen el sentit del disseny de l'església. És clar que prop de l'altar major, possiblement al fons del mur absidal, hi havia la magnífica càtedra episcopal del segle XI i, a banda i banda del no menys sumptuós altar de marbre, el cor dels canonges, ja documentat el 1054. Pel que fa al massís occidental, ja havia estat identificat per Francesca Español com a hereu de la gran arquitectura carolíngia: la documentació permet situar-hi, en efecte, celebracions litúrgiques relacionades amb la Passió i la Pasqua, d'origen carolíngi i també romà, com la missa matinal del diumenge IV de Quaresma, calc d'una de les *stationes* de la litúrgia papal. La galilea, a banda de ser el lloc de prestigioses sepultures, ho va ser també de solemnes estacions litúrgiques. A l'altar de sant Joan podem suposar que es confeccionaven antigament els sants olis el Dijous Sant, com ocorria a la seu de Vic i potser també, més endavant, a la de Tarragona, imitant de nou costums romans. De les quatre dedicacions que falten no tenim dades funcionals gaire precises. L'altar de sant Miquel, ja existent a l'edifici anterior, no necessita més justificació, però els altres tres cultes devien ser triats en el moment de concebre l'edifici romànic per algun motiu. És possible que la tria original de santa Anastàsia volgués representar, a banda de les verges, els màrtirs, però sense repetir el culte del màrtir local, Feliu, venerat a l'església veïna, per així coordinar millor l'estructura simbòlica de la catedral amb la del sistema estacional de la seu gironina. Possiblement s'hi celebrava també la missa d'Alba de Nadal, que a Roma el papa acudia a presidir a l'església del mateix títol, prop del Circ Màxim, la qual cosa constituiria una altra adaptació dels costums litúrgics romans. Pel que fa a sant Andreu, no és impossible que la tria d'aquest títol tingués també com a objectiu evocar els apòstols sense repetir el títol de sant Pere, a qui ja estava dedicat el monestir veí de Galligants, integrat també a la litúrgia estacional de la ciutat. Finalment, de l'altar de sant Benet només sabem que s'hi celebrava la festa pròpia, com s'acostumava a fer en els altars secundaris de les esglésies.

És important recalcar que, a més d'aquests usos individuals, aquest conjunt d'altars va funcionar de forma simbòlicament coordinada en algunes circumstàncies. Per exemple, durant la Quaresma, aquests eren els únics altars que



Esquema en planta i secció de la catedral romànica de Girona, amb la situació dels seus altars i equipament litúrgic bàsic (© Marc Sureda):

a. Altar major de santa Maria, b. Altar del Sant Sepulcre / Santa Creu, c. Altar de sant Joan, d. Altar de sant Miquel, e. Altar de santa Anastàsia, f. Altar de sant Andreu, g. Altar de sant Benet, Co = cor, Ca = càtedra

es velaven amb cortines; durant el Dijous Sant els olis, un cop consagrats pel bisbe, es distribuïen també en els quatre antics altars secundaris de la capçalera per mans dels quatre arxidiaques de la diòcesi, canonges al seu torn; i, sobretot, resulta revelador que les misses matinals durant gairebé tot l'any se celebressin el dilluns a l'altar de sant Miquel, el dimarts al de santa Anastàsia, el dimecres al de sant Andreu, el dijous al de sant Joan, el divendres al de sant Benet i el dissabte i el diumenge al de santa Maria. Cal afegir que durant el temps pasqual la missa matinal dominical es va celebrar fins al 1318 a la capella del Sant Sepulcre. Aquest esquema de misses votives setmanals itinerants, seguint una antiga tradició carolíngia i cluniacena, es documenta en altres esglésies catalanes, com Sant Cugat del Vallès i, potser, també el monestir de Ripoll.

A la vista de tot això, no hi ha dubte que la catedral dedicada el 1038 constituïa un sistema topogràfic-litúrgic curosament concebut i funcionalment coordinat. Això va tenir com a objectiu dotar de la màxima categoria simbòlica

el principal edifici de culte diocesà, on residien el bisbe i els canonges, representant els tipus més importants de sants i també els llocs sagrats més rellevants del cristianisme (Jerusalem, amb el títol del Sant Sepulcre o de la Santa Creu i els ritus pasquals, i Roma, mitjançant una meditada distribució de celebracions a imitació dels usos estacionals romans), i a més de forma coordinada amb la topografia litúrgica de la ciutat i seu episcopal. El complex resultant va ser, doncs, fruit de la interacció íntima de concepcions arquitectòniques, teològiques i litúrgiques al servei d'un mateix projecte intel·lectual, pensat sota l'òptica del vell Imperi carolíngi i, alhora, mirant a Roma.

Paral·lels regionals i context intel·lectual

La comparació reiterada amb la catedral romànica de Vic resulta il·lustrativa en diversos aspectes per situar més àmpliament la catedral de Girona en el context de les creacions arquitectòniques del segle XI a Catalunya i Europa. En primer lloc, les dues esglésies (dedicades, per cert, el mateix any 1038, amb tres setmanes de diferència) van ser edificis monumentals per als quals es va triar un disseny de nau única d'uns 11 m d'amplada. Això contradiu una visió –implícita en l'obra de Puig i Cadafalch– segons la qual els projectes més prestigiosos de l'època van disposar sistemàticament de plantes basilicals, i van deixar la nau única com una solució econòmica per a esglésies petites o mitjanes. Aquest prejudici no té en compte l'ús deliberat de la nau única en edificis notables de l'època, llunyans com per exemple Sant Pantaleó de Colònia (principis del segle XI) o molt més propers, com l'antiga catedral arquebisbal de Narbona construïda el segle IX, aleshores església metropolitana de les seues catalanes. Els dissenys de Girona i de Vic presentaven altres similituds significatives: els dos van incloure un campanar adossat al braç nord del transsepte (conservat en ambdós casos) amb un altar al primer pis, així com una capçalera amb cinc altars en bateria. A diferència de Girona, que situava el seu setè altar al potent massís occidental, Vic –que no tenia originalment aquest dispositiu– afegia un altre altar en una cripta situada sota l'altar major, estructura inviable a Girona a causa de l'orografia. Malgrat això, cal notar les coincidències en la llista de dedicacions dels altars (Sepulcre, Maria, Joan, Miquel, Benet), que semblen delatar la voluntat d'il·lustració d'un paisatge hagiogràfic comú; inclús les divergències (Pere i Feliu a Vic, Andreu i Anastàsia a Girona) poden obeir, com s'ha vist, a una voluntat d'adaptació a les preexistències concretes del sistema estacional gironí, però amb la finalitat d'afegir a aquest paisatge els apòstols i les màrtirs (a banda de les verges). D'altra banda, la consuetud de Vic del 1215 apunta a atribucions simbolicofuncionals semblants per a alguns d'aquests altars, com per exemple la relació del ritua dels olis el Dijous Sant amb l'altar dedicat a sant Joan, la qual cosa representa un ressò romà comú. Tots aquests

indicis delaten que la similitud formal entre els dos edificis obeeix a unes bases simbolicolíturgiques molt semblants, si no idèntiques.

Potser és significatiu, en aquest sentit, que els dos edificis puguin ser vinculats a l'entorn d'Oliba de Cerdanya, abat de Ripoll i de Cuixà quan es va plantejar la catedral de Girona (1010) i, anys més tard (1018), el bisbe que va promoure la reconstrucció de la catedral de Vic. Tot i que aquest personatge ha estat tractat per la historiografia de manera hiperbòlica i hom li ha atribuït de vegades l'"autoria" de qualsevol església rellevant que s'hagués construït a Catalunya durant la primera meitat del segle XI, en part a causa de prejudicis ahistòrics, el cas de Girona és potser l'únic que podria ser associat estretament al petit grup d'obres de les quals consta que van gaudir de la seva promoció en qualitat de responsable institucional directe (Ripoll, Vic, reformes a Cuixà). Addicionalment, el que sabem del massís occidental de la catedral de Girona troba un clar paral·lel estructural –i probablement també litúrgic– precisament a les estructures de ponent de l'església de Santa Maria de Ripoll, dedicada per Oliba el 1032 i que va poder ser plantejada per ell mateix des del 1008. La comtessa Ermessenda, germana del bisbe Pere de Girona (a qui les fonts no atribueixen qualitats intel·lectuals particulars) i promotora com ell de la nova catedral gironina, podria haver recorregut a Ripoll, el monestir de més prestigi intel·lectual dels comtats catalans des del segle X –i l'abat del qual, Oliba, es va mantenir sempre en el seu cercle de consellers–, per concebre el nou edifici. El disseny resultant, en tot cas, és tan similar en les seves línies mestres materials i funcionals a allò que sabem de la catedral de Vic, que pot suposar-se que Oliba o el seu entorn el van reformular, gairebé alhora, per renovar la catedral vigatana. D'una banda, els ressos romans comuns no només s'inscriuen en la tradició carolíngia, sinó molt particularment en un interès per la seu petrina que s'ha estimat paral·lelament a diferents iniciatives de tipus litúrgic, artístic i institucional empreses per Oliba, així com, tot i que en menys intensitat, per la mateixa Ermessenda. I, especialment, com va detectar Boto, en els dos edificis es documenta en cronologies primerenques l'adopció de la capçalera de cinc absis per a una catedral, concebuda sens dubte com a base per a un desplegament simbolicolítúrgic raonable, potser menys complex que el d'alguns monestirs, però destinat a triomfar en l'àmbit català en el mateix segle XI (per exemple a la Seu d'Urgell i Barcelona, segurament) i més endavant (Tarragona, Lleida), i inclús més enllà, en diverses catedrals romàniques hispàniques (Ourense, Braga, Porto, Èvora, Tuy, Burgo de Osma, Sigüenza, Saragossa). La catedral de Girona, així doncs, devia ser el primer lloc en què Oliba i el seu cercle intel·lectual i polític van reflexionar sobre les característiques arquitectòniques i litúrgiques adequades per a una església catedral a la Catalunya de principis del segle XI i, en definitiva, al llarg de tot el món romànic.

ARA DE L'ALTAR MAJOR

L'ara que presideix el presbiteri de la catedral és una peça molt notable de marbre blanc subtilment vetat de gris i esculpida a bisell, de 205 cm de llargada per 130 cm d'amplada i 15 cm de gruix. L'espai central de la taula, llis, està limitat per una mitjana escòcia que precedeix el registre decoratiu principal, d'aspecte lobulat, és a dir, en el qual es van esculpir trenta-dos arcs lleugerament ultrapassats (deu a cada costat llarg, quatre a cadascun dels costats curts i quatre més als angles, aquests últims de tres quarts de cercle). Als carcanyols dels arcs es van esculpir en relleu motius vegetals i d'entrellaços, disposats en parelles afrontades respecte de l'eix longitudinal de la taula. Cap a l'exterior, una mitjacanya llisa amb un motiu intermitent de fulles o escames –que crea un elegant efecte d'entorxat– i una escòcia completa precedeixen un últim registre pla en el qual es va tallar a bisell una estreta cinta de romboides i perles. En el seu gruix, l'ara està esculpida en

Ara de l'altar major



forma de cornisa. Aquest és l'únic element estructural conservat de l'antic altar romànic, tot i que se'n desconeix el sistema de sustentació original. Quan va ser reinstal·lada en el nou presbiteri gòtic el 1347, l'ara es va col·locar sobre un únic peu d'obra central. El 1939, en reconciliar-se l'edifici i examinar-se l'altar, s'hi van afegir plaques de marbre esculpides amb motius neogòtics, realitzades per l'escultor gironí Carrera. Tot l'altar va ser desmuntat l'any 1997 en previsió d'una reforma del presbiteri; tot i això, el projecte no va ser executat fins a l'any 2010, moment en què l'altar va ser desplaçat cap al tram següent per l'oest, on l'ara va quedar instal·lada sobre el nou peu metàl·lic que conté l'antic reconditori amb les seves relíquies.

L'ara de Girona forma part d'un conegut grup de taules d'altar esculpides en marbre l'element més característic de les quals són els motius semicirculars perimetrals (les anomenades *tables d'autel à lobes*, conservades en diverses esglésies del Midi i de l'antiga Marca Hispànica: Empúries, la Seu d'Urgell, Arles del Tec, Elna, Sureda, Quarante, Tolosa, Rodez, Sauvian, Capestang i, fins i tot, Llemotges i Cluny), encapçalades segons sembla que pel que va ser l'ara de l'altar major de la catedral metropolitana de Narbona, datable el 890. A partir d'aquesta última peça i d'aquella altra molt destacable de Saint-Sernin de Toulouse, datada el 1096, diversos autors com Deschamps (1925), Durliat (1966), Ponsich (1982), i més recentment Mallet, han vinculat aquest grup d'objectes a tallers d'escultura actius entre finals del segle IX i finals del segle XI a l'àrea de Narbona, seu metropolitana i antiga capital provincial amb abundància de marbres de qualitat portats

allà en època romana, disponibles per al seu reaprofitament; la familiaritat d'aquests artífexs amb el treball marmori els hauria permès també, a ells o a tallers derivats, la talla dels marbres pirinencs. Alhora, una composició i resolució semblant a la d'aquestes ares lobulades s'observa a les restes d'una porta-marc datable en el segle XI i procedent de l'antiga església de Sant Joan el Vell de Perpinyà, fet que suggereix que aquests tallers es podrien haver adaptat a una altra mena d'encàrrecs. S'han estudiat restes o indicis de portals-marc decorats de manera semblant a Sant Pere de Rodes i a la mateixa catedral de Girona, però en aquests casos en cronologies més avançades.

Ja a partir de Deschamps, s'acostuma a invocar com a font per a aquesta original i elegant decoració lobulada una sèrie d'altars tardoantics, circulars o en forma de sigma, vinculats amb l'Orient cristià i, més específicament, siri. Tot i això, poden trobar-se motius semicirculars semblants també en l'escultura aquitana altmedieval. De fet, potser no cal, en termes generals, recórrer immediatament a models geogràficament i cronològicament tan distants per explicar la presència d'un motiu conceptualment senzill i de gran efectivitat. Amb raó s'han assenyalat també vincles molt versemblants amb la talla d'ivoris i la miniatura de manuscrits, suports que per altra banda resulten de més fàcil circulació. El mateix Durliat va recalcar la similitud d'alguns dels motius presents als altars amb els que decoren una placa d'ivori conservada a la catedral de Narbona i datable en el segle IX, fet que ofereix una possible clau per a l'origen del grup. D'altra banda, des del punt de vista d'un hipotètic significat



Ara de l'altar major. Detall

—i inclús funcionalitat remota— dels lòbuls, Palol (1990) va tenir en compte les pràctiques de deposició dels dons sobre l'altar des de l'època paleocristiana i la importància renovada de l'Eucaristia en el context carolingi per proposar una orientació simbòlica acord amb tot això, potser difuminada amb el temps; una hipòtesi suggeridora que, tot i això, segons el nostre parer hauria de poder contrastar-se amb altres dades litúrgiques o literàries per ser considerada determinant.

Amb tota versemblança, l'ara va ser encarregada per presidir la catedral romànica dedicada el 21 de setembre del 1038. Si la peça és extraordinària, no ho és que fos destinada a Girona, ciutat que no només es troba a prop —inclús dins— de l'àmbit geogràfic indicat per a aquesta sèrie d'objectes, sinó que pertany (com tota la diòcesi) a la província eclesiàstica narbonesa, el metropolità de la qual en va presidir a més la cerimònia de consagració. També per delimitar millor la presència d'aquest objecte, Molina va destacar amb encert que els dos germans promotors de l'obra, la comtessa Ermessenda i el bisbe Pere, eren fills del comte Roger de Carcassona i, per tant, més ben connectats, encara, amb la zona en la qual els magnats es van proveir habitualment d'aquestes obres. Com era costum —i així s'observa en molts objectes semblants—, molts dels participants en la celebració van inscriure els seus noms a l'ara. La majoria d'ells, malauradament, són avui il·legibles; només hi ha constància del *Seniofredus lavita* que va poder llegir S. Alavedra i d'un *Petrus episcopus*, corresponent sens dubte al bisbe promotor, que ja va veure Palol i que encara avui és identificable. Sens dubte, la tria d'un moble d'aquestes característiques s'inscriu en la voluntat de dotar la nova seu d'un conjunt de mobiliari litúrgic de qualitat i prestigi, del qual molt probablement van formar part la càtedra episcopal, anomenada "cadira de Carlemany" (amb una escultura d'evidents vinculacions amb l'ara, particularment en els relleus laterals), i també altres elements conservats en el tresor capítular, que seran comentats més endavant.

Tanmateix, els complements més vistosos de l'ara major han desaparegut gairebé per complet. El més insigne va ser un magnífic frontal d'or, pedreria i esmalts amb trenta-dues escenes de la vida de Crist al voltant d'una imatge central de la Verge amb el Nen, malauradament desaparegut durant l'ocupació napoleònica de Girona, però que afortunadament va poder ser vist abans que es destruís per Roig i Jalpí (1678) i pel pare Villanueva (1806), amb les descripcions del qual se n'ha pogut reconstruir l'aspecte. El moble havia estat promogut per la mateixa Ermessenda, qui va donar la suma de tres-centes unces d'or *ad auream construendam tabulam* el mateix dia de la dedicació, i va ser segurament completat per la seva nora, la comtessa Guisla de Lluçà († *post quem* 1079), qui segons les descripcions es va fer representar als peus de la Verge acompanyada de la inscripció *Gisla comitissa me fieri iussit*. Les possibilitats de col·laboració o de concurrència entre les dues promotores han

estat discutides per diversos autors (Duran-Porta, Abenza, Sureda), sense que els seus termes s'hagin pogut esclarir per complet, de moment. Es conserven en el tresor catedralici els dos únics elements relacionables amb aquest formidable frontal desaparegut: dues pedres sigil·lars que es comentaran més endavant. En els segles posteriors el conjunt es va dotar de dues taules laterals que representaven una *Majestas Domini* i històries de la Verge, i en el segle XIV, finalment, s'hi va afegir una taula al darrere amb una altra *Majestas* i profetes; les tres també van desaparèixer.

No menys vistosa devia ser la creu també romànica que va presidir el mateix altar, que una font del segle XV descriu amb detall: a part del peu de plata, en el qual es llegien les inscripcions *R. Comes* i *E. Comitissa*, tot l'objecte era de làmines d'or, decorat amb cinc cercles (un al creuer i quatre més al centre de sengles braços) farcits de pedres, perles i esmalts, dotat de relíquies i mancat de crucifix. Va ser probablement una donació de la parella comtal formada per Ramon Borrell i, de nou, Ermessenda, potser efectuada a la mort del primer el 1017, probablement com a reflex precoç de l'afluència de l'or de les pàries. Diverses fonts atesten que es tractava de la creu major de la catedral, utilitzada en els ritus més solemnes, com l'adoració del Divendres Sant o els funerals de personatges d'alt rang. La seva forma, hereva de l'antic tipus de la *crux gemmata* transmès a través del repertori bizantí i otomà, devia conservar encara un gran prestigi en el segle XIV, ja que el seu ressò es va plasmar en la producció d'orfebreria gironina d'aquell segle. Va desaparèixer també, però no com a botí de guerra: a finals del segle XV estava ja tan feta malbé que diversos bisbes van ordenar, en les seves visites pastorals, reparar-la o substituir-la, la qual cosa finalment es va verificar el 1503 mitjançant la realització de l'actual creu d'or del tresor catedralici. Així doncs, la seva forma es va perdre, però la seva matèria sobreviu en la seva substituta.

LIPSANOTEQUES

L'any 1997 es va desmuntar l'altar major de la catedral de Girona davant la perspectiva d'una reforma del presbiteri que no es va executar fins al 2010. En el curs d'aquesta exploració es va detectar, sota l'ara de marbre i dins del peu de l'altar, una notable lipsanoteca. Consisteix en dues semiesferes o bols de plata d'uns 20 cm de diàmetre, amb la superfície exterior completament llisa, encaixats l'un amb l'altre i amb les relíquies en el seu interior, i fixats a una taula lígnia tallada en forma de creu. La taula s'insereix perfectament en una cavitat cruciforme excavada en un bloc de pedra sorrenca que actua com a *sepulchrum* de l'altar pròpiament dit. Dins d'aquesta cavitat, a banda dels bols fixats a la taula, es va trobar també una petita *ampulla* de vidre amb restes d'un líquid blanquinós.

En essència, aquests elements han de correspondre al dipòsit dut a terme en el moment d'instal·lar l'ara major de

marbre i consagrar la nova catedral, el 21 de setembre del 1038. La disposició cruciforme del *sepulchrum altaris*, que ha de datar d'aquell moment, té interès en poder ser comparada amb la d'exemples més antics semblants, com el de Saint-Germain d'Auxerre o altres contemporanis i geogràficament i formalment més propers, com el d'Arles del Tec o el de Sant Miquel de Fluvià; cal relacionar-lo també amb el que se sap del reconditori de relíquies de l'altar major de Sant Miquel de Cuixà, accessible i disposat *vivificae crucis modum*, segons el sermó del monjo Garcies (ca. 1040). Pel que fa a les relíquies en si, el dipòsit va ser alterat almenys dues vegades després de la consagració del 1038: el 1347, quan es va consagrar la nova capella major gòtica; i el 1939, en ser reconciliada l'església pel bisbe José Cartañá després de la Guerra Civil. Els documents relatius a la primera d'aquestes dues ocasions certifiquen que el contingut, en aquell moment, era el mateix que hem descrit. Una acta de reconeixement de les relíquies amb data el 2 de febrer del 1347 narra que es va trobar *in medio tumuli dicti altaris quandam scutellam argenteam cum cobopertorio argenteo cobopertam, sub quodam tegmine fusteo et bitumine seu cemento, in quo, diversorum sigillorum impressiones multe liquide aparebant, reconditam invenerunt (...) ac eciam juxta dictam scutellam quandam ampullam vitream in qua de quodam liquore quasi albo existebat*. Tot això es va reposar a l'altar *integre et absque diminutione*, i es va assegurar amb un nou segell del capítol. El 1939 es va repetir l'operació: es van observar perfectament tant la *scutella argentea* com el petit vas de vidre i es va reposar un nou segell capitular, aquest cop de lacre i disposat sobre l'encreuament de dues cintes de ras de seda porpra amb les quals es van embolicar els bols imbricats. Probablement el 1939 es van brunyir o netejar els bols, relluents encara el 1997; potser també van ser fixats a la planxa cruciforme de fusta, que tal vegada també es va substituir. Però, malgrat això, pot observar-se que el conjunt s'ha conservat essencialment inalterat durant gairebé mil anys.

L'any 1997 el capítol va decidir no separar els bols per examinar de nou les relíquies que contenen; des del 2010, en reubicar-se l'altar i consagrar-se de nou, el conjunt de relíquies reposa, per tant, intacte a l'interior del nou peu. Tanmateix, malgrat la manca d'exploracions recents, la documentació del 1347 que ja hem esmentat, transcrita per Villanueva i Fita, ens dona un testimoni molt exacte del contingut de la lipsanoteca. Dins dels bols hi havia *plurime et diverse reliquie et frustra parvorum lapillorum et quedam parva crux cum laminibus argenteis munita et coboperta*. L'últim element és sens dubte un *lignum crucis*, potser conservat en un estoig de procedència oriental. Desconeixem la naturalesa de la resta de les relíquies. Sabem, però, que una mica abans, durant la segona meitat del segle X, havia arribat a Girona possiblement des de Roma un important conjunt de relíquies, compartit amb el monestir de Ripoll i corresponent en tots dos casos a un important grup de testimonis dels Sants Llocs (fragments de pedra del lloc de l'Encarnació, de la Nativitat, de la Transfiguració o de

l'Ascensió), així com altres relíquies cristològiques i mariològiques (novament de la Creu, però també del pessebre, del pa del Sopar, de la túnica o, fins i tot, dels pèls de la barba de Crist; pel que fa a Maria, restes dels seus cabells, camisa, túnica i sepulcre), i les d'una multitud de sants. Aquestes restes han desaparegut, però se sap que es van conservar en diferents llocs de la catedral almenys fins a finals del segle XVII, independentment de les que es van recloure en origen a l'altar major. Si en el futur és possible explorar detalladament el dipòsit de l'altar gironí, podrà avaluar-se si les relíquies que s'hi van agrupar el 1038 tenen alguna relació amb aquest interessant conjunt.

A part de la lipsanoteca de l'altar major, es conserva un petit grup de recipients amb el mateix ús procedents de la catedral, però no se sap exactament de quins altars. La més antiga –vinculable amb més seguretat a un context romànic– es custodia al Museu Diocesà i consisteix en un recipient de vidre translúcid, blanquinós amb reflexos verdosos, de forma vagament bicònica, amb tres nanses a la part superior i vora exvasada, de 7,5 cm d'altura i 7,8 cm de diàmetre; probablement va ser una llàntia d'altar, apta per ser sostinguda en una corona de llum o un altre dispositiu similar i més tard aprofitada com a lipsanoteca, tot i que en desconeixem el contingut. Pertanyents també al fons del Museu Diocesà des del 1947, tot i que avui són dipositades i exhibides en el tresor catedralici, es conserven quatre lipsanoteques més de fusta tornejada. Tres d'elles, tot i les seves proporcions diferents (6,5 x 4 cm, 6 x 4 cm, 5,5 x 8 cm), resulten molt semblants en constituir cilindres polits, ornats amb simples estries. La primera de les tres duu una inscripció en la superfície, amb caràcters gòtics minúsculs, de tipus autoreferencial (*hic sunt diversae reliquiae prout intus scripta*). S'han datat en el segle XIII o en el XIV i, per tant, no es pot assegurar que pertanyessin a algun dels altars romànics del temple; la data d'ingrés, en tot cas, permet pensar que van ser extretes a mesura que es van renovar els altars després de la Guerra Civil. La quarta lipsanoteca exhibida en el tresor, també de fusta tornejada i de 6 per 4,5 cm, presenta més interès en ser de forma global amb estria central i tapadora pinacular culminada amb una petita esfera. Tot i que hagi estat datada en la mateixa franja cronològica, la seva semblança formal amb l'ungüentari d'ivori del Museu Diocesà d'Urgell permetria suposar que és més antiga.

ALTRES OBJECTES PROCEDENTS DE LA CATEDRAL ROMÀNICA

Marededeu de fusta

L'escultura lígnia de la Verge amb el Nen que es conserva en el tresor catedralici va ser, segons tots els indicis, la imatge titular de la catedral, sota l'advocació de Maria assumpta. Les visites pastorals atesten que, durant la baixa edat

mitjana, va estar integrada en el retaule d'orfebreria de l'altar major, juntament amb almenys una altra imatge mariana de plata, les dues amb complements tèxtils segons l'ús de l'època: al fidel devia resultar-li difícil, aleshores, reconèixer la titular de la seu, cosa que d'altra banda no devia causar problemes particulars, ja que la Verge de Girona no sembla que suscités mai una devoció popular especial. A l'escenari de la catedral romànica cal imaginar-la situada prop o, fins i tot, a sobre de l'ara de l'altar major, tot i que no es disposa de cap notícia pel que fa al cas.

La marededeu gironina, que respon al tipus de la *Sedes Sapientiae* i el tron de la qual va desaparèixer en un moment ignot, és un objecte excepcional des de diversos punts de vista. En primer lloc, la qualitat de la seva talla és excel·lent, com s'ha destacat diverses vegades; això, sumat a la manca de paral·lels estilístics directes (s'ha evocat, pel cap alt, el de la Verge de Ger, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya), ha suggerit una datació a grans trets precoç en el context d'aquest tipus d'obres, que ha oscil·lat entre la segona meitat i el terç central del segle XII. Tampoc, tot i alguns

suggeriments, s'identifiquen consegüents estilístics clars o altres productes que permetin dibuixar un taller escultòric coherent. No obstant això, cal tenir en compte que, tal com demostren diverses restes estimables a la mateixa imatge, aquesta va estar recoberta completament de làmines de plata probablement daurada i, potser, d'altres complements d'orfebreria, per la qual cosa el seu aspecte devia ser substancialment diferent de l'actual, com va indicar Jordi Camps; per tant, en termes generals la seva aparença primitiva era ben diferent de la de les escultures lígnies policromades amb les quals normalment se la compara. Tot i que els únics paral·lels catalans d'escultures romàniques amb recobriment metàl·lic es documenten en un horitzó més tardà (és el cas de les marededeus de Tuïr al Rosselló o de Plandogau a la Noguera, les dues datades a principis del segle XIII), se sap que aquesta pràctica té els seus punts de referència més destacables en la imatgeria alemanya dels voltants de l'any 1000, en què destaquen els exemples de les verges recobertes d'or d'Essen, i, sobretot, l'acèfala d'Hildesheim, la similitud de la qual amb el cas gironí és si més no remarcable. A banda d'aquesta darrera semblança, Camps ha cridat encertadament l'atenció sobre el fet que el frontal auri desaparegut de la catedral, aproximadament un segle anterior a l'escultura que ens ocupa, va incorporar al seu centre també una imatge sedent de la Verge i el Nen en relleu alt o mitjà, també recoberta de metall, que podria estimar-se, així doncs, com una possible font per a la concepció de la talla en qüestió.

Marededeu lignia



Relleus escultòrics en pedra

Al fons lapidari de la catedral, a més dels blocs relacionables amb l'edifici del segle XI, es conserven diverses restes escultòriques datables entre els segles XII i XIII, moltes descobertes durant les obres de sanejament de les voltes de la catedral o de reforma de la plaça dels Apòstols contigua al flanc sud de la seu, que van ser donats a conèixer per Jaume Marquès Casanovas. Es comenten aquí només els més rellevants.

Avui integrats a l'ambó de l'altar major i restaurats amb criteris d'unitat d'estil, es poden veure restes d'un cancell decorat amb cintes, flors i ocells dins d'entrellaços de disseny circular, un motiu amb abundants paral·lels tèxtils; altres fragments més petits de disseny semblant permetrien afegir a aquesta disposició altres panells amb cercles poblats per quadrúpedes o figures humanes. És versemblant creure que aquests últims elements de mobiliari petri poguessin relacionar-se amb un tancament o barrera, executada segurament en relació amb una ampliació de l'estructura coral, acció que alguns indicis tant documentals com estilístics aconsellarien datar cap al 1130-1140; aquest horitzó, a més, concorda amb el seu estil, de ressons tolosans estimables.

Es podria dir el mateix quant a estil i datació d'un altre fragment, del qual actualment (2023) es desconeix el parador, que mostra part d'un semicercle amb una figura humana



Fragment de cancell, potser relacionat amb el tancament de l'estructura coral romànica

agafant-lo, un cap de lleó amb crinera al carcanyol i una banda perimetral de doble cinta en forma de ziga-zaga, de semblança remota amb els treballs tolosans de Bernard Gilduin, potser pertanyent a alguna de les portades d'accés a la catedral o de comunicació entre la catedral i el claustre que poguessin reformar-se al llarg dels segles romànics. D'alguna obertura d'aquest tipus, en tot cas, deu procedir també una llinda amb inscripció versificada (IANUA SUM VITE PER ME GAUDENDO VENITE / AD REGNUM CELI NULLI SUM CLAUSA FIDELI), així com una sèrie de fragments de capitells, entre els quals la meitat superior d'un de mòdul considerable, treballat en pedra sorrenca, amb petites volutes a la part superior i, a sota, una bonica parella de palmetes planes dins de cercles, que va ser trobat al costat d'un fragment de fust i que, sense pertànyer segurament al conjunt interior de la catedral –ni per motius estilístics ni per mòdul–, hauria d'imaginar-se en alguna d'aquestes posicions alternatives dins del marc cronològic general expressat.

Un altre relleu molt conegut, durant anys exhibit en el tresor catedralici, mostra una escena sintètica de l'Apocalipsi (la prostituta compartint una copa amb un rei i, a continuació, muntada sobre la bèstia de set caps) clarament dependent del còdex del Beat, present a la catedral des del 1078; tot i que no existeixin certes pel que fa al cas, la seva troballa en un sector de les voltes gòtiques en procés de construcció quan s'anaven desmantellant les últimes estructures romàniques, a més de la seva disposició semblant a la d'un fris amb el terç dret sense esculpir i, per tant, pensat per ser inserit al mur, van permetre a Marquès imaginar aquest relleu situat originalment a la galilea o pòrtic de ponent. Posteriorment,



Relleu de l'Apocalipsi

Jordi Camps, a banda d'avaluar la proximitat del relleu en relació amb les miniatures del volum esmentat, també va considerar la seva filiació estilística. Aquesta avaluació va permetre vincular la peça amb el taller que va esculpir les galeries del claustre cap al 1180-1190, però amb una qualitat inferior.

Cobertes d'evangeliari

Les dues cobertes de fusta tallada conservades en el tresor capitular van pertànyer al ms. 2 de l'Arxiu Capitular de Girona, un evangeliari copiat possiblement a Girona en la primera meitat del segle XI a partir de models carolingis. La pràctica coincidència de dimensions entre tapes i volum (28 x 20 cm), malgrat algun retall posterior del pergamí, indica la seva relació íntima i amb tota probabilitat original, tot i que Mundó va proposar una incorporació de les tapes al còdex a mitjan segle XI. El seu apel·latiu tradicional de "juradoris" obeeix a l'ús del llibre, almenys des del segle XIII, per al jurament del càrrec dels vicaris del rei a la ciutat i d'altres personatges vinculats al servei del bisbe, de la catedral o de la canònica, com demostren les fórmules copiades als folis finals; però abans del predomini de l'escriptura gòtica, el volum devia utilitzar-se sobretot com a evangeliari litúrgic. Dins d'un marc de roleus vegetals idèntic a les dues cobertes, el rectangle central representa, en una d'elles, Crist a la creu entre Maria i Joan, acompanyat de dos àngels de mig cos als angles superiors, i a l'altra una *Majestas Domini* dins d'una màndorla sostinguda per quatre àngels, la disposició de la qual recorda més aviat una Ascensió, com va indicar

Orriols. La combinació d'aquest tipus d'escenes resulta molt recurrent a les cobertes d'evangeliaris medievals –com demostren els exemples gòtics conservats al mateix tresor de la catedral–, així com en altres suports, com per exemple les miniatures que en els sacramentaris sovint il·lustren l'inici del cànon de la missa (*Te igitur*), amb un significat obertament eucarístic. En realitat, la seva presència en un evangeliari no és menys pròpia, però aquest mateix llibre representa Crist com a Verb encarnat. La idea d'encarnació quedava potser, en aquest cas, especialment reforçada en tractar-se d'un volum destinat a ser manipulat, a part d'en la proclamació de l'Evangeli a la missa, a les ordenacions i als juraments solemnes, fets que accentuen la dimensió volumètrica i tàctil dels llibres litúrgics medievals.

Les cobertes, imitació en fusta dura i antany daurada (es conserven algunes restes d'aquest acabat) de les més luxoses d'ivori i metall preciós, s'havien datat tradicionalment en el segle XII, potser per assimilació a la marededeu de fusta conservada en el mateix tresor. Tanmateix, Roura ja va apuntar el sabor carolingi dels relleus i, més endavant, Orriols va precisar algunes dependències en relació amb l'eborària bizantina o influïda per Bizanci de finals del segle X, aprofundint en la mateixa línia, Molina va assenyalar paral·lels nord-italians –en realitat també en l'àmbit de l'Imperi–, com el dels ivoris de Magdeburg, probablement treballats a Milà cap al 965. Certament, els treballs otonians sobre models eboraris bizantins proporcionen claus per interpretar certs estilemes, com el gest de Maria, els plecs de la toga de Crist o els cabells arrissats de Joan i dels àngels. Tot i això,



Cobertes d'evangeliari

hi ha punts de referència més propers. No ens referim als motius vegetals del "tron de Carlemany", esmentats sovint com a paral·lels, tot i que la semblança sigui més aviat genèrica; en realitat, els roleus de les cobertes mostren punts de contacte més significatius amb els de les bandes perimetrals del frontal d'or de la catedral de Basilea, peça fonamental de l'orfebreria otoniana datada cap al 1019, actualment conservada al Musée de Cluny. Pel que fa a la iconografia pròpiament dita, ja Orriols va destacar similituds entre la crucifixió de les cobertes i la del fol. 8 del *Textus Evangeliorum* de l'Arxiu Capitular de Vic; podem afegir les del mateix motiu amb el Calvari del fol. 369v de la Bíblia de Ripoll (Biblioteca Apostòlica Vaticana) i, inclús més notablement, la semblança de la *Majestas-Ascensió* amb aquella que presideix la Visió d'Ezequiel en el fol. 208v o, especialment, amb l'Ascensió del fol. 370r de la mateixa Bíblia.

Tot això permetria pensar també per a les cobertes en una producció regional, tot i que no menys arrelada en la tradició carolíngia i receptiva a la comunicació de models bizantins, com ocorre de fet amb la mateixa Bíblia ripollesa. No en va, la disposició i combinació dels motius i inspiracions a les cobertes de Girona semblen indicar aquest context imitatiu i alhora ben informat, ja que les plaques lígnies poden interpretar-se com el ressò d'una modalitat de coberta de llibres litúrgics molt abundant en el context otonià, consistent en l'emmarcament orfebrístic en metall precios de plaques eboràries; com si, per a l'ocasió, s'haguessin juxtaposat com a models els roleus auris de Basilea i algun dels iveris bizantins evocats. Diguem per acabar, en aquest sentit, que si la lipsanoteca de Tost (avui al Museu Episcopal de Vic), clara imitació en fusta de les estauroteques migbizantines datada el 1040 o poc abans, hagués estat treballada a Ripoll o en l'entorn d'Oliba –opció no obligatòria però plausible, si considerem l'anàlisi d'aquest complex objecte–, això il·luminaria un context de treballs regionals en fusta que remetien, cadascun a la seva manera, a les més prestigioses aportacions foranes del moment, ambient molt acord amb el que, com s'ha vist, suggereixen de diverses maneres les cobertes gironines.

Entallaments

Es conserven també en el tresor dues pedres treballades que van estar incrustades fins al 1089 en el frontal romànic d'or de l'altar major de la catedral, com descriuen Roig i Villanueva, i que tradicionalment s'han associat a personatges del segle XI. La calcedònia ovalada de color blau clar porta el nom de la comtessa Ermessenda de Carcassona (ca. 975-1058) clarament escrit en llatí –ERMESI(n)DIS– i, a sota, en escriptura cífica, *'rmsnd*, els dos en negatiu perquè produïssin una empremta sigil·lar llegible. Aquest va ser, doncs, probablement el segell personal de la cèlebre comtessa, més tard incrustat en el frontal auri patrocinat per ella. Labarta ha expressat



Segell personal de la comtessa Ermessenda

Segell personal atribuït a Guisla de Lluçà o al bisbe Pere Roger



dubtes sobre la seva autenticitat, basades en la consideració dels forats laterals, que podrien delatar la pertinença original a un collar, i, especialment, en algun error en l'escriptura cífica. Cap d'aquestes objeccions, però, sembla definitiva: que la pedra pertanyés a un collar no impedeix que fos reutilitzada com a segell, i que els caràcters cífics continguin algun error podria ser a causa de la imperícia d'un gravador poc familiaritzat amb aquesta escriptura. D'altra banda, els caràcters especials llatins són coherents amb l'epigrafia coneguda de l'època i, en suma, l'existència d'un segell autèntic i la seva

preservació acurada al llarg dels segles en l'objecte sufragat per la seva posseïdora resulta més fàcil d'explicar que una falsificació dels segles XII o XIII, principalment si s'hagués realitzat amb criteris arqueològics tan ben fonamentats. El segell amb el nom d'Ermessenda i la seva inclusió en el frontal atesten tant la importància política del personatge en la seva època, la signatura del qual havia de poder ser reconeguda més enllà de la frontera cristiana, com la voluntat de figurar o fins i tot de "signar" les obres sufragades, segons una actitud que Robert Maxwell ha definit com a signe d'una nova actitud del donant laic i literat (o amb aspiracions culturals) característica dels temps romànics.

La cornalina vermella, per la seva banda, duu una inscripció religiosa bastant genèrica, en cursiva cífica tallada en negatiu ("Únic en el Seu cel i Formós en el Seu decret / Sigues generós amb qualsevol que et resi pel matí i per la tarda"), que segons Labarta delata una producció de l'Orient Mitjà posterior a l'onzena centúria. És possible que arribés a Girona com a importació i, posteriorment, s'inclogués en el frontal. Alguns autors la van considerar des del segle XIX com el segell personal de la comtessa-vescomtessa Guisla de Lluçà (ca. 1012-1079) o del mateix Pere Roger de Carcassona, bisbe de Girona i germà d'Ermessenda (1010-1051), atribucions incertes motivades sens dubte pel fet que la primera va estar també relacionada amb el frontal en el qual la pedra va estar incrustada i per la relació òbvia del segon amb la catedral romànica.

Conjunts funeraris de calze i patena

En els antics inventaris de la catedral consta una quantitat notable de vasos litúrgics, entre els quals hi ha una "copa de Carlemany", potser un calze exòtic o un copó llemosí d'esmalt, com ocorre amb altres objectes teòricament dipositaris de la memòria imperial en molts altres tresors europeus. Malauradament, cap no s'ha conservat. Els únics calzes del tresor catedralici són els de peltre recuperats juntament amb sengles patenes a l'interior de les tombes dels bisbes Dalmau de Creixell († 1214) i Guillem de Cabanelles († 1245). Són perfectament comparables a la resta d'objectes d'aquest tipus conservats de cap a cap de la Corona d'Aragó i, almenys, atesten una forma de vas litúrgic comú en aquell horitzó cronològic. Alguns conjunts d'aquest tipus més antics, trobats a tombes de bisbes otonians i francesos pels volts de l'any 1000, van poder servir malgrat la seva mida reduïda per celebrar l'Eucaristia sobre una ara portàtil, en una capella privada o durant les etapes d'un viatge, ja que es van realitzar amb metalls preciosos i presenten bons acabats. En el cas dels dos conjunts gironins, en canvi, atenent a la pobresa del material i a la simplicitat dels acabats, sembla que el seu ús era merament simbòlic, destinat a destacar la dignitat sacerdotal del difunt. Sembla reafirmar-ho el fet que en altres casos el conjunt s'acompanyi d'una oblata també de peltre, com la

que integra el conjunt anèleg trobat a l'interior del sepulcre de sant Bernat Calvó, bisbe de Vic († 1243), avui al Museu Episcopal de Vic.

Teixits

A banda del cèlebre "tapís de la Creació", al qual es destina un estudi monogràfic, són molt pocs els teixits de cronologia romànica procedents de la catedral que s'han conservat. En el tresor catedralici s'exhibeix el coixí trobat el 1982 dins del sarcòfag del comte Ramon Berenguer II († 1082), de 35 x 46,5 cm; consisteix en una ànima de lli originalment farcida de plomes i una funda exterior de vellut de seda de colors groc, vermell i verd, que crea un bonic efecte jaspiat. Malgrat que l'ús del vellut resulta més aviat rar en el segle XI, i tot i que consta que la tomba comtal va ser oberta i traslladada el 1385, el deteriorament del coixí en el punt precís en el qual reposava el crani, només possible a causa del procés de descomposició immediatament posterior a la sepultura, fan creure que es tracta en efecte d'un exemplar de finals del segle XI. També es conserva en el tresor una petita part (uns 26 cm) de vel sendal, en teoria procedent de la tomba de Guillem de Montgrí († 1273) a l'accés al claustre de la catedral; és un petit fragment de lli blanc amb una franja decorativa de fil daurat i seda vermella, verda i blava, que forma motius geomètrics.

Una vintena més de fragments o conjunts de fragments de teixit procedents de la catedral es conserven des del 1957 al Museu Diocesà, provinents de sepulcres i osseres situades actualment al claustre catedralici. Per tant, les teles devien pertànyer a les vestidures amb les quals van ser enterrats els difunts. Sabem que cap al 1930 van tenir lloc obres de neteja i restauració al claustre, en el decurs de les quals es van traslladar al recinte claustral diverses osseres episcopals descobertes a la zona de l'antiga sala capitular, a banda d'altres de procedents de diferents espais del conjunt catedralici. Totes aquestes tombes són datables entre principis del segle XIII i la primera meitat del XIV. Tots els fragments van ser restaurats i col·locats entre dos vidres o làmines de plexiglàs al Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona el 1961. Estudiats per R. M. Martín, van ser datats gairebé tots en el segle XII —un més aviat en l'XI i dos més cap al segle XIII—, estimant per a la majoria una procedència hispanoàrab; tot i això, l'atzarosa vida dels teixits litúrgics, el seu estat de conservació tan deficient (en bona part a causa dels processos de descomposició, que determinen un viratge dels colors) i —en la majoria dels casos— la manca d'informacions precises sobre la seva procedència impedeixen donar un valor exacte a aquestes consideracions cronològiques, a falta d'estudis més detallats. Del conjunt més antic de fragments, consistent globalment en un tafetà treballat en tapisseria amb folre de seda daurada i decorat amb lleons afrontats i decoració floral de diversos colors (molt difícils d'observar), que va ser datat cap al segle

XI, se'n conserva una extensió de 49 x 71 cm. Altres fragments mostren més clarament el seu color (dos d'un to brillant carmesí, situats en el segle XII) o el seu patró decoratiu (en tres fragments cosits, unes flors de quatre pètals geometritzades que alternen blanc i or; en un altre, molt mal conservat, una franja doble).

De tot el grup, el conjunt més interessant –i l'únic que sembla que pot ser contextualitzat amb precisió– consisteix en vuit fragments procedents de l'ossera del bisbe Guillem de Cabanelles († 1245), un dels descoberts el 1930. Hi destaca una tunicel·la pràcticament completa de 138 x 95 cm, datable en el segle XII avançat i de forma encara reconeixible, a base d'un teixit de seda daurada, groga i rogenca amb diversos motius decoratius (franges, arbres de la vida estilitzats i àguiles afrontades) i paraments, com és habitual, a les parts baixes frontal i del darrere. Uns altres dos fragments d'un indument desconegut (probablement dalmàtica o casulla) presenten, sobre una base de tafetà de seda, una decoració basada en medallons amb lleopards afrontats, un de blau i un altre de groc i negre, treballats amb tècnica de tapisseria, cosa que denota la qualitat del teixit. Hi ha altres fragments similars que alternen aquest tipus de decoracions dins de rectangles bordejats per inscripcions cúfiques. En conjunt, i coneixent el seu *terminus ante quem*, Martín va poder comparar aquests fragments amb altres de similar context i cronologia trobats a Catalunya, com les restes dels induments episcopals del sant bisbe de Vic Bernat Calbó († 1243), conservats al Museu Episcopal de Vic, o els del bisbe de Barcelona Arnau de Gurb († 1284), repartits en diversos museus espanyols i nord-americans, així com inclús amb algun fragment trobat a l'interior de l'anomenat "Crist del 1147", al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Com en tots aquests casos, mitjançant l'estudi de la tècnica i dels motius decoratius d'origen persa sassànida (d'altra banda, de repertori habitual), Martín va poder estimar la seva procedència hispanoàrab i datar-los entre el segle XII i principis del segle XIII.

Text: MSJ - Fotos: EAV/RCB - Plànols: ACC

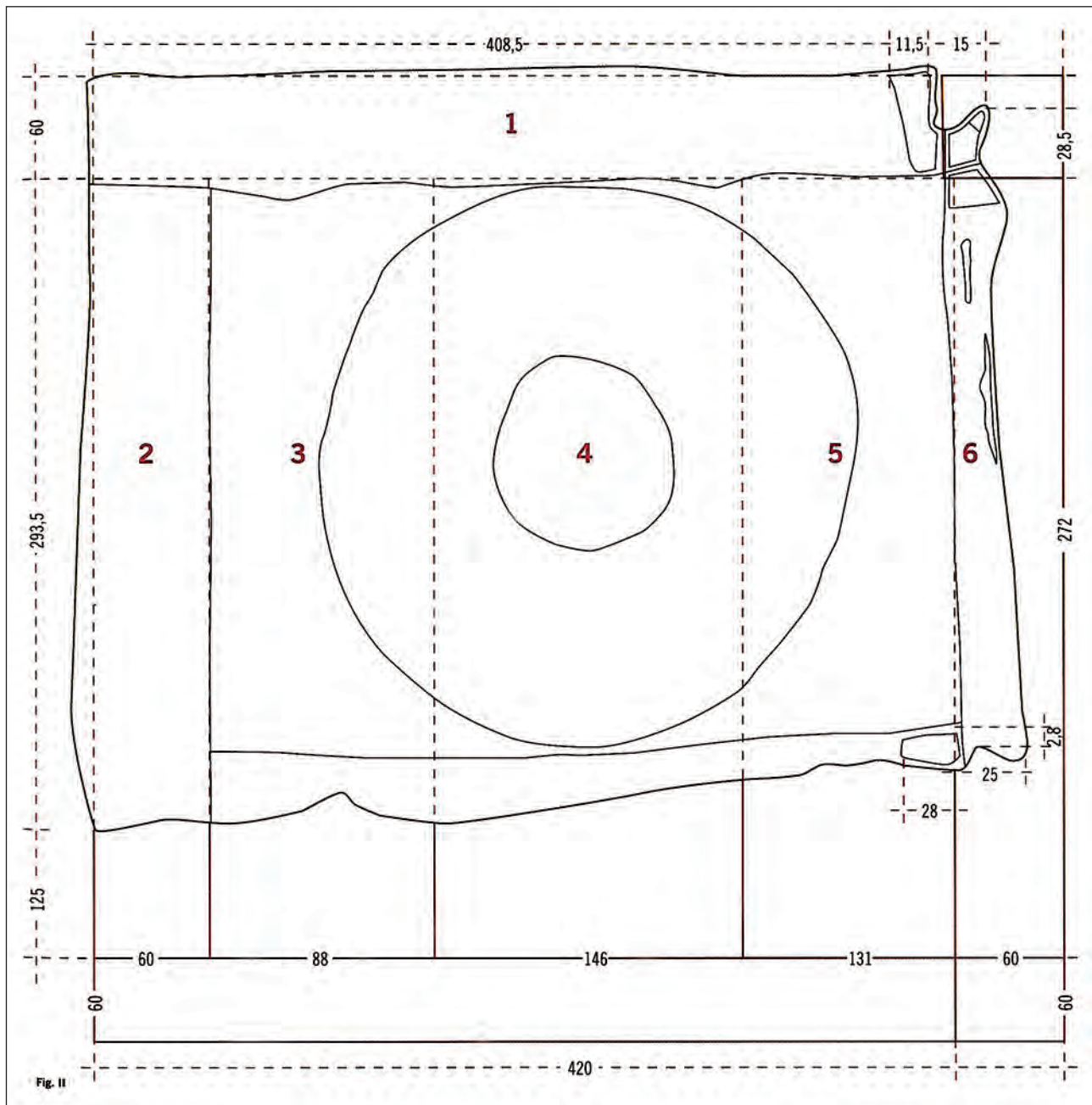
Bibliografia

- AA.VV., 2004; ABENZA SORIA, V. C., 2020; ADELL I GISBERT, J.-A., 2010; ARCHIVO CAPITULAR, 1935-1939; BALTRONS I ROBERT, G., 1997; BAUTIER, R.-H., 1991; CAMPS I SÒRIA, J., 2008d; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. i CAMPS I SÒRIA, J., 2008b, pp. 418-419; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, I, pp. 133-162, V, pp. 110-118, XXIII, pp. 109, 123-124, 134-142, 147-155, 203-204; COMAS, M., 1940; COOK, W. W. S. i GUDIOL RICART, J., 1980, pp. 291-293; DESCHAMPS, P., 1925; DURAN-PORTA, J., 2015, I, pp. 198-199; DURLIAT, M., 1966; ESPAÑOL BERTRÁN, F., 1996; ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2005; FITA, F., 1873, p. 106; FONT GRATACÓS, L., 1952, pp. 43-44; FREIXAS I CAMPS, P. *et alii*, 2000; GIRBAL NADAL, E. C., 1888b; LABARTA GÓMEZ, A., 2017, pp. 293-295; LORÉS I OTZET, I., 1990; MALLET, G., 2012; MARTÍ CASTELLÓ, R., 1997; MARQUÉS CASANOVAS, J., 1961; MARQUÉS CASANOVAS, J., 1968a; MARQUÉS CASANOVAS, J., 1968b; MARQUÉS I PLANAGUMÀ, 1993b; MARQUÉS I PLANAGUMÀ, J. M., 2007; MARTÍN I ROS, R. M., 1995; MOLINA FIGUERAS, J., 2005; NOLLA I BRUFÀU, J. M. *et alii*, 2008; ORRIOLS I ALSINA, A., 2000, pp. 84-93; ORRIOLS I ALSINA, A., 2017, pp. 173-176; PALOL I SALELLAS, P. de, 1990; PONSICH, P., 1982; ROURA GÜIBAS, G., 1981, pp. 361-365; SAAVEDRA Y MORAGAS, E., 1872; SAGARRA, F. de, 1915, I, p. 4; SOBREQÜÉS I VIDAL, S. *et alii*, 2003; SUREDA I JUBANY, M., 2004a; SUREDA I JUBANY, M., 2004b; SUREDA I JUBANY, M., 2007; SUREDA I JUBANY, M., 2008b; SUREDA I JUBANY, M., 2008c; SUREDA I JUBANY, M., 2009a; SUREDA I JUBANY, M., 2009b; SUREDA I JUBANY, M., 2010; SUREDA I JUBANY, M., 2013, pp. 53-59; SUREDA I JUBANY, M., 2014; SUREDA I JUBANY, M., 2015; SUREDA I JUBANY, M., 2016; SUREDA I JUBANY, M., 2017; SUREDA I JUBANY, M., 2018b; SUREDA I JUBANY, M., 2018c, pp. 122-123, 169-172; SUREDA I JUBANY, M., 2020; SUREDA I JUBANY, M., 2021a; SUREDA I JUBANY, M., 2021b; SUREDA I JUBANY, M., 2021c; SUREDA I JUBANY, M., 2021d; SUREDA I JUBANY, M., 2022, pp. 27-31; SUREDA I JUBANY, M. i BOTO VARELA, G., 2021, pp. 150-175; SUREDA I JUBANY, M. i BOTO VARELA, G., 2023, pp. 379-394; SUREDA I JUBANY, M. i FREIXAS I CAMPS, P., 2010; VILLANUEVA, J., 1803-1852, XII, pp. 339-340.

TAPÍS DE LA CREACIÓ

Es coneix amb el nom de *Tapís de la Creació* un brodat de grans dimensions (358 x 450 cm) que està exposat a la col·lecció permanent del tresor de la catedral de Girona. L'obra destaca per la seva mida, així com per l'excel·lent programa iconogràfic, en el qual es combina de manera molt original el repertori bíblic de la Creació (roda central), el cosmogràfic del calendari amb la figuració de l'any, les estacions, els rius del paradís, els mesos i els dies de la setmana (sanefes) i, finalment, l'històric de la llegenda de la Veracreu (registre inferior). Es tracta, doncs, d'una de les obres més extraordinàries de l'edat mitjana europea.

No obstant això, el que ha arribat fins a nosaltres del *Tapís de la Creació* és un fragment d'una obra més gran, les dimensions totals de la qual devien ser de 480 x 540 cm, és a dir, un terç més de la seva mida actual. Això s'ha pogut calcular a partir de l'estudi realitzat fa uns anys per les restauradores Carmen Masdeu i Luz Morata, gràcies al qual sabem que el brodat està format, en realitat, per una sèrie de franges de teixit independents, de format rectangular i cosides a les unions. De les sis que se'n conserven –cinc de longitudinals i una d'horitzontal– només aquesta última està gairebé completa i ens dona la mida original de les tires: 420 cm. La resta, disposades en sentit vertical, n'han perdut la part inferior o es troben en un estat molt fragmentari (en el cas de la tira dreta). Encara que totes presenten amplades diferents, la seva longitud sembla haver estat la mateixa (420 cm), de manera que podem deduir que en el seu estat primigeni la peça estava formada per set bandes de 420 cm: una horitzontal superior, cinc longitudinals i una última horitzontal inferior, de la qual no queda cap vestigi. La superfície resultant –480 x 540 cm–, de la qual s'ofereix una reconstrucció, és absolutament coherent amb el programa iconogràfic de la peça. D'aquesta

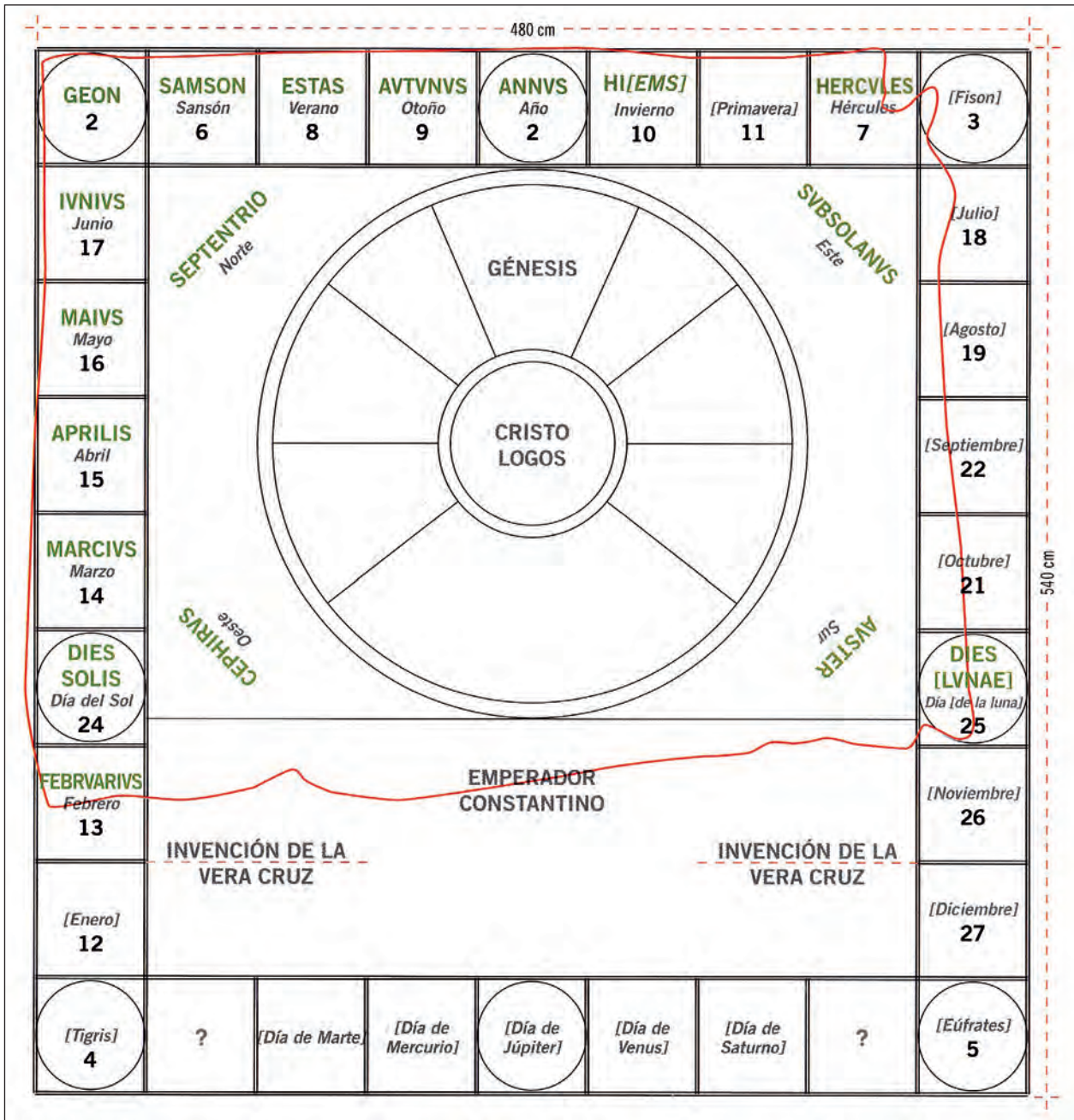


Esquema de les dimensions de les diferents franges i hipòtesis de reconstrucció
 Autor: MACG

manera, el calendari dels mesos de les sanefes laterals continuava cap avall en els requadres de febrer (fragmentari) i gener, a l'esquerra; i novembre i desembre, a la dreta. El cicle de la Veracreu disposava, a més, d'un segon registre narratiu. I, finalment, la sanefa inferior es completava amb la figuració de dos rius del paradís (Tigris i Eufrates), així com amb els cinc dies de la setmana que falten.

Des del punt de vista tècnic, el brodat presenta la particularitat d'estar realitzat sobre una tela base de llana fina en forma de rombes, de color porpra. Sobre la tela es va realitzar, amb agulla llarga, el brodat, fent servir fils de llana i lli

blanquejat. La tècnica utilitzada és la de les *telas acu pictae*, és a dir, pintura a l'agulla, on el fil negre serveix per dissenyar les figures i separar els colors, com ocorria en la pintura mural. Així, mentre que els fons i els interiors de les figures, caracteritzats per grans taques de color, estan realitzats a punt de cordó o figura, de puntades llançades, molt semblants als traços de la pintura, els contorns de la figuració —línies dels cabells, dels cossos, perfils vegetals, etc.— es distingeixen per la utilització d'un punt de cordó més espès, normalment doble. Els colors són molt variats, vius i contrastats, amb predomini de verds, grocs, vermells, terres cremades, blaus



Proposta reconstructiva del programa iconogràfic. Autor: MACG

i blancs. Com hem assenyalat, el negre servia per dissenyar les figures, mentre que la resta dels colors els donaven vida i formaven també els fons. Grocs són els odres dels vents cardinals; terres cremades, els fons de les escenes del Gènesi, els verds intensos i blaus foscos es disposen sobre un fons vermell porpra en el cicle de la invenció de la Creu, i, finalment, les cartel·les de les inscripcions són blanques amb lletres en groc, blau i rosa. El resultat és extraordinari i denota destresa i domini tècnic.

La primera referència documental del Tapís de la catedral de Girona és molt tardana i prové de la visita de

l'emperador Carles V a Girona els dies 25 i 26 de febrer de l'any 1538. La referència narra com l'emperador, després d'haver visitat l'església al matí, va tornar-hi després de dinar amb l'objectiu de veure "lo Drap de Carlesgran de la historia del emperador Constanti" (Arxiu Municipal de Girona, Manual d'Acords, 1538, p. 25v). Tant la seva atribució a Carlemany com la referència a Constantí tenen una senzilla explicació. D'una banda, segons la tradició, l'emperador carolingi hauria alliberat la ciutat i fundat la catedral, per la qual cosa una sèrie d'objectes i obres posteriors –com la cadira de Carlemany, la torre de Carlemany o la copa de



Vista general. Foto: Carles Aymerich. © Capítol Catedral de Girona

Carlemany— s’hi relacionaven, sobretot per l’especial culte com a sant que se li va retre en el temple gironí durant els segles XIV i XV. D’altra banda, l’esment a Constantí resulta obvi, atès el protagonisme que adquireix la llegenda de la Veracreu al registre inferior de la peça, sobretot en una època en què encara es podia distingir perfectament la figura amb corona que està enmig del cicle i que Pere de Palol va identificar amb l'emperador romà.

De fet, el *Tapís* torna a esmentar-se, com a “altre pessa dita de Constantí”, en *l’Inventari de la Tresoreria de Pere Rosselló del 1695*, si bé la seva memòria i ús sembla haver-se perdut en els segles posteriors. No és fins a l’últim terç del segle XIX quan l’obra es “redescobreix” gràcies a la publicació el 1878 del seu primer estudi monogràfic en la revista madrilenya *La Academia* per part de l’acadèmic gironí Enric Claudi Girbal, cronista de la ciutat i conservador del Museu Provincial de Girona.

Segons l’autor, el mèrit de la primera restauració i exhibició del *Tapís de la Creació* va correspondre al degà del capítol, Josep Sagalés i Guixer, qui el va rescatar de l’oblit. Immediatament l’obra va obtenir notorietat i va ser exhibida, primer a la secció arqueològica de l’Exposició Universal de Barcelona l’any 1888 i, més endavant, a Madrid, a l’Exposició Històrico-europea de l’any 1892 (sala VIII, núm. 93).

En totes les reproduccions de l’obra de finals del segle XIX, aquesta es representava en un estat més fragmentari que l’actual: li faltava la figura del llaurador en el mes d’abril i tota la sanefa dreta. Aquesta orla, però, ja s’havia trobat en època de Girbal, però no va ser cosida al *Tapís* fins a principis del segle XX per part d’unes monges franceses “especialitzades”, que la van col·locar, inexplicablement, a la part inferior del brodat. Més endavant, el 12 de maig del 1952, es va posar en marxa la tercera restauració, amb l’assessorament de

l'historiador de l'art Josep Gudiol Ricart, en la qual finalment es va col·locar en el seu lloc la sanefa de la dreta. Posteriorment, l'any 1974, una quarta restauració, realitzada per les monges adoratrius de Girona va incorporar un nou fragment (amb representació arquitectònica), va reintegrar totes les llacunes i va reconstruir amb gosadia la cara del Pantocràtor, així com la figura del mes d'abril. La restauració i presentació actual, realitzada pel Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (CRBMC) entre el 2011 i el 2012, és fruit fonamentalment de la feina de Carmen Masdeu i Luz Morata. No obstant això, des del 2021 el *Tapís* es mostra en una sala pròpia, on un audiovisual dona informació al visitant. Cal esmentar, finalment, que el gran impuls en el coneixement de la peça i en la seva notorietat internacional és degut, sobretot, als estudis de l'arqueòleg gironí Pere de Palol (1922-2006), qui a banda de dedicar a l'obra una sèrie d'articles a les revistes *Goya* (1955) i *Cabiers Archéologiques* (1956, 1957) va publicar el 1986 una monografia de referència en la col·lecció *Artestudi*.

Crist Logos amb la inscripció REX FORTIS. Foto: Carles Aymerich.
© Capítol Catedral de Girona



Pel que fa al seu programa iconogràfic, està centrat i protagonitzat per la imatge central de la roda de la Creació, que no per casualitat ha donat nom a la peça des del seu descobriment. Aquesta roda està formada per dos cercles concèntrics: un primer medalló central amb el Crist Logos, i un segon dividit en vuit seccions que narra els dies de la Creació i dos episodis de l'home al paradís. Amb l'objectiu de posar de manifest aquest missatge, dos epígrafs corren a través de les orles d'aquests dos cercles. L'exterior introdueix els versicles bíblics de l'inici del Gènesi amb un comentari general sobre els primers dies de la Creació: †IN PRINCIPIO CREAVIT D(EV)S CELV(M) ET TERRAM (Gn 1,1) · MARE ET OM(N)IA QVA IN EIS SVNT ET VIDIT D(EU)S CVNCTA QVE FECERAT ET ERANT VALDE BONA ("al principi, Déu va crear el cel i la terra (Gn 1,1), el mar i tot el que hi ha dins, i Déu va veure tot el que havia fet i que tot era molt bo"). Per la seva banda, a l'orla interior es recull el versicle bíblic referit al primer dia de la Creació: †DIXIT QUOQVE D(EV)S FIAT LVX ET FACTA E(ST) LVX (Gn 1,3) ("Déu digué: 'que existeixi la llum'. I la llum va existir"). Aquest medalló central està governat per un Crist Logos assegut, tipus Emmanuel, imberbe i de cabells llargs, que porta un llibre amb el text s(AN)C(TV)S/ D(EU)S (Sant Déu) i s'acompanya al fons de la inscripció litúrgica i aclamatorià: REX FORTIS (rei valent).

El cicle de la Creació combina, de forma bastant satisfactòria, els dos relats del Gènesi: el sacerdotal (Gn 1,1-2,4), caracteritzat per una exposició ordenada i solemne dels dies de la Creació, en la qual la cosmogènesi aquàtica és la protagonista; i el jahvista (Gn 2,5-24), caracteritzat per la descripció del Jardí de l'Edèn, on la terra és l'element per antonomàsia de l'Adam *protoplastos*. Per això, es reserva per al primer relat "aquàtic" la representació, en sis seccions, del primer, segon, quart i cinquè dia, mentre que el relat "terrestre" es concentra en dues seccions en les quals es desenvolupa la descripció del Jardí de l'Edèn, segons Gènesi 2.

El primer dia ocupa les tres seccions superiors de la roda, amb el descens de l'Esperit Sant de Déu sobre les aigües informes i la consegüent creació del dia i la nit, tot acompanyat dels següents *tituli*: TENEBRAE ERANT SUP(ER) FACIEM ABISSI (Gn 1, 2) ("les tenebres cobrien la superfície de l'oceà"), al costat de la personificació de les tenebres; SP(IRITV)S D(E)I FEREBATVR SUP(ER) AQVAS (Gn 1, 2) ("l'Esperit de Déu planava sobre les aigües"), envoltant l'Esperit Sant representat com un colom; i, finalment, LUX, al costat de la personificació de la llum. D'aquesta composició en tres seccions destaquen, a la franja central, les onades aquàtiques primigènies sobre les quals descendeix el colom nibat de l'Esperit Sant i, a les laterals, les figures alades portant torxes que personifiquen les tenebres i la llum, que es distingeixen, respectivament, pel fons fosc sobre el qual campeja la primera i el rostre rogenic de la segona.

El segon dia es desenvolupa entre les seccions del mig esquerra i dreta. A l'esquerra s'assisteix a la creació del



Segon i quart dia de la Creació: separació de les aigües superiors i inferiors i aparició de les lluminàries.
Foto: Carles Aymerich.
© Capítol Catedral de Girona



Cinquè dia de la Creació: balena. Foto: Carles Aymerich. © Capítol Catedral de Girona

firmament –representat per un cercle– enmig de les aigües: FECIT D(EV)S FIRMAM(EN)TV(M) IN MEDIO AQVARVM (Gn 1,6) (“va fer Déu un firmament enmig de les aigües”). Seguidament, a la dreta, es produeix la definitiva separació de les aigües superiors de les inferiors –VBI DIVIDAT D(EV)S AQVAS

AB AQVIS (Gn 1,6) (“i allà Déu va separar unes aigües de les altres”). No obstant això, el fet d’incloure ja un cercle estrellat amb els busts del sol i la lluna s’ha d’entendre com una al·lusió explícita al quart dia (Gn 1,14-19), en el qual van aparèixer les lluminàries al cel: FIRMAM(EN)TV(M), SOL, LVNA.

El cinquè dia es representa a la secció inferior de la roda, amb la creació dels animals que habiten els mars (MARE) i els cels. Dels primers, situats a sota, destaquen els peixos, una serp i un cranc, però sobretot els dos grans monstres marins o balenes que es col·loquen a cada costat (CETE GRANDIA); dels segons, ubicats a dalt, es representen els ocells (VOLATILIA CELI) (Gn 1,20). Entre els ocells destaquen, per la cura en el color i la forma de les plomes, la cigonya i l'indiot.

Finalment, a banda i banda d'aquesta última escena aquàtica, es dona pas al relat de l'home al paradís i, per tant, a la descripció de la vida a la terra. A la dreta, Adam se situa al Jardí de l'Edèn en el moment de posar nom als animals terrestres (ADAM N(ON) INVENIEBATVR SIMILEM SIBI) (Gn 2, 20) ("Adam no va trobar ningú que s'assemblés a ell"). El primer home, nu i amb barba, es representa en acte de parlar, amb la boca oberta i el dit assenyalant un grup d'animals que apa-

reixen enmig d'un paisatge rocós i florit i que destaquen per la cura en els detalls, entre els quals figuren un unicorn, un cérvol, dos llops, un moltó, una ovella, un segall, una vaca i un cavall. Finalment, a l'esquerra, el desenllaç: el naixement d'Eva de la costella d'Adam: INMISIT D(OMI)N(V)S SOPORE(M) IN ADA(M) TVLIT UNA(M) DE COSTIS EIVS (Gn 2,21) ("un cop Déu va fer caure l'home en un son profund, prengué una de les seves costelles"). Adam jeu adormit, amb la mà sobre la seva galta i els ulls tancats, mentre Eva surt del seu costat esquerre. Una naturalesa exultant els envolta: és el Jardí de l'Edèn, plantat per Déu, amb l'arbre de la vida al mig, figurat com una palmera, i el del bé i el mal (Gn, 2,9) figurat com un fruiter –LIGNV(M) POMIFERV(M)– que s'ha volgut identificar amb un pomer. És precisament la prohibició de menjar els seus fruits el que desencadenarà el pecat original i l'expulsió del paradís.

El cicle de la Creació gironina s'ha volgut relacionar amb la tradició alexandrino-bizantina d'il·lustració bíblica,



Roda de la Creació. Foto: Carles Aymerich. © Capítol Catedral de Girona



El Jardí de l'Edèn. Adam posa nom als animals. Foto: Carles Aymerich. © Capítol Catedral de Girona

concretament amb el Gènesi de Cotton, un manuscrit realitzat cap a l'any 500 a Alexandria; així com amb els Octateucs bizantins –realitzats a Constantinoble durant els segles XI i XII– i amb el mosaic de la Creació de la cúpula del pòrtic de Sant Marc de Venècia (segle XIII). No obstant això, el cicle de la Creació de Girona no es redueix exclusivament a la roda central, sinó que s'estén més enllà dels seus límits físics i ocupa tota la superfície de l'obra, que es presenta com una veritable cosmografia. Així, el relat del Jardí de l'Edèn s'estén pels angles del brodat, on se situaven els quatre rius del paradís (descrits a Gn 2,10-14), amb els quals també s'assenyalaven els quatre punts cardinals. Tot i que només conservem completa la representació de Guihon (GEON), a la cantonada superior esquerra, cal imaginar-se que la resta de rius ocupaven cadascun dels angles que falten. La forta caracterització *all'antica* de Guihon –un home en posició reclinada, amb el tors nu, que, entre dos arbres, aboca aigua d'una gerra– sembla derivar de les personificacions dels rius en el món clàssic. Això ens introdueix a l'estil paganitzant i profà de la cosmografia que envolta i glossa la roda de la Creació, formada per personificacions de l'any, de les quatre estacions, dels quatre vents, dels dotze mesos i, probablement, dels set dies de la setmana.

Aquest caràcter antiquitzant del cicle de la sanefa del temps del brodat de la Creació de Girona només pot trobar una explicació en relació amb l'aleshores exultant cultura llibresca del monestir benedictí de Santa Maria de Ripoll, on

El Vent del Nord. Foto: Carles Aymerich. © Capítol Catedral de Girona





L'any i les estacions. Foto: Carles Aymerich. © Capítol Catedral de Girona

des del segle X s'havia desenvolupat una "cultura de calendari" molt arrelada a l'ensenyament i l'estudi de les ciències del *quadrivium*, que havia permès a l'*scriptorium* fer propostes absolutament innovadores en la transmissió dels clàssics. En aquest sentit, s'ha assenyalat reiteradament que les rodes del cosmos del primer dia de la Creació a les bíblies de Ripoll (Roma, Biblioteca Apostòlica Vaticana, Ms. Lat. 5729, f. 5v) i Rodes (París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 6, I, f. 6r), o els esquemes cosmològics de la *syzygia* dels manuscrits de còmput i astronomia del monjo Oliva de Ripoll (Roma, Biblioteca Apostòlica Vaticana, Reg. Lat. 123, f. 34v) i del canonge Ermenir Quintilià de Vic (Museu Episcopal de Vic, Ms. 44, f. 4v) són els precedents del disc dividit en radis que porta la personificació de l'any (*Annus*) a la sanefa superior del *Tapís* de Girona. Així mateix, el cercle flamejant amb llengües de foc "triangulars" que envolta el medalló de la Creació de Girona és una al·lusió a l'èter que, segons el *Timeu* de Plató, envolta la zona existent entre la Terra i la vuitena esfera. El seu precedent "iconogràfic" és l'aurèola flamejant que envolta el mapamundi de la miscel·lània de còmput i astronomia del monjo Oliva (Roma, Biblioteca Apostòlica Vaticana, Reg. Lat. 123, ff. 143v-144r), un manuscrit que conté precisament el comentari en llatí de Calcidí al *Timeu* de Plató.

A Girona, la roda de la Creació està envoltada per les personificacions dels vents, els quals posseeixen l'aspecte de *putti* romans. Es tracta de quatre joves nus i alats, representats en acte de bufar dos corns, mentre pressionen amb els genolls sobre l'ordre sobre el que cavalquen. Cadascun d'ells s'identifica pel nom escrit a la cartel·la que els acompanya, i es col·loquen de forma oposada. Així doncs, el vent del nord, SEPTENTRIO, i el del sud, AVSTER, es disposen respectivament en diagonal a l'angle superior esquerre i a l'angle inferior dret, mentre que el de l'est, SVBSOLANVS, i el de l'oest, CEPHIRVS, ocupen respectivament l'angle superior dret i l'angle inferior esquerre. Tal com va fer notar Pere de Palol, la transcendència dels vents del brodat rau sobretot en la informació que aquests aporten en relació amb la datació i presència de l'obra a la mateixa Girona. De fet, aquest mateix tema dels vents

amb olifant sobre odres apareix en el mapamundi del *Beatus* de Torí, un manuscrit realitzat a l'escriptori de la catedral de Girona en les primeres dècades del segle XII (Torí, Biblioteca Nazionale Universitaria, ms. I.II.1, ff. 45v-46v). En fer-se ressò de la iconografia del *Tapís*, aquest *beatus* gironí ens proporciona un *terminus ante quem* per a la realització del brodat, que és, sens dubte, anterior a l'any 1120.

La totalitat del marge del brodat es decorava amb una orla dedicada al temps, amb la representació de l'any, les estacions, els mesos i els dies de la setmana. Les franges, de les quals falta tota la part inferior i alguns fragments de les laterals, es divideixen en requadres que acullen personificacions amb *tituli* distribuïdes de forma temàtica i correlativa. La sanefa superior està presidida per la personificació de l'any (*ANNVS*) acompanyat de les quatre estacions. A la seva dreta, se situen l'estiu (*ESTAS*) i la tardor (*AVTVNVS*), mentre que a l'esquerra ho fan l'hivern (*HI[EMS]*) i la primavera, que ja no conserva el seu nom perquè el seu requadre a la vora superior ha quedat truncat. La franja es completa a banda i banda amb la representació de les figures veterotestamentàries de Samsó (*SAMSON*) i Hèrcules (*HERCVLES*). Recentment, el *titulus* de l'heroi grec ha estat identificat gràcies al fet que en l'última restauració del 2011-2012 es va poder observar que a la part posterior del brodat es conservaven les puntades de les lletres d'aquest epígraf. Tanquen la composició als angles els rius del paradís: Guihon (*GEON*) a l'esquerra i Fison, del qual tan sols es conserva un petit fragment, a la dreta.

La representació de l'any amb el conjunt de les estacions deriva, com va assenyalar P. de Palol, de la tradició de les antigues cosmografies perpetuada a l'alta edat mitjana a través de l'art carolingi i otonià (sacramentaris de Berlín i de Göttingen, *Tapís* de Sant Cunipert de Colònia). Molt probablement l'èxit d'aquesta mena de programes estava relacionat amb el desenvolupament de la literatura del còmput cronològic en els monestirs benedictins i escoles catedralícies. Així, l'any, les estacions, els mesos i els dies de la setmana que ressegueixen els marges del brodat s'han d'entendre com una conseqüència directa del quart dia de la Creació (Gn 1, 14-19), en el qual Déu va crear les *luminaria in firmamento caeli* —el

sol, la lluna i les estrelles— perquè l'home pogués així computar el pas del temps i inventar el calendari.

Quant a la iconografia de les quatre estacions, situades a l'orla superior, es confirma aquesta mateixa filiació amb obres carolíngies i otonianes. L'hivern, un personatge vell abrigit amb una túnica de pell, que apropa mans i peus al foc (IGNIS), recorda per la seva visió de perfil i el seu caràcter caricaturesc el gener del calendari de Saint-Mesmin (ca. 1000) o la il·lustració de la gebrada (*De Pruina*) del manuscrit de Raban Maur de Montecassino (1023). De la mateixa manera, les representacions actives i plenes de notacions paisatgístiques de la primavera, l'estiu i la tardor tenen els paral·lels més propers en les miniatures laborals del Salteri d'Utrecht (segle IX), així com en els calendaris anglosaxons del segle XI, en els quals trobem els mateixos personatges realitzant els cultius de la cavada de la vinya, la sega del fenc i la verema.

Pel que fa als treballs dels mesos, situats a les sanefes laterals, ens trobem amb una sèrie més heterogènia, a mig camí entre la pervivència dels repertoris antiquitzants i les novetats de la tradició carolíngia-otoniana. A l'esquerra figuren, de dalt cap a baix, els mesos corresponents de febrer a juny, ja que el gener no es conserva. Febrer (FEBRVARIVS) és un caçador d'ocells, de tornada amb les seves preses. Març (MARCIVS) gaudeix del despertar de la naturalesa després del llarg son de l'hivern, portant una granota i una serp i contemplant l'arribada de la cigonya (CICONIA). Abril (APRILIS) és un llaurador amb una arada quadrangular de rodes i tracció cavallina, com es veu en els calendaris anglosaxons del segle XI (Londres,

British Library, Cott. Jul. A. VI; Cott. Tib. B. V) i en el *Tapís de Bayeux*, i que testimonia així l'extensió a Europa d'aquesta tècnica agrícola que va promoure aleshores l'alternança trienal dels cultius. Maig (MAIVS) il·lustra també la difusió de nous usos establerts pels carolíngis, en concret el costum d'alimentar els cavalls durant el *Campus Madii*, perquè durant aquest mes començaven els preparatius per a la guerra. El tema, que apareix per primer cop en el calendari de Saint-Mesmin (ca. 1000), es troba també en el calendari de les pintures murals del panteó reial de San Isidoro de Lleó (ca. 1100). Finalment, juny (IUNIVS) és un pescador i ocellaire alhora.

Pel que fa a la sanefa dreta, malauradament ens ha arribat en un estat molt fragmentari i lacunar. A la sanefa, de dalt a baix, es representen els mesos de juliol a octubre; falten novembre i desembre. Es tracta d'escenes de caràcter més actiu i agrícola que les precedents, que per l'ordenació tardana dels cultius suggereixen la seva inspiració en un model nòrdic, a l'estil dels calendaris anglosaxons esmentats, als quals remet inclús la seva iconografia. Juliol, que, com l'estiu, és un segador de fenc, es retrata ara en plena feina amb la dalla i una forca al fons, que al·ludeix a l'emmagatzemament de l'herba en els pallers. D'agost només es distingeix la mà que agafa les tiges, així com les espigues que despunten en un camp de blat. Seguidament, setembre pica el blat a l'era, amb batolles o verguers, i al fons es disposa una garba. Finalment, octubre, vestit amb túnica curta, agafa d'una vinya rampant (VINEA) un carràs de raïm per tallar-lo amb *falx vineatoria*.

Per a una correcta valoració i comprensió de la sanefa del temps del *Tapís de Girona* cal recórrer novament a la

Mes de març. Foto: Carles Aymerich. © Capítol Catedral de Girona



Dies Solis. Foto: Carles Aymerich. © Capítol Catedral de Girona



cultura llibresca del monestir de Santa Maria de Ripoll. Hi ha, de fet, moltes connexions conceptuals, textuais i iconogràfiques entre la miscel·lània astronòmica del monjo Oliva (Vat. Reg. Lat. 123) i el brodat de la Creació. En particular, cal destacar que en el manuscrit vaticà es troben copiats els *tetrasticha* del calendari de Filocalus o del 354 (ff. 18r-17r), que explicarien alguns dels elements antiquitzants de la iconografia de febrer, març i juny, així com un poema original sobre els mesos en estrofa sàfica (f. 219v). Som, doncs, davant d'autèntiques imatges "d'antiquari", veritables reproduccions "facsimils" de calendaris antics o antiquitzants que només tenen paral·lels en obres cent cinquanta anys anteriors (calendaris de Salzburg) o en l'antiguitat tardana, i que s'expliquen, sens dubte, per les recessions carolíngies del calendari de Filocalus.

D'altra banda, la pervivència de la teoria dels humors i dels elements, visible en els diagrames escolars dibuixats en la miscel·lània de Ripoll, resulta molt útil per poder entendre els *tituli* que apareixen en els requadres dels mesos i de les estacions del brodat, així com la mateixa organització compositiva de la roda de la Creació. Així, els *tituli* que acompanyen les rodes conegudes com a *syzygia*, que posaven en relació les estacions, temperatures i punts cardinals (Vat. Reg. Lat, f. 34v) (FRIGUS HIEMPS SEPTEMTRIO HUMIDUS / HUMIDUS VER ORIENS CALIDUS / CALIDUS AESTAS MERIDIES SICCUS / SICCUS AUTUMNO OCCIDENS FRIGUS), semblen haver estat utilitzats pels artífexs de Girona per als requadres de les estacions. D'aquesta manera, apareixen al costat de la representació de l'hivern (HIEMPS, FRIGVS) i de la primavera (VER, CALIDA), que se situen, de fet, també contigües. D'altra banda, hi ha altres etiquetes que designen atributs propis d'alguns mesos i estacions. Normalment es tracta del nom d'objectes o notacions

paisatgístiques a les escenes, com IGNIS, al costat del foc d'hivern; FLAX i SOL, per assenyalar la dalla i el sol de l'estiu; NVX, per la noguera a la tardor; PRIGVS (sic), sota el mascaró alat del vent que bufa al febrer i març, que es tracta possiblement d'una al·lusió al fred (*frigus?*) hivernal que encara porta Zèfir; CICONIA, per la cigonya del mes de març; i VINEA, per la vinya de la verema d'octubre. De tots, sorprèn l'ús del nom SOL per remarcar la posició de l'astre en els mesos de maig, juny, juliol, agost i setembre.

L'ús d'aquests *tituli* atributius recorda allò que es feia en els quadres dels mosaics tardoromans, on eren habituals. Resulta inusual, però, la preocupació per representar la col·locació canviant del sol i la lluna al llarg del cicle, que no té cap parangó en la iconografia del calendari medieval. Molt probablement amb això s'ha volgut suggerir l'evolució anual de les seves òrbites, segons s'observen en el firmament des de la Terra, tal com es recull en el diagrama de l'itinerari anual del sol en el Vat. Reg. Lat. 123, f. 162v. De la mateixa manera, recollint antigues recomanacions dels calendaris astronòmics i agrícoles romans –de Varró o Plini–, les fases de la lluna acompanyen la realització de les diferents tasques i són creixents al febrer, març i abril (reconstruït), i minvants al maig i juny. L'àmplia cultura ripollesa, aficionada als rellotges de sol, observacions astronòmiques i còmput del temps, és un cop més un bon punt de referència per entendre totes aquestes singularitats del *Tapís*.

De fet, es podria afirmar que la ubicació de les imatges temporals i astronòmiques del brodat de Girona sembla agafada de la composició d'un gran mapa o planisferi celeste. Així, en la proposta més plausible de reconstrucció del programa, realitzada per Pere de Palol –coneguda com a segona proposta–, la sanefa del calendari es completaria amb



Detall de la inscripció IGNIS a l'hivern. Foto: Carles Aymerich. © Capítol Catedral de Girona

els mesos que falten (gener, novembre i desembre) i amb altres dos rius del paradís (Tigris i Eufrates), i continuaria a la part inferior amb la figuració dels cinc planetes que queden (Mart, Mercuri, Júpiter, Venus i Saturn) per tancar els dies de la setmana. Si per figurar el *Dies Solis* i el *Dies Lunae* els artífexs del brodat van recórrer a models molt similars als de la figuració d'aquests planetes en la miscel·lània d'Oliva (ff. 164r, 167r), cal suposar que haurien fet el mateix per representar la resta dels dies de la setmana –*Dies Martis*, *Dies Mercurii*, *Dies Iovis*, *Dies Veneris* i *Dies Saturni*–, que actualment no es conserven en el *Tapís* però que sí que es representen en el manuscrit ripollès.

Per la seva banda, a la part inferior del brodat, es desenvolupa el tercer gran cicle iconogràfic del *Tapís*: la llegenda del descobriment de la Veracreu (*Inventio Crucis*). Lamentablement, només s'ha conservat la part superior d'aquesta narració, inspirada en un text del segle V, en la qual es narra com l'emperadriu Helena, mare de Constantí, es va traslladar a Jerusalem amb l'objectiu de trobar la Creu de la Passió. El relat visual del brodat s'articulava originalment en dos registres, a banda i banda d'una figura central gairebé desapareguda, de la qual únicament es distingeix el braç superior i el lateral dret d'una creu monumental que s'inclina sobre la corona triangular coronada per una creu. El personatge va ser identificat per Pere de Palol com una representació de l'emperador Constantí amb la Creu, si bé altres autors han preferit decantar-se per identificar-lo amb Heracli, que porta de tornada la Creu a Jerusalem.

A l'esquerra d'aquesta semiperduda figura se situa la primera escena: Helena està davant d'una estructura arquitectònica basilical en el moment de dirigir-se a l'assemblea de jueus que havia convocat a Jerusalem per descobrir on es

trobava la Creu. Segons la llegenda, quan va amenaçar de cremar-los, aquests van assenyalar Judas Cyriacus, ja que era l'únic que sabia on era el Gòlgota. Aquest és precisament el moment representat al *Tapís*: Helena (SCA ELENA), sedent, pregunta a Judas Cyriacus (IVDAS), qui, de perfil i en actitud de parlar, se separa del grup de dos jueus (IVDEI) representats a les portes de la ciutat de Jerusalem (IERVSALEM), on es distingeixen edificis, torres i muralles. Segons el relat, com que Judes no va voler contestar, va ser llançat a un pou sec sense aliments, on va quedar-se set dies fins que va demanar, al setè, que el traguessin per revelar el lloc. Molt probablement aquesta escena, perduda, apareixia en el primer episodi. Per la seva banda, a la dreta de la suposada representació de Constantí amb la Creu es relaten els tres episodis següents de la història. A la primera escena, Judes va al lloc on Crist va ser crucificat per resar sobre un turó (CVM ORAS/SET IVDAS), quan es produeix un terratrèmol que fa sortir una aroma que indica el veritable indret. El *titulus* EVMVS, que acompanya els meandres del perfum, és una deturpació de la paraula llatina FVMVS (fum). A la segona escena, un cop esfondrat el temple de Venus construït per Adrià en aquell lloc, Judes (IVDAS) es representa excavant amb un instrument de mànec llarg, una pala, per trobar les creus. A la tercera escena, es produeix el desenllaç: per esbrinar quina de les tres era la Veracreu de la Passió, aquestes es col·loquen en una plaça; al pas d'un següent fúnebre, Judes (IVDAS) prova les tres creus sobre el cos del mort, que ressuscita al contacte amb una d'elles. A l'extrem, un petit temple de tres naus, amb la porta oberta, podria alludir –tal com ha suggerit Pere de Palol– al sepulcre de Crist. És molt probable que el cicle continués sota aquesta franja dreta amb altres escenes, com el baptisme de Judas Cyriacus pel bisbe Macari de Jerusalem, la seva consagració com al seu



L'emperadriu Helena interroga Judas Cyriacus davant la assemblea dels jueus. Foto: Carles Aymerich. © Capítol Catedral de Girona



Judas Cyriacus resa i troba les creus al Gòlgota. Foto: Carles Aymerich. © Capítol Catedral de Girona

successor a la seu o l'enviament per part d'Helena dels claus de Crist al seu fill Constantí.

Sobre la semiperduda figura central, reduïda a un fragment de creu i corona, s'han fet moltes especulacions. Per a Barbara Baert, es tractaria de la representació de l'emperador Heracli (610-641) en el moment de tornar a Jerusalem la Veracreu que havia robat el rei persa Cosroes II. Aquesta festivitat es commemorava en el calendari litúrgic el 14 de setembre, festa de l'Exaltació de la Santa Creu. Això no obstant, la hipòtesi tradicional, defensada per Pere de Palol, segons la qual l'emperador representat era Constantí, sembla la més plausible per diversos motius. En primer lloc, la representació del cicle de la Veracreu, narrat com si fos un fris continu, sense separació d'escenes, es troba en manuscrits bizantins, com les *Homilies* de Gregori de Nazianz (París, Bibliothèque nationale de France, graec. 510, f. 440, segle IX), així com en còdexs carolingis, com els *Canones conciliaris* de Vercelli (Biblioteca Capitolare, Ms. 165, f. 2r, ca. 800) o el *Llibre d'Oracions* de Wessobrunn (Múnic, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 22053, ff. 3v, 7r, 12v, 13r, 13v, any 814), on les escenes es distribueixen en diferents folis, però sense marc. En els dos primers, les al·lusions a Constantí són força clares: si en el manuscrit de les *Homilies* el cicle està dedicat a ell, a Vercelli s'inclou la miniatura d'Helena i el seu fill amb la Creu adorant la Majestat de Crist (f. 5r). D'altra banda, el llibre de Wessobrunn sorprèn per la similitud amb Girona en la representació de personatges, notacions paisatgístiques i arquitectures. En segon lloc, la corona imperial –tipus *kamelaukion*– del Tapís és molt semblant a la que porten els emperadors bizantins i, per extensió, Constantí, en marfils i pintures del segle X, en les quals es representa acompanyat d'Helena amb la Creu al mig. Aquesta iconografia bizantina, molt relacionada amb la festa de l'Exaltació de la Creu, en la qual els dos es representaven nimbats, era coneguda a Catalunya, tal com es documenta a mitjan segle XII a les pintures

de l'absis esquerre de Santa Maria de Barberà del Vallès. No obstant això, la posició inclinada de la Creu en el Tapís ens indicaria més aviat la figuració d'un sol personatge, possiblement el mateix Constantí a cavall, com el guerrer victoriós de la batalla de *Pons Milvius*, tal com apareix il·lustrat en els salteris macedonis i en la pintura cretenca (Hagios Konstantinos, Drymiskos, Rethymno). Fos com fos, el rerefons bizantí del cicle de la Veracreu queda confirmat pel mateix fons rogenic de tot el conjunt, que ens recorda la tradició dels *codices purpurei* d'època paleobizantina, on es trobava també la narració en fris continu, com l'*Evangelitari de Rossano* o el *Gènesi de Viena*.

Pel que fa a la comprensió del programa iconogràfic general del Tapís, la recent restauració del 2011-2012 ha aportat novetats interessants per a la seva lectura. L'aparició, en la part de darrere de l'orla superior del brodat, del *titulus* HERCVLES, ha permès confirmar definitivament que el personatge que hi ha allà representat és, en realitat, l'heroi grec. Aquest personatge es figura com un home jove, imberbe, que, amb el tors nu i en actitud d'atac, aixeca amb la mà dreta un bastó o clava, mentre que l'esquerra es cobreix amb una pell d'animal clapada. La seva postura, amb el genoll dret inclinat, forma la figura d'una esvàstica. Es tracta d'Hèrcules al costat de l'arbre del Jardí de les Hespèrides, portant la pell del Lleó de Nèmea, segons el tipus iconogràfic d'*Engonasin*-Hèrcules d'il·lustracions dels *Aratea*, el qual era conegut a Ripoll a través de les seves miscel·lànies de còmput i astronomia (Vat. Reg. Lat. 123, f. 186v i Madrid, Biblioteca Nacional d'Espanya, Ms. 19, f. 46r). La seva inclusió a la part dreta de l'orla superior, en composició simètrica amb la figura de Samsó –figurat a la banda esquerra–, ens dona, a més, la clau del seu significat i possibles models ideològics. Totes dues figures havien estat convertides per l'exegesi cristiana en models de fortalesa, temperància i virtut i, per tant, en prefiguracions de Crist i prototips de les



Comprovació de la Vera Creu amb el miracle del ressuscitat. Foto: Carles Aymerich. © Capítol Catedral de Girona



Creu i corona de Constantí. Foto: Carles Aymerich. © Capítol Catedral de Girona



Epígraf HERCVLES brodat al revers de la banda superior dreta (imatge invertida). Foto: Manuel A. Castiñeiras González

qualitats del bon cristià. Molt possiblement la seva compareixença està relacionada amb l'epígraf que acompanya la imatge central del Crist Logos o Cosmocràtor a la roda de la Creació: REX FORTIS, és a dir, "Rei valent o valerós".

D'aquesta manera, la seva figuració conjunta redundaria en la interpretació política que defensa que el *Tapís* havia estat concebut com una mena de *speculum principis* per al nou magnat, el jove Ramon Berenguer III, comte de Barcelona

(1097-1131). Els precedents d'aquest programa estarien en objectes i vestimentes concebuts com atributs del poder, com la càtedra de Sant Pere (875) o el mantell de la coronació d'Enric II (segle XI).

No obstant això, en el cas del *Tapís de la Creació* Hèrcules podia estar revestit inclús d'una certa indicació geogràfica i mítica a favor del mateix comte de Barcelona. Tal com ha demostrat Adeline Rucquoi, l'heroi grec i la seva família s'havien considerat a l'edat mitjana com els primers fundadors (*conditores*) de viles a la península Ibèrica. En concret, a Catalunya, Hèrcules hauria fundat ciutats com Barcelona i Urgell, segons expliquen Jiménez de Rada (*De Rebus Hispaniae, Liber I, V, 16-17*) o el mateix Alfons X el Savi a la *General Estoria*. A més, a les fonts contemporànies al *Tapís*, com la *Geste de Robert Guiscard*, escrita per Guillem de la Pulla a finals del segle XI, es parla del comte de Barcelona Ramon Berenguer II, pare de Ramon Berenguer III, com a procedent de les Hespèrides –*partibus Esperiae*– quan va viatjar al sud d'Itàlia per demanar la mà de la princesa normanda Mafalda de Pulla el 1078. Aquesta filla del poderós Robert Guiscard va ser qui, molt possiblement, anys després va encarregar el *Tapís de la Creació* amb motiu de la proclamació del seu fill com a comte de Barcelona.

El protagonisme del color porpra, la representació del governant cristià per excel·lència –Constantí– a la part inferior del brodat i la figuració dels dos models de fortalesa i virtut –Hèrcules i Samsó– s'han d'entendre com a imatges al servei d'una idea teocràtica del poder pròpia de finals del segle XI que havia arrelat en els territoris peninsulars, ja que des de Gregori VII el papat considerava les terres d'*Hispania* part del *Patrimoni Petri*. En el cas de la Catalunya comtal, o antiga *Marca Hispanica*, la Santa Seu va sotmetre les seus episcopals, així com els principals monestirs catalans, a una rígida i minuciosa supervisió per part dels legats papals (Hug Candidus, Amat de Narbona, Ricard de Marsella, Rainier, Bernat de Sédillac). Aquests es van encarregar de presidir quatre sínodes celebrats a Girona (1068, 1077, 1097, 1101) amb l'objectiu d'evitar la simonia i el nicolaisme, a fi de reforçar el dogma cristià per assegurar-se una política comtal subjecta als interessos del papat tant en qüestions de conquesta de terres com d'estatus polític. En aquest sentit s'hauria d'interpretar el totpoderós Cosmocràtor central que presideix el programa enciclopèdic del *Tapís*, acompanyat de l'epígraf REX FORTIS. Es tracta d'una traducció en imatge dels ideals papals de l'Església de la reforma gregoriana, que pretenia regir i tutelar els destins del món, garantint a través de la submissió del piadós i valerós governant, Constantí, *alter ego* de Ramon Berenguer III, els destins de la societat cristiana. És molt plausible que en aquest context de reafirmació del poder temporal, sota l'estricta protecció de l'Església romana i amb vista a la proclamació de Ramon Berenguer III en el sínode de Girona del 1097 –que va presidir el legat papal, l'arquebisbe Bernat de Toledo–, s'hagués elaborat i "estrenat" per a l'ocasió tant el

programa del *Tapís* com la cadira episcopal coneguda com a "Cadira de Carlemany". De fet, en aquesta trobada l'Església animava a un pacte entre els comtes Artaud II de Pallars i el jove Ramon Berenguer III per a la conquesta de Tortosa, aleshores en mans dels musulmans.

Si la qüestió de la ideologia i la data de la peça resulta problemàtica, més encara ho és la de la seva ubicació original i comitència. Tot i que se n'ha volgut suggerir la col·locació a l'altar dedicat a la Santa Creu, esmentat per primer cop el 1106 i situat sobre la galilea de la catedral, on probablement es guardaven les relíquies de la Veracreu i de la Santa Espina, aquesta localització "amagada" del públic sembla improbable, tenint en compte el caràcter absolutament "exhibicionista" del brodat, que més aviat es postulava per presidir "ocasionalment" cerimònies a l'altar major durant la Pasqua o les festivitats de la *Inventio* i l'*Exaltatio Crucis* (3 de maig i 14 de setembre). De fet, un acord entre sagristans de la catedral de Girona, datat el 1053, ens informa de certes *consuetudines* en l'ús dels pal·lis litúrgics. Segons aquest conveni, un tal Bonuç (*Bonucius*) es feia responsable del manteniment dels *ornamenta ecclesiae*, sobretot d'aquells útils per a la celebració de la Pasqua (*renouet cerum paschalem, faciat cereos aptos ad tenendum in manibus in uigilia Pasche*) amb un esment explícit a les cortines i pal·lis que adornen l'església durant les seves festivitats (*et adornet predictam ecclesiam in festiuitatibus constitutis de cortinis et paleis*), els quals durant la resta de l'any es guardaven en una mena d'arca o lloc del tresor (*sicut est consuetudo et hec eadem ornamenta recondat et restituat in archis loco*).

Això voldria dir que molt probablement, com era habitual a les esglésies, els tapissos, catifes i brodats es col·locaven i retiraven segons el calendari litúrgic, de forma que la seva exhibició pública es reservava per als grans dies de festa. La possibilitat que el *Tapís* hagi pogut funcionar com una "catifa cerimonial" per cobrir l'espai del presbiteri en algunes celebracions es dedueix d'una notícia tardana donada per Josep Girbal el 1891 en la qual afirma que *quizás entre estos draps de ras tan estropeados figuraba el precioso fragmento que en nuestros días se destinaba a cubrir el pavimento de la iglesia delante del Monumento, que denominaban los empleados ú operarios que lo trataban la alfombra del Gegant, no sabemos quare causa, y que resultó luego ser el famoso tapiz del siglo xii, representando la Creación del mundo, cuya joya estudiamos y dimos a conocer en una ilustración madrileña, y más tarde en la Revista, número correspondiente al mes de Enero de 1884*.

Aquesta referència tardana a l'ús del *Tapís* com a "catifa cerimonial" davant del monument del Dijous Sant enllaça amb la tradició medieval d'utilitzar, de manera simbòlica, pal·lis i teles durant els ritus pasquals. Segons es constata en un ordinari de la catedral de Laon, redactat el 1153-1155 (*Ritus ecclesiae Laudunensis*), durant el Divendres Sant els sotsdiaques, amb els peus descalços, col·locaven una tela sobre els esglaons del cor per procedir a l'*Adoratio Crucis*, mentre que la nit del Dissabte Sant l'altar es cobria de *tapetis* –catifes– i s'il·luminava amb espelmes amb motiu del Cant de l'*Exultet*. Un ús



Samsó. Foto: Carles Aymerich. © Capítol Catedral de Girona



Hèrcules. Foto: Carles Aymerich. © Capítol Catedral de Girona

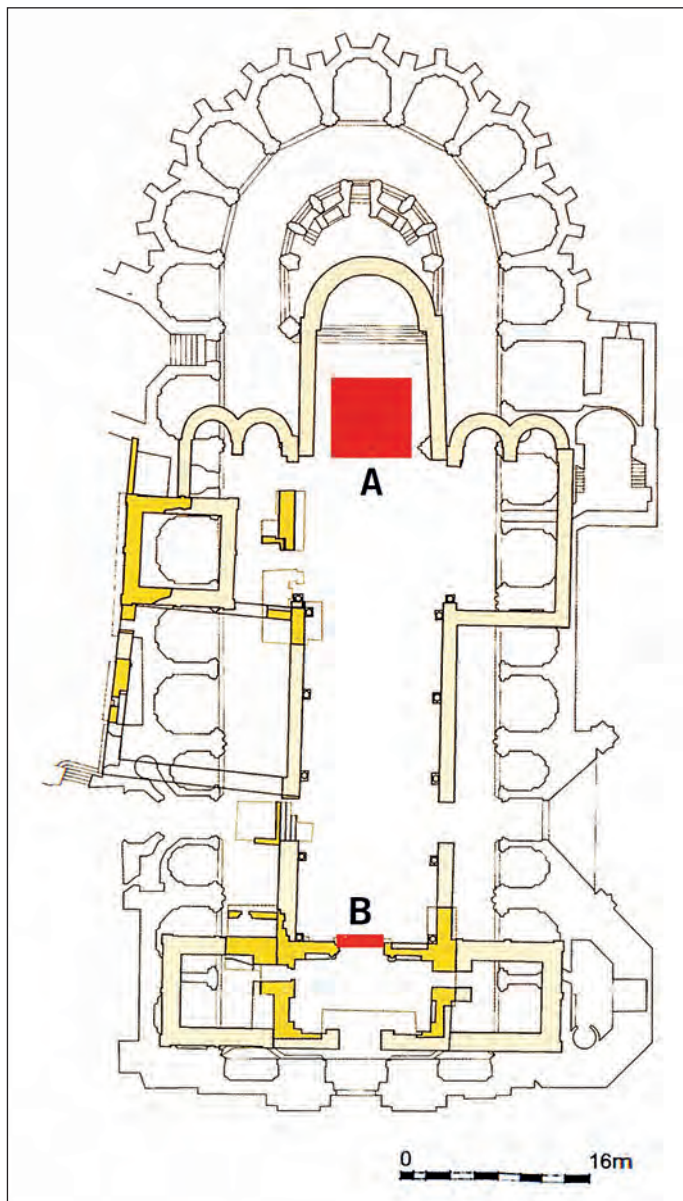
similar podria haver tingut el *Tapís de la Creació*, ja que els dos textos que acompanyen les dues orles de la roda de la Creació eren recitats a l'inici de l'*Exultet* en el moment en què s'encenia el ciri pasqual, ja que simbolitza la victòria de Crist sobre les tenebres.

En aquest sentit, gràcies a una informació oral donada per Àngels Solé, directora del CRBMC, se sap que en la restauració del 1974 les monges adoratrius van trobar que una gruixuda capa de cera cobria tota la superfície del brodat, cosa que confirmaria el seu llarg ús com a "catifa cerimonial" en rituals en què es col·locaven ciris per il·luminar la peça. De fet, un cop efectuats els càlculs reconstructius, la seva amplada (480 cm) i la seva longitud (540 cm) podrien adaptar-se perfectament al terra del presbiteri de la catedral romànica, ja que la llum interior de la nau central era d'11,50 m i la profunditat del presbiteri era d'uns 13,80 m.

També resulta polèmica la possible factura i comitència de l'obra. Tot apunta que, en la seva elaboració, com en la de molts altres teixits litúrgics, va haver-hi una neta divisió entre l'*auctor intellectualis*, o dissenyador del programa iconogràfic, i l'*auctor materialis*, encarregat del seu trasllat a la tela. El primer devia ser un clergue, possiblement amb accés a la biblioteca de Ripoll, mentre que el segon podria haver-se tractat d'un grup de dones aristòcrates o monges, amb les quals normalment es vinculaven en l'època les labors del brodat. Per la seva dedicació ininterrompuda des de la seva fundació, el 1018, a les tasques del fil i l'agulla per elaborar ornaments litúrgics, el monestir de monges benedictines de Sant Daniel de Girona sembla el lloc més adequat per a l'encàrrec, ja que gaudia des del seu origen d'una especial protecció per part

de les comtesses de Barcelona. La donació el 1085, per part de la comtessa Mafalda de Pulla (1060-1112), filla de Robert Guiscard, viuda de Ramon Berenguer II i mare del jove Ramon Berenguer III, d'una casa situada sota la canònica de la catedral a Sant Daniel, a través del canonge *Bonus Filius* (Bonfill), podria haver afavorit alguna mena d'encàrrec o acord entre la congregació femenina i la comunitat de canonges. La vinculació de Mafalda amb el monestir gironí és evident, ja que tot i que l'any 1085 es casa amb Aimeric de Narbona, a la mort del seu segon marit, el 1105, la comtessa torna a Catalunya, on va freqüentar el palau comtal i va viure mig retirada a Sant Daniel, on va morir el 1112.

La idea de l'encàrrec d'un brodat espectacular per guanyar-se el suport de l'Església i pensat per dignificar la majoria d'edat del seu fill, el pare del qual havia estat víctima d'un fratricidi, respon a una fèrria voluntat comparable a la de la seva mare, Sikelgaita de Salern, que també va saber imposar al seu fill, Ruggero Borsa, en la successió del seu marit (1085), i va demostrar també una gran generositat en vestidures i objectes litúrgics respecte del monestir de Montecassino. No hem d'oblidar que Mafalda va aconseguir finalment que el comte fratricida Berenguer Ramon II fos acusat pel seu delictes davant Alfons VI, fet que va provocar la seva destitució i renúncia entre finals del 1096 i principis del 1097. El resultat és que el 1097 el legat papal Bernat de Toledo, protegit i home fort d'Alfons VI, va presidir amb el bisbe gironí Bernat Umbert (1093-1111) un sínode a la catedral de Girona per donar suport a la nova substitució política catalana, en la qual Ramon Berenguer III era el nou comte de Barcelona. Aquesta va poder ser una ocasió sense parangó per al primer



Planta de la catedral romànica de Girona, según © Jordi Sagrera i Marc Sureda, amb dues ubicacions hipotètiques del tapís de la Creació: A: catifa cerimonial al presbiteri; B: domàs de la tribuna occidental

ús cerimonial del *Tapís*, el programa iconogràfic del qual té un rerefons polític evident. No obstant això, la peça, com a part del parament litúrgic de la catedral, seria des d'aleshores possiblement utilitzada tant en les celebracions pasquals com en les festivitats de la Invenció i Exaltació de la Creu.

Text: MACG

Bibliografia

ARAD, L., 2004; AURELL, M., 1997, p. 363; BAERT, B., 1999; BAERT, B., 2008; BATLLE I PRATS, L., 1949; BATLLE I PRATS, L., 1980; BENET, A., 1982; CALZADA I OLIVERAS, J., 1980b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 1994; CAS-

TIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 1995; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 1996, pp. 25-41, 75-78, 248-255; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 1998; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 1999b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2002; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2009b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2011b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2012b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2014d; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2015a; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2015b; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2016; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, XXIII, pp. 188-202; DE RUEDA I ROIGÉ, F. J., 1990; DE RUEDA I ROIGÉ, F. J., 1995; FRUGONI, C., 1976-1977, pp. 138-140; GIRBAL I NADAL, E. C., 1878; GIRBAL I NADAL, E. C., 1884; GIRBAL I NADAL, E. C., 1891; GONZÁLEZ MENA, M. A., 1964; IBARBURU ASURMENDI, M. E., 1986; JOYAS, 1892; KANAZAWA, M., 2008; MANCHO I SUÁREZ, C., 2018; MARAVALL, J. A., 1954; MARQUÉS I PANIAGUA, J. M., 1997, doc. 24, p. 83; MARTÍ CASTELLÓ, M., 1997, doc. 270, p. 280; MASDEU, C. i MORATA, L., 2005; MOLINA FIGUERAS, J., 2004; PALOL I SALELLAS, P. de, 1955a; PALOL I SALELLAS, P. de, 1956-1957; PALOL I SALELLAS, P. de, 1971; PALOL I SALELLAS, P. de, 1974-1975; PALOL I SALELLAS, P. de, 1979-80; PALOL I SALELLAS, P. de, 1980; PALOL I SALELLAS, P. de, 1986; PALOL I SALELLAS, P. de, 1992; QUEIROZ DE SOUZA, G., 2018; RIAÑO, J. F., 1890 (1879), pp. 266-268; RUCQUOI, A., 2010; RUCQUOI, A., 2011, p. 55; SAGRERA I ARADILLA, J. i SUREDA I JUBANY, M., 2003; SOBRELQUÉS I VIDAL, S., 1969; SUREDA I JUBANY, M., 2005, p. 92; SWANSON, R., 2012; VAJAY, S. de, 1971; YARZA, J., 2007.

CÀTEDRA EPISCOPAL (O CADIRA DE CARLEMANY)

La càtedra episcopal de la catedral de Girona, coneguda popularment com a "cadira de Carlemany", es troba darrere l'altar major i elevada sobre un podi amb escales. Tot i la seva altura, la seva contemplació resulta difícil, ja que la seva instal·lació actual és fruit de la remodelació del santuari duta a terme pel bisbe Arnau de Montrodon, que va consagrar la catedral gòtica el 1347 i la va col·locar just darrere un gran retaule de plata daurada. Si bé sempre ha estat una càtedra episcopal, el seu sobrenom atributiu de Carlemany respon a una constant a la catedral de Girona. Segons la tradició, l'emperador carolingi hauria alliberat la ciutat i fundat la mateixa catedral, per la qual cosa una sèrie d'objectes i obres posteriors, com la torre de Carlemany, la copa de Carlemany o, fins i tot, el *Tapís de la Creació*, s'hi relacionaven, sobretot arran de l'especial culte que se li va donar com a sant en el temple gironí durant els segles XIV i XV.

Es tracta d'un imponent tron de marbre pirinenc, de proporcions cúbiques (128,5 x 118 x 66 cm), que està format per un setial emmarcat per dos braços i un respall, els quals es coronen en formes semicirculars i amb poms originals en forma de con invertit. La cara frontal de cadascun dels braços, de forma quadrangular allargada, està esculpida amb un curiós programa iconogràfic en el qual un llarg rolet de vinya amb fulles en forma de palmeta acaba, als extrems, en medallons que acullen els símbols dels evangelistes: a l'esquerra, el bou de sant Lluc i l'àngel de sant Mateu; a la dreta, el lleó de sant Marc i l'àguila de sant Joan. Els laterals dels braços presenten una decoració arquitectònica en forma d'arc, mentre que la part posterior del respall va



Vista general



Vista frontal

ser reesculpida cap al 1347 amb una escena formada per diversos eclesiàstics: un bisbe amb gremial acompanyat d'un clergue amb capa pluvial, un diaca que li sosté el bàcul i dos acòlits.

La majoria dels autors que han estudiat el tron no han dubtat a atribuir-lo a la consagració de la catedral romànica per part del bisbe Pere Roger, el 1038. Per fer-ho, relacionen la peça amb la imponent ara de marbre de l'altar, de formes geomètriques i vegetals, on es troba la firma del bisbe: PETRUS EPISCOPUS. No obstant això, la talla de la cadira episcopal no sembla tenir gaire a veure ni amb les decoracions de les ares d'altar narboneses ni amb els primers passos de l'escultura monumental dels marbristes del Rosselló (Sant Genís de Fontanes, Sant Andreu de Sureda, Sant Pere de Rodes). Al setial de Girona ens trobem amb un relleu carnós, amb clara tendència als relleus sobresortints i de superfícies molt polides, que presenta un estadi més evolucionat pel que fa a la talla en reserva del primer romànic català i que, per tant, està més a prop de les experiències de Bernat Guiduino al Llenguadoc. De fet, el model tipològic i ideològic d'aquest peculiar setial estaria més aviat en obres dels dominis normands de finals del segle XI, concretament en els trons de Gregori VII a la catedral de Salern (1084-1085) i de l'abat Elia a Sant Nicolau de Bari (1098).

D'altra banda, no deixa de sorprendre la proximitat figurativa i estilística entre els relleus del tron i el repertori del *Tapís de la Creació*. Així, la sinuosa representació de la vinya és molt similar a la de l'escena de la verema del mes d'octubre, mentre que alguns detalls del bestiar del tetramorf, com l'àguila de Joan, recorden, amb les seves ales desplegades, el colom de l'Esperit Sant del primer dia de la Creació del

Tapís. Aquestes semblances s'explicarien pel fet que les dues obres haguessin estat concebudes alhora, com a parafernàlia d'un mateix esdeveniment, concretament el sínode celebrat a Girona el 1097, en el qual l'aleshores jove Ramon Berenguer III va ser proclamat comte de Barcelona sota la protecció del legat papal, Bernat de Toledo. Tots dos objectes concorden amb l'esperit d'un gran acte d'afirmació de la ideologia de la reforma gregoriana, en els quals la càtedra episcopal de marbre i el *Tapís* utilitzat com a catifa cerimonial van poder tenir un gran protagonisme. Pel que fa al cas, cal recordar que en aquests mateixos anys en la celebració del Concili de Bari del 1098, juntament amb la *mirífica sedes* o càtedra de l'abat Elia, l'historiador anglès Guillem de Malmesbury (*De gestis*, 1c) ens descriu com el paviment de l'església estava tot cobert amb catifes.

En aquest sentit, el llinatge normand de Mafalda (Mahaut) de Pulla (1060-1012) –filla de Robert Guiscard i Sikelgaita de Salern, comtessa de Barcelona, mare de Ramon Berenguer III i probable comitent del *Tapís de la Creació*– explicaria certes continuïtats i paral·lelismes entre algunes peces del parament litúrgic de la catedral de Girona i l'art del sud d'Itàlia. De fet, la càtedra de marbre –única a la Catalunya del segle XI– té els seus llunyans orígens en el tron episcopal de Canosa de Pulla, que va ser ordenat, a partir d'un ja existent, per l'arquebisbe Ursone di Bari-Canosa (1078-1089). Aquest prelat, segons les cròniques (*Historia inventionis S. Sabini*), va ser qui va acompanyar la princesa normanda Mafalda a Catalunya el 1078 per casar-se amb Ramon Berenguer II. El mateix *Cartoral de Carlemany* de la catedral de Girona confirma aquestes fluides relacions amb Pulla, ja que el 4 de novembre del 1080 es llegeix el



Detalls de la sanefa del braç esquerre i dret

testament d'un tal Gaufred Guillem, que hauria mort en un vaixell tornant de Pulla amb el bisbe de Girona, Berenguer Guifré (1050-1093).

Text: MACG - Fotos: RCB/EAV

Bibliografia

BOTET I SISÓ, J., 1905-1908, III, 23, doc. 144, p. 480; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2011b, pp. 93-95; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2015a, pp. 169-170, 175; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2015b; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, V, pp. 117-118; MARAVALL, J. A., 1954; MOLINA FIGUERAS, J., 2004; MOLINA FIGUERAS, J., 2005, p. 163; PONSICH, P., 1982; SUREDA I JUBANY, M., 2005, pp. 41-42.

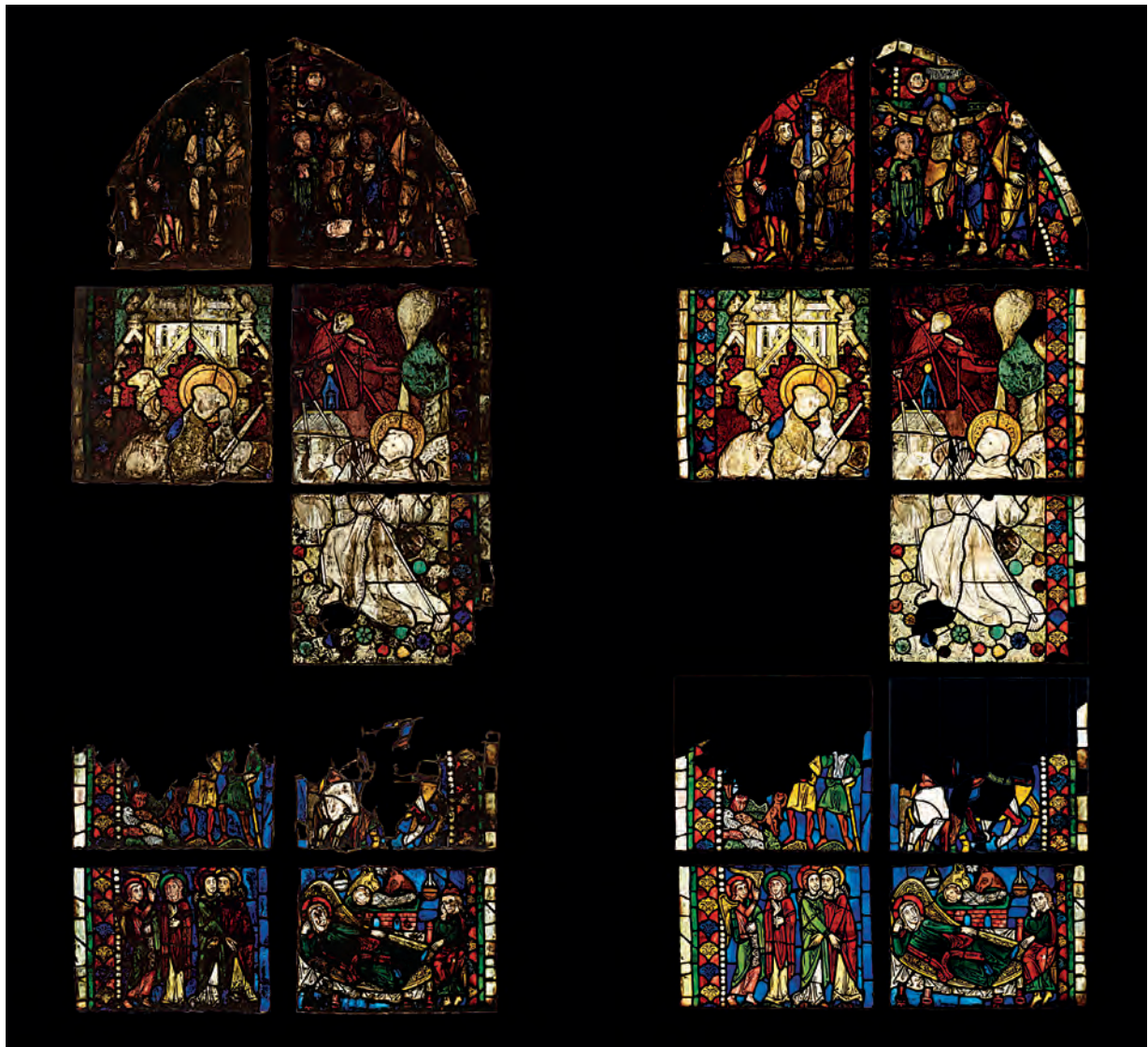
VITRALL

L'octubre de l'any 2019, en el transcurs d'una restauració duta a terme pel Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya del retaule de la capella del Corpus Christi (antigament capella de Sant Martí i Sant Francesc) de la catedral de Girona, realitzat per l'entallador renaixentista Antoni Coll el 1562, va ser descoberta l'existència darrere el moble del segle XVI d'una finestra cegada, fins aleshores completament desconeguda. L'obertura de la finestra preservava encara un vitrall, que va ser immediatament restaurat (el 2020-2021) per Anna Santolaria i Charlotte Roden i que actualment està exposat al museu catedralici de Girona.

El vitrall (d'unes mesures totals d'aproximadament 130 x 300 cm) estava format per deu plafons distribuïts en dues llancetes. D'aquests plafons, vuit tenien forma lleugerament rectangular, mentre que els altres dos acomodaven el seu format a l'ogiva que constitueix l'extrem superior del finestral. Quatre plafons, els situats a la meitat superior de l'obertura, just a sota de l'ogiva de les llancetes, corresponen al gòtic internacional i van ser realitzats ca. 1400 per representar els sants titulars de la capella, sant Martí i sant Francesc. A sant Martí corresponien, concretament, dos plafons superposats situats a la llanceta esquerra (un dels quals s'ha perdut completament); mentre que els dos plafons de la llanceta dreta es van dedicar a la representació de sant Francesc. Els sis restants, per contra, són obra clarament anterior i, en conseqüència, van ser sens dubte reutilitzats en la seva ubicació a la finestra de la capella de Sant Martí i Sant Francesc. Per tant, cal concloure que cap a l'any 1400 va ser encarregada una vidriera per a la capella catedralícia dedicada als sants Martí i Francesc, en la qual es van combinar quatre vidres emplomats realitzats *ex professo* en aquella saó i uns altres sis preexistents.

Els sis plafons de vidre reutilitzats presenten característiques tardoromàniques que permeten situar la seva elaboració en els lustres immediatament anteriors o posteriors a l'any 1200. La seva data més plausible d'execució se situa en el primer quart del segle XIII i, per tant, l'episcopat que més indicis té per haver acollit la seva creació és el del bisbe Arnau Creixell, qui va regir la seu gironina entre el 1199 i 1216. Aquesta cronologia confereix a les peces recentment descobertes a Girona la primacia entre les vidrieres conservades a la península Ibèrica, compartida amb els quatre vitralls conservats al cenobi cistercenc de Las Huelgas de Burgos, que han estat datats abans del 1220, i amb el desconcertant vitrall conservat al Worcester Art Museum (Massachusetts), potser d'origen català i realitzat ca. 1200.

No obstant això, precisament aquesta manca gairebé total de paral·lels peninsulars dificulta l'atribució d'un currículum al mestre que va dissenyar les peces gironines. En tot cas, podem constatar que el seu receptari poc o res tenia a veure amb les tendències de la pintura mural i de la pintura sobre taula aleshores en boga en territori català. A tot estirar,



*Vitrall de la
catedral de Girona.
Museu Catedralici.
Resultat del procés de
neteja i restauració
portat a terme per
Anna Santolaria i
Charlotte Roden.
Foto: J. Sanspi.
© Capítol Catedral
de Girona*

el dibuix del vitrall de Girona presenta una familiaritat distant amb el frontal d'Avià (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 15784, ca. 1200), representant pictòric a Catalunya de l'anomenat "estil 1200", que també imbueix altres frontals d'altar catalans, com els de Sant Andreu de Baltarga (Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 15804, ca. 1200) i Santa Maria de Lluçà (Museu Episcopal de Vic, MEV 4, ca. 1210-1220).

En tot cas, la recepció de la tècnica de la vidriera a Girona es va produir de manera simultània a l'arribada dels plantejaments plàstics de l'"estil 1200". Malgrat això, el mestre responsable del disseny del vitrall catedralici acredita un coneixement molt més profund de les novetats artístiques gestades i desenvolupades en el domini reial francès en el trànsit del segle XII al segle XIII que cap altre pintor entre els qui treballaven aleshores en territori català, la qual cosa certifica per a ell un origen (o almenys una formació) al nord de França, probablement en algun dels centres

artístics catedralicis francesos més rellevants del moment, com Laon. Efectivament, el taller de vitrallers responsable de la peça que ens ocupa va participar d'una cultura figurativa i tècnica nodrida per la transferència de models i recursos entre diferents tallers dels dominis reials francs –tant a Île-de-France com a Picardia– pels volts del 1200, i podria haver procedit del territori entre l'Alta França (Laon) i el Loira (Le Mans).

Tant les figures humanes com les animals representades al vitrall mostren un cànon estilitzat i gestos constrets –però emfàtics– i s'inscriuen en escenografies reduïdes a la mínima expressió. Els seus rostres, petits i modelats en alguns casos (Maria, Isabel, Josep) mitjançant la superposició de diverses capes d'ombres, són figurats generalment de tres quarts, amb faccions ovalades, ulls ametllats, doble línia a les parpelles, arcs ciliars paral·lels als ulls, nas definit per un traç en omega, boca en forma d'"M" estesa amb semicercle per sota i un petit cercle per traçar el mentó. Els cabells, visibles únicament

en les figures masculines (ja que les femenines van tocadés), s'aconsegueixen a partir de traços fins paral·lels que defineixen flocs i cabelleres, utilitzats també a les barbes. Les vestimentes que porten (túniques, sobretúniques, vels) són amplis i flexibles, de caiguda mal·leable i plecs en "V", segons una fórmula gràfica codificada a finals del segle XII en pintura, esmalt, il·luminació, vidrieres, orfebreria o escultura pètria de contextos geogràfics diversos, com testimonien els tallers anglesos, renans, siculonormands o francesos.

Un cop delimitat l'horitzó de formació de l'artífex del vitrall catedralici gironí, cal preguntar-se sobre el primitiu lloc d'ubicació de la peça, amb anterioritat a la seva reutilització a la capella de Sant Martí i Sant Francesc. Aquest no pot ser cap altre que l'absis major de la capçalera de l'antiga catedral romànica de Girona, consagrada el 21 de setembre del 1038. Quan els treballs d'edificació de l'actual catedral gòtica, iniciats el 1312 sota la direcció dels mestres d'obres Enric de Narbona i Jaume de Faveran, van estar prou avançats com perquè la carcassa de murs de la seva corona de capelles radials es donés per acabada, van començar els treballs d'un equip de mestres vitrallers que, encara en el segon quart del segle XIV i sota la direcció de l'anomenat "mestre del presbiteri", van iniciar la fabricació d'una sèrie de vidrieres que participen del llenguatge del gòtic lineal. Tot i això, no hi ha cap peça anterior reutilitzada. En tot cas, els vitralls del presbiteri i la capçalera de l'edifici gòtic van desenvolupar un programa iconogràfic complet en el qual van trobar lloc destacat les escenes de l'Anunciació, la Visitació, la Nativitat, l'Anunci als pastors i l'Adoració dels Reis Mags. El que és significatiu és que totes aquestes escenes ja apareixen al vitrall del primer quart del segle XIII.

Aquesta correspondència temàtica convida a suposar que el programa de vidrieres del gòtic lineal pertanyents a les capelles radials de la catedral gòtica estava actualitzant, desenvolupant o simplificant el programa iconogràfic dels

vidres pintats dels quals va disposar la catedral romànica. De fet, com és habitual, l'obra de l'edifici gòtic va començar a brotar del terra a una distància prudent cap a l'est en relació amb l'absis de la construcció romànica, perquè aquesta última pogués continuar en ús fins que els treballs d'edificació del nou temple no estiguessin prou avançats com per permetre la seva entrada en funcionament litúrgic. D'aquesta manera, quan en el segon quart del segle XIV van ser concebudes les vidrieres del presbiteri i del deambulatori, els vitralls de principis del segle XIII de l'antiga capçalera romànica encara es mostraven a la vista del mestre vidrier i dels canonges, que van decidir replicar i traslladar els episodis evangèlics de les finestres de l'antic edifici en vies de desaparició als finestrals del presbiteri major de la nova construcció en potència.

En el moment de desmuntar els murs de la fàbrica del 1038 es van anar preservant alguns –si no tots– dels vitralls que havien estat instal·lats en les seves finestres cap al 1200-1225. En tot cas, només una part de les finestres devien ser reutilitzades en el nou edifici catedralici. Els temps de la reutilització de la vidriera de la capella de Sant Martí i Sant Francesc no deixen de ser sorprenents. El recinte de la capella (i, per tant, el finestral en què es van instal·lar els vidres reutilitzats) ja estava acabat cap a l'any 1330, alguns anys abans de l'enderroc de la capçalera romànica, que devia iniciar-se cap al 1340 i que va ser consumat com a tard el 1347, ja que el 12 de març d'aquell any es va emplaçar l'ara d'altar romànica en el presbiteri major del nou edifici gòtic, cosa que implica el desmantellament total de la capçalera romànica. Així doncs, la reutilització dels vidres romànics a la capella de Sant Martí i Sant Francesc va ser considerada unes set dècades després que s'haguessin acabat les obres de la capella, únicament després de la conclusió del desplegament més primerenc de vitralls gòtics del presbiteri major i, probablement, abans d'abordar el tancament vitri de les obertures del deambulatori i de les capelles del flanc meridional.

Vitrall de la catedral de Girona. Museu Catedralici. Anunciació i Visitació. Foto: J. Sanspi. © Capítol Catedral de Girona



Vitrall de la catedral de Girona. Museu Catedralici. Nativitat. Foto: J. Sanspi. © Capítol Catedral de Girona



Com s'ha comentat, quatre dels sis plafons vitris tardoromànics reutilitzats són els corresponents a la meitat inferior de les dues llancetes, mentre que els altres dos corresponen a l'ogiva del seu coronament superior. En conseqüència, els quatre inferiors són rectangulars, mentre que els dos superiors tenen forma de quart de cercle. El format rectangular emprat a Girona s'allunya de les solucions compositives més comunes utilitzades a les vidrieres de finals del segle XII i principis del XIII dels territoris tant del nord de França com d'Anglaterra i dels dominis imperials germànics, que van privilegiar, en canvi, l'ús d'escenes quadrades, circulars i tetralobulades, emmarcades per una abundant ornamentació marginal. Els mestres vidriers del nord de França van desenvolupar els seus treballs sobre les grans obertures dels edificis gòtics que s'aixecaven aleshores en aquest territori, fet que els va permetre plasmar les escenes narratives en els formats esmentats.

Tanmateix, aquesta amplitud espacial no existia a les obertures de l'exedra romànica gironina. Per aquest fet, en assumir el contracte a Girona el mestre ultrapirinenc i el seu taller van haver de fer front al repte que suposava la morfologia i les dimensions de les finestres romàniques de la capçalera del 1038. Tot i que no podem descartar que tinguessin unes dimensions més grans, el més plausible és que l'amplada d'aquestes obertures no sobrepassés els 75 o 80 cm, cosa que hauria generat que cadascuna presentés una única divisió vertical, que el taller de principis del segle XIII va haver d'ocupar amb escenes senzilles de format rectangular, superposades verticalment. Cal presumir que cada finestra hauria arribat a assumir únicament dos plafons superposats, més els seus marges ornamentals. De fet, l'únic vitrall figurat de l'entorn de l'any 1200 que fins al moment present havia estat atribuït a l'àmbit català, el preservat al Worcester Art Museum, també presenta una proporció de gran altura (116 cm) en comparació amb la seva reduïda amplada (22

cm), com hauria correspost a una obertura del segle XI, com és el cas de la catedral de Girona.

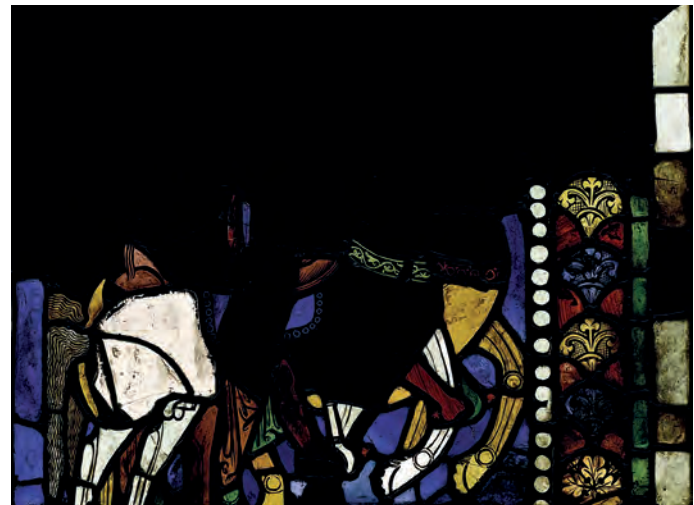
Si considerem el discurs iconogràfic que mostren les sis escenes dels plafons vitris de principis del segle XIII, resulta evident que els mestres vitrallers que van dur a terme el tancament de l'obertura de la capella de Sant Martí i Sant Francesc cap a l'any 1400 van seguir un criteri de coherència discursiva, adequació i profit. Indubtablement, van dur a terme la recomposició amb una cura evident que responia a propòsit narratiu clar. Les escenes confeccionades cap a l'any 1400 i dedicades als dos sants titulars de la capella es van emmarcar entre les escenes cristològiques prèvies, que els van proporcionar un context físic i teològic. Els quatre plafons inferiors es van dedicar a mostrar episodis de la infància de Crist, mentre que els dos superiors, acoblats a l'ogiva que corona la finestra, mostren escenes de la Passió. Mentre que els quatre inferiors es desenvolupen sobre un fons de color blau cobalt molt intens, els dos superiors mostren un fons vermellós, fet que constitueix una discriminació cromàtica que respon a una decisió deliberada, presa per reforçar la glorificació del naixement de Crist i el sacrifici sacramental de la seva mort. Alhora, Maria és exaltada en aquestes escenes com a coprotagonista del relat vitri, fet que té lògica en un recinte catedralici dedicat a ella.

El relat comença en el registre inferior de la llanceta esquerra, amb el plafó que acull la doble escena de l'Anunciació i la Visitació (47,7 x 63,9 cm). Escenes dobles constretes en un únic marc compartit es veuen també en altres obres catalanes que comparteixen amb la nostra vidriera l'horitzó cronològic, com el frontal d'Avià, les pintures murals de Sant Martí de Puig-reig i el salteri anglocatalà (París, Bibliothèque nationale de France, ms. Lat. 8846, f. 2v). La part esquerra del panell és ocupada per les figures de la Verge i l'arcàngel Gabriel, mentre que a la meitat dreta Maria s'abraça fraternalment amb Isabel. A la llanceta dreta, també al cos inferior, es

Vitrall de la catedral de Girona. Museu Catedralici. Anunciació als pastors.
Foto: J. Sanspi. © Capítol Catedral de Girona



Vitrall de la catedral de Girona. Museu Catedralici. Cavalcada dels Reis Mags.
Foto: J. Sanspi. © Capítol Catedral de Girona





Vitrall de la catedral de Girona. Museu Catedralici. Flagel·lació.
Foto: J. Sanspi. © Capítol Catedral de Girona



Vitrall de la catedral de Girona. Museu Catedralici. Crucifixió.
Foto: J. Sanspi. © Capítol Catedral de Girona

disposa el plafó dedicat a la Nativitat (47,7 cm x 65,2 cm), amb una composició marcada per la diagonal que genera la figura de la Verge reclinada en un llit que recorda el del vitrall de la mateixa temàtica de la catedral de Laon (segon tram, ca. 1210-1215). Maria és acompanyada per Josep, que apareix assegut, barbat, amb el cap cobert però sense nimbe, en l'actitud interrogativa definida per la seva mà a la galta, gestada en la tradició iconogràfica bizantina; i pel Nen, que se situa sobre un pessebre prismàtic –com és habitual en la tradició siculobizantina (la Martorana) o en la paleòloga (Chora)–, tot i que aquí la menjadora dels animals s'imagina construïda amb carreus i amb perforacions en els costats llargs. Aquesta concepció del pessebre-sepulcre es troba també al vitrall de la quarta capella radial del flanc sud de la catedral de Clermont-Ferrand (finals del segle XII), així com a la vidriera de la Nativitat de la catedral de Frankfurt, conservada a l'Historische Museum de la ciutat (ca. 1250).

Ja en el segon cos de la llanceta esquerra trobem el plafó amb l'escena de l'Anunciació als pastors (58,2 x 65 cm), del qual es conserva només una mica menys de la meitat inferior. Conforme al fragment conservat, cal inferir que l'àngel se situava a la part superior (perduda) i que els pastors eren només dos, acompanyats a l'extrem esquerre de la composició per un ramat d'ovelles escortades per una vaca i un gos. Els elements són insuficients per establir comparacions compositives conclouents, més enllà de la constatació de noves concomitàncies amb el vitrall homòleg del segon tram de la catedral de Laon

(ca. 1210-1215). El segon cos de la llanceta dreta, per la seva banda, és ocupat per la cavalcada dels Reis Mags (58,2 x 65 cm). També aquest plafó ha patit pèrdues molt considerables, de manera que amb prou feines se'n conserva la meitat inferior, en la qual es distingeixen fragmentàriament les tres muntures i algunes de les cames dels Mags, que vesteixen calces vermelles. Conforme al que resultava convencional a finals del segle XII, els cavalls són de tres colors diferents: blanc, daurat i vermell, com ocorre també a les vidrieres de tema epifànic de Saint-Denis (ca. 1145-1160) i de les catedrals de Laon (1210-1215), Tours (principis del segle XIII), Le Mans (primer terç del segle XIII), Canterbury (primer terç del segle XIII), Clermont-Ferrand (mitjan segle XIII) o Béziers (mitjan segle XIII).

Aquesta escena de la cavalcada dels Reis suposa necessàriament l'existència d'un altre vidre que va relatar la presència dels Mags davant Herodes al seu palau de Jerusalem, així com d'un altre més que va representar l'Epifania consumada a Betlem. En conseqüència, el cicle iconogràfic de la Nativitat va haver de disposar, com a mínim, de cinc escenes: el Naixement de Crist, l'Anunciació als pastors, la visita a Herodes, el trasllat dels Mags a cavall de Jerusalem a Betlem i l'Epifania, a les quals podria haver-se sumat –des d'una lògica compositiva d'imatges per parells– un sisè episodi.

La part superior de la vidriera és ocupada per les dues escenes de la Passió de Crist, que va complementar, per tant, el cicle de la Nativitat (presumptament distribuït en més d'una

finestra de la catedral romànica). Com ocorre amb aquest últim, és indubtable que el discurs visual referit a la Passió incloïa més escenes, que no s'han conservat. La llanceta esquerra acull la representació de la Flagel·lació (71,3 x 57,9 cm), amb Crist lligat a la columna d'esquena als dos saigs que l'assoten i un quart personatge masculí que ocupa l'extrem esquerre de la composició i que podria haver estat mutilat en el moment de la reutilització del vidre per adaptar-lo a la forma de l'ogiva superior, o bé haver-se tractat d'una addició a l'escena original operada en aquell mateix moment cap a l'any 1400. Compositivament, té relació amb el manuscrit *Vita Christi* de Corbie (Nova York, J. Pierpont Morgan Library, ms. 44, f. 8v, ca. 1175), amb l'anglès Salteri Arundel (Londres, British Library, ms. Arundel 157, f. 10r, ca. 1200-1220) i, sobretot, amb una vidriera de la nau nord de la catedral de Chartres (ca. 1200-1230), tot i que en aquests exemples no hi ha el personatge de l'extrem esquerre.

Finalment, la zona superior de la llanceta dreta es dedica a la Crucifixió. En aquesta escena els rostres de les figures de Crist, la Verge i sant Joan van ser substituïts en un moment indeterminat entre els segles XIV i XVI. Aquests tres personatges canònics estan acompanyats a l'extrem dret de la composició per una quarta figura, un personatge masculí que podria ser identificat com un sant o un apòstol, tot i que l'únic atribut que mostra és un llibre tancat. El seu front sense cabells podria suggerir que es tracta de sant Pau; tot i això, és evident que no hauria d'aparèixer en una escena del Calvari, ja que no va estar present en la vida i mort de Crist. Degut a les retallades a les quals va ser sotmès el vidre original resulta difícil arribar a una conclusió incontrovertible. No obstant això, la misteriosa figura podria provenir d'una altra escena aliena a la Crucifixió i haver estat afegida a aquesta durant la refecció de la peça cap al 1400. Sobre la creu se situa una cartella amb la inscripció: IHS:NAZARE:REXIHDEOR. Més intrigants resulten les inscripcions amb escriptura daurada que hi ha sota la creu, la complexa transcripció de la qual no és pas anodina. Els traços que hi ha sota Maria corresponen a la meitat superior de lletres, que han de complementar-se amb la peça que es va disposar sota l'home de la Flagel·lació, tot i que aquest vidre està invertit i voltejat. Col·locats correctament i conjugats tots dos elements, es llegeix: IHS:INPRE. Tal vegada es tracti d'una al·lusió al pessebre que va focalitzar l'Epifania: *et venerunt adorare infantem in presepio*. Si fos així, constituiria una prova indirecta que hi havia un altre fragment vitri que hauria representat l'Adoració dels Mags.

Text: GBV

Bibliografia

BOTO VARELA, G., 2023; FUMANAL I PAGÈS, M. À. i SANTOLARIA TURA, A., 2021.

CLAUSTRE

Les galeries claustrals de la catedral de Girona es van aixecar en l'últim quart del segle XII a l'espai preexistent delimitat al nord per la muralla romana, a l'est pel dormitori "vell" dels canonges i a l'oest per un edifici de dues plantes, la inferior probablement amb funcions de celler i la superior, situada al nivell de la galeria del claustre, com a refector. Al costat sud es troba el campanar, que estava adossat al transsepte del temple romànic, així com la sala capitular. Aquests edificis, majoritàriament del segle XI, constituïen el conjunt aixecat a partir de la construcció d'un nou temple i la restauració de la canònica per part del bisbe Pere Roger el 1018-1019. Aquestes edificacions precedents, i les condicions topogràfiques del costat nord, van condicionar la planta irregular del nou claustre. Tot i que els murs perimetrals incorporen modificacions posteriors (noves portes, sepulcres, etc.), conserven encara trams importants d'aquestes construccions precedents, aixecades amb un aparell més o menys regular, característic del segle XI, que contrasta de forma clara amb l'aparell de carreus perfectament treballats i de mida superior a les voltes. Les funcions d'aquest pati central, com a element ordenador i de comunicació de les dependències canòniques i com a itinerari pel qual discorrien les processons litúrgiques, ja devien existir a l'espai precedent, tot i que no hi ha certeses per afirmar que l'espai ja tingués una o diverses galeries.

A partir de mitjan segle XII i al llarg de la segona meitat d'aquesta centúria, nombrosos claustres existents a monestirs i canòniques regulars dels comtats catalans van ser renovats amb la construcció de noves galeries que s'obrien al pati central mitjançant arcs sostinguts per columnes i capitells. Aquesta fórmula, que caracteritza tots els claustres romànics que coneixem, permetia un desplegament de la decoració escultòrica d'acord amb els nous gustos, molt escassa o pràcticament inexistent en els claustres del segle XI. Aquests processos de renovació limiten molt el nostre coneixement de com era l'arquitectura dels claustres precedents –amb l'excepció de Sant Pere de Rodes–, que tot i això sabem que a partir de l'any 1000 van ser el centre ordenador dels edificis de vida comuna, inclòs el cas de la catedral de Girona. En aquest cas, el claustre de la canònica de Santa Maria és esmentat com el lloc on es va firmar l'acta d'adscripció del monestir gironí de Sant Pere de Galligants al de Sainte-Marie de Lagrasse el 1117.

No es disposa de notícies documentals relacionades directament amb la construcció del claustre que permetin establir un marc cronològic o unes dates d'inici de l'edificació de les noves galeries. La referència cronològica principal està relacionada amb un altre claustre, el de Sant Cugat del Vallès, obra del taller d'escultura dirigit per Arnau Cadell, que amb tota probabilitat venia de Girona i havia estat treballant a l'obra del claustre de la catedral. Situem l'inici de la construcció de les galeries del claustre de Sant Cugat el 1190 o



Angle sud-est i galeria meridional, amb la torre campanar de la catedral romànica integrada dins la fàbrica gòtica

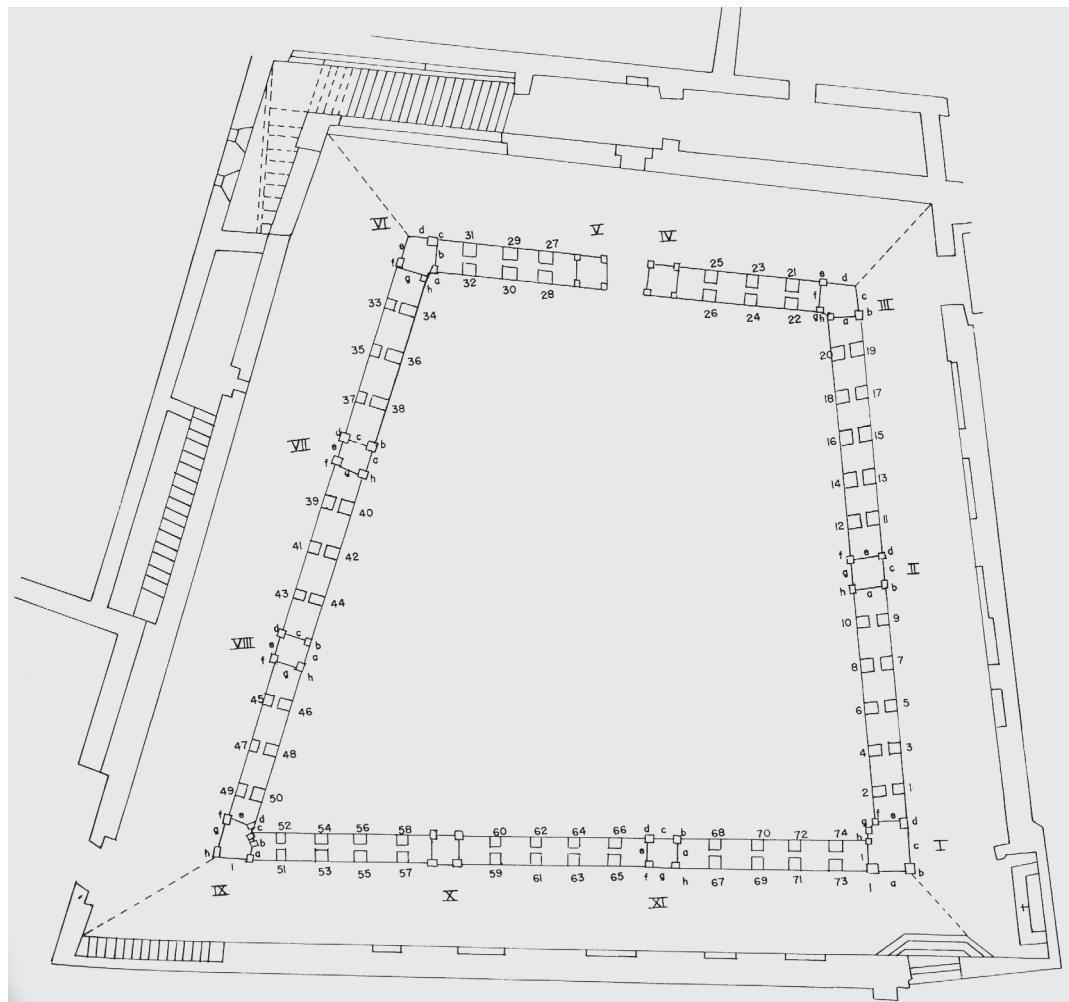
poc temps abans. D'aquest any sabem que data una donació de Guillem de Claramunt en la qual, a més d'ordenar ser enterrat al monestir, deixava mil sous per a l'obra del claustre. Arnau Cadell, qui firma com a escultor i constructor del claustre en una inscripció del pilar nord-est, apareix esmentat com a testimoni en dos documents de caràcter econòmic del monestir, del 1206 i del 1207. Catorze anys després, el 1221, dictava testament a Girona i estipulava ser enterrat a la catedral, alhora que establí diferents donacions a favor de parents propers, el monestir de Sant Cugat i la institució de la Pia Almoina de la catedral gironina. La localització del testament confirma l'origen gironí de l'escultor. El claustre de Girona és clarament anterior al de Sant Cugat, raó per la qual sovint situem la cronologia de la construcció del primer entre 1170-1175 i 1190.

Les noves galeries del claustre formen una planta trapezoidal que s'estreny cap a l'est i estan cobertes per voltes de quart de cercle, excepte la galeria nord, que es cobreix amb una volta de canó. A la galeria nord, la nova obra va consistir en la construcció del pòrtic i en un nou edifici en el nivell superior, que resolva d'aquesta manera la impossibilitat d'aixecar

un edifici adjacent a la galeria com en els altres costats del claustre. Això explica que aquesta galeria nord es cobrés amb una volta de canó, que permetia edificar a sobre. Sengles escales als angles nord-est i nord-oest donen accés a aquest espai, que s'ha identificat a partir de la documentació com el "dormitori nou". Aquesta galeria devia ser la part més complexa del nou claustre i és possible que l'obra comencés per aquí, tot i que l'ordenació i decoració de les galeries es mostra com el resultat d'un projecte força unitari. Una donació del 1153 per a obres en el dormitori i la seva hipòtesi d'identificació amb el dormitori nou, és a dir, amb l'espai construït sobre la galeria nord, ha fet que algun autor es plantejés la necessitat de revisar la cronologia del claustre, o almenys d'aquesta galeria, ja que l'existència d'aquesta edificació implicava necessàriament que els pòrtics d'aquest costat eren enllestits. No obstant això, les característiques de l'escultura, l'estructura dels capitells, els repertoris figuratius i decoratius i la proximitat indiscutible amb el claustre de Sant Cugat fan difícil avançar l'inici de les obres del recinte claustral de Girona fins a mitjan segle XII.

Els pòrtics s'obren al pati central mitjançant sèries d'arcuacions sostingudes per parelles de columnes que s'aixequen sobre un podi, l'altura desigual del qual, a conseqüència de les irregularitats del nivell del terreny, contribueix a establir un únic nivell com a suport de les columnes. A les cantonades, grans pilars de planta rectangular resolen amb més o menys regularitat els angles no rectes de les galeries. Uns altres pilars de planta quadrada s'intercalen entre les arcuacions, un al costat meridional i dos als altres dos costats. Els pilars del costat est flanquegen el pas al pati central, que encara es conserva. Arcs a manera de guardapols ressegueixen el perfil superior de les arcuacions, tant pel costat interior com per l'exterior, i els vèrtexs queden units als cimacis mitjançant petites columnes amb capitells vegetals, excepte a l'interior de la galeria meridional, on aquestes columnes sovint han estat substituïdes per figuració. La presència del guardapols i d'aquests elements decoratius i figuratius de suport és una característica que el claustre gironí comparteix amb les galeries romàniques dels claustres de Santa Maria de Ripoll i de la catedral de Santa Eulàlia d'Elna.

Mentre que els elements esculpits del claustre són de pedra calcària, les columnes són clarament de pedra local, una calcària nummulítica fàcilment reconeixible per la visibilitat dels fòssils i que s'extreia de pedreres molt properes a la ciutat. En relació amb aquest material, cal recordar que va ser utilitzat a partir de finals del segle XIII i en els segles posteriors per tallers de la ciutat de Girona per a la realització per encàrrec d'elements prefabricats de claustres. Els exemples més antics que coneixem, anteriors a un nombre important d'obres gòtiques de la Corona d'Aragó amb elements prefabricats gironins, estan estretament relacionats amb l'obra del claustre de Girona, com els claustres de Sant Pere de Rodes i de Sant Cugat del Vallès. Del primer



Planta del claustre de la catedral de Girona, amb numeració de capitells i pilars (Catalunya Romànica, 1984-1998, V, p. 119)

conservem diversos fragments de columnes d'aquest tipus de pedra; en el cas del conjunt vallesà, les seves quaranta-quatre columnes també són de pedra gironina i, així mateix, es constata que aquests tallers gironins ja estaven actius a finals del període romànic.

El claustre és el resultat d'un únic projecte la concreció del qual des del punt de vista arquitectònic manifesta una unitat indiscutible, adaptada a la topografia i a les construccions preexistents. La unitat del projecte pot fer-se extensiva a l'escultura, a través de la qual, però, es va establir una jerarquizació de les diferents galeries del claustre, fet que atorga una prioritat innegable al costat meridional. Des del punt de vista decoratiu, tres elements permeten establir aquesta diferència. En primer lloc, els vèrtexs del guardapols de l'interior d'aquesta galeria adopten formes figuratives variades d'atlants o d'animals, diferents de les columnetes amb petits capitells de senzill motiu vegetal. En segon lloc, els cimacis de les parelles de columnes sobre els quals munten els arcs, que en les altres tres costats del claustre són llisos, amb una motllura de tipus bossell resseguint-ne la part central, just per sobre de

l'estreyniment de la base, en aquesta galeria incorporen elements decoratius rics i variats. En aquests cimacis desapareix el bossell, la cara inclinada –i més visible per a l'espectador– augmenta la seva altura i s'hi despleguen parelles de lleons, ocells picotejant fruits, dracs amb cues que s'enrosquen o, simplement, motius vegetals consistents en tiges ondulades que surten de la boca d'un cap de felí situat a l'angle, amb fulles que van ocupant els espais. El tercer i últim element diferenciador en la decoració de la galeria meridional és el tractament de les bases de les columnes. En el claustre són majoritàriament de tipus àtic, amb caps de quadrúpede adossats al tor inferior a cadascun dels angles. No obstant això, al costat meridional moltes de les bases presenten variacions que les enriqueixen i que trenquen amb la uniformitat que presenten a la resta de les galeries: entrellaçats decorant el tor inferior, quadrúpedes rampants als angles que recolzen les potes davanteres en el tor superior, o bé una alternança de la meitat superior i la meitat inferior del cos de quadrúpedes. Un altre tipus de bases encara més complexes i també presents en aquest costat meridional són aquelles en les quals



*Galeria septentrional
(esquerra) i galeria
oriental (dreta)*



Galeria occidental

s'ha suprimit l'escòcia, que és substituïda per cossos d'animals quadrúpedes i dracs alats.

Més enllà d'aquests elements decoratius, l'escultura es concentra en els capitells, que es distribueixen per parells a les arcuacions, així com en els relleus dels pilars. Els capitells presenten una estructura semblant, amb daus a l'àbac i astràgal. Quan es tracta de capitells amb temes bíblics, les cares s'enquadren amb un arc entre les petites torres dels angles. Es tracta d'una característica que comparteixen tots els capitells historiatos del claustre de Sant Cugat del Vallès, de Sant Pere de Rodes i de les portades de Santa Maria de Manresa i de l'església parroquial de Santpedor, un grup d'escultura perfectament identificable i els temes i repertoris del qual es van repetint.

A diferència del claustre de Sant Cugat del Vallès, en el qual parelles de capitells, columnes i bases s'adossen als pilars i reben l'últim dels arcs de cada sèrie, a Girona els pilars estan resseguits per relleus i els capitells només se situen als seus angles. Els relleus tenen la mateixa altura que els capitells i el resultat és una faixa decorativa contínua en la qual tant l'àbac com l'astràgal es prolonguen per les cares del pilar, a manera d'arc superior i inferior dels relleus. L'àbac, que als capitells consta de daus als angles i al centre de les cares, en la seva prolongació com a enquadrament superior dels

relleus és continu, excepte en el cas d'un carreu d'angle del pilar sud-oest, en el qual els daus de l'àbac del capitell apareixen replicats en la seva prolongació en el fragment de relleu del mateix carreu, probablement com a resultat d'un error de l'escultor o del picapedrer que el va preparar.

La presència de relleus en els pilars és compartida de nou amb el claustre de la catedral d'Elna. A part d'enriquir la decoració del conjunt, la tria d'aquest recurs a Girona cal buscar-la també, sobretot, en la necessitat de disposar de superfícies horitzontals per a la representació de cicles narratius extensos, en concret, els de l'Antic Testament. Com veurem més endavant, alguns dels models disponibles per als cicles bíblics tenien el seu origen en cicles pictòrics que implicaven un desenvolupament horitzontal de les escenes, molt diferent de l'espai restringit de les cares dels capitells. En aquest sentit, la voluntat d'incorporar relleus narratius extensos es veu reflectida en els pilars de la galeria meridional, als quals cal afegir un pilar de la galeria occidental amb escenes de construcció. Tot i això, en els set pilars restants els relleus es resolen amb motius ornamentals, vegetals o figurats, replicats tantes vegades com calgui per ocupar tota la franja disponible.

Els temes representats en els capitells i relleus dels pilars són l'altre element decisiu en la jerarquització de les galeries

Interior de les galeries meridional i occidental





Interior de la galeria occidental

del claustre, ja que atorguen la preeminència a l'adjacent a l'església, com ocorre en molts altres claustres. És en aquesta galeria meridional i en alguns capitells propers on estan representats tots els temes bíblics. Qui va concebre el programa d'imatges del claustre va tenir molt en compte la funció d'aquestes imatges en relació amb els usos i els usuaris de l'espai claustral. Cal tenir en compte que la iconografia d'un claustre no acostuma a estar concebuda com un discurs unitari, ja que la mateixa naturalesa dels suports impedeix que l'espectador i/o usuari pugui percebre totes les imatges alhora. Aquestes imatges es despleguen per les cares de capitells i pilars i van apareixent a la vista de l'espectador en el seu recorregut espaciotemporal de les galeries. No obstant això, hi ha imatges i narracions que per la seva localització rebien una atenció especial, o perquè estaven situats prop de o davant de portes de comunicació especialment importants, com les que donaven accés a l'església, o bé perquè es trobaven al principal espai de les processons litúrgiques que en diferents festes recorrien aquesta galeria. Aquest és el cas de la galeria

de l'església en aquells claustres amb un programa iconogràfic que concentra la narració bíblica en aquesta galeria, com ocorre en el de la catedral de Girona, el del monestir de Sant Cugat del Vallès o el de Santa Maria de l'Estany.

La narració bíblica es troba, doncs, a la galeria meridional. Les històries del Gènesi es disposen en els relleus dels pilars angulars sud-est i sud-oest, mentre que els episodis del Nou Testament es troben i es trobaven als capitells del costat interior del pòrtic, a les dues sèries existents entre els pilars dels angles i el pilar central de la galeria. Aquest últim conté l'al·lusió al Judici, amb l'Anàstasi. Es tracta d'una ordenació dels cicles de l'Antic i el Nou Testament molt particular i original, sense altres paral·lels en claustres amb una distribució semblant i per a la qual proposem un origen en els programes pictòrics monumentals.

En el pilar sud-oest es troba l'inici de la narració, amb els primers cicles del Gènesi. Les escenes del Nou Testament, que començaven en el primer capitell situat immediatament després del pilar, són les que segueixen una



Angle sud-oest i interior de la galeria meridional

ordenació lineal, des de l'angle sud-oest cap a l'est. Aquesta ordenació, que és inversa en comparació amb la del claustre de Sant Cugat, per exemple (on el sentit de la narració va d'est a oest), té molt a veure amb l'accés o els accessos al claustre des de l'església. A Sant Cugat, la porta d'accés al temple des del claustre es troba precisament a l'angle sud-est, a prop del cor dels monjos i la sala capitular, i la narració bíblica comença en aquest extrem de la galeria del claustre. Si bé a la catedral romànica de Girona no hi havia una porta de comunicació directa entre el claustre i l'església, la porta d'accés al claustre se situava davant del pilar sud-oest i al costat de la sala capitular, on actualment es troba la capella de la Verge del claustre o de Bell-Ull. Això explica que l'inici de la història de la salvació es trobi precisament en aquest punt. La narració del Gènesi comença als relleus del pilar sud-oest, amb les històries d'Adam i Eva, Caïn i Abel, i Noè. La primera escena, a la cara occidental del pilar i després d'un capitell angular amb ocells picotejant fruits, és la creació d'Eva. Déu està assegut de perfil, extreu una costella i la

figura d'Eva del costat d'Adam, que jeu adormit. Segueixen la presentació d'Eva a Adam, en què Déu l'aixeca pel canell per despertar-lo i mostrar-li la seva nova companya; l'advertència de Déu als dos sobre l'Arbre de la Ciència del Bé i del Mal, que a Girona és una vinya amb grans fulles i carrassos de raïm; i el pecat, amb Eva rebent la fruita prohibida de la serp enrotllada a l'arbre, que és el centre de l'escena, i Adam menjant. L'angle del pilar es resol amb els carreus que agafen la forma d'una columna i d'un capitell amb astràgal adossats. Al capitell es representa la reprovació, amb Déu estirant la mà dreta cap a Adam i Eva, que estan amagats i ajupits darrere les branques de l'arbre, ja a la cara meridional del pilar. Al seu costat també es representa la serp, a la qual transfereixen la culpa. El cicle finalitza amb la condemna al treball, amb Adam treballant la terra i Eva filant, vestits amb sengles túniques. Segueixen dues escenes amb les ofrenes de Caïn i Abel i la mort d'Abel a mans del seu germà. En aquesta segona escena es representa també la figura de Déu dirigint-se a Caïn, en el moment en què clava un pic al cap d'Abel, que ja



Interior de la galeria septentrional, coberta amb volta de canó sobre el mur del segle XI de tancament del pati

jeu al terra. La presència de Déu s'ha interpretat com l'advertència a Caïn després que manifestés la seva ira pel rebuig de la seva ofrena (Gn 4,5) i, per tant, estaríem davant la síntesi de dues escenes: l'advertència de Déu després del sacrifici i la posterior acció violenta de Caïn.

A l'extrem dels relleus d'aquesta cara del pilar, encaïcant-se amb l'episodi del fratricidi, es representa Déu encarregant a Noè la construcció de l'arca. És la primera escena d'un cicle de Noè inusualment extens. A la cara oriental del pilar es representen dos moments de la construcció de l'arca, amb Noè dret i caracteritzat amb barba i amb un dels seus fills tallant un tronc amb una serra de bastidor. A continuació, tots dos personatges estan polint taulons amb una aixà sobre un banc de fuster. Es tracta de dues escenes que podem identificar als capitells dels respectius claustres de Sant Cugat i de Sant Pere de Rodes. En aquest últim cas es tracta d'un exemplar recentment adquirit pel Musée de Cluny de París, que forma part de la mateixa sèrie que uns altres set capitells catalans del museu. A la quarta cara del pilar es representa una escena en la qual se sintetitza l'embarcament, el diluvi i el final del diluvi: Noè i la seva família s'apropen a l'embarcació, que conté una arquitectura de diferents nivells i cossos, amb obertures i a la qual al mateix temps arriba el colom. Al capitell de París que creiem que procedeix de Sant Pere de Rodes, només s'hi representa l'embarcament de l'arca, mentre que al de Sant Cugat l'escena que apareix és el final del diluvi, amb el colom que

arriba a l'arca que es troba navegant. Els models disponibles devien contenir escenes diferenciades per a cadascun dels episodis de la història del diluvi, tal com queda reflectit en els mosaics de la catedral de Monreale, amb els quals la història de Noè dels relleus i capitells catalans comparteix moltes característiques.

El cicle de Noè continua al primer capitell de l'interior de la galeria occidental amb la història de la vinya (núm. 73). En aquest capitell, com en altres casos de capitells, algunes de les cares i figures es troben en molt mal estat. No obstant això, és possible identificar l'escena de Noè treballant a la vinya, la nuesa de Noè, els seus fills apropant-se per cobrir-lo i tres personatges femenins que ocupen una cara i dos dels angles, que podrien identificar-se amb les dones de la família de Noè.

El relat del Gènesi continua al pilar de l'altre extrem de la galeria meridional, amb els cicles d'Abraham, Isaac i Jacob. Com en el cas de Noè, es tracta de representacions narrativament molt extenses, que rarament trobem en l'escultura monumental, i menys encara en claustres, i que reflecteixen la disponibilitat i circulació de models molt rics des del punt de vista narratiu al nord-est dels comtats catalans. La lectura dels relleus continua sent d'esquerra a dreta i comença en la primera cara visible del pilar des de la galeria, avançant d'oest a est, fet que confirma que el programa es va ordenar tenint en compte els usos litúrgics i el recorregut de les processions a partir de la porta d'accés al claustre.



Relleus del pilar sud-occidental. Escenes de la Creació i el Pecat d'Adam i Eva

Relleu del pilar sud-occidental. Construcció de l'arca de Noè



Relleu del pilar sud-occidental. Embarcament de l'arca de Noè (I.)



De l'hospitalitat d'Abraham, a Girona s'ha triat l'escena d'Abraham rentant els peus als tres visitants, que es representen asseguts. Als capitells de Sant Pere de Rodes i de Sant Cugat dedicats al patriarca, l'hospitalitat consta de dues i tres escenes, respectivament: Abraham rebent els tres àngels a l'alzina de Mambré junt amb Sara, el banquet i, al capitell vallesà, també el lavatori de peus, com al claustre gironí. Ja a l'altre costat del pilar segueixen dues escenes amb el sacrifici, en aquest cas presents a l'exemplar de Sant Pere de Rodes i absents al de Sant Cugat. Són els episodis del viatge i el sacrifici, que a Girona estan compositivament units, atès que les figures d'Abraham i Isaac del sacrifici, amb el primer agafant amb una mà el cap del seu fill inclinat cap enrere i amb l'altre braç agafat per l'àngel, no es repeteixen a l'escena precedent del viatge al lloc del sacrifici, on només es representa un d'ells guiant l'ase, que probablement és Isaac, ja que no sembla que tingui la llarga barba d'Abraham.

A les dues escenes que segueixen, encara a la cara meridional del pilar, es repeteix la figura d'Isaac assegut en una butaca. Es tracta de la primogenitura de Jacob, amb Isaac assegut en una butaca beneint Jacob davant la presència còmplice de Sara, i d'Esau portant penjada a l'espatlla la caça sol·licitada pel seu pare i descobrint l'engany i la prioritat obtinguda per Jacob. Tant el viatge i el sacrifici d'Abraham com les escenes de la primogenitura de Jacob formen part dels grans cicles pictòrics del Gènesi, tant de l'àrea romana com dels mosaics sicilians, especialment a Monreale. En aquest cas, a més, el claustre de la catedral inclou també un amplíssim cicle de Jacob, que comparteix models amb els mosaics. A Girona, la història de Jacob s'estén per les altres dues cares del pilar, amb les escenes de l'exili a la terra de Laban. La primera composició inclou dues escenes, narrativament allunyades però que es representen superposades



Relleus del pilar sud-oriental. Cicle d'Abraham, Isaac i Jacob (III.c. i III. d.)

Relleu del pilar sud-oriental. Abraham rentant els peus als tres àngels (III.a.)



Relleu del pilar central de la galeria meridional amb el Descensus ad inferos (II. a.)



o compartint una mateixa composició: el somni de Jacob, amb l'escala amb dos àngels situada a l'angle del pilar i ocupant el lloc d'un capitell inexistent, i la lluita de Jacob amb l'àngel. Relacionada amb el somni, es troba a continuació la unció de l'altar. Segueixen els episodis relatius a les relacions entre Jacob i el seu oncle Laban, que s'estenen per la resta de relleus del pilar. Destaquen l'escena del pou, en la qual Jacob està apartant la pedra perquè els ramats de Laban conduïts per Raquel puguin beure, i la de la trobada entre Jacob i Raquel.

L'últim cicle de l'Antic Testament se situa a dos capitells interiors de la galeria oriental, propers al pilar sud-oriental, dedicats a la història de Samsó. En el primer, situat a continuació del pilar, es representa la lluita de Samsó amb el lleó en el camí de Timna (núm. 21), mentre que la història de

Samsó i Dalila, amb la traïció de Dalila, la ceguesa de Samsó i la destrucció del temple dels filisteus, es representa en un segon capitell situat una mica més enllà a l'interior de la mateixa galeria (núm. 25).

El Nou Testament començava en el primer capitell de l'interior de la galeria meridional més proper al pilar sud-oest (núm. 1). Avui aquest capitell és un exemplar gòtic, col·locat aquí, com altres capitells d'aquesta galeria, probablement per substituir un exemplar romànic prou danyat com per haver perdut la seva funció de suport. Els capitells d'aquesta galeria no es van substituir, així com molts altres exemplars de les altres galeries, presenten diferents graus de deteriorament que indiquen que en algun moment (o moments) el claustre va patir danys violents. S'ha apuntat que potser fos a finals del segle XIII, la qual cosa explicaria



Capitell amb la Fugida a Egipte (núm. 5)



Capitell de la Paràbola de Llätzer i el ric Epuló: mort de Llätzer (núm. 19)

Capitell amb escena de tonsura (III.b.)



la presència de capitells gòtics en substitució dels romànics. Malgrat que, a causa de la seva absència, no sabem amb certesa quina escena o escenes contenia aquest capitell, l'estreta vinculació i semblança que presenten els cicles neotestamentaris gironins amb els del claustre de Sant Cugat permet suposar amb certa base que aquest capitell contenia l'Anunciació, la Nativitat i l'Adoració dels Reis. És cert que a la mateixa galeria meridional hi ha un exemplar amb aquestes escenes (núm. 18), però està allunyat dels episodis de la Infància de Crist, se situa al costat exterior de la galeria i presenta unes característiques que no tenen cap semblança amb la resta de capitells i relleus del claustre. Més aviat sembla una versió molt tardana de l'exemplar del claustre del monestir de Sant Pere de Galligants, a Girona, amb les mateixes escenes i composicions, inclús amb alguna confusió en el procés de còpia.

La hipòtesi sobre quines devien ser les escenes del primer capitell neotestamentari està basada també en els tres capitells següents, que estan dedicats respectivament a l'Anunciació dels pastors (núm. 3), la Fugida a Egipte i la Matança dels Innocents (núm. 5), i la Presentació al temple (núm. 7). En el claustre de Sant Cugat aquestes escenes es distribueixen de la mateixa forma en tres capitells, els quals s'assemblen molt als gironins. Hi ha una altra coincidència

interessant entre els dos claustres: la ubicació dels capitells de la Infància de Crist davant de la sala capitular. En el moment de la construcció del claustre de Girona, aquesta dependència era la del segle XI i estava situada just a la dreta de la porta d'accés al claustre. Encara es conserven les finestres geminades que devien flanquejar la porta del capítol. A Sant Cugat, els dos primers capitells de la galeria oriental des de la porta de comunicació del claustre amb l'església són els de l'Anunciació, la Nativitat i l'Epifania, i la Presentació al temple, tots situats precisament just davant de la sala capitular i, per tant, fora de la narració bíblica de la galeria meridional.

El capitell gòtic anterior al pilar central de la galeria ocupa el lloc d'un altre exemplar desaparegut del Nou Testament (núm. 9). Si tenim en compte de nou els del claustre de Sant Cugat del Vallès, és molt possible que es tractés de la multiplicació dels pans i els peixos, que és seguit ja en el segon tram de la galeria pels capitells de la Passió i de la Resurrecció. L'Entrada a Jerusalem (núm. 11), la reproducció de la qual pràcticament exacta a Sant Cugat permet identificar millor algunes parts molt danyades del relleu gironí, mostra Crist cavalcant l'ase a la cara occidental, la més visible en el recorregut de la galeria des de l'accés al claustre. A la cara interior, els habitants de Jerusalem surten de la ciutat a rebre Crist estenent els seus mantells i un d'ells es treu la túnica pel cap, també per estendre-la. Segueix el capitell amb Crist rentant els peus als apòstols (núm. 13), amb una composició també idèntica al de Sant Cugat, en la qual el centre de la narració, amb l'escena de Crist rentant els peus a Pere, es troba novament a les cares més visibles des de la galeria. El dubte de sant Tomàs, que era la referència a la Resurrecció de Crist, ocupava el capitell següent, actualment substituït per un de gòtic (núm. 15). En aquest cas, tenim la certesa que es trobava aquí, ja que un fragment de capitell amb aquest tema s'ha conservat en el lapidari de la catedral.

La dormició de la Verge (núm. 17) i la paràbola de Llätzer i Epuló (núm. 19) tanquen el relat del Nou Testament. Tots dos capitells es repeteixen de manera molt semblant a Sant Cugat. El de la dormició, amb la Verge jacent entre els apòstols mentre Crist, situat darrere, agafa la seva ànima i l'entrega a sengles àngels que surten de les petites torres angulars, confirma la riquesa dels models disponibles a Girona, i a tots dos claustres se situa al final del relat neotestamentari. Tot i això, la ubicació diferent del capitell de la paràbola de Llätzer i Epuló, amb el banquet, la mort de Llätzer, la mort d'Epuló i el si d'Abraham, està relacionada amb la funció de les imatges en cada cas. A Sant Cugat, la història adquireix un caràcter moralitzant en situar-se a la galeria occidental, quasi a l'angle nord-oest, prop de la cuina i el refetor i davant de la porta d'accés al claustre des de l'exterior, on es distribuïa diàriament l'almoïna. Si bé el sentit de la contraposició entre avarícia i caritat no devia estar absent en el claustre

gironí, com tampoc el relacionat amb la proximitat entre el si d'Abraham i les escenes properes del patriarca en el pilar, la figura de Llätzer assumeix també una significació funerària en relació amb la processó del dia de difunts que, segons la consuetud del 1360, recorria el claustre des de l'església. Prop de la que aleshores era la nova capella de Sant Rafael —construïda el 1315 on en època romànica hi havia una altra porta del claustre— tenia lloc la tercera estació de la processó i es cantava el respons *Qui Lazarum*, que fa referència a la resurrecció de Llätzer.

La narració de la història de la salvació finalitza en els relleus del pilar central de la galeria sud amb una al·lusió a la Resurrecció i al Judici Final. La representació es desenvolupa seguint el mateix sentit que la resta de la galeria. A la cara occidental, després del capitell d'angle amb un personatge assegut amb dos dracs a banda i banda que li mosseguen les espatlles, es troba l'Anàstasi. Crist, amb nimbe crucífer, un cop ha destruït les portes de l'infern, domina amb una llarga creu dues petites figures demoníiques mentre estén la mà i agafa Adam. Al darrere, unes altres figures molt deteriorades dels justos, entre les quals hi devia haver Eva, van nus com Adam, aixequen la mà i es dirigeixen cap a Crist. A les cares interior i oriental del pilar es desenvolupa una àmplia representació de diferents pecats i turments de l'infern, que comença amb una parella d'àngels que agafen dos condemnats i els envien al foc infernal que cobreix la resta dels relleus amb els diferents pecats. Entre aquests pecats es representen la discòrdia, amb la lluita de dos personatges que s'agafen dels cabells mentre es claven el que sembla un ganivet; la luxúria, amb una sèrie de dones nues i mossegades per serps i granotes que ocupen el capitell de l'angle; i una gran caldera amb els condemnats i diversos dimonis. A la cara exterior del pilar, no visible des de la galeria, es disposa un motiu vegetal.

Tot i que l'Anàstasi i el Judici Final tanquen una àmplia narració de la història de la salvació, són imatges que es troben al centre de la galeria i interrompen el desenvolupament ordenat de la història de Crist. Aquesta ordenació particular dels cicles, a la qual s'afegeix la disposició dels episodis del Llibre del Gènesi als extrems de la galeria, és sens dubte un dels aspectes més particulars del claustre de Girona. L'anàlisi dels cicles veterotestamentaris i dels seus paral·lels ens porta a plantejar un origen dels models proper als grans programes pictòrics concebuts a partir de finals del segle XI i al llarg del segle XII al voltant de Roma, a Sant'Angelo in Formis (Campània) i en les decoracions en mosaic de les esglésies sicilianes d'època normanda. Programes que en part reprenien les decoracions de les antigues basíliques romanes de Sant Pere del Vaticà i de Sant Pau Extramurs, que coneixem gràcies a dibuixos i descripcions d'època moderna; i que, en part, presentaven aspectes d'altres tradicions narratives de l'Antic Testament. Tant a les basíliques tardoantiques com en els temples romànics conviuen i conviuen els cicles veterotestamentaris i els neotestamentaris, disposats



Relleu del pilar central de la galeria meridional, amb l'infern (II. e.)

Relleu del pilar de la galeria occidental, amb el bisbe beneint les obres de construcció del claustre (XI.b., XI.a. i XI.b.)



en dues o tres franges superposades que ressegueixen els murs de la nau central i, de vegades, de les naus laterals. La importància narrativa atorgada a l'Antic Testament i, més concretament, al Gènesi, junt amb la seva confrontació amb la història de Crist, són aspectes que van guiar la concepció

de la galeria meridional del claustre gironí. A més, els cicles del Gènesi presenten iconografies que comparteixen moltes característiques amb els conjunts de l'àrea romana i els sicilians, sobretot els de Noè, Abraham i Isaac. A les esglésies pintades, la visualització dels cicles veterotestamentaris i

neotestamentaris era i és sincrònica, ja que les narracions es presenten simultàniament en franges superposades als dos costats de la nau. A més, la decoració de la contrafaçana occidental acostuma a estar dedicada al Judici Final (per exemple, a Sant'Angelo in Formis, a San Giovanni in Porta Latina o a l'església de la Immacolata de Ceri). L'ordenació particular dels cicles del claustre de Girona podria respondre a la disponibilitat –i, lògicament, a l'adaptació a un marc de naturalesa molt diferent– d'uns models estretament relacionats amb la decoració pictòrica monumental d'esglésies de l'àrea romana i del sud d'Itàlia i Sicília. Una adaptació que no es va limitar a la selecció de les escenes, sinó que va implicar també l'ordenació general del programa, de manera que la convivència i la confrontació de l'Antic i el Nou Testament dels programes pictòrics romans es traslladaven a la galeria d'un claustre, amb el Judici Final situat al centre, com a la contrafaçana de les esglésies.

Als relleus d'un dels pilars de la galeria occidental es troba una de les escenes de construcció més interessants del romànic, que s'acompanya amb la benedicció de les obres per part del bisbe. S'hi representen uns picapedrers que tallen carreus, un escultor que talla un capitell i tres personatges que transporten aigua a collibè, tant la necessària per a l'argamassa com la destinada a ser beguda per als artesans. El tema principal, però, és el que se situa al capitell de l'angle interior, que és novament la imatge més visible des de la porta d'entrada al claustre i des de l'accés al refetor que es trobava davant. Es tracta de la imatge del bisbe beneïnt, acompanyat d'un acòlit que li sosté el bàcul, mentre que un tercer clergue, amb hàbit i tonsura, assenyala el bisbe. L'èmfasi que es va voler donar a aquest capitell és indiscutible, ja que es va fer servir el mateix recurs que a les escenes narratives de l'Antic i el Nou Testament: els arcs emmarcant les cares i les petites torres als angles, en aquest cas sostingudes per columnetes. La figura de l'escultor tallant un capitell, que aquí forma part del context de l'escena de construcció, va ser posteriorment utilitzada com a autoretrat per Arnau Cadell a Sant Cugat, al costat de la inscripció en la qual s'atribueix la construcció i l'escultura del claustre.

Una imatge de l'escultor amb una disposició pràcticament idèntica a les catalanes la trobem en un capitell del tercer taller de la Daurade (actualment al Musée des Augustins de Tolosa). L'escriptura tolosana, especialment la que es coneix com a tercer taller de la Daurade, va tenir una incidència fins a tal punt destacada en el claustre de la catedral de Girona i en els de Sant Pere de Rodes i Sant Cugat que és raonable suposar que algun o alguns dels escultors que van treballar en aquests conjunts procedia o s'havia format a Tolosa o amb artesans tolosans. Aquests tres claustres catalans no poden explicar-se sense els models procedents de Tolosa, on va haver-hi una activitat continuada en diferents obres de la ciutat, amb tallers escultòrics treballant durant el segle XII.

A banda de la imatge de l'escultor tallant un capitell, cal assenyalar altres temes i característiques que confirmen la importància de la incidència tolosana a Girona. Un dels temes és l'escena de la tonsura, amb un clergue dret afaitant el cap d'un altre que està assegut. Es troba en un lloc molt visible de la galeria meridional, al capitell d'angle del pilar sud-est, entre les escenes de l'hospitalitat d'Abraham i el sacrifici d'Isaac. Es tracta d'una representació molt rara, que només hem localitzat en un capitell del tercer taller de la Daurade i en un altre del claustre de Sant Cugat. Les escenes narratives bíbliques dels capitells tolosans, a partir del segon taller de la Daurade i l'escultura de Gilabertus, incorporen la representació d'arquitectures per emmarcar les escenes. Una altra característica indiscutiblement tolosana és la referent al repertori vegetal, amb tiges i fulles que formen composicions variades als capitells i als relleus dels pilars, que esdevé una de les "firmes" de l'escultura d'aquests claustres catalans i que va tenir una amplíssima difusió en l'escultura romànica tardana a banda i banda dels Pirineus. Una organització particular dels capitells, amb una combinació d'un primer nivell d'elements vegetals (roleus o fulles d'acant), un altre nivell intermedi amb figuració o ornamentació vegetal i un tercer registre superior del cistell, és també una peculiaritat que comparteixen els capitells de Girona i els dels altres dos claustres catalans amb els exemplars del tercer taller de la Daurade.

Els models tolosans no són l'únic punt de partida de l'escultura de Girona, especialment en relació amb els repertoris. Pel que fa als cicles narratius de l'Antic i el Nou Testament, els models disponibles i utilitzats no eren els tolosans. Malgrat això, el desenvolupament narratiu que coneixen aquests claustres és una novetat, ja que fins aquell moment l'escultura dels claustres catalans (Cuixà, Serrabona, Ripoll...) pràcticament no incorporava el relleu narratiu. I aquest fet no es pot desvincular de les influències tolosanes, concretament del claustre de la Daurade, que a principis del segle XII recull el testimoni del de Moissac i dels relleus narratius de la catedral tolosana de Saint-Étienne, així com de les portades de les sales capitulars de tots dos conjunts.

La importació de models tolosans es va incorporar a repertoris locals molt arrelats als territoris del nord-est dels comtats catalans (Rosselló, Ripoll, Vic i comarca d'Osona, Besalú i comarca de la Garrotxa, Girona i, sobretot, Empordà), que tenen una presència molt àmplia en el claustre que ens ocupa. Les parelles d'animals rampants –lleons, lleons alats o grius– a les cares del capitell, girant el cap cap a l'angle, són molt freqüents en l'escultura rossellonesa i coneixen una gran difusió en aquests territoris. Els personatges asseguts frontalment, amb les mans recolzades als genolls, són un tema que es troba als claustres de Ripoll i de Sant Pere de Gallians i que a Girona és utilitzat, fins i tot, com un dels elements figuratius del guardapols de la galeria meridional. Els lleons passants –a vegades grius– són un altre tema que remet



Relleu del pilar de la galeria occidental, amb el transport d'aigua per beure i per a les obres de construcció del claustre (XI.e.)



Relleus del pilar de la galeria septentrional, amb parelles d'aus menjant fruits entre decoració vegetal (VIII)

al claustre ripollès. Aquests temes els trobem tant al claustre de Girona com als de Sant Cugat i Sant Pere de Rodes. Entre els capitells que hem considerat procedents del claustre de Rodes, però, es comptabilitzen alguns exemplars amb aquests

motius però amb unes característiques formals també locals, que indiquen el treball d'escultors empordanesos bé en una primera fase del nou claustre, o bé simultàniament amb els artesans de formació tolosana. És quelcom a tenir en compte en

la qüestió de la precedència o no d'aquest claustre en relació amb el de la catedral de Girona, per a la qual no es disposa de cap base documental.

La riquesa i varietat de motius decoratius i figuratius del claustre inclou capitells corintis, capitells en els quals es combinen els acants amb altres elements vegetals (que identifiquem com a corintivegetals), altres poblats per diverses varietats de composicions amb ocells picotejant fruits, alguns amb sirenes (tant sirenes-ocell com sirenes-peix), alguns amb escenes de lluita entre personatges armats amb escut i espasa i animals i monstres, alguns amb representacions de caceres (de llebres, per exemple) i, finalment, d'altres amb personatges que sotmeten animals.

Finalment, cal comentar que una sèrie de fragments esculptòrics conservats a la catedral confirmen que el taller del claustre va realitzar altres treballs al temple major de la diòcesi. Especialment rellevants són un fris amb decoració vegetal i dos capitells d'angle, un de corinti i un altre amb ocells picotejant fruits, que segurament van formar part de l'estructura d'una portada catedralícia, potser una de les de la galilea, la de Sant Miquel o la de la porta d'accés al claustre.

Text: ILO - Fotos: ILO/RCB/EAV

Bibliografia

BARRACHINA NAVARRO, J., 2004; BARRACHINA NAVARRO, J., 2007; BARRAL I ALTET, X., 1997b, pp. 94-206; BASSEGODA, J., 1889; BERTAUX, É., 1906b; BOTO VARELA, G., 1994; BOTO VARELA, G., 2003a; CARRERO SANTAMARÍA, E., 2004; CASTINEIRAS GONZÁLEZ, M. i LORÉS I OTZET, I., 2008; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, V, pp. 113-115, 119-131; CAYUELA VELLIDO, B., 2013; CID PRIETO, C., 1951; CIVIL CASTELLVÍ, F., 1973; ESPAÑOL BERTRÁN, F., 1999b; ESPAÑOL BERTRÁN, F., 2009b; FARRERAS MUNNTER, M., 1906; FONT I GRATACÓS, L., 1944; FONT I GRATACÓS, L., 1952; FREIXAS I CAMPS, P., 1983; FREIXAS I CAMPS, P. *et alii*, 2000; GUDIOL RICART, J. i GAYA NUÑO, J. A., 1948; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1975-1976, II; KLEIN, P., 2004a; KLEIN, P., 2004b; LORÉS I OTZET, I., 1991; LORÉS I OTZET, I., 1994a; LORÉS I OTZET, I., 1994b; LORÉS I OTZET, I., 1995b; LORÉS I OTZET, I., 1996-1997; LORÉS I OTZET, I., 2003; LORÉS I OTZET, I., 2012; LORÉS I OTZET, I., 2015a; LORÉS I OTZET, I., 2018; MARQUÉS CASANOVAS, J., 1961; MARQUÉS CASANOVAS, J., 1963; MARQUÉS CASANOVAS, J., 1975a; MARQUÉS CASANOVAS, J., 1975b; MARQUÉS I PLANAGUMÀ, J. M., 2008; MARQUÉS I PLANAGUMÀ, J. M., 2009b; MORERA, J., 1962; NADAL I FARRERAS, J., 2002; PALOL I SALELLAS, P., 1953; PANICO, C., 1985-1986; PLA CARGOL, J., 1946; PUIG I CADAVALCH, J., 1949-1954, II, pp. 65-79; PUIG I CADAVALCH, J., FALGUERA, A. de i GODAY, J., 1909-1918, III, pp. 227-246; ROCA I FARRERAS, J. N., 1888b; SCHNEIDER, M., 1946; SEBASTIÁN LÓPEZ, S., 1985-1986, pp. 135-156; SUREDA I JUBANY, M., 2004c; SUREDA I JUBANY, M., 2008b; SUREDA I JUBANY, M., 2011; VILLANUEVA, J., 1803-1852, XII, pp. 101-209; YARZA LUACES, J., 1993.

Excol·legiata de Sant Feliu

AQUESTA ESGLÉSIA SE SITUA EXTRAMURS, al costat del portal de Sobreportes, i es va construir sobre un turó de desnivell pronunciat a la dreta del riu Onyar. Aquest temple d'origen martirial tardoantic pren una rellevància importantíssima durant l'alta edat mitjana, quan, primer en solitari i després juntament amb la basílica intramurs de Santa Maria, exerceix com a catedral, fins que a mitjan segle X o a principis del segle XI passa a ser considerada canònica. La història de l'església de Sant Feliu de Girona és llarga i en el seu estudi es mantenen debats oberts, tant pel que fa als seus orígens escassament documentats com a la interpretació de les seves fases constructives. Amb l'objectiu d'explicar el creixement de la ciutat extramurs i els orígens de la basílica, s'han dut a terme diverses campanyes d'exploració arqueològica al voltant i dins de la mateixa església. Arran de les excavacions dutes a terme l'any 2010 a l'interior del presbiteri i al transsepte septentrional, Josep M. Nolla i Lluís Palahí van fer una lectura crítica i de conjunt de les escasses fonts documentals que hi ha sobre el temple anteriors al segle XIII i van elaborar una interpretació dels seus orígens.

Des dels inicis, aquesta església va estar advocada a sant Feliu, laic predicador i màrtir per ordre de Diocleciana a la *Gerunda* romana. Prudenci, en el seu *Peristephanon*, escriu: *Parua Felicis decus exhiberit/artus sanctis locuples Gerunda*. Sant Feliu hauria estat martiritzat en un suburbi extramurs proper a la

porta meridional de *Gerunda*, on hi hauria hagut una basílica en la qual es duia a terme la celebració de les *nundinae* abans de l'any 1000. Segons Nolla i Palahí, el canvi d'ubicació de la tomba del sant al cementiri ubicat extramurs, al costat de la porta septentrional de la ciutat, s'hauria degut a la reclamació del cos del màrtir per part dels seus familiars o seguidors. Allà hauria rebut una sepultura digna dins d'alguna àrea funerària o monument ja existent. Posteriorment, aquest espai va esdevenir lloc d'oració i de cohesió dels cristians gironins entorn de la figura de sant Feliu. Amb la promulgació del decret de tolerància, aquest lloc s'hauria monumentalitzat l'any 313 i, posteriorment, s'hi construiria a finals del segle VI o principis del VII el primer temple cristià dedicat a sant Feliu sobre la sepultura del sant, probablement ubicada en el lloc del presbiteri actual. Els vuit sarcòfags tardoantics encastats en els murs de l'actual presbiteri deixen constància de la riquesa del conjunt funerari que es va formar al costat del *martyrium* de sant Feliu, que certifica la cristianització d'individus poderosos cap als anys 310 i 325 dC.

En època carolíngia l'existència de la basílica tardoantiga dedicada a sant Feliu està ben documentada per notícies de caràcter episcopal, gràcies a les quals sabem que aquesta primera església va ser en un inici *sedes Gerundae*, situada extramurs, i que poc després va esdevenir concatedral juntament amb Santa Maria, situada intramurs. En diversos testaments

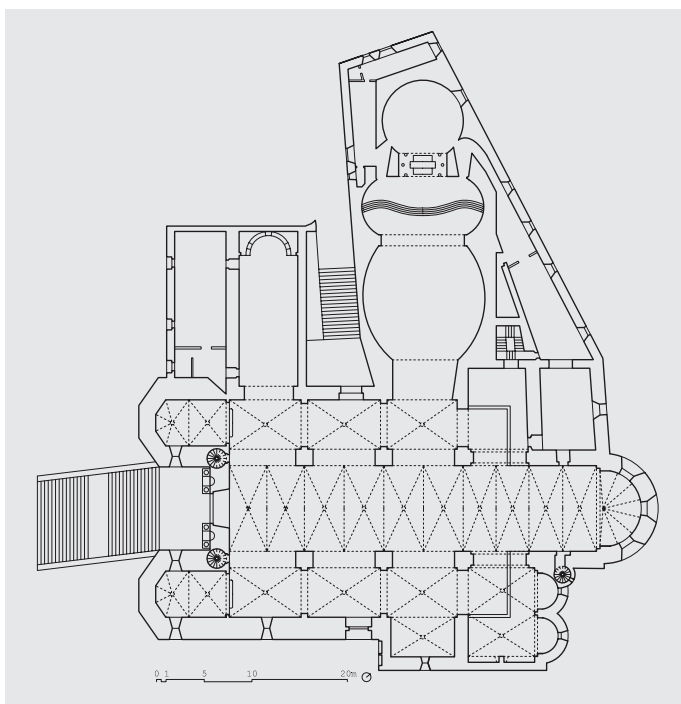


Aspecte general

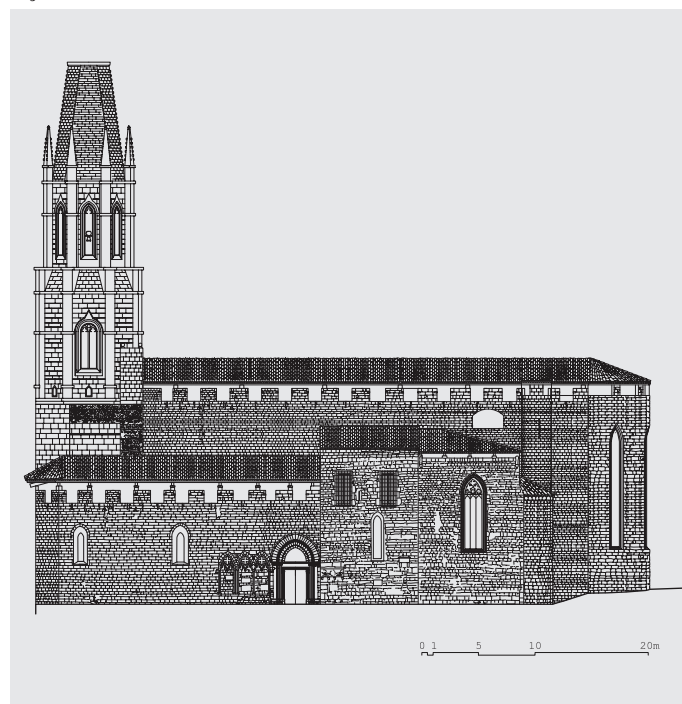


Façana meridional

Planta



Alçat sud



i donacions s'esmenten totes dues seus i, fins i tot, en alguns casos s'esmenten de forma errònia com una sola església de doble advocació, com en la butlla del papa Formós el 892. En un document de l'any 893 es precisa la ubicació exacta de les dues esglésies: *tenuit hoc Gondemarus episcopus per vocem Sancte Marie virginis que est sita infra muros Gerunda civitate & Sancti Felicis martiris Christi qui est fundatus ante portas Gerunda civitate*. La làpida amb

l'epitafi del bisbe Servusdei, de l'any 907, encastada al mur meridional del presbiteri actual, corrobora que a principis del segle X el temple de sant Feliu de Girona continua mantenint la seva preeminència. En aquesta làpida es pot llegir: † CESPI SVB DVRO CVBAT SERVUS / DEI ECCL(esi)AE GERVNDENSI EP(iscopv) S, VIX(it) / IN EP(iscop)ATV ANNIS XV, OBIT XV K(a)L(alendas) / SEPT(embris) AN(no) D(omi)NI DCCCXVII, IN DIC(cione) VII. El

908 es va entronitzar el bisbe Guigó a Sant Feliu: *Conventus Clericorum atque Plebegium factus est citra portam Gerundæ civitatis in ecclesiam sanctissimi Felicis Christi martyris*. Posteriorment, en el testament de l'arxipreste i abat de Sant Feliu anomenat Guadamir, de l'any 976, s'indica el lloc on es dicta el testament: *in ipso burgo de predicta civitate, in mansiones Sancti Felicis martyris, in sua domo, in suo lecto*. Aquesta notícia ens informa per primer cop de l'existència d'un burg al voltant de Sant Feliu, d'unes *mansiones* i d'una *domo* on vivia l'abat —segurament amb la comunitat eclesiàstica de Sant Feliu—, edifici que els arqueòlegs ubiquen a llevant del temple actual, prop de l'antiga Via Augusta. Aquest document corrobora, juntament amb el testament comtal i el del bisbe Miró Bonfill (dictat el febrer de l'any 979), que s'estaven duent a terme unes obres a Sant Feliu. Segons M. dels S. Gros, la gran donació efectuada per Miró Bonfill s'ha de relacionar amb una nova consagració de la catedral de Girona, de Sant Feliu o dels dos temples alhora, coincidint amb el descobriment del cos de sant Feliu, fet rellevant que esmenta l'abat Oliba (nebot de Miró) en l'epitafi de la seva sepultura a Ripoll. En aquest moment, segons hipòtesi de M. dels S. Gros recollida per Nolla i Palahí, s'haurien recuperat, juntament amb el cos del màrtir, els vuit sarcòfags integrats després al presbiteri romànic.

Les notícies sobre la basílica romànica de Sant Feliu i les seves àrees annexes, estretament vinculades al creixement del burg durant el segle XI, són poques i disseminades. Sembla que a finals del segle XI o principis del XII es duïen a terme obres menors a Sant Feliu: el 1081 Bernat Guillem, sagristà, llega deu onzes d'or *ad rellas Sancti Felicis* (les reixes); el 1102, el testament de Gausfred Bastons, senyor de Cervià de Ter, estipula la donació de deu sous de plata *ad opera Sancti Felicis Gerunde*; i cinc anys després, en el testament d'Ermergarda del 1107, es fa un llegat específicament *ad opera ipsius domui claustrari*. No tornem a tenir notícies sobre el temple fins a principis del segle XIII, quan s'esmenta indirectament un "mur nou" de l'església. La informació precisa i ben estudiada que aporten els documents sobre el creixement del burg de Sant Feliu entre el segle XI i el segle XIII resulta importantíssima per comprendre el temple romànic i el complex eclesiàstic organitzat entorn d'un claustre desaparegut que l'hauria acompanyat, com a mínim, des de la primera meitat del segle XII, del qual únicament tenim constància documental. Resulta plausible la hipòtesi que atribueix a alguns dels capitells romànics ubicats al trifori de la capçalera i als que hi ha a la base de les nervadures de la coberta de l'absis un origen en aquest recinte claustral perdut.

Tot i que hi ha un buit documental enorme sobre el temple i el seu complex abacial annex al llarg del segle XII, sabem que entre els segles XI i XIII el burg de Sant Feliu va viure una formidable expansió al costat de la façana septentrional de l'església i entorn d'un cementiri. Un document del 1078 permet reconstruir l'organització de la trama urbana d'aquest burg extramurs. Gràcies a uns documents de principis del

segle XIII en els quals es descriuen certes cases, es pot definir la ubicació d'un cementiri romànic que Palahí i Nolla associen al *clausum*. L'any 1230, l'aleshores abat de Sant Feliu Ramon de Blas estableix a Guillem Barral en una casa que limitava a l'est amb el cementiri parroquial, al sud amb el "mur nou" del temple, i amb altres cases de Berenguer de Sant Jaume al nord i a l'oest. Posteriorment, el 1233, ell mateix ven les seves cases al veí, el clergue Berenguer de Sant Jaume, qui amplia les seves propietats. En aquest document es diu que aquestes propietats seran separades del cementiri per un carreró, probablement el que precedeix el carrer que dona accés al temple per la porta septentrional. El 1250 les cases de Guillem Barral, juntament amb les de Berenguer de Sant Jaume, són donades al clergue de Sant Feliu, Ramon de Sant Jaume, que creiem que les va unir com a part d'un complex eclesiàstic de Sant Feliu. En tots dos documents, el del 1239 i el del 1264, s'esmenten les cases que tancaven el cementiri pel costat septentrional. Finalment, el 1287 Arnau Rafart ven al clergue Arnau de Camps la seva casa, que confronta amb el cementiri a l'oest. Aquests documents corroboren una densa urbanització de cases que envoltaven el cementiri annex a l'església de Sant Feliu i que al llarg del segle XIII passen a mans eclesiàstiques.

L'escalinata barroca davant la porta occidental del temple té un clar precedent en les escales de Sant Feliu que apareixen esmentades en un document sense data, de ca. 1230, que conté la concòrdia entre l'abat Ramon de Bas i el canonge Pere de Pau; s'hi enuncien unes cases que confronten amb les escales de l'església i el claustre, que tancarien la zona funerària o cementiri. Cap document anterior esmenta aquestes escales, per la qual cosa els arqueòlegs suposen que es van construir poc abans del 1230. L'esment de les escales i el "mur nou" (septentrional) fan pensar que en el primer terç del segle XIII s'hauria iniciat la construcció d'un de nou, la qual cosa suposaria la supressió completa de la basílica anterior (documentada a través d'excavacions), de la qual s'haurien de reaprofitar els sarcòfags romans, junt amb la làpida de Servusdei. Diversos i importants llegats serviren per sufragar l'obra romànica. Així, el 1225 Elisenda de Vilademany va donar trenta sous a l'obra de Sant Feliu; posteriorment, el 1243, Bernat de Sitjar (propietari de la Fontana d'Or) va deixar escrit: *dimito Sancto Felicis Gerunde XXX soldios, operi eiusdem, X soldios*.

El temple actual conserva l'estructura romànica de planta de tres naus amb transsepte i una capçalera que, com en altres grans seus del segle XIII, segons Joan-Albert Adell s'hauria previst amb un absis central flanquejat per dos absis més petits a banda i banda. Tot i això, les evidències conservades plantejgen un transsepte septentrional sense absidioles. El tram presbiteral enllaça amb la nau central, dividida en quatre trams per tres parells de pilars gruixuts de secció quadrangular. Les voltes d'aresta de les naus laterals s'articulen amb sengles torals. Els quatre primers pilars són llisos, sense pilastres adossades. Al tercer parell de pilars apareixen pilastres adossades



Absidioles del transsepte sud



Façana nord de la sagristia

que arriben a la coberta gòtica. Això ens fa interpretar que o bé aquest parell de pilars va ser el primer a erigir-se i la resta es van disposar per a una coberta diferent, o bé es tenia prevista una volta amb arcs torals sobre mènsules.

Als murs del presbiteri, on es troben inserits els vuit sarcòfags romans i paleocristians, s'obren sengles portes de mig punt. La del mur sud dona accés a una escala de cargol que porta al terrat, mentre que la septentrional connecta amb la sagristia rectangular coberta amb volta de canó apuntada i dotada de finestres –atrompetades i rectangulars–, incloent-hi una obertura de doble esqueixada que en origen il·luminava el mur est del transsepte nord, evidència d'una fàbrica tardoromànica que potser pot relacionar-se amb el documentat "mur nou" (septentrional) esmentat per primer cop el 1221.

Corresponen a l'obra romànica de mitjan segle XIII els murs perimetrals del temple, la sagristia, els absis central i meridionals, els pilars i el mur de la nau central fins a l'altura del trifori. Les cobertes de la capçalera i la nau es

desenvolupen segons el sistema gòtic. Potser la construcció va patir danys importants a la coberta arran del setge del 1285 o, potser, l'obra s'hauria paralytitzat i se n'hauria alterat el pla inicial. Això sembla més probable, per la manca de pilastres adossades als dos primers parells de pilars. Els temples anteriors a l'actual, tant la basílica tardoantiga com l'edifici del segle XIII, eren de dimensions més petites, ja que l'últim tram de l'edifici i la façana occidental són una ampliació duta a terme en el segle XV. A banda d'aquesta façana de ponent, hi ha una porta al sud i va haver-hi una tercera porta a la façana septentrional, que comunicava amb el claustre gòtic desmantellat quan el bisbe Lorenzana va encarregar la capella barroca vigent de Sant Narcís. Segons Lambert, el trifori i les cobertes serien el resultat de la continuació de les obres iniciades durant la primera meitat del segle XIV sense alterar el plantejament de la fàbrica romànica. El trifori està decorat amb frisos i capitells inspirats en els romànics, però realitzats durant el segle XIV. La galeria de l'absis es troba en un nivell inferior a la del presbiteri.



Costat sud del presbiteri



Costat nord del presbiteri

El parament romànic dels murs i dels pilars és de carreuó de pedra calcària local, ben escairada i disposada en filades al llarg i través d'amplada variable. Els arcs del primer i del segon tram presenten diferents altures. El braç septentrional del transepte no és gaire profund. El seu mur de llevant disposa d'una finestra atrompetada i adovellada, i a sota, dos arcs

de mig punt cecs, ideals per cobrir sarcòfags. La fàbrica del transepte sud sembla unitària i lleugerament inferior a la del septentrional, amb motlures del segle XIV i dues voltes de creueria amb nervadures motllurades. La coberta de quart d'esfera dels absis laterals és apuntada, amb finestres apuntades de doble esqueixada als eixos, embocadures en replec i imposta



Interior del transsepte sud

llisa. La comunicació entre transsepte i naus laterals és dispar: amb faixó per a la nau de l'Evangelí i perpany apuntat per a la col·lateral sud.

El presbiteri conté integrats als seus murs els vuit sarcòfags paleocristians abans esmentats, disposats a raó de quatre a cada mur, dos a cada costat de les portes esmentades. Els dos sarcòfags superiors del mur nord es presenten protegits per una motllura de pla i cavet de fàbrica romànica, que es manté al sarcòfag superior dret del mur sud, mentre que a l'esquerra s'integra una complicada motllura que forma una fornícula al centre. Al mur sud, a l'esquerra de la porta, sobre el sarcòfag romà inferior es conserva encastada la làpida de l'any 906 amb l'epitafi abans transcrit del bisbe Servus-dei. Igual que ocorre a l'absis, el presbiteri s'obre a la nau a través d'un arc triomfal en gradació, que coincideix amb les impostes dels arcs formers corresponents als dos costats del transsepte.

La planta de l'absis major correspon a fórmules romàniques, mentre que les cornises, les tres estilitzades finestres



Interior de la sagristia

apuntades i la coberta ja segueixen plantejaments gòtics. A l'altura del trifori es decoren les arestes amb motllures en gradació a manera de columnetes adossades que desenvolupen sobre els seus capitells i cornises superiors sengles nervadures que sostenen la volta gòtica. Tot i que es tracta de dues fàbriques consecutives, l'aparença unitària del parament on s'obre el trifori ens fa pensar que en aquest punt es trobarien les fàbriques de finals del segle XIII i de principis del XIV. Sobre la resta dels elements de l'absis no detallarem res, per no mantenir derivació o correspondència amb el període romànic del qual ens ocupem.

Exteriorment, l'absis central no presenta podi i mostra, sobre un cos inferior de catorze filades i de forma equidistant, els ampits de tres finestrals ja de principis del segle XIV. La major part del parament de la sagristia correspon a la baixa edat mitjana, tot i que conserva un segment de mur romànic a la part inferior, que potser correspon a alguna de les ampliacions del segle XII. Al sud de l'absis central s'adossa la torre que alberga l'escala de cargol. Les dues absidioles del transsepte

sud s'aixequen sobre un podi en ressalt, amb sengles finestres apuntades, cornisa de cavet i irregularitats entorn de les finestres. A la façana meridional, tant la testera del transsepte com el mur de la nau acusen diferents fases de l'obra gòtica. L'any 1998, en derrocar les estructures adossades al sud del temple, es van descobrir al voltant de la porta deu làpides sepulcral amb inscripcions d'entre el segle XII i el XIV (dues de les quals descriu Jaume Villanueva). Quatre làpides d'aquest conjunt, les número 2 (1179), 6 (ca. 1230), 8 (ca. 1170) i 9 (1225), presenten una tipologia arcaïtzant amb caràcters que conserven trets de l'escriptura uncial. Les altres sis làpides, datades en la segona meitat del segle XIII, pertanyen a moments posteriors. Josep M. Marquès va publicar aquest conjunt el 1988 i va detallar les versificacions de les més antigues, les número 2 i 8, amb hexàmetres amb rimes alternes; les làpides del segle XIII introdueixen una mètrica més sofisticada que incorpora la rima interna.

En el mateix lloc trobem el sarcòfag esculpit deteriorat dels Sitjar, de pedra calcària i coberta de dues vessants. A la cara frontal presenta una inscripció que identifica els cossos que conté, Guillem Arnall i la seva filla Arnaleta: ANNO DOMINI MCXCVIII NONAS IUNII OBIIT GUILELMUS ARNALLI RECIARIO. ANNO DOMINI MCCXIII VII KALENDIS SEPTEMBRIS OBITT ARNALLETA EIUSDEM FILIA UXOR ARNALLI STRUCIONIS. RESQUIENCANT IN PACE AMEN (seguim la transcripció de J. Puig i Cadafalch). En aquesta cara es desenvolupa una escena celestial amb dos àngels estilitzats en horitzontal i una estrella que conté l'Anyell Místic. El grafisme i la geometria caracteritzen aquest baix relleu. El tractament plàstic coincideix amb l'únic capitell del trifori de Sant Feliu dedicat a sant Narcís. A les cares laterals es troben dues creus envoltades d'incisions lineals. La composició d'aquest sarcòfag remet al

sarcòfag romà reutilitzat a l'interior del temple en el qual apareixen dos genis que sostenen la figura del difunt, model relacionable també amb les màndorles alçades per àngels del nord de Catalunya.

L'escultura romànica integrada a l'interior de la capçalera de Sant Feliu és poc coneguda. Consisteix en dos conjunts de capitells que adornen el trifori i l'arrencada de les nervadures de l'absis major. Segons Élie Lambert primer, i Imma Lorés després, podria tractar-se de peces reubicades després de l'anul·lació del primer claustre de Sant Feliu (documentat a principis del segle XIII), que hauria estat destruït arran del setge francès del 1285. Per a Imma Lorés, dels catorze capitells del trifori, dotze són romànics. Es distribueixen en sis finestres (A, B, C, D, E i F), de les quals A, C, D i F són trífores, mentre que les finestres B i E són bífores. Es descriuen els capitells de nord a sud, de la finestra A a la F.

El capitell 1A (interior), amb àbac llis i cistell amb quatre caps seriat, data de finals del segle XIII o principis del XIV, i ja és gòtic. Com afirma Lorés, cal relacionar-lo amb els capitells que sostenen dos sarcòfags del claustre de la catedral de Girona. El capitell 2A (exterior) es decora amb dos registres entrelaçats vegetals regulars i simètrics. A la part superior, sobre l'entrelaçat de talls perlats, es disposen quatre grans pinyes. La seva decoració vegetal respon a la "segona flora llenguadociana", present en el claustre de la catedral, similar a la dels capitells 10 i 14 de Sant Feliu i semblant també a la de la galeria cega dels Banys Àrabs. El capitell 3A (interior), per la seva banda, apareix decorat amb tres nivells de fulles d'acant i troba un paral·lel en un capitell del claustre de Sant Pere de Galligants, la composició del qual es basa també en aquest registre inferior cilíndric, reproduït als Banys Àrabs i a la Fontana d'Or.



Sarcòfag dels Sitjar



Capitell 4A del trifori
Capitell 5B del trifori



Capitell 7C del trifori



El capitell 4A (exterior) és l'únic figurat d'aquesta finestra. Presenta vuit personatges dempeus vestits amb túnica talar, amb escot i plecs rectilinis, rostres ben detallats però desproporcionats, i tots amb la mà dreta sobre el cor. Aquestes figures d'alt relleu semblen representar un col·legi de clergues o monjos. Apareixen composicions similars al capitell 53 del claustre de Galligants i al claustre de Rodes, així com en un capitell de Sahagún (Museo de León) i un altre d'Alquézar, en un capitell de Sant Pere de Camprodon

(MDG0034) i al "col·legi apostòlic en processó" de Santa Maria de l'Estany. Els rostres dels personatges presenten algunes semblances amb els personatges del relleu del pilar sud-oest del claustre de la catedral i amb la mènsula "dels cònjuges" de la Fontana d'Or.

El capitell 5B, l'únic d'aquesta finestra, presenta decoració zoomòrfica, figurativa i vegetal. Un personatge dempeus agafa els caps de dos lleons simètrics lleugerament rampants, amb grans crineres, boques mig obertes i caps desproporcionats.

Hi ha també dos humans, que vesteixen túniques talars i els rostres dels quals mostren ira. Les cues dels lleons es corben en talls tripartits que s'entrecreuen. És característic el volum profund i la composició estàtica i simètrica, però amb voluntat d'individualització. La lluita entre homes i bèsties apareix a Besalú, al claustre de Sant Cugat del Vallès i als dos capitells del claustre de Rodes (Museu d'Art de Girona, núms. inv. 1835 i 1834). Els talls estriats són similars al capitell 6 del mateix trifori.

La trifora C conté dos capitells historiatos. Al 6C es representen tres escenes corresponents al final de la vida de sant Feliu, que identifiquem —com ocorre al capitell 9— gràcies a la versió catalana del relat hagiogràfic del Iacopo da Varazze. Als quatre vèrtexs del cistell es desenvolupen arquitectures que evocuen edificis vuitavats i sota el dau una cavitat còncava. La primera de les tres escenes representa la predicació del sant: al centre un home imberbe de genolls eleva el seu braç cap a una figura barbada representada en alt relleu, assegut de perfil i que sosté un llibre sobre el cap del personatge anterior. A la segona escena, a la cara interna del capitell, un personatge imberbe de mig cos junta les mans davant el seu pit en oració darrere d'una taula d'altar amb un llibre obert que un àngel agenollat agafa pels costats. A la cara que dona a l'absis es representa el martiri —quatre personatges amb garfis agiten el riu de foc— i l'ascensió de sant Feliu —assegut i custodiat pels dos costats per dos àngels. Aquest capitell de temàtica i estil semblant al capitell 9, dedicat també a sant Feliu, està estretament vinculat amb els capitells del claustre de la catedral que presenten escenes historiades sota arquitectures. La inscripció parteix de les que apareixen a l'Homiliari de Beda (miniat a finals del segle XI). Els paral·lels del capitell hagiogràfic es troben als claustres de Girona i de Sant Cugat del Vallès i en conjunts tardans, com el claustre de la seu de Tarragona, on és recurrent la presència d'entrellaçats vegetals de la "segona flora llenguadociana", com els que aquí apareixen indicant arbres. Les seves figures s'inspiren segurament en els sarcòfags tar-doantics.

El capitell 7C conté escenes de la vida de sant Narcís, el segon sant titular del temple. Tant la composició com els recursos estilístics diferencien aquest capitell dels capitells 6 i 9. A l'àbac llis encara es pot llegir la inscripció AVE : MARIA. A la cara nord es representa el mandat de sant Narcís al dimoni perquè mati el drac que tenia la font, amb el drac sobre la font i un home mig nu. Davant d'aquest grup trobem sant Narcís mitrat que mana al dimoni. A la cara interna apareixen dos religiosos amb hàbit i una arquitectura que podria simbolitzar una entrada a les muralles de la ciutat, ja que sota l'arc apareix un tercer personatge. Podria tractar-se dels testimonis en processó després d'un miracle del sant, que es presenta amb bàcul i una caixa a la cara sud de la peça, que correspon a la predicació, amb vuit personatges distribuïts en dues filades. Finalment, a la cara que dona a l'altar major es representa

l'assassinat del sant mentre celebrava missa davant d'un altar revestit sobre podi, mentre un soldat amb malla i escut alça el punyal. Aquest capitell presenta un joc de fulles que es repeteix al capitell 9 del trifori i al 7 de l'absis, al capitell de la capera de la Fontana d'Or i a cistells de la catedral, de Galligants i de la galeria nord de Santa Maria de l'Estany. Hi ha concomitàncies plàstiques amb capitells del claustre de la catedral i amb algunes peces de Rodes. Aquest capitell dedicat a sant Narcís podria haver-se inspirat en els de l'absis de Sant Feliu, a finals del segle XII o principis del XIII. La inscripció de l'àbac corroboraria aquesta hipòtesi.

El capitell 8D presenta quatre personatges imberbes vestits amb túnica curta. Cadascun agafa un parell de grius davant del pit. La disposició dels cossos dels grius és realment complicada, ja que al centre de cada cara entrellacen els seus cossos de perfil cap al seu extrem oposat. Les figures sobre l'aresta interior sud d'aquest capitell estan acabades de forma tosca, una raresa que podria correspondre a la ubicació original d'aquest capitell en una cantonada. La seva factura sembla la dels capitells dedicats a sant Feliu i els grius recorden els del claustre de la catedral. Apareixen capitells similars, segons indica Lorés, al presbiteri de la catedral de Tarragona, a Sant Cugat del Vallès i en un capitell conservat al Museu de Peralada.

Al capitell 9D es representen diversos episodis de la vida de sant Feliu que complementen les escenes del capitell 6, llegits en la versió catalana de Iacopo da Varazze. La composició sota l'àbac tripartit es corona amb arquitectures d'arquets. Dins de dues de les arquitectures superiors apareixen rostres humans. Com el capitell 6, conté tres escenes, dues d'interiors amb el personatge central sobre les dues arestes i una tercera en la qual es representa el martiri. Sobre l'aresta interior es troba Rufí, l'oficial de Dacià que va ordenar tancar sant Feliu, i a l'altra sant Feliu, barbat, amb túnica i descalç, flanquejat per dos àngels. Finalment, a la cara que dona a l'absis apareixen els soldats que llencen sant Feliu al mar i la salvació amb ajuda de dos àngels. Com el capitell 6, el 9 es relaciona clarament amb els capitells del claustre de la catedral i troba un paral·lel al capitell de l'Anunciació del claustre de Rodes, amb una arquitectura vuitavada similar a les de la catedral de Girona i Sant Cugat del Vallès.

A la finestra geminada E apareix un únic capitell, de decoració vegetal. Com el 2 i el 14, cal relacionar-lo amb l'escultura gironina-vallesana i amb els capitells 1, 5, 6 i 7 de la coberta de l'absis. La finestra F presenta quatre capitells. El capitell 11F (intern) presenta decoració vegetal similar a la del capitell 3. Es tracta d'una composició derivada de l'ordre corinti, molt present als capitells del claustre de Galligants. El capitell 12F (exterior), molt similar al capitell 10, recorre als mateixos elements de l'anomenada "segona flora llenguadociana". Per a Lorés, un detall diminut a l'angle de divisió dels talls relaciona aquesta peça amb la galeria meridional del claustre de la catedral. El capitell 13F (interior) presenta



Capitell 9D del trifori



Capitell 3 de l'absis

decoració vegetal i uns petits caps de felins invertits, les boques dels quals contenen dos talls perlats cap als vèrtexs superiors. El capitell 2 de la coberta presenta caps de felí invertits, similars als que apareixen als claustres de Girona i de Sant Cugat del Vallès. El capitell 14F (exterior) barreja composicions vegetals anteriors; cal relacionar-lo, com els capitells 2, 10 i 12, amb l'escultura del conjunt gironí-vallesà.

D'altra banda, el segon grup de capitells romànics de Sant Feliu es compon dels vuit capitells que es troben a l'arrencada de les nervadures de la coberta de l'absis. La seva fàbrica no es correspon amb la del mur. Els descrivim de dreta a esquerra.

Capitell 1. Elements de la segona flora llenguadociana organitzats en tres registres. A diferència dels capitells 2, 10, 12 i 14 del trifori, que presenten decoració vegetal de tipus llenguadocià, el tipus de talla d'aquest és una mica tosc, i presenta elements que recorden els capitells de la Fontana d'Or i de Galligants.

Capitell 2. La decoració és zoomòrfica i figurativa, amb una lluita entre homes i grius. Els caps dels animals mosseguen el mateix cap humà de rostre formal, molt deteriorat al centre de cada cara. Als laterals d'aquest capitell, una part queda oculta al mur, fet que interromp la composició i que suggereix que la peça no ocupa la seva ubicació original. La

temàtica apareix al capitell amb grius de la Fontana d'Or, inspirat en el capitell dels grius del claustre de la catedral i amb els del claustre de Galligants.

Capitell 3. Presenta un humà inexpressiu, amb túnica llarga, entre talls perlats, palmetes i fruits o pinyes a cada cara. La composició geometritzant és recurrent i troba paral·lels en un capitell del claustre de Galligants en què apareix un home entre talls, tot i que la talla de relleu pla s'acosta més a la dels capitells de Santa Maria de l'Estany. Els rostres recorden capitells de Sant Benet de Bages.

Capitell 4. Dos moltons rampants i afrontats giren els caps en direcció al cap del seu homòleg de la cara contigua. Aquest capitell auster va ser concebut per ser adossat o va quedar inacabat, ja que a les cares laterals l'animal no es desenvolupa del tot. És la peça més dubtosa del conjunt. Recorda les lleones o els llops que apareixen a la Fontana d'Or, però el pelatge del moltó ens trasllada a un moment posterior i troba paral·lels en els lleons que fan de mènsules i sostenen un dels sarcòfags del claustre de la catedral.

Capitell 5. Motius vegetals que evocuen elements de la segona flora llenguadociana, encara que amb una composició i uns entrelaçats diferents de les tiges perlades. Aquest capitell es relaciona amb l'1 d'aquest mateix conjunt i amb els capitells 2, 10, 12 i 14 del trifori.

Capitell 6. Entrellaçat vegetal complicat a base de tiges amb tres o quatre estries longitudinals juxtaposades que s'entrellacen a la part central inferior de cada cara i surten cap a les arestes superiors, on pengen fruits en forma de pinya de mesures una mica irregulars, com ocorre en algun dels capitells del trifori i en el 5, el dels lleons. Aquestes tiges des de les arestes superiors tornen cap al centre i s'obren en flors de sarriassa que es dobleguen sobre les tiges. Com el capitell anterior, es relaciona amb els capitells 2, 10, 12 i 14 del trifori, similars als de la catedral de Girona.

Capitell 7. Conjugació de decoració de la segona flora llenguadociana amb un personatge masculí assegut a cada cara i vestit amb llargues túniques. Les tiges neixen en parells a la part inferior de l'aresta i s'obren en bucles semicirculars cap al centre de cada cara, on hi ha un fruit perlat. El capitell té clars paral·lels en peces de la catedral de Girona i als capitells historiatos dedicats a sant Feliu (6 i 9 del trifori). Hi ha semblances amb els homes entre tiges de Galligants i amb un altre a la gatzoneta de la galeria nord de Ripoll.

Capitell 8. Presenta decoració figurativa i vegetal relacionada estilísticament amb el claustre de la catedral. A banda i banda es disposa un àngel de cara, amb les ales obertes i túnica llarga de profusos plecs longitudinals. El de la cara frontal es mostra dret amb gest de benedicció i a la mà sosté un objecte (creu?); el segon, assegut i barbat, similar al sant Feliu dels capitells 6 i 9, porta a la mà dreta el que és segurament un llibre. Podria tractar-se dels quatre evangelistes, tot i que no ho podem garantir sense conèixer les altres dues cares del capitell, evidentment reaprofitat. Hi ha un capitell amb la mateixa temàtica a Sant Benet de Bages.

Les similituds d'aquesta sèrie de capitells amb altres conjunts gironins ajuden a datar-los. Alguns dels capitells de la coberta de l'absis presenten clares connexions amb els de Sant Pere de Galligants i amb alguns de la Fontana d'Or i es relacionen amb capitells de la galeria sud de Santa Maria de l'Estany. La resta de capitells, tot i que amb diferents fonts d'inspiració, es vinculen a la segona fase del claustre de la catedral, inspirats pel repertori de la "segona flora llenguadociana", construït sobre repertoris tardoantics, com va ocórrer a finals del segle XI a l'homiliari d'aquesta mateixa col·legiata de Sant Feliu, inspirada en el conjunt de vuit sarcòfags del presbiteri del temple. Així mateix, les similituds compositives –però no estilístiques– amb capitells del claustre de Rodes i de Loarre evidencien la inspiració llenguadociana i rossellonesa de les peces de Sant Feliu. És evident que una part dels capitells del trifori i de la volta de l'absis són reutilitzats. Segurament van pertànyer al primer claustre, l'existència del qual ja es documenta en la primera meitat del segle XII. Els capitells relacionats directament amb el segon taller de la catedral i amb el taller de Sant Cugat del Vallès haurien de datar-se en la segona meitat del segle XII o a principis del XIII. El 1285 es va destruir part de la col·legiata, inclòs el claustre. El capitell 1 del trifori ja és gòtic i segurament també ho sigui el capitell amb

moltons de la volta. Només el capitell 7 del trifori, dedicat a sant Narcís, no devia formar part del claustre. Compositivament deriva dels capitells 6 i 9, però estilísticament recorda les miniatures de l'Homiliari de Beda.

ARQUETA D'IVORI

Composta per fines planxes d'ivori decorades i muntades sobre una estructura o ànima interna de fusta, aquesta peça mesura 21 x 38 x 24 cm i es conserva al Museu d'Art de Girona (MDG0026). Presenta un vas rectangular i una tapa troncopiramidal. Va ser reconstruïda a partir de fragments seus trobats a Sant Feliu en diferents moments (cinc descoberts per M. Àngels Masià el 1931), units i muntats sobre fusta per J. Gudiol Ricart. Els seus vint fragments de plaques d'ivori presenten un ampli programa decoratiu, vegetal i zoomòrfic, organitzat en espais circulars. Sovintegen rapinyaires, gaseles, lleopards i paons; tiges, rosetes, magranes i altra flora. Les figures, dibuixades a partir de fines línies fosques, conserven restes de la policromia original (negre, vermell, verd fosc i groc o daurat), a l'aigua i d'or diluït. El color propi de l'ivori s'utilitza com a fons i rebliment de figures. Tal com apunta Anna Orriols, totes les plaques presenten evidències dels petits forats dels claus d'ivori que dissimulaven la unió de l'ànima de fusta de l'arca. Uns altres forats i marques oxidades indiquen l'articulació original amb peces metàl·liques (frontisses, tancaments i nanses); les marques dels angles responen a una intervenció posterior. La manca de ratllat sobre la peça indica l'ús de la tècnica de l'encerat.

Segons apunten les hipòtesis més recents, que es basen en les semblances estilístiques d'aquesta peça amb l'arca de Martín Cid (catedral de Zamora, segle XIV), amb les pintes d'ivori de la catedral de Roda de Isábena i amb l'arca del Museo nazionale della ceramica Duca di Marina de la Villa Floridiana de Nàpols (núm. reg. 1471), l'arqueta de Sant Feliu provindria d'un taller palermità, caracteritzat per un repertori d'origen bizantí, llombard i normand, amb l'àguila bicèfala, els ànecs egipcis o la flor de lis, que remet als blasons mame-lucs. D'acord amb Anna Orriols i amb estudis anteriors elaborats per Casamar i Masià, hem de situar l'elaboració d'aquesta arca en el segle XIII.

ESTOLA BRODADA DE SANT NARCÍS

L'any 1936 es van extreure del sepulcre gòtic de sant Narcís (tallat per Joan de Tournai el 1326-1328) tres fragments de teixit brodat que, units, formen l'estola de Sant Narcís, conservada *in situ*. Cada fragment es compon d'una àmplia franja central blanca amb una inscripció en grans caràcters, monocroma i clara, que es distingeix fàcilment del



Estola anomenada de sant Narcís

Estola anomenada de sant Narcís. Detalls



fons blanc, així com de dues fines franges o cintes cosides als laterals de la franja central, que presenten un fons vermell i inscripcions en blanc. Als extrems de l'estola i al centre d'un dels fragments es desenvolupen petits brodats en seda en els quals es fa servir fil vermell per al dibuix i per emmarcar l'escena, així com fil verd i blau tant per pintar les franges del fons com per a la vestimenta. En els brodats el fil daurat és abundant: al fragment 1 s'utilitza per al farciment de la figura i les lletres, mentre que al fragment 3 es fa servir per daurar el fons.

El fragment 1 és el més llarg (4,9 cm x 118 cm) i presenta al centre un brodat amb la imatge de la Verge (5,7 cm x 8,1 cm). A la seva cinta vermella es llegeix, segons transcripció de M. Rosa Martín i Ros: [S]ALUS ET VITA SCA MARIA TV ILLUM ATIVA REDENTOR NOSTER REDEMPIO TVA NE PEREAT IN NOBIS. La cinta vermella inferior diu: TEMPVS VITE NOSTRE CONFIRMED NOS VIRTUS SPI [...] INDULGEAT NOBIS DOMINUS UNIVERSA DELICTA. I a la franja central es llegeix: PATREM CVM PROLEM EIVS [E]ORVM-QUE SPM ALMVM. El brodat, perpendicular a l'estola, es troba al centre d'aquest fragment i al·ludeix a la Verge. Presenta

una inscripció amb unes paraules subdividides que es distribueixen a la part superior i a banda i banda de la Verge: SCA MA-RI-A ORA PRO NO-BIS. Els caràcters gruixuts i perfilats de vermell i amb fil daurat s'inscriuen a les franges de colors del fons de la composició rectangular, format per quatre franges horitzontals de dalt a baix: verd, blanc, blau i blanc. La Verge es representa de mig cos i frontal, ricament vestida amb un hàbit monacal daurat, de coll rodó, sobre el qual vesteix una franja doble gruixuda en forma de X dividida en seccions i cordada al pit amb un fermall circular. Sota el mantell daurat s'observen els cabells que emmarquen un rostre ovoide i allargat, amb trets característics de la pintura del romànic ple. No aconseguim distingir si duu una corona. La riquesa dels seus vestits recorda les imatges bizantinitzants de la Verge que apareixen en bona part en els repertoris pictòrics romànics catalans.

El fragment 2 (4,9 cm x 85 cm) no conserva cap brodat, tot i que presenta una zona fosca, com si fos el punt de l'estola que queda darrere el coll. A la cinta vermella superior es llegeix: XPS VINCIT XPS REGNAT XPS IMPERAT / EXAVDI XPE VOCEM. A la cinta vermella inferior: BENEDICAT NOS DEUS PATER CUSTODIAT NOS JHESUS XPS / INLYMINET NOS SPIRITVS SANC. I a la franja clara ampla central apareix escrit: [IN NOMI]NE DOMINI NOSTRI HIESV XPI.

El fragment 3 (5,4 cm x 84,9 cm) conserva als extrems dues ínfules (5,7 cm x 10 cm). En un dels extrems apareix un brodat destruït a la meitat inferior esquerra, on es representa el martiri de sant Llorenç. Aquí el sant, el cap del qual s'ha perdut, es disposa ajagut sobre la graella, cobert amb un *perizonium*, de costat, aixecant les mans cap a la part superior del brodat, on apareix un núvol amb la mà de Déu. Acompanyen el sant dos elements iconogràfics: la graella (molt perduda) i una creu grega (element que té el sant a les mans, de tradició bizantina, que com indiquen Milagros Guardia i Carles Mancho és recurrent en les representacions romanes de sant Llorenç). La inscripció diu: LEVITA LAURENCIUS. A la part superior d'aquest fragment d'estola apareix el text següent: [VIDE] AS, AMICE, MARIA ME FECIT / QUI ISTA STOLA POTAVERIT SUPER SE / ORAD PRO ME SI DEUM ABEAD AT[IVTOREM]. A la cinta inferior: ATIVTORIUM / NOSTRUM IN NOMINE [...] QUI F[...]. I a la franja central: USQUE TRINUM DEITATIS CREDIMUS UNUM.

En el brodat de l'altre extrem, el que es conserva sencer, es representa el baptisme de Crist al Jordà. Una inscripció sobre el fons identifica l'escena: S IOANN BAPTIZAT [...]. El tors nu de Crist apareix dins d'un baptisteri i el seu rostre recorda la pintura d'origen peitoví; els seus trets són semblants als de la Verge. Crist mira cap al colom; sant Joan Baptista, de tres quarts i amb túnica de màniga, vessa l'aigua sobre Crist. La factura d'aquest brodat es distingeix una mica del brodat del fragment 1, potser anterior. Aquí el fons de la imatge és finalment daurat i s'hi observa voluntat de detall.

A. M. Mundó proposa que els textos compendien fórmules i textos erudits difosos per Itàlia i Europa central i

occidental entre els segles VII i XI. Aquest autor va reordenar els fragments i va proposar aquesta lectura: IN NOMINI NOSTRI HIESU XP[IST]I / PATREM CVM PROLEM [E]ORVMQVE SP[IRITV]M ALMVM / [VTRI]VSQUE, TRINVM DEITATIS CREDIMVS VNVM. A la franja vermella superior es llegeix: XP[ISTV]S VINCIT, XP[ISTV]S REGNAT, XP[ISTV]S IMPERAT; / EXAVDI XP[IST]E, TV ILLVM ATIVVA; / SALVS ET VITA S[AN]C[T]A MARIA, TU ILLUM ATIVVA. / REDENTOR NOSTER, REDEMCIÓ TVA NE PEREAT IN NOBIS / [...]AS, AMICE, MARIA, ME FECIT; / QVI ISTA STOLA PORTAVERIT SÚPER SE / ORA PRO ME SI DEUM ABEAD AT[IVTOREM]. I a la franja inferior vermella: BENEDICAT NOS DEVS PATER CVSTODIAT NOS [HIESVS] XP[ISTV]S, INLYMINET NOS SPIRITVS SANCTUS. / VITE NOSTRE CONFIRMED NOS VISTVS XP[IST]I; / INDVLGEAT NOBIS DOMINVS [VNI]VERS[A DELICTA NOSTRA]. / ATIVTORVM NOSTRUM IN NOMINE DOMINI QVI M[E...]. La inscripció de la franja vermella superior del tercer fragment resulta especialment rellevant: "Recorda, amic, Maria em va fer; qui dugui aquesta estola a sobre que pregui per mi perquè tingui l'ajuda de Déu". Com ocorre amb el pendó de sant Odó (la Seu d'Urgell), firmat per Elisava i datat a finals del segle XI o a principis del XII, a l'estola de sant Narcís una tal Maria signa l'obra.

Segons A. M. Mundó, l'autora seria una abadessa del monestir de Santa Maria de les Puel·les, qui l'hauria ofert amb motiu del descobriment de les restes de sant Narcís, pels volts de l'any 984. En relació amb això, M. Castiñeiras –partint de la datació paleogràfica dels textos en el segle XI– afirma que l'estola podria trobar-se ja a Sant Feliu el 1032, quan l'abat Oliba en el seu sermó de Ripoll diu que l'església ja disposava de relíquies de sant Feliu i de sant Narcís. El mateix abat Oliba, el 29 d'octubre del 1038, en el sermó de la festa de sant Narcís, al·ludeix a l'estola tacada de sang del seu martiri mentre oficiava missa. Per a Castiñeiras, l'estola va ser elaborada poc abans d'aquell any i podria ser obra d'una monja de Sant Daniel. Segons aquest autor, allà s'hauria organitzat un taller tèxtil important, responsable també del tapís de la Creació. L'any 1087 el bisbe Berenguer Guifré, com a resposta a la petició de l'abat de Sant Ulderic i Santa Afra d'Augsburg, va enviar un tros de l'estola de sant Narcís. Les il·lustracions d'aquests brodats es relacionen amb els manuscrits de Ripoll i Girona del segle XI. Tal com apunta Castiñeiras, els caràcters dels textos dels brodats i de les franges de lli recorden els *tituli* del tapís de la Creació; el bust de la Verge, amb hàbit masculí (el *maphorion*), recorda les Plèiades del manuscrit Vat. Lat. Reg. 123, realitzat a Ripoll el 1055. Finalment, els rostres i la figura de sant Joan Baptista mantenen paral·lelismes amb l'anomenat "Homiliari de Beda", datat en el tercer quart del segle XI i il·luminat per monjos coneixedors de la biblioteca de Ripoll, als qui s'haurien encarregat els cartrons per al brodat. Tot i això, hi ha la possibilitat, com apunten M. Guardia i C. Mancho, que els brodats no fossin coetanis de l'estola. Queda oberta la possibilitat que siguin peces de luxe importades, per la seva clara herència bizantina.



Homiliari de Sant Feliu (Museu d'Art de Girona, ms. 56 / Museu Diocesà de Girona, ms. 44), f. 62. Foto: Bisbat de Girona - Tots els drets reservats

HOMILIARI DE SANT FELIU (O "DE BEDA")

L'Homiliari de Sant Feliu de Girona (també anomenat "de Beda", títol d'un dels seus textos) va ser trobat a les golfes de Sant Feliu a finals del segle XIX per Hurtebise. El còdex, conservat des del 1939 al Museu d'Art de Girona (Museu d'Art de Girona, ms. 56 / Museu Diocesà de Girona, ms. 44), evidencia les capacitats de l'*scriptorium* de Girona a finals del segle XI. Va romandre durant nou segles al lloc per al qual va ser creat, com corrobora la referència d'*unum librum quo leguntur homilie tempore quadragesime* a l'inventari de l'església de Sant Feliu del 1310.

L'homiliari conté, a part de grans lletres capitals amb decoració zoomòrfica, més de trenta il·lustracions que s'inspiren en diversos repertoris romànics, amb fonts d'origen clàssic i que, en alguns casos, presenten una inusual originalitat en il·lustrar literalment el text. Les abundants –tot i que poc colorides– il·lustracions que conté permeten, segons A. Orriols, conèixer com es va plantejar originalment el projecte d'il·lustració d'aquest manuscrit, el cos textual del qual correspon a un original compendi de textos homilètics sobre els evangelis

copiats d'altres que ja existeixen (repertoris litúrgics recollits per R. Étaix el 1961).

Les miniatures, que il·lustren temes referents a la predicació i a la vida de Jesús, es troben repartides al llarg del còdex de forma una mica irregular, inscrites en espais lliures prefixats. Algunes il·lustracions estan clarament inacabades (en el f. 75 els personatges estan inacabats i en els f. 118v i 184 falta miniar algunes figures); hi ha altres il·lustracions que s'han retallat (el Museu Episcopal de Vic conserva un fragment del mateix còdex o d'una possible còpia). Les escenes de predicació que trobem als ff. 8v, 10, 11, 14, 16, 19v, 23, 31, 36, 40v, 50v, 75, 115v, 116v, 118, 136, 141 i 184 presenten Jesús amb altres personatges, representats individualment o en grup, segons indiqui el text. Es representa entronitzat (ff. 11, 14, 23, 40v i 50v) i dempeus, gesticulant i dirigint-se a l'auditori (ff. 8v, 10, 16, 19v, 31, 75, 115v, 116v, 118, 136, 141 i 184). Un traç lineal fi i fosc defineix les figures i es fa servir el vermell per enriquir la composició. Les figures són estilitzades i sovint vesteixen a la romana, amb túniques de màniga llarga i rostres de tres quarts que segueixen un mateix patró. La voluntat de profunditat s'acostuma a resoldre graduant en altura els

diversos registres de personatges. El repertori arquitectònic és sobri a les escenes de predicació i recurrent a la resta, amb tres pisos i torres troncopiramidals.

Les escenes de predicació representen els temes següents: Jesús evangelitzant els pobles (f. 8); Jesús anunciant la seva mort (f. 10); la predicació de la paràbola del sembrador (f. 11); Jesús parlant a la sinagoga (f. 14); la conspiració dels jueus (f. 16); els fariseus preguntant a Jesús quan arribarà al regne de Déu (f. 19v); Jesús anunciant als seus deixebles que la mort ve sobtadament (f. 23); Jesús predicant la vinguda del Pare el dia del Judici Final (f. 36); els escrivans i els fariseus demanant a Jesús un miracle (f. 40v); Jesús anunciant la seva doctrina als deixebles (f. 50v); Jesús donant a Pere la llei de la correcció fraterna (f. 115v); els fariseus preguntant per què els deixebles no segueixen les tradicions (f. 116v); Jesús anant a Jerusalem per celebrar la Pasqua (f. 136); i Jesús ensenyant al temple (ff. 75, 118, 141 i 184, el primer, el segon i el quart inacabats). Com apunta G. Ylla-Català, dins d'aquest mateix grup convé comptar la miniatura conservada a Vic, que com el Crist que apareix a les il·lustracions de l'Homiliari de Sant Feliu manté similituds formals amb el Crist de la Bíblia de Ripoll, extensibles a les architectures amb cúpules i torres. Neuss va suggerir l'existència d'una influència d'una possible font iconogràfica tardoantiga, tesi que A. Orriols confirma, tot observant la relació amb els sarcòfags paleocristians de Sant Feliu.

Malgrat la seva factura, es perceben a l'Homiliari de Sant Feliu elements i recursos de gust arcaic i clàssic, molt evident segons Orriols a les escenes de la vida de Jesús, que es tradueixen en fórmules iconogràfics inspirades en un corpus desconegut d'imatges evangèliques de tradició antiga. A aquest grup correspondrien nou imatges. La presència inusual a l'homiliari de tantes escenes de predicació –en detriment dels miracles– només era explicable per a Neuss per la relació amb fonts desconegudes de tradició hel·lenística, com l'Evangeli de Gelati. Les escenes de la vida de Crist i de miracles són les següents: Jesús exorcitzant un posseït en presència dels deixebles (f. 15); Jesús curant el cec i el paralític (f. 24); Jesús servit per dos àngels i envoltat d'animals (f. 25); Jesús a la muntanya (f. 26v); Jesús caminant sobre les aigües (f. 32); Jesús temptat pel diable i després acompanyat pels àngels (f. 34); l'expulsió dels mercaders del temple (f. 38v); la curació del cec prop del lloc de Betesda (f. 51v); i l'àngel movent l'aigua del llac (f. 57).

Mentre que algunes d'aquestes escenes són similars a les del primer grup (f. 15), d'altres responen clarament a esquemes compositius diferents i nous (com els àngels que apareixen al f. 25, semblants als que apareixen al f. 34, tots dos relacionats amb la representació d'àngels de la Bíblia de Ripoll, o l'evocació del paisatge amb línies de terra ondulants al f. 26, que segons Neuss tenen un clar origen copte). Els plecs dels draps, igual que en escenes anteriors, recorden –segons Neuss– la Bíblia de Rodes i el Beatus de Girona. Resulta igual

d'interessant la representació del f. 32, que té una estreta relació amb la Bíblia de Ripoll i el manuscrit grec 510 de la Bibliothèque nationale de France de París, sobretot pels elements arcaïtzants clàssics: el vent (un déu del vent bufant) i l'aigua (un cap zoomòrfic amb aspecte de gàrgola). El tercer grup d'il·lustracions, segons A. Orriols, seria el format per imatges que il·lustren literalment l'acció del text i que no responen a cap model iconogràfic precís.

La il·lustració que apareix al f. 11, la segona en aquest Homiliari de Sant Feliu dedicada a la paràbola del sembrador, és un bon compendi de les tres categories esmentades. Atès que a la primera homilia del sembrador es fa servir la iconografia convencional, en aquesta segona el miniaturista ha d'inspirar-se directament en el text; així, narra literalment en imatges un dels versicles de l'Evangeli de Lluc (8, 4), que introdueix la paràbola dient: "Es reunia molta gent al voltant de Jesús i venien de tots els pobles". Aquí la composició es divideix en tres blocs i aquests, alhora, en dos registres. Els pobles d'on ve la gent són representats per les architectures amb torres laterals disposades als dos extrems del registre inferior. La gent, la multitud, són dos grups de personatges situats sobre les architectures, nou a la dreta i deu a l'esquerra, que flanquegen la gran figura sedent central de Jesús, que presideix l'escena en posició frontal. Amb els braços oberts es dirigeix cap a ells, assegut sobre una càtedra amb els peus sobre un esglaó, i sota l'esglaó, ocupant el petit espai central del registre inferior, hi ha tres personatges representats de cintura cap avall que no troben referències en el text homilètic ni en la iconografia. Tal com apunta Orriols, aquests personatges evoquen clarament escenes tardoantigues representades en un dels sarcòfags paleocristians de Sant Feliu.

Estilísticament, intervenen a l'Homiliari de Sant Feliu les mans de diversos escrivans procedents d'un mateix *scriptorium*, així com d'un altre escrivà que es diferencia clarament dels anteriors en la representació del Pantocràtor (f. 62), similar a la de l'única capital figurada del Sacramentari de Sant Feliu (que serà descrit a continuació). En un fragment (el 74) de l'Homiliari de Pau Diaca, datat també en l'últim terç del segle XI i conservat també al Museu d'Art de Girona, s'ha detectat la mà d'un dels escrivans de l'Homiliari de Sant Feliu. Aquesta constatació paleogràfica reafirma la hipòtesi de l'existència d'un taller a Girona vinculat a Sant Feliu, on s'haurien creat el Sacramentari i l'Antifonari, a banda d'altres fragments, com el *Liber Misticus* de Santa Maria de Manlleu, conservat actualment al Museu Episcopal de Vic (MEV, ms. 288, ca. 1100), i els fragments d'un Responsorial de la catedral de Girona datat a principis del segle XII, als quals s'haurien d'afegir, com apunta Orriols, alguns fragments de còdexs catalans avui guardats a la Bibliothèque nationale de France i datables a finals del segle XI o a principis del XII. Cal considerar les similituds formals i iconogràfiques que presenta l'Homiliari de Sant Feliu amb la Bíblia de Rodes, la Bíblia de Ripoll i el

Beatus de Girona, i concloure que tots participen d'un estil més o menys comú entre els escriptors d'actius a la regió pels volts de l'any 1100.

SACRAMENTARI DE SANT FELIU

Per a Marc Sureda i Miquel dels Sants Gros aquest sacramentari (Museu d'Art de Girona, ms. 58 / Museu Diocesà de Girona, ms. 46) va ser el llibre d'altar gironí més important de l'època. Aquests autors dedueixen de les anotacions (primer de les de Jaime Villanueva i després de les de Joan B. Ferreres) que el còdex es trobava encara a principis del segle passat a Sant Feliu. El 1942 va ser recuperat pel bisbe Josep Cartaà, qui el va dipositar al Museu Diocesà de Girona juntament amb l'Homiliari i l'Antifonari de Sant Feliu.

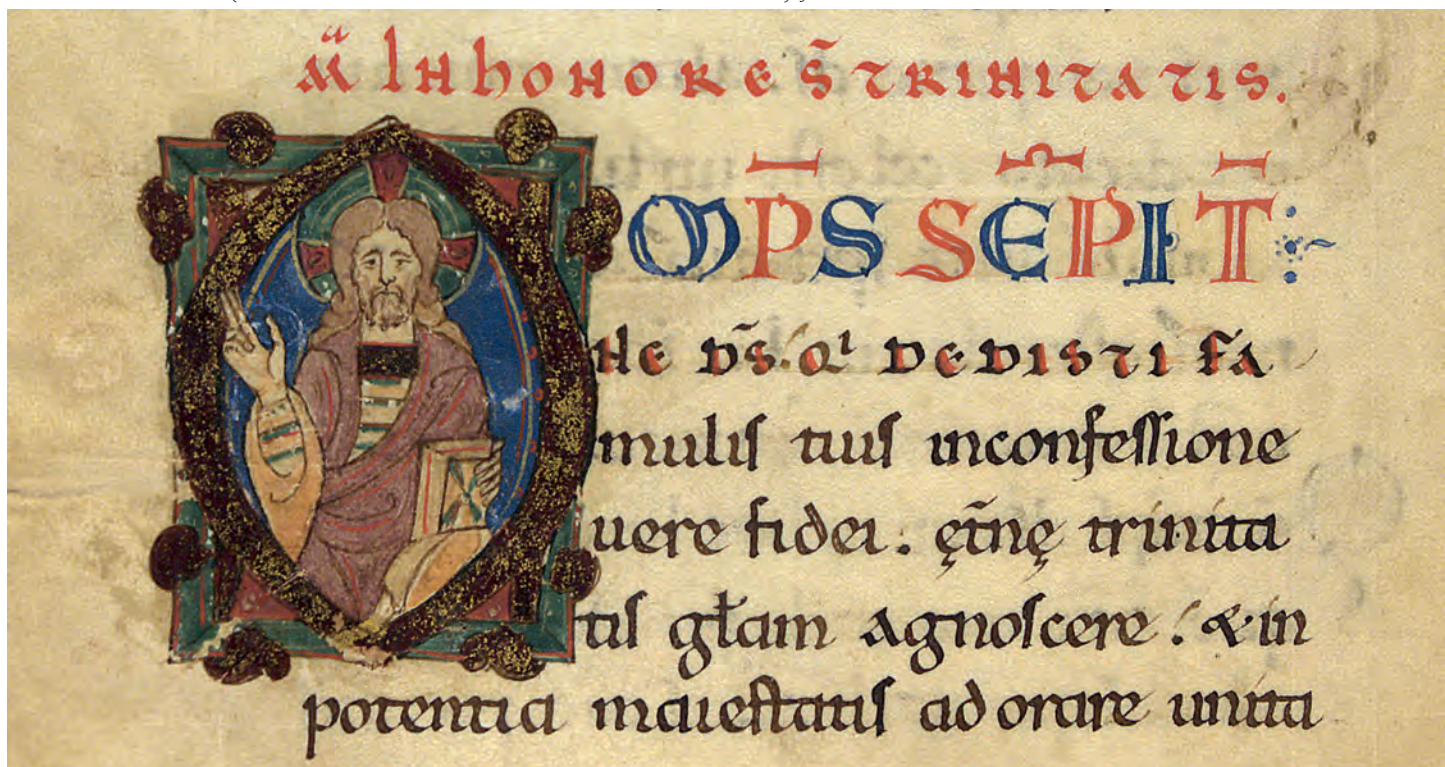
El Sacramentari de Sant Feliu conserva cinquanta-tres folis repartits en dinou quaderns sense numerar, de vuit folis cadascun, encarats per parells. El f. 153 queda a part dins del volum que conté la part central del cànon romà de la missa. Falten alguns quaderns del principi, una cinquena part del text, segons Sureda i Gros. Els folis són de pergamí gruixut i ben elaborat, amb els seus marges amples, gravat a la punta seca i amb caràcter minúsculs. Es tracta d'una tipografia carolina librària de principis del segle XII, en negre amb les seves rúbriques en vermell. La decoració de les lletres es basa en repertoris zoomòrfics i vegetals característics del romànic ple. La figura humana que apareix únicament al f. 110v, on la lletra

capital que inicia la missa de la Santíssima Trinitat apareix un Pantocràtor. Segons afirmen Sureda i Gros, el sacramentari hauria contingut un Pantocràtor similar a tota pàgina i una representació de la Crucifixió en el cànon de la missa, tots dos malauradament perduts.

El repertori vegetal es basa en la "flora llenguadociana" de gruixudes tiges ondulants que s'obren en flors de sarriassa. Apareixen cànids col·locats en diverses posicions, dracs a la lletra D (ff. 64, 84, 93 i 105) i un au amb les ales obertes al f. 4, que il·lustra la lletra O. Aquest repertori ric de formes, tonalitats i ornamentació (fins i tot daurada amb pa d'or abundant al voltant de la lletra E, al f. 17; a les D dels ff. 23, 25v, 28v, 35 i 40; i a la O del f. 102v) fa precisar la datació del còdex en el segon quart del segle XII, segons el que indiquen Sureda i Gros. A jutjar per les repetides referències al *pontifex* en el text, entre altres peculiaritats litúrgiques canòniques, el còdex s'hauria creat per a ús de la seu de Santa Maria, on estaria almenys fins al segle XV, quan s'hi afegeix "la missa de Carlemany", oficiada únicament a la catedral. Les rúbriques inicials de la missa del diumenge posterior a Pentecostes (f. 39v) i de la missa de l'inici del santoral (f. 49) són de gran format. Sembla que els textos finals que formen el quadern 19, entre els f. 146v i 152v, s'hi van afegir posteriorment; es tractaria, com afirmen Sureda i Gros, de còpies realitzades per diverses persones durant la segona meitat del segle XIII. Aquests autors dedueixen que el còdex es va fer servir fins ben entrat el segle XV.

La miniatura de la *Maiestas Domini* que adorna la lletra capital O del f. 110v resulta interessant. Sobre un fons granat i

Sacramentari de Sant Feliu (Museu d'Art de Girona, ms. 58 / Museu Diocesà de Girona, ms. 46), f. 110v. Foto: Bisbat de Girona - Tots els drets reservats



una màndorla de fons blau apareix Crist nibat i entronitzat amb el llibre tancat sobre el genoll esquerre. La influència llenguadociana en aquest còdex produït a Girona en el segon quart del segle XII és evident, com ocorre amb el Missal de Sant Ruf (Tortosa, Arxiu Capitular, ms. 11), concretament amb les imatges de sant Joan (f. 61) i de sant Pere i sant Pau (f. 62v), que tenen similituds amb la *Maiestas Domini* esmentada. Es va substituir la fauna monstruosa per figures devocionals que il·lustren el text, com ocorre a les imatges de sant Agustí en el seu homiliari, per exemple al f. 49 (Tortosa, Arxiu Capitular, ms. 196) i al f. 5 (Museu Episcopal de Vic, ms. 59).

ANTIFONARI DE SANT FELIU

Aquest manuscrit musical fragmentari conservat des del 1939 al Museu d'Art de Girona (Museu d'Art de Girona, ms. 45) està enquadrat amb el títol erroni de *Cantus Breviarii Antiquissimus Moderator*. Es tracta del primer antifonari de missa conservat a Catalunya, amb notació musical plenament pneumàtica catalana, sense pràcticament abreviatures. És un text per ser cantat, encara sense influències de notació aquitana. En el text no apareixen línies, ni claus, ni guió final, i hi abunden els neumes, notacions musicals que Maur Sablayrolles va estudiar en detall en la seva compilació de textos gregorians publicada el 1905. Com apunten en el seu estudi J. M. Marquès i M. dels S. Gros, aquest antifonari és una peça essencial per conèixer el desenvolupament i les melodies de l'ofici romanofranc a Catalunya. Jaime Villanueva el va descriure el 1850 com un *trozo de antifonario manuscrito a principios del siglo XII con las notas de música semejantes a las mozárabes, sin rastro de claves ni de rayas*.

Actualment conserva cent quaranta-sis folis de 26 x 19,5 cm. Els nou primers quaderns, junt amb els quaderns 12, 13 i 14, contenen responsorials; els quaderns 10 i 11 són antifonaris; el 15 conté, en un doble foli, el final del cant responsorial; i el quadern 16 s'inicia amb el cant antifonari, que és seguit pels sis antifonaris finals. El traçat de les pautes es fa amb la tècnica del gravat amb punta seca sobre la cara del pergami, que conserva encara els forats als marges. La tinta és fosca, marró gairebé negra. La lletra carolina arrodonida de cos petit, datable en el primer terç del segle XII, ja mostra una certa inclinació. El còdex està lluny de ser un manuscrit luxós i conté lletres capitals decorades amb motius vegetals, que responen a una o dues mans. Es diferencia el traç insegur de les grans inicials decorades en groc, vermell i un verd blavós, del de les lletres capitals mitjanes, de traç negre i decoració en vermell i groc, realitzades amb una línia més segura. En el text intervenen tres mans identificades per Marquès i Gros: A (copia els folis corresponents als quaderns 1-9 i 12-15), B (copia els quaderns 16 i 17) i C (copia els quaderns 10-11 i 18-22).

En el text apareixen notes i fragments afegits entre els segles XII i XIII que, encara que tinguin una referència explícita,

corroboren el seu ús a Sant Feliu. És plausible que aquest manuscrit fos realitzat a mitjan segle XII a l'*scriptorium* de la catedral de Girona, segons J. M. Marquès i M. dels S. Gros.

Text i fotos: APA - Plànols: ACC

Bibliografia

- AA.VV., 1985, p. 146; AA.VV., 1990, p. 190a; AA.VV., 1995, p. 365; AINAUD DE LASARTE, J., 1967, p. 57; AINAUD DE LASARTE, J., 1986, p. 65; AMICH I RAURICH, N. M., 1994, pp. 303-333; AMICH I RAURICH, N. M., 2000; AMICH I RAURICH, N. M. i NOLLA I BRUFAL, J. M., 2001, pp. 77-93; AUCÉ I SANTEUGINI, A. i FRIGOLA I TRIOLA, J., 2010, pp. 639-647; BARRAL I ALTET, X., 1981, p. 120; BASTIT I GUDAYOL, C. *et alii*, 1986, pp. 91-98; BASTIT I GUDAYOL, C. *et alii*, 1987, pp. 687-695; BASTIT I GUDAYOL, C. *et alii*, 1990; BRUNSO I VERDAGUER, M., 1968-1969, pp. 247-268; CALZADA I OLIVERAS, J. i ESTEVA I CRUAÑAS, L., 1984, pp. 11-70; CAMPS I SÒRIA, J. i LORÉS I OTZET, I., 2002, pp. 153-155; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 1996, pp. 12-14, 56-57; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2000, pp. 17, 35-46, 57-68, 107-115, 127-132; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2003, pp. 99-103; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2003-2004, pp. 113-130; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2004, pp. 141-159; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2005, pp. 36-39; CASAMAR, M., 1986, pp. 24-25; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M., 2011b, pp. 36-40; CATALUNYA ROMÀNICA, V, pp. 142-151, XXIII, pp. 125-130; CLARA I RESPLANDIS, J. i MARQUÈS I PLANAGUMÀ, J. M., 1992; DALMASES I BALANÀ, N. de i JOSÉ I PITARCH, A., 1985, p. 160; DALMASES I BALANÀ, N. de i JOSÉ I PITARCH, A., 1986, pp. 17, 18, 20, 26, 77, 168, 234, 235; DALMAU I ARGEMIR, D., 2010, pp. 62-63; DIETHER, R., 2007, pp. 92-93; ESPAÑOL BERTRAN, F. i YARZA LUACES, J., 2007, pp. 303-305; FABRE I FORNAGUERA, J., 1986, pp. 21-93; FECHANT, C. i DABAS, M., 1998; FLÓREZ, E., 1832, XLV, p. 63; FONT I GRATACÓS, L., 1952, pp. 65-66, 146, 149-150; GARCÍA Y BELLIDO, A., 1949, pp. 220-222, 258-259; GUARDIA I PONS, M. i MANCHO I SUÁREZ, C., 1996, pp. 1455-1464; HEIDEPRIEM, E., 2001, p. 96; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1983, pp. 20, 22, 56; LAMBERT, É., 1926, pp. 280-291; LAMBERT, É., 1954, pp. 220-226; LAVEDAN, P., 1935, pp. 151-152; LORÉS I OTZET, I., 1988, pp. 47-60; MARQUÈS CASANOVAS, J., 1955, p. 44; MARQUÈS I PLANAGUMÀ, J. M., 1984b, docs. 25, 54, 61, 648, 758, 830, 970, 1107, 1171, 1205, 1252, 1257, 1524, 1536; MARQUÈS I PLANAGUMÀ, J. M., 1998, pp. 32-38; MARQUÈS I PLANAGUMÀ, J. M. i GROS I PUJOL, M. dels S., 1995; MASIÀ I DE ROS, M. À., 1931, pp. 311-314; MERCADER I BOHIGAS, J., 1954, pp. 149-152; MONSALVATJE Y FOSSAS, F., 1904, pp. 231-283; MORALEJO ÁLVAREZ, S., 1984, pp. 191-193; MORERA I SABATER, J., 1962, pp. 25-28; MUNDÓ I MARCET, A. M., 1994, pp. 143-144; MUSEU D'ART, 1981, pp. 15-17; NOGUERA I MASSA, A., 1986, pp. 74-75; NOLLA I BRUFAL, J. M. i PALAHÍ I GRIMAL, L., 2011; NOLLA I BRUFAL, J. M. i SUREDA I JUBANY, M., 1999, pp. 15-26; ORRIOLS I ALSINA, A., 1988, pp. 120-122; ORRIOLS I ALSINA, A., 2001, pp. 167-178; ORRIOLS I ALSINA, A., 2004, pp. 483-500; ORRIOLS I ALSINA, A., 2008b, pp. 195-200; PADILLA I LAPUENTE, J. I., 1984; PALAHÍ I GRIMAL, L., 2003; PALAHÍ I GRIMAL, L. i VIVÓ I CODINA, D., 2004, pp. 361-363; PALAHÍ I GRIMAL, L. *et alii*, 2000, pp. 239-241; PLA I CARGOL, J., 1946, pp. 72-114; PLADEVALL I FONT, A., 1968, pp. 173-175; PUIG I CADAVALCH, J., FALGUERA, A. de i GODAY, J., 1909-1918, I, pp. 77-78, 80-82, 166, 274, 275, 278, 280, 283-286, 303, 393, 419, II, pp. 147, 553, 557, 558, III, p. 558; RIPOLL I PERELLÓ, E., 1983, p. 63; RIURÓ I LLAPART, F., 1995, pp. 75-111; ROURA I CŪIBAS, G., 1994, pp. 295-302; ROURA I CŪIBAS, G., 1998, pp. 78-79; SOTOMAYOR Y MURO, M., 1975, pp. 19-27, 29-39, 41-46, 83-88, 89-92; SUREDA I JUBANY, M. i GROS I PUJOL, M. dels S., 2009, pp. 83-210; VILLANUEVA, J., 1803-1852, XIV, pp. 127-178; VIVÓ I CODINA, D., 1999; ZARAGOZA I PASCUAL, E., 1997, pp. 114-115.

Palau episcopal

CAL BUSCAR ELS ORÍGENS DE L'ACTUAL i complex conglomera d'edificacions que avui forma el gran palau episcopal de Girona, annex al mur de migdia de la catedral, a l'alta edat mitjana, amb el trasllat intramurs del complex episcopal que originalment s'hauria desenvolupat extramurs, al voltant de l'antiga església martirial i primitiva catedral de Sant Feliu. Un procés de llarga durada que hem de situar entre els segles VIII i XI, quan es consolida la sobirania feudal eclesiàstica del bisbat a la ciutat. Els canonges i clergues van construir les seves cases, abans de l'any 1000, al voltant de les dependències de la catedral tardoantiga i prop de l'antic palau comtal, actualment desaparegut i del qual no coneixem exactament la ubicació. Un important document de l'any 988 ens informa de la venda que el comte de Barcelona i Girona, Borrell I, fa al bisbe Gotmar del seu palau comtal a la ciutat, per la seva necessitat de capital arran dels atacs musulmans: "A Gotmar, bisbe de la seu de Girona, i als seus successors [venc] aquell ampli casal nostre que tenim per al nostre ús a la ciutat de Girona més enllà del mur vell d'aquesta ciutat ja en molt mal estat, no gaire lluny d'aquest mur, pel preu de cinquanta unces d'or pur de València, que afronta, a llevant, amb el mur vell, a occident amb la sinagoga, prop de la seu de Girona [seu preromànica de Santa Maria] i a migdia amb la casa de Gausfred Poleni (...) amb l'acord que quan anem a Girona hauràs de deixar-nos aquesta casa durant tota la nostra vida". La documentació posterior constata que el contracte es va complir i que el palau epis-

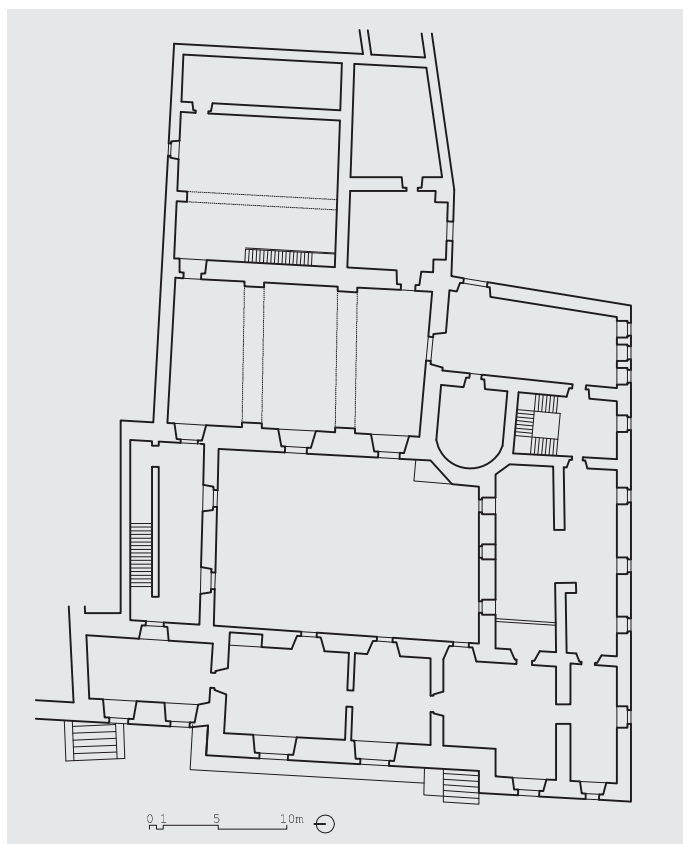
copal va tenir també la funció de residència comtal i reial durant tota l'edat mitjana.

Després de la mort del comte Borrell, el 993, consta per un document del 20 de gener del 994 recollit en el cartulari anomenat "de Carlemany" que de seguida el bisbe Arnulf II va convertir el palau comtal en la seva residència, amb cuina, dormitori, rebost i atri. Entre els anys 988 i 994 la sinagoga desapareix de la documentació i es descriuen en el seu lloc les cases de l'ardiaca Guitart, aviat donades a l'església de Girona. Aquestes cases se situaven davant de l'habitatge del diaca Goltred, amb la del sacerdot Guifred i amb el mateix palau. Vint-i-cinc anys després, el 1019, el bisbe Pere Roger, germà de la comtessa Ermessenda, torna a realitzar una gran dotació, aquest cop explícitament per a la canònica. Desconeixem què va succeir en aquell moment amb la residència episcopal situada a l'antic palau comtal.

Si fem cas a la nota necrològica que apareix recollida en un obituari del segle XIII de la catedral, en el qual es diu que "el dia 13 abans de les calendes d'abril (20 de març) de l'any de l'Encarnació del 1167, va morir el bisbe d'aquesta Seu, Guillem de Peratallada, qui va construir el Palau", hem d'entendre, com apunta N. Soler, que es tracta d'una primera construcció romànica construïda *ex novo*, l'arqueòleg esmentat relaciona amb l'anomenada torre "de la presó" i amb el saló del tro episcopal, antiga aula episcopal, dependències avui convertides en sales d'exposicions del Museu d'Art de Girona. A principis del segle XIII Guillem de Cabanelles (1227-1245) du-



Vista de la
façana principal



Planta

ria a terme una segona i gran ampliació de l'edifici, sobre dos edificis o cases episcopals anteriors situades al sector nord-oest, que inclouria la construcció de la capella de Santa Maria (o de Sant Salvador), així com de la façana amb una galeria romànica que actualment veiem des de la plaça dels Apòstols i de l'edifici septentrional del pati, on apareixen vestigis d'una galeria porticada perduda que comunicava aquestes noves dependències amb el palau del segle XIII construït per Guillem de Peratallada, que hauria permès unificar el conjunt i presentar a la part posterior una façana septentrional unitària davant de la catedral.

De finals del XIII són les plantes inferior i noble de l'anomenada "torre de ponent" o "davantera", que tanca el pati principal per l'oest i al sud de la qual s'obre la gran porta d'entrada al recinte, avui transformada en museu. D'aleshores ençà, les reformes se succeïxen amb contínues i importants ampliacions, que van conduir a la dimensió enorme de l'edifici actual, que continua organitzat entorn d'un gran pati central.

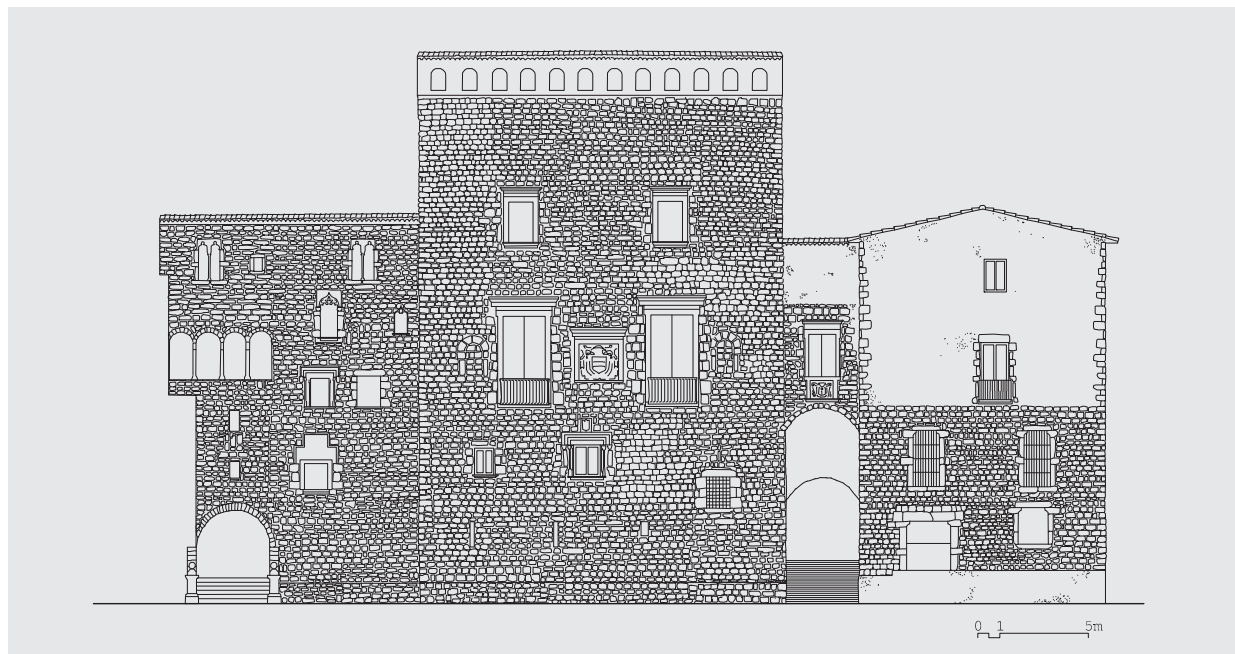
Actualment, gràcies als estudis exhaustius de J. Marqués, primer, i de J. M. Marqués i Planagumà, després, així com gràcies a les tasques arqueològiques i d'investigació de N. Soler i Masferrer (entre altres estudis i articles puntuals), podem apuntar amb certa seguretat l'evolució constructiva del palau episcopal. Una evolució en què, com afirma N. Soler, "no hi ha hagut substitució, sinó reformes, transformacions

i afegits". L'edifici rehabilitat a la dècada del 1980 acull des d'aleshores el Museu d'Art de Girona, que ocupa bona part de la construcció, mentre que les dependències adossades directament a la catedral, la capella de Santa Maria (o de Sant Salvador) i part de la galeria de la plaça dels Apòstols amb les seves dependències annexes, encara formen part del complex episcopal actual, on el bisbe rep les visites. Aquí, per ser d'època posterior, no descrivim la totalitat de l'enorme edifici actual organitzat entorn d'un gran pati central, ni la seva evolució en èpoques posteriors a la romànica; per fer-ho, poden consultar-se els articles i estudis més recents de N. Soler. La lectura de les estructures romàniques integrades en aquest gran complex ha suscitat diverses hipòtesis poc unànimes i amb freqüència confuses sobre l'evolució i organització de l'edifici durant la primera fase duta a terme en època romànica.

En el complex actual les estructures més antigues es localitzen en dos llocs diferenciats i inconnexos: la part inferior dels dos edificis perpendiculars del sector nord-oest (situades al costat del carrer Bisbe Cartanyà al seu extrem oest) i la casa aïllada anomenada "la nevera", que es troba a llevant del complex, als jardins del museu, i que va ser incorporada al palau en el segle XIV. Els primers dos mòduls del segle XI correspondrien a dos edificis romànics identificats per Soler com les primeres cases episcopals, amb estructures d'aparell de carreuó unit amb abundant argamassa de calç, evidentment romàniques, disposades a l'angle nord-oest (sota les estructures d'ampliació de l'edifici dutes a terme pel bisbe Guillem de Cabanelles en el segle XIII sota la capella de Santa Maria o de Sant Salvador, en el passatge sobre el carrer Bisbe Cartanyà i a la façana posterior de l'edifici septentrional del pati sobre el qual es va construir la galeria).

Les construccions romàniques de l'extrem nord-oest ocupen l'espai format per dos edificis en angle recte amb façana a la plaça dels Apòstols, al carrer Bisbe Cartanyà i –només el segon– al pati principal del palau. El primer dels edificis, orientat de nord a sud, correspon al cos annex a la façana de migdia de la catedral, amb la capella episcopal de Santa Maria (o Sant Salvador), construïda sobre la capella dels Sants Evangelistes de la catedral (capella que presenta un dels seus murs d'aparell de maçoneria, datat segons H. Pladelier pels volts del segle XI), i amb el cos annex a aquesta capella de Santa Maria, que inclou el passatge sobre el carrer Bisbe Cartanyà i la galeria porticada. Aquest primer edifici o mòdul, el més tardà de l'etapa romànica, construït per Guillem de Cabanelles en el segle XIII, encara manté el seu ús episcopal i roman tancat al públic.

Interiorment s'accedeix en primer lloc a una sala que fa la funció de rebedor, amb l'esmentada galeria porticada a la façana de ponent, que dona a la plaça dels Apòstols, de la qual parlarem més endavant. Una porta oberta al mur septentrional d'aquesta sala dona accés a la capella, sovint anomenada de Sant Salvador, l'advocació original de la qual,



Alçat oest

Extrem nord-oest del conjunt episcopal, amb l'absis de la capella de Sant Salvador



Pati interior





Interior de la galeria amb arcs de la façana principal



Interior de la capella de Sant Salvador

segons el mateix Soler, devia ser la de santa Maria. Aquesta, actualment restaurada, presenta un absis de perfil semicircular a llevant cobert amb volta de quart d'esfera lleugerament apuntada, que s'obre a la curta nau a través d'un arc triomfal ample, també apuntat. El parament interior del mur semicircular està arrebossat i pintat fins a l'altura de la línia d'imposta, on es poden veure les restes d'una possible cornisa únicament interrompuda per les tres finestres de mig punt i doble esqueixada que, equidistants, s'obren en aquest mur. D'aquestes finestres, la central és una mica més alta que les laterals, ja que els seus salmers descansen sobre la cornisa que fa la funció d'imposta. L'aparell de la capella és un carreuat irregular i ben tallat de pedra calcària gris de Girona, disposada al llarg i través. La nau es cobreix amb un embigat de fusta de dues vessants que sosté un gran arc toral apuntat, de carreuat similar al descrit a la capçalera, que conserva restes de pintura gòtica als carcanyols. Restes similars es descobreixen a la part superior del tram occidental, als murs laterals i sobre el mur de ponent, en el qual hi ha emparedada una obertura rectangular posterior.

El segon edifici o construcció del sector nord-oest correspon al cos que, en perpendicular a l'interior i en paral·lel al carrer Cartanyà, va de ponent a llevant. Pertany a l'edifici septentrional del pati principal del palau, al primer pis de la façana meridional del qual s'observen, integrats al mur, les restes dels arcs d'una galeria porticada que interiorment es corresponen amb tres columnes recuperades durant la rehabilitació i que es conserven *in situ*, evocant l'antiga galeria del palau, l'actual vestíbul del museu. Aquesta galeria es devia construir en el segle XIII, contemporàniament a l'edifici anterior, i devia ser aixecada sobre un pòrtic de tres grans arcades

de mig punt, al centre del qual es troben les escales barroques d'accés al pis noble des del pati.

El segon gran espai correspon a l'edifici aixecat *ex novo* per Guillem de Peratallada en la segona meitat del segle XII. D'aquest edifici formen part la primera aula episcopal o saló del tron episcopal, de la qual conservem la façana romànica, així com tres de les sales de la torre anomenada "de la presó" (oculta exteriorment tant des de llevant com des del nord), que presenta una façana molt alterada que dona al carrer Rocabertí. Aquesta torre presenta estructures evidents del segle XII, aparell de carreuat de grans dimensions ben tallat i finestres estilitzades de mig punt a la façana nord del primer nivell, on es troba l'escala d'accés a les plantes superiors. L'accés a aquest primer nivell de la torre s'efectua a través d'una porta de mig punt que comunica amb l'extrem sud-est del saló del tron, anomenat "menjador petit" i actualment sala de descans del museu, que conserva estructures evidents del segle XII, com ara dues grans arcades de mig punt (la del costat sud donaria accés a la cuina) i dues obertures també de mig punt convertides en fornícules. Així mateix, també el segon nivell de la torre (actualment sala d'exposicions temporals del museu) conserva la seva estructura original del segle XII, mentre que el tercer nivell, utilitzat com a presó, ha preservat únicament les quatre filades inferiors de la seva fàbrica romànica. La resta de la construcció respon a reformes posteriors. La coberta de la torre, a la qual s'accedeix a través d'una escala oberta al gruix del mur meridional, és una petita sala a l'extrem oriental de la qual (molt a prop de l'ascensor actual) s'obre una finestra molt estilitzada de mig punt, que indica que en època romànica aquest mur donava a l'exterior. El quart nivell de la torre correspon a la fase constructiva del XV i els dos següents a reformes posteriors.



Actual sala d'actes



Antiga façana sud del palau (a l'actual saló del tron)

Com ja hem apuntat, la torre descrita es va construir adossada al gran saló del tron episcopal, del qual es conserva la façana romànica meridional, construïda a mitjan segle XII i observable des de la sala annexa al mur sud del saló. Al centre de la seva part superior s'obre una finestra de mig punt monolítica estilitzada (molt similar a la finestra o espitllera descrita a la torre). En un segon nivell de la façana s'obren dues finestres geminades, avui cegades, els arcs de les quals són monolítics i reposen sobre una columneta central; la de ponent conserva encara *in situ* la seva columna, incloses la base i el capitell, datable a finals del segle XII (el conjunt de base, fust i capitell de llevant és una còpia). El parament d'aquesta façana formava una unitat amb el de la façana de la torre, aquest segon sense obertures d'època romànica a migdia, ja que com afirma Soler, en conjunt la façana meridional del palau episcopal havia de donar una impressió de fortalesa i unitat. Les dues sales que es troben sota el saló del tron (sala 1.1 i sala 1.2), dedicades actualment a esdeveniments i exposicions temporals i a les quals es pot accedir des de sengles portes obertes a la façana de llevant del pati principal i a través d'unes escales que descendeixen des de la sala annexa al saló del tron, corresponen a les estructures preexistents sota el palau edificat a mitjan segle XII. Encara cal determinar quin en va ser l'ús original, que podria haver estat el de magatzems o fresqueres.

El tercer àmbit, totalment descontextualitzat respecte dels anteriors, tot i que integrat a llevant del complex episcopal, consisteix en la casa construïda sobre la cisterna, també anomenada "la nevera". Està ubicada prop de l'angle sud-est del recinte, amb façana al carrer Rocabertí, i presenta estructures i elements arquitectònics clarament datables en el segle

XI. Es tracta d'una sala única de planta rectangular, orientada de nord a sud i coberta per una volta de canó, amb quatre obertures de mig punt obertes als seus murs (dues de cegades al mur sud, una tercera també obliterated al mur nord, i una quarta convertida en fornícula al mur oest, al costat de la porta d'entrada actual). L'aparell utilitzat és maçoneria. Aquesta casa no formava part del palau en època romànica, sinó que s'hi va integrar *a posteriori*, durant el pontificat de Pere Rocabertí a principis del segle XIV. Recentment ha estat objecte d'una excavació dirigida per M. Sureda, en la qual s'ha descobert en el subsol de la construcció una gran cisterna datada en un moment posterior.

Exteriorment poden distingir-se les façanes de les diferents edificacions de fàbrica romànica. Al costat de la capella de Santa Maria trobem la controvertida galeria porticada amb quatre arcs de mig punt. El cos entre l'edifici següent, la torre de ponent (datada a finals del segle XIII), i la galeria, correspon en gran mesura a la mateixa fàbrica de la galeria, ja que es presenta tapiada i integrada al mur d'aquest cos una finestra geminada amb dos arcs de mig punt monolítics. Aquí el parament de principis del segle XIII es distingeix per ser regular i ben tallat, disposat al llarg i través però amb abundant argamassa, la qual cosa el distingeix de les ampliacions superiors posteriors. A l'interior del pati principal resulta interessant l'observació de les façanes dels edificis septentrional i de llevant. El nivell inferior del primer exhibeix un important pòrtic compost per tres àmplies arcades de mig punt, entre pilars. A l'interior, aquest pòrtic es divideix en tres seccions idèntiques, cadascuna coberta per una volta d'aresta, separades per dos grans arcs formers que descansen sobre els pilars abans esmentats. En un primer nivell,



Façana oriental del palau



Capitell de la façana del saló del tron

sobre aquest pòrtic s'observen evidències clares de la galeria porticada del segle XIII.

A la façana del segon edifici, el de llevant d'aquest pati, l'aparell és similar a l'anterior. Les finestres romàniques del gran saló del tron ubicat al primer nivell, si n'hi va haver, van ser substituïdes pels dos grans finestrals actuals. Al pis inferior dues portes adovellades i de mig punt donen accés a les sales d'actes 1.1 i 1.2. A banda i banda de la porta 1.1 apareixen dues finestres de llinda monolítica de mig punt i esqueixada simple cap a l'interior (similars a les de la torre "de la presó" i a la de la façana de migdia del saló del tron). Al carrer Rocabertí es pot veure a l'exterior la façana de migdia de la torre "de la presó", molt alterada per obertures modernes. Més endavant trobem la façana romànica amb aparell de maçoneria que correspon a la casa anomenada "la nevera", datada en el segle XI.

Al carrer dels Alemanys es troba la porta d'accés posterior al recinte, que correspon als jardins del museu. A l'extrem nord-est d'aquest carrer, baixant les escales del carrer Bisbe Cartanyà, al costat dels jardins de la Francesa i al costat sud de la catedral, trobem primer la casa Falló (on es troben els magatzems del museu i sales de restauració i manteniment) i després la façana de llevant de l'edificació que s'alça sobre el passatge, amb modificacions evidents d'època posterior (gòtica i moderna), i l'absis semicircular de la capella de Santa Maria o Sant Salvador. La galeria de la plaça dels Apòstols està composta per quatre arcs que descansen als extrems sobre impostes integrades al mur, amb capitells troncopiramidals invertits. El de l'extrem nord és el més elaborat, ja que és l'únic que presenta decoració a la cara externa: un personatge frontal molt senzill, de formes clarament geometritzants i estilitzades, i també unes tiges o folíols i dues llaçades en aspa

estilitzades. En estudis anteriors s'apuntava la possibilitat que aquesta galeria hagués estat traslladada des d'una altra part de l'edifici i reubicada a la façana, una hipòtesi que es veuria reforçada per la talla tosca i inacabada dels capitells. N. Soler apunta el contrari i manté que la galeria seria obra de Guillem de Cabanelles i que hauria estat edificada a mitjan segle XIII al costat del passatge per unificar la capella de Santa Maria amb el palau de Guillem de Peratallada (el saló i la torre).

La galeria integrada al mur del vestíbul del museu correspon al deambulatori que construiria el mateix Guillem de Cabanelles en el segle XIII per comunicar les dependències i la capella de Santa Maria (o Sant Salvador), ubicada a l'extrem nord-oest del recinte, amb el gran saló del tron i la torre, parts integrants del palau episcopal edificat *ex novo* durant la segona meitat del segle XII. Únicament se'n conserven tres jocs de base, fust i capitell, molt senzills però elegants, tallats en pedra calcària nummulítica de Girona. Els capitells troncopiramidals són iguals que els de la galeria de la plaça dels Apòstols. Finalment, a la façana del palau episcopal corresponent al saló del tron es conserva una finestra geminada amb capitell de decoració vegetal a base de tres registres de fulles superposades.

Text i fotos: APA - Plànols: ACC

Bibliografia

CALZADA I OLIVERAS, J., 1980, pp. 25-29; CANAL I ROQUIET, J. *et alii*, 2004, pp. 141-159; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, V, pp. 141-142; MARQUÉS CASANOVAS, J., 1984, pp. 19-24; SERRA RÀFOLS, E., 1962, pp. 375-376; SOLER I MASFERRER, N., 1994, pp. 427-456; SOLER I MASFERRER, N., 2004, pp. 589-665.

Monestir de Sant Pere de Galligants

AQUESTA ANTIGA ABADIA BENEDICTINA es troba a l'extrem nord de la ciutat històrica de Girona, separada de la part nord de la muralla i de la catedral pel rierol de Galligants, que recorre la *Vall umbrosa*. Tot i que es pot circular en cotxe fins a la porta, s'hi accedeix amb més comoditat caminant, després de recórrer el passeig més pintoresc de la ciutat —entre Sant Feliu, els anomenats Banys Àrabs i Sant Pere—, àrea que va quedar configurada com a tal en època franquista. El monestir és el centre d'un burg, avui barri, situat entre el mínuscul rierol i el vessant sud de la muntanya de Montjuïc, necròpoli jueva fins al segle XV. El burg extramurs, que consta documentalment des del segle XI, va adquirir prou rellevància urbana per complementar la ciutat de Girona des del punt de vista social i demogràfic. Tot i això, per la seva ubicació, estava exposat als atacs militars, com el que va ocórrer el 1285. Per aquest motiu, quan el 1362 Pere el Cerimoniós va ordenar aixecar el nou i extens circuit emmurallat de Girona, va incloure també aquest barri. De fet, es va fixar el traçat de la muralla muntant-la per sobre dels absis de l'església monàstica, decisió que el rei estava en condicions d'imposar perquè el 1339 ell havia recuperat la propietat del monestir. La guerra dels Segadors del 1640 i, temps després, la guerra de la Independència el 1808 van perjudicar el monestir; també van ocasionar greus conseqüències les crescudes del rierol el 1552, el 1763 i el 1777. Com a tot arreu, la desamortització va suposar la desaparició de la comunitat monàstica i l'abandonament de l'establiment que, en aquest cas, va ser pal·liat en assumir un ús civil. Les autoritats polítiques van decidir el 1857 que l'església seria la seu del Museu Arqueològic de Girona, gestionat actualment com a seu gironina del Museu d'Arqueologia de Catalunya. El conjunt està declarat Monument Nacional des del 1962.

La ubicació d'aquest monestir és forçada i angosta, entre el curs d'un rierol i un vessant pronunciat. No disposem d'arguments fefaents per justificar per què es va triar específicament aquesta localització. Atès que als encontorns es va trobar una necròpoli tardoantiga i segurament altmedieval, sorgeix la pregunta sobre què va atraure per establir la posició en la primera fase històrica del monestir. No obstant això, el coneixement arqueològic de l'entorn immediat de Sant Pere resulta una mica insuficient.

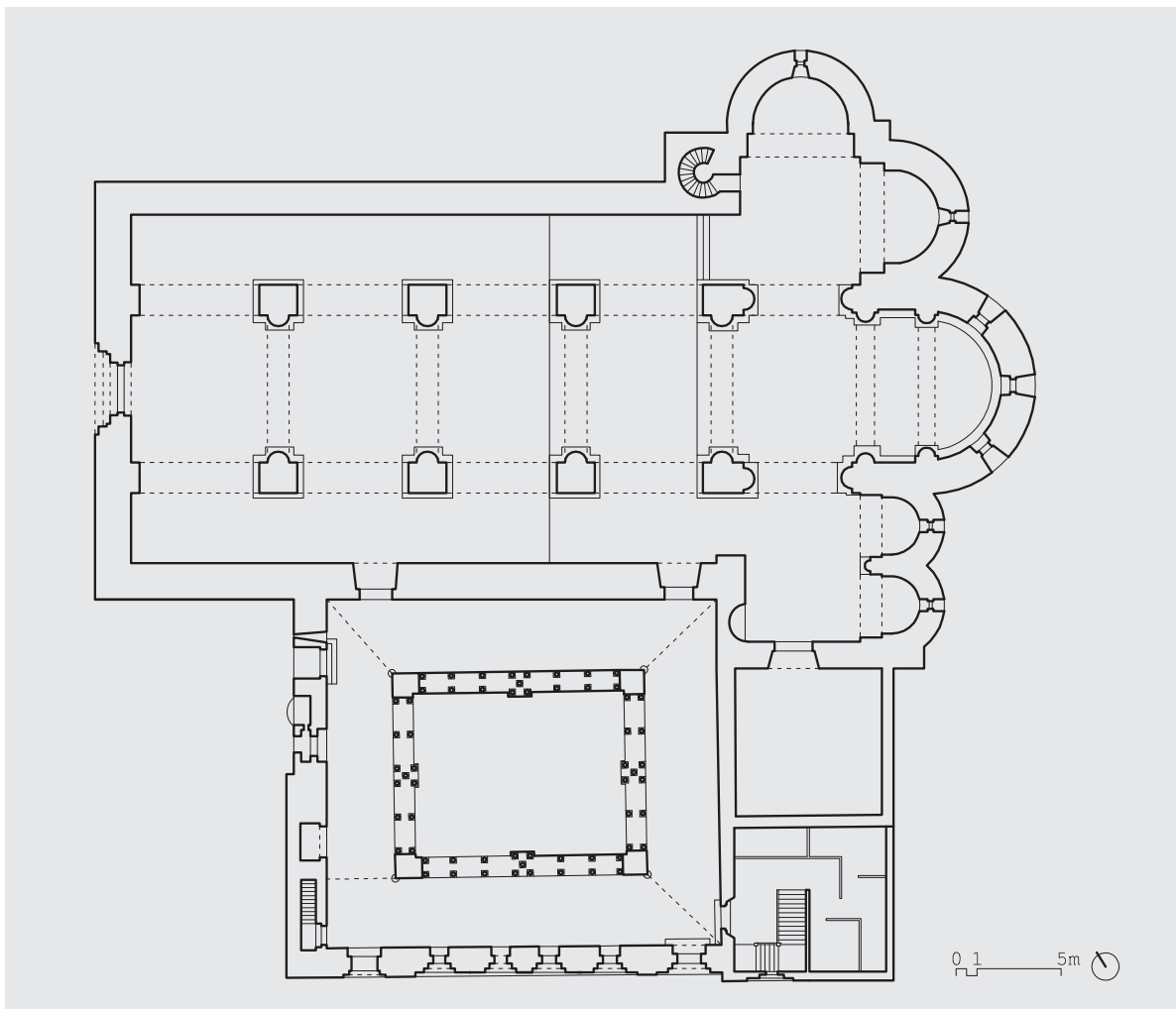
El monestir benedictí consta des de mitjan segle X. Senyals documents que constaten decisions del comte Sunyer de Barcelona i del bisbe Gotmar permeten comprendre que el monestir de Sant Pere ja existia el 949 o, possiblement, una mica abans. En una donació del 976 s'esmenta per primer cop la nomenclatura *Sancti Petri cenobii Gallicanti*. La recepció el 986 i 988 de diferents alous de Guilmond de la Barroca i d'Ermengarda, respectivament, acrediten una organització estable. El 993 el comte Borrell II inclou en el seu testament el cenobi *Sancti Petri Gallicanti* i li concedeix tres dominis, que E.

Mallorquí interpreta com a Caldes, Montnegre i Palafrugell. I el 1010 fa una cosa similar Ermengol, comte i marquès d'Urgell. Enmig d'un llistat d'establiments, a favor del monestir testen la comtessa Ermessenda el 1057, Ponç el 1060, Arnau Ramon el 1066, Bernat Guifré el 1081, Ramon Folc el 1083, Atanolf el 1087... Al llarg dels segles X i XI es va fer servir la nomenclatura de *Gallicantus*, amb totes les seves inflexions causals, que constitueix una al·lusió explícita al cant del gall, tot i que alguns autors han preferit interpretar-lo com a pedres en moviment en una conca fluvial. D'acord amb la segona interpretació, el rierol donaria nom al monestir; segons la primera, hauria succeït a l'inrevés, la qual cosa sembla més plausible.

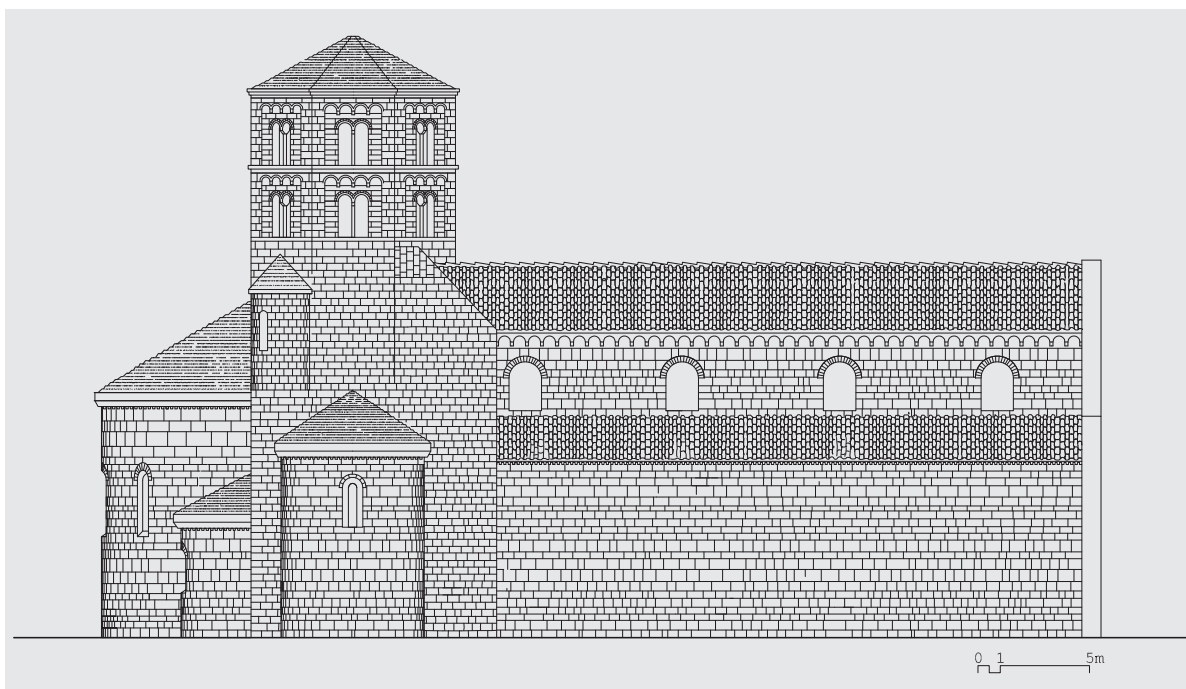
L'abat Wifré va assistir a la restitució de la canònica catedralícia de Girona el 1019, de la qual cosa Villanueva va

Façana occidental

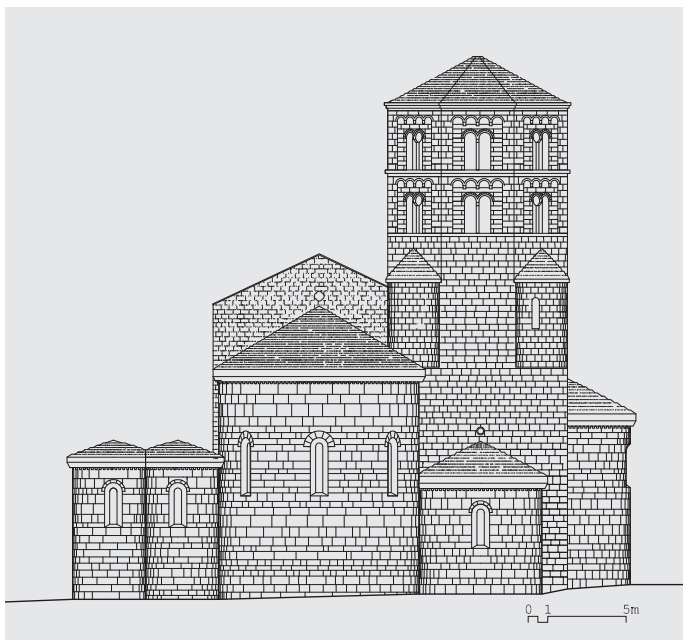




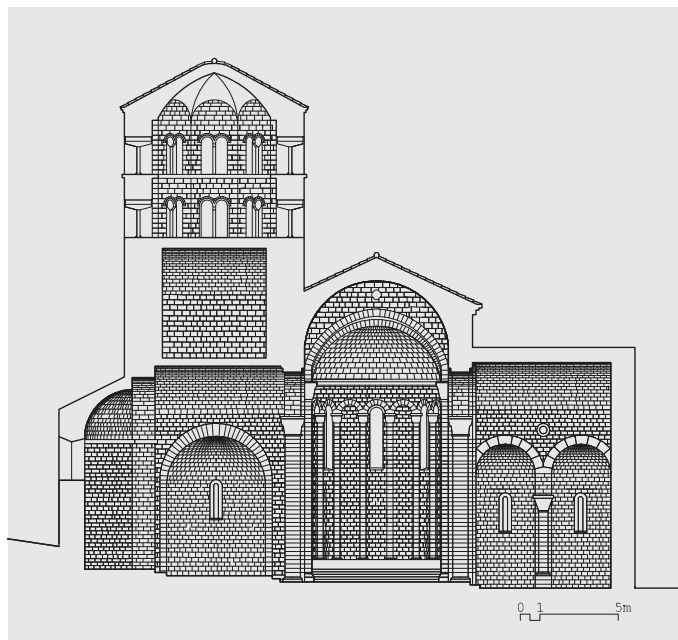
Planta



Alçat nord



Alçat est



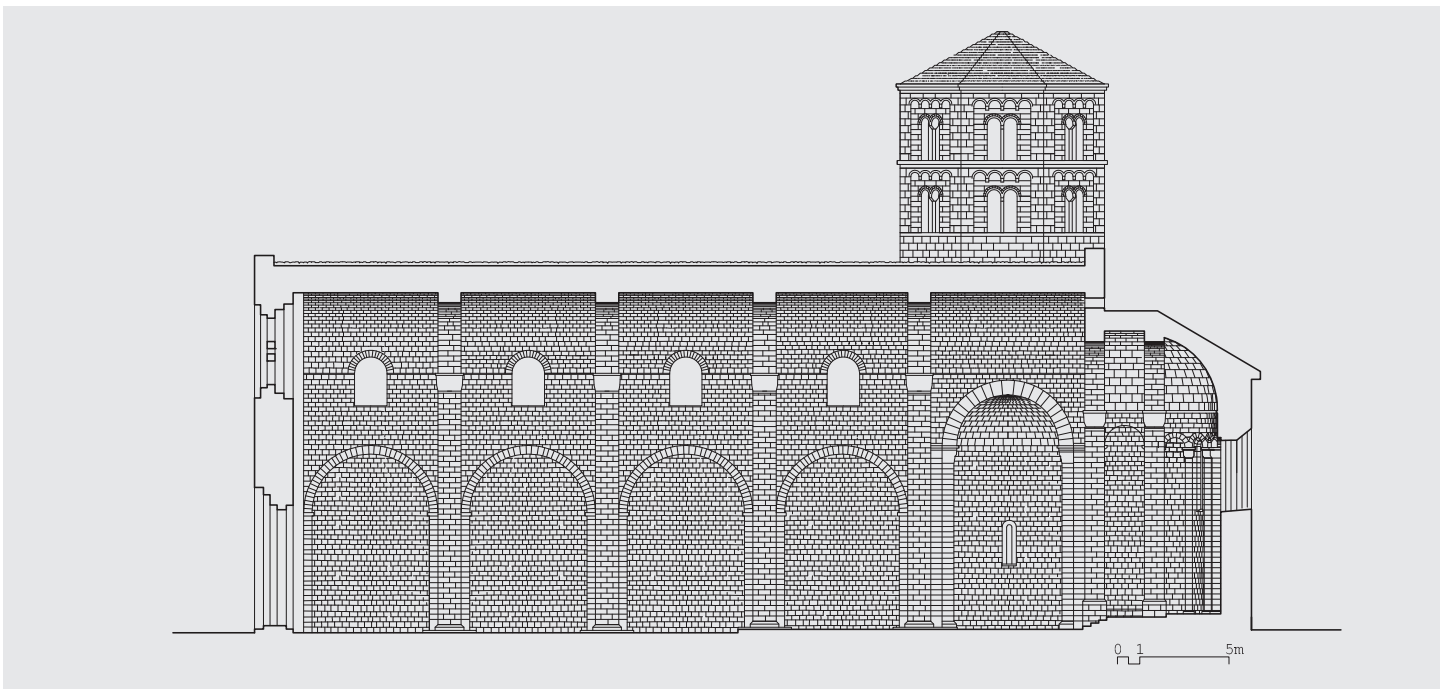
Secció transversal

Secció transversal del conjunt



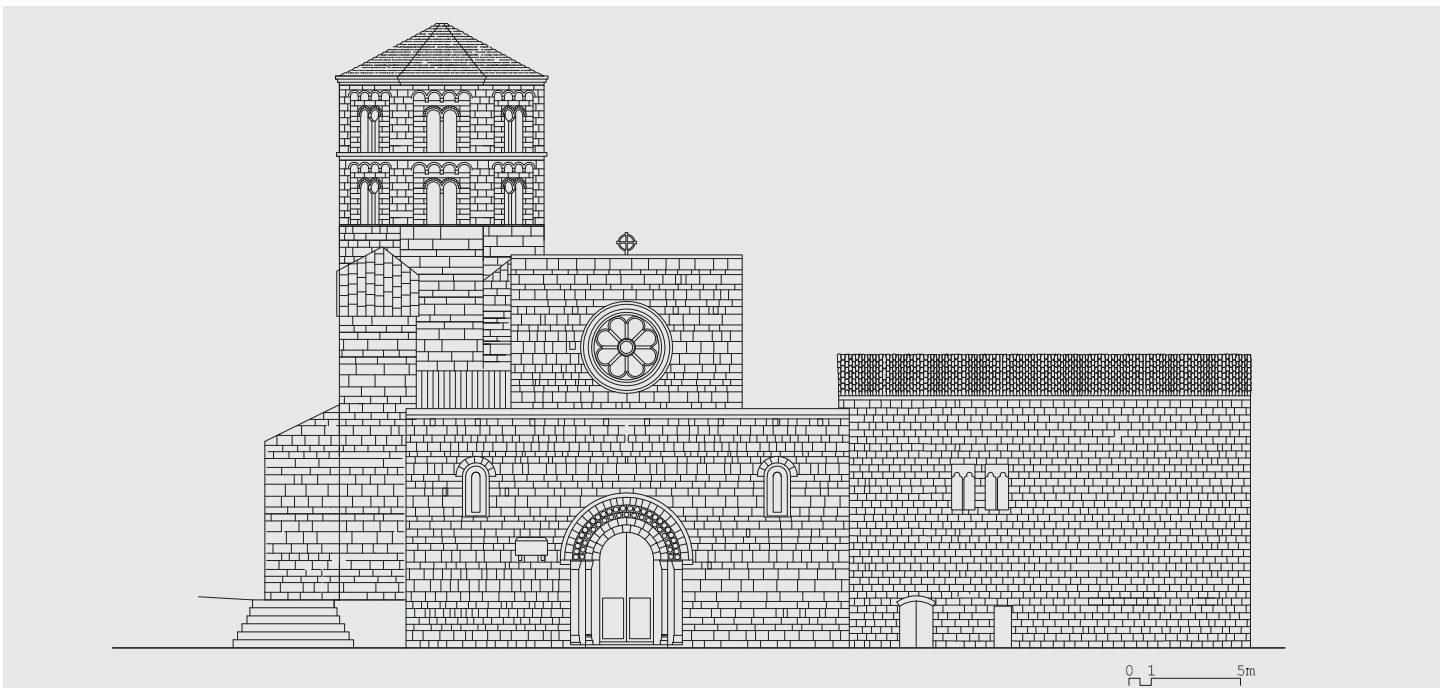
inferir la plena existència del monestir de Sant Pere. Així doncs, la seva fundació va precedir en unes dècades la de la comunitat monàstica femenina de Sant Daniel, assentada en relació de veïnatge amb la masculina de Galligants, com es detalla en la venda que va fer el bisbe Pere Roger a la seva germana Ermessenda i al seu cunyat Ramon Borrell. Aquest emplaçament de cenobis benedictins propers a les muralles d'una ciutat comtal i/o episcopal es va produir també a

Barcelona (Sant Pere de les Puel·les i Sant Pau del Camp) i a Besalú (Sant Pere), configurant un fenomen –el monestir suburbà– constatat en altres demarcacions ibèriques (San Zoilo de Carrión de los Condes, San Juan Evangelista de Burgos, San Martín de Madrid, San Pelayo ded'Oviedo o San Dictino d'Astorga) i europees (Eibingen als afores de Rüdesheim, Santa Radegunda a Poitiers). Entorn del monestir es va configurar un raval primer i un veritable burg nou després.



Secció longitudinal

Alçat oest



Sobre aquest suburbi va tenir jurisdicció l'abat des d'algun moment del segle XII, confirmada per Alfons el Cast el 1171, fins a l'any 1339, quan Pere el Cerimoniós el va reincorporar al seu domini a canvi de les rendes règies de Palafrugell, com detallen J. M. Canal *et alii*.

Com molts altres cenobis catalans, Galligants es va incorporar a un monestir provençal. El 1117 (tot i que Mallorca

considera fals aquest document) Ramon Berenguer III va passar la titularitat d'aquesta casa al seu germà, l'abat Berenguer de Sainte-Marie de Lagrasse, justificat en el propòsit de rehabilitar-hi l'ordre i l'observança de la regla de sant Benet. D'altra banda, el mateix Ramon Berenguer III, en el seu testament del 1130 (corregeix Mallorca), va efectuar una donació a l'obra de la seva església: *coenobio Sancti Petri Gallicantus*



Portada de la
façana occidental



Detall del brancal
esquerre de la
portada

ad opera ipsius Ecclesiae dimitto tertiam partem Gerundensis monetae, ita ut praedicti mei elemosinarii faciant eam mittere in opera ipsius Ecclesiae usque habeant ibi missos .cc. morabatinos. Aquest terç de la moneda encunyada a Girona constituïa unes suculentos rendes que possibilitarien l'execució de l'edifici. Alguns autors interpreten aquesta referència com l'inici de la construcció, mentre que d'altres la interpreten com la seva conclusió. Dalmases

i José sostenen que l'obra estava en marxa, sense poder determinar quant es va prolongar la construcció. Cal assumir que en el segon terç del segle XII l'edifici estava en obres, així com que els treballs es podrien haver iniciat abans i culminar a mitjan segle XII o una mica abans, la qual cosa no contradiu la datació atribuïda per Beseran a l'escultura. A més, el seient epigràfic més rellevant del monestir tributa memòria a l'abat

Rotland († 1154): *Quam cito mutatur quicquid potenter amatur / Exitus ostendit quo mundi gloria tendit / Ossa verenda patrum fecit reverentia fratrum / Abbas Rodlandus venerabilis archilevita / Cum patre Bernardo frulturn perpete vita*. El text proporciona també la data *post quem* per a la construcció del claustre, ja que la inscripció es troba instal·lada en el pilar nord-est del pati monàstic, davant de l'obertura per la qual entraven i sortien els monjos, que podien llegir, recordar i resar. Atès que el carreu està perfectament inserit a la fàbrica del pilar angular, cal inferir que el pati monàstic es va edificar després de l'any de l'òbit, sense més concreció ara com ara. D'altra banda, tot i que la inscripció no esclareix res sobre la cronologia de l'església, cal especular que el tribut memorial singular a Rotland potser tenia a veure amb el fet que en el seu breu abadiat (1150-1154) es culminés l'edifici de culte.

Al marge de les diferències contingudes en alguna altra làpida o obituari, no tornem a disposar de notícies del cenobi fins a la redacció de les visites pastorals iniciades el 1331. Així doncs, per fixar les coordenades de l'església i dels seus promotors només disposem del document del 1131. No sabem qui va impulsar i dissenyar la fàbrica i desconeixem qui va contribuir-hi econòmicament, a banda del comte en la seva deïxa. Tampoc no hi ha constància de la consagració dels altars. De fet, amb l'excepció de l'ara major dedicada a sant Pere, per considerar les titularitats originals del segle XII només podem extrapolar les que es van detallar en la visita pastoral (ADG, ms. 143, f. 1) del bisbe Ennec de Vallterra el 1368 (sant Pere, sant Pau, sant Jaume, sant Benet, sant Salvador, sant Miquel i al Sepulcre dos altars més: *item invenit in Sepulcro ubi sunt duo altaria*).

Durant el segle XV, els recursos, que ja eren limitats, es van tornar més escassos. Per pal·liar l'agònica supervivència de Galligants van quedar adscrits a l'abadia els monestirs de Fluvià i Cruïlles, també en situació molt precària. La vida monàstica va sobreviure amb aguda dificultat. En el segle XVIII la comunitat havia quedat reduïda a tres monjos majors, tres monjos simples i sis beneficiats, a més del vicari de la contigua església parroquial de Sant Nicolau. Tot i això, en el moment de la desamortització la comunitat només estava constituïda per un abat i quatre monjos.

L'església monàstica de Sant Pere de Galligants té una topografia inusual entre les fàbriques romàniques catalanes. L'església presenta cinc absis. El principal, més ampli i amb un pronunciat presbiteri recte, s'il·lumina amb tres obertures –la central restaurada amb bossell sobre columnes a l'intradós, conforme a la morfologia de les finestres de les naus nord i central. L'exedra està revestida per una successió de set arcs cecs que reposen sobre columnes –i aquestes sobre el sòcol– i un altre arc cec més a cada costat del tram recte. Al braç meridional del transepte se situen dues absidioles paral·leles, amb finestra única i simple i una columna adossada al vèrtex de les dues conques, amb un paral·lelisme evident en l'església veïna de Sant Feliu, com es va indicar fa temps. Al braç

septentrional corresponent es van distribuir dos absis perpendicularment: una exedra dirigida a l'est i una altra conca al nord. L'espai que les vincula és quadrat i també es cobreix amb una volta de mig punt transversal a l'eix major. Les cobertes dels dos braços del transepte s'uneixen a la nau central sense interrompre-la. El paviment de l'absis major se situa quatre esglaons per sobre del creuer. El braç septentrional s'eleva dues grades per sobre del creuer i de la nau de l'Evangeli, i l'exedra de les absidioles septentrionals també es troba dues grades més alta. Entre el creuer i els primers trams de les naus hi ha un esglaó, i entre els primers i els segons trams, un altre esglaó més.

Aquestes cotes dispars són conseqüència dels desnivells orogràfics sobre els quals s'emplaça el temple, acomodats en una angosta terrassa obtinguda al peu del rierol. De fet, el desnivell és tan acusat que l'absis disposat a septentrió s'encasta a la seva part inferior a la penya, desmuntada en més de tres metres i mig a comptar des del paviment inferior. En canvi, l'absis contigu –l'orientat del transepte nord– surt del terra des d'un parell de metres més avall. Aquesta diferència de cotes es reflecteix en l'altura a la qual arriben els dos absis. De fet, el quart d'esfera de l'exedra nord sembla la conclusió directa del canó d'aquest transepte. No es tracta només d'una solució plàstica afortunada; proporciona, a més, una continuïtat de resistència entre la volta i el perímetre del mur. És cert, a més, que si l'absis nord no hagués tingut una altura tan notable, l'exterior gairebé no sobresortiria del terra. Aquesta orografia adversa sens dubte va agreujar l'assentament de la construcció, però també va proporcionar al transepte nord un punt de suport massís. A aquesta estabilitat fonamental es va sumar l'equilibri conferit per la disposició axial i compensatòria de l'absis est i de la caixa d'escala. D'altra banda, l'absidiola contigua no va superar en altura la base de la volta del transepte, que va ser perforada amb un ull de bou, que té el seu corresponent a l'altre braç. En els dos s'observa també una cornisa continua sense motlures, que fa la funció de protegir contra la humitat i les filtracions en la unió entre les absidioles i el mur vertical.

Les tres naus van ser cobertes amb volta, la central de mig canó amb faixons, i les col·laterals de quart de canó seguit. Estan segregades per sengles files de pilars prismàtics amb una columna adossada al costat de la nau central, disposada per descarregar el pes i pressió del faixó corresponent. Quatre d'aquestes semicolumnes es van amputar a principis del segle XVI per facilitar la instal·lació del cor a la nau i van ser reposades en la restauració de la dècada del 1960. A més, els dos pilars torals assumeixen sengles columnes a la seva cara de llevant per rebre els arcs dobles –a diferència dels altres arcs, que són simples– que s'uneixen amb els dos braços del transepte. Per il·luminar la nau central, per sobre de cada former es va obrir una obertura de doble esqueixada, el salmer de la qual coincideix amb la imposta que marca el punt d'arrencada de la volta central i, per tant, amb els cimacis dels capitells majors. A més, es van habilitar tres obertures petites

a la nau meridional –cegades quan es va construir el claustre–, però no es va disposar cap finestra a la nau de l’Evangeli. Una finestra més, ara amb perfil tetralobulat, es troba al mur que s’aixeca sobre l’arc triomfal fins a l’entestat de la volta major. Finalment, el focus més destacat d’il·luminació es troba a l’esplèndida rosassa occidental.

L’imafrent s’estructura en dos plans rectangulars superposats perquè el parament es desenvolupa per sobre de les vessants de les cobertes. Una porta s’obre a l’entrada, calada, sense timpà i amb cinc arquivoltes prismàtiques, les tres exteriors ornamentades amb llaços i talls vegetals, palmetes i rosetes, guardapols amb successió d’òvuls, muntants prismàtics alternats amb un parell de columnes a banda i banda amb decoració estriada i helicoidal, capitells decorats cadascun amb gurgus, lleons passants sostenint un cap, àguiles d’ales desplegadas i cistell de vímet, tot executat de manera tosca, sense cimacis sobre els capitells i les impostes que hi ha entre ells amb busts de personatges nimbats i figures animals esquemàtiques. A l’intradós d’aquesta porta es va tallar un nus de Salomó similar al que trobem esculpit al “Sepulcre”. A banda i banda de la porta trobem finestres oblongues de doble esqueixada; la meridional adjacent al mur, i la septentrional amb reculada en tot el perímetre. Sobre la porta es va construir la cèlebre rosassa –copiada a l’interior de l’església– que

omple de llum l’espai interior a l’ocàs. Amb gairebé 3,5 m de diàmetre, presenta esfera central i vuit pètals. L’òcul mostra tres arquivoltes motllurades, la primera i la tercera de bossell complet amb trama de tiges vegetals i la segona amb cavet pautat de boles, així com un guardapols amb registre de palmetes alineades. L’anell central es decora amb encintat de palmetes i perfil interior amb cavet amb boles, solució utilitzada també al perímetre semicircular de cada pètal. Aquestes vuit obertures radials queden definides per altres columnes de secció octogonal –l’únic fust cilíndric és gòtic– que es coronen amb doble capitell, amb motius fitomòrfics i quadrúpedes, i en el qual ocupa la posició central un grup de religiosos asseguts. Als arcs superiors es va cisellar la inscripció *OMNES COGNOSCAM I PETRUM FECISSE FENESTRAM* (“que tothom sàpiga que Pere ha realitzat la finestra”). Aquesta rosassa, l’única en el context del segle XII català que ha sobreviscut fins avui –tot i que va ser una solució freqüent a Galícia (Santiago de Compostel·la, Carboeiro, Armenteira, Augas Santas, Ramirás, Laxe...) i a Sòria (Santo Domingo de Sòria, Ucero)–, il·lumina en primera instància la tribuna coral que encara es conserva, plataforma afegida en època tardogòtica, potser quan es va restaurar la rosassa. Aquest portaló occidental comunica el temple amb el *vicus* i amb la parròquia sufragània de Sant Nicolau.



Capçalera de
l'església abacial

Una altra obertura simple, practicada al mur nord, permet sortir cap a l'àrea cementiral, tot i que el llindar de la porta se situa més d'1,75 m per sobre del paviment de la nau de l'Evangelí. Això suggereix que es necessitarien escales mòbils per accedir-hi, ja que no hi ha evidència d'escales fixes a l'estructura original: els carreus estellats sota l'obertura presenten les mateixes alteracions que els situats a una curta distància i no poden interpretar-se com a indicis d'una construcció preexistent suprimida. Al primer tram del parament sud es va situar la porta de mig punt i obertura cap a l'església que dona pas al claustre —la que es troba al tercer tram és posterior.

Els murs perimetrals de l'església reposen sobre un sòcol de còdols i de pedres de maçoneria tallades disposades per no ser vistes, però que sobresurten en alguns punts del costat septentrional perquè el terra s'hi troba rebaixat respecte de la cota original. A la seva cara externa, els paraments presenten una superfície continua, sense contraforts, ja que les voltes de quart d'esfera descarreguen les càrregues centrals sense requerir pilastres ni estreps, amb filades tirades al llarg ben perfilades en la seva majoria, i de través a la penúltima filada del parament septentrional. La cornisa de les naus laterals i dels absis centrals i septentrionals es repunten amb un fris en cantonada que, particularment a les dues exedres del transsepte nord, alterna pedres calcàries i volcàniques per generar un efecte de bicromia blanc-i-negra —recurs plàstic explorat també a l'extradós de la finestra de l'absis oriental del transsepte nord—; la nau central, en canvi, es guarneix amb una motllura seguida d'arquets cecs. L'estereotomia a tot el temple és bona, i, no obstant això, les dimensions dels carreus són canviants. Aquesta heterogeneïtat provoca desnivells constants i salts de filades al llarg de tota la fàbrica. No es tracta dels queixals per interrupcions —només, potser, a la nau central cap als peus—, sinó que revelen un càlcul imprecís del desnivell orogràfic i una manca de previsió del taller per proveir-se de peces d'una mateixa mesura.

La configuració asimètrica de la planta i la construcció d'aquesta església ha desconcertat molts autors. Els intents d'explicar la seva anòmala disposició han donat lloc a conjectures forçades. En realitat, a l'exterior es poden veure lleus desajustos a les filades d'unió entre els diferents absis, que tot i això no són particularment significatius. Així, a la intersecció entre l'absis major i el seu contigu a septentrió es reconeix un encaix perfecte a les filades inferiors i algun desajust a les superiors. En vista de l'anàlisi de la materialitat de l'edifici i de l'ordenació de la seqüència constructiva de la fàbrica, cal inferir que el conjunt del temple que avui coneixem va ser plantejat i escodès simultàniament, sense reaprofitar estructures prèvies. No obstant això, en el curs de l'obra els paraments no es van elevar de manera coordinada i simultània al llarg de tot el perímetre. Una anomalia explícita és visible a l'aixella esquerra, on es va habilitar una escala de cargol. Conforme a l'espejament dels carreus de les filades

inferiors i el seu adossament sense entestar als murs de la nau i del transsepte, s'infereix que aquesta obra no va ser considerada en els compassos inicials del projecte. Es va iniciar la construcció de l'escala quan els paraments del transsepte nord i del mur de la nau septentrional s'havien aixecat ja més de 2,40 m a comptar des del llindar de la porta contigua. Des d'aquest punt i fins al seu coronament piramidal els carreus entesten amb els contigus. Val la pena recalcar, doncs, que en aquest lloc específic es va produir un afegit al pla constructiu i una reconsideració de les dimensions i funcions que havia de fer aquesta escala i, amb ella, els espais als quals conduiria. Al mur occidental del transsepte es troba la porta d'ingrés a l'escala. Se situa 1,45 m sobre el paviment i tampoc no es va construir aquí una escala pètria, la qual cosa confirma l'ús periòdic però ocasional d'aquesta escala de cargol. La il·luminació del cargol és subministrada per una finestra generosa situada a mitjana altura del parament.

Sobre el braç nord s'aixeca una torre campanar de dues plantes. La planta que carrega sobre la volta del transsepte alberga un espai quadrat amb dos absis paral·lels orientats i amb sengles espitlleres que es manifesten a l'exterior en el pany oriental i a la pseudogarita nord-est de la torre (les conques absidals no es corresponen amb el perfil extern dels cilindres). Al terra es va habilitar una claraboia de 0,91 m de diàmetre, excessiu per al pas de les sogues de les campanes, tot i que cap dada confirma què o qui passava per aquell òcul. Al mur sud d'aquest espai en alt es va construir arran de terra una obertura intrigant. Aquesta mena de passadís voltat (de 2,20 m de llargada) de perfil cònic decreixent (1,86 m x 0,74 m a l'inici; 1,63 m x 0,74 m al final) s'obre a la volta de la nau central. Aquesta obertura no aporta llum a la volta major, ni tampoc al recinte superior de la torre. Les seves dimensions, a més, no permeten el trànsit d'un individu d'un individu dret que, en qualsevol cas, cauria al buit, de manera que ha de ser interpretat com una mena de tribuna, la raó de ser de la qual no pot ser cap altra que l'auditiva. Sobre el passadís cònic hi ha una altra obertura més àmplia que permet accedir a la coberta externa de la nau central. Si en algun moment va ser possible atènyer el nivell superior del campanar directament des del pis que allotja els absis, el cegament vigent de la coberta avui ho impossibilita. Tampoc hi ha indicis de la xemeneia que Puig i Cadafalch va afirmar haver reconegut. Als angles es van disposar uns murs que actuen com a trompes, explícits als angles nord-oest i sud-oest i insinuats a les cantonades nord-est i sud-est, per sobre de les absidioles. Aquesta fórmula aconsegueix la transició del quadrat de base al prisma octogonal. La coberta es resol en fals bossell, caient cap a les absidioles. Potser en origen la solució va ser plana però en pla inclinat, si ens fixem en els forats de bastida de la part alta dels murs.

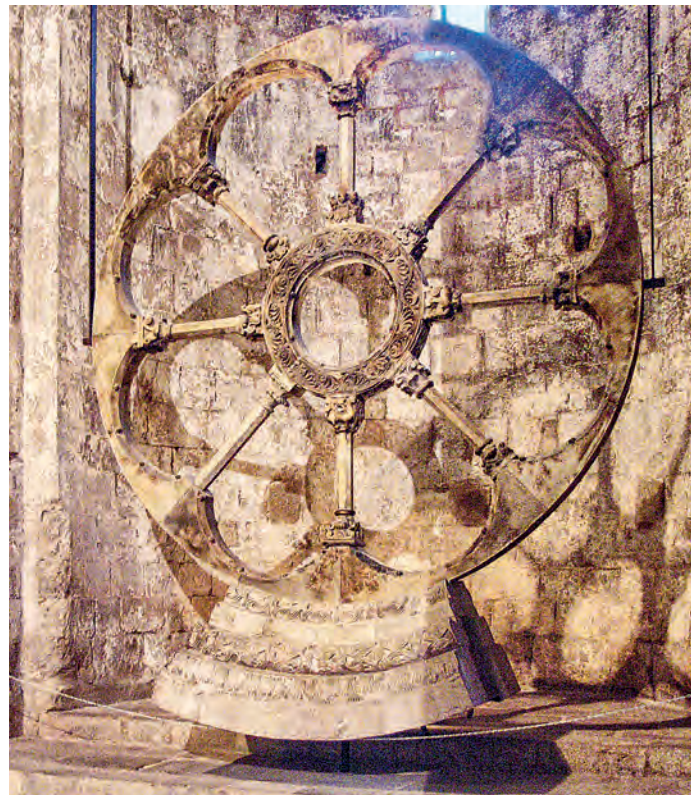
La silueta octogonal de la torre campanar resulta inusual en l'arquitectura romànica dels comtats catalans. No presenta més paral·lels que les esglésies d'Hortoneda i Sant Daniel

de Girona, les dues de planta central cruciforme. No és descartable que el contorn octogonal mantingui relacions anàlogues i anagògiques amb els usos cerimonials i litúrgics desplegats en aquest àmbit i, per tant, que tingui pretensions semàntiques. A Galligants no es va disposar la torre sobre el creuer com als temples de Santa Eugènia de Berga, Santa Maria del Puig d'Esparreguera, Sant Ponç de Corbera o Santa Maria de l'Estany perquè no es va confiar en la resistència dels pilars torals. En altres esglésies els creuers es cobreixen amb torres pesades només si tenen una única nau i poden descansar directament en els murs perimetrals. Quan els edificis van assumir tres naus, les torres es van situar en altres parts, com als transseptes. Aquesta solució pot comprometre la sustentació de l'edifici si els punts de suport no tenen la fortalesa requerida. A Sant Pere de Galligants, la torre exerceix pes i pressió sobre un absis incrustat a la roca en els seus primers metres i, per tant, inamovible. El risc, doncs, es trasllada als eventuais desplaçaments que poguessin produir-se en sentit longitudinal. El joc de resistències que ofereixen recíprocament l'absis oriental i la gruixuda caixa d'escala redueix considerablement aquest risc. Alhora, la disposició transversal de la volta del braç proporciona equilibri i resistència en la seva relació amb el cilindre de la volta major. En suma, la solució audaç adoptada a Sant Pere partia d'un factor orogràfic molt advers que, tanmateix, es va disposar al servei de la fàbrica.

L'últim pis de la torre correspon al cos de campanes. Cadascun dels vuit costats es perfora amb dos nivells de bífors emmarcades per motlures i un fris de quatre arquets. El seu aspecte actual va ser restituint pels restauradors entre el 1958 i el 1978 a partir de les restes originals que encara es conservaven a dos dels vuit murs. La torre va arribar al segle XX completament desfigurada, en un grau de severitat anàleg al que van patir els absis. Les alteracions van començar ja en el segle XIV, quan la capçalera del temple va passar a formar part del recinte emmurallat de la ciutat. Sant Pere va adquirir una morfologia poliorcètica similar a la d'un bastió suburbial, gràcies a l'augment d'altura dels murs de l'absis i al bloqueig de les obertures orientades a l'est.

Excepte l'arrencada de l'escala, el conjunt de l'església es va efectuar de manera unitària i coherent i no va incorporar cap element supervivent d'una església pretèrita. La crítica s'ha qüestionat per què aquesta església va assumir la solució de les absidioles perpendiculars en comptes de paral·leles. En tot cas, al transsepte meridional no s'hauria pogut assumir una disposició idèntica en 90° perquè l'absidiola hipotètica que hauria mirat a migdia hauria impedit la col·locació de la sala capitular, instal·lada a la galeria de llevant del claustre. Per la mateixa raó, l'absis sud no hauria tingut la il·luminació requerida.

La torre no es va construir només per habilitar-hi un cos de campanes; ans al contrari, un dels seus propòsits prioritaris va ser de caire cultural (com va ocórrer també a Sant Pere



Còpia de la rosassa de la façana a l'interior del temple

Detall de la torre



de Rodes, a la catedral de Vic i a Sant Martí del Canigó). La satisfacció de funcions litúrgiques va requerir l'organització d'una capella en alt formada per dues absidioles paral·leles, els elements ornamentals de les quals (tocador de corn, home a la gatzoneta, flor i entrellaçat amb un parell de peixos) no són fàcils d'interpretar des d'una perspectiva espiritual.

Aquest espai dotat d'una naturalesa cultural i cerimonial era titulat "el Sepulcre" almenys en el segle XIV. Com moltes altres esglésies la capella elevada de les quals es va advocar a la Resurrecció de Crist o al Sepulcre, cal considerar que la torre de Galligants va emmarcar una part del ritu pasqual connectat amb les celebracions de l'altar major, integrat en una litúrgia estacional. Així doncs, l'església de Galligants es va construir amb almenys dos pols de celebració. Amb el propòsit que els qui es quedaven al presbiteri no desoïssin els celebrants que actuaven a l'altar secundari de la capella elevada, sinó que els escoltessin sense veure'ls, es va ubicar el "Sepulcre" a la torre contigua a la capçalera i sobre el transepte nord (solució que atorga l'avantatge obvi d'estalviar en material i esforç, aplicada també a l'ampliació olibiana de Cuixà, Sant Pere de Rodes, Santa Maria de Barberà del Vallès, Sant Pere d'Àger, Santa Maria de Besalú i Santa Cruz de la Serós, els tres últims al costat meridional; i a algunes esglésies del Serrablo, com ara San Pedro de Lárrede o San Pedro de Lasieso). L'element fonamental va ser l'execució del passadís inusual de perfil cònic al ronyó de la volta major, que actua com un canal acústic efectiu. L'església de Galligants va ser concebuda i executada per disposar espais de culte diferenciats seguint una litúrgia estacional i, alhora, per dotar-la d'una comunicació visual i auditiva eficient entre celebrants i congregació. L'arquitectura va satisfer les necessitats de la *mise-en-scène* desplegada pels religiosos a les celebracions litúrgiques i processonals de Pasqua, probablement en relació amb les festes del *Triduum* pasqual (*Adoratio, Depositio, Elevatio, Visitatio*). Com a molts altres llocs (Sant Martí del Canigó, catedral de Vic, Saint-Sernin de Tolosa, San Justo de Segòvia, Sant Cugat del Vallès...), a Galligants la litúrgia pasqual de *commemoratio Sancti Sepulchri*, amb els *monumenta* que s'hi associen, es desenvolupava al costat septentrional, imbuït de les connotacions escatològiques canònicament atribuïdes a aquest punt cardinal.

Les consuetes de la catedral de Girona, amb acotacions en forma de rúbrica, informen que davant l'altar del Sant Sepulcre es dramatitzava la visita processonal de les Maries al Sepulcre i l'entonació del *Quem Queritis*. En el cas de Galligants no tenim proves documentals, ni troparis ni consuetes, que acreditin que la celebració de la litúrgia pasqual al "Sepulcre" implicava també una dramatització del ritu. De moment, cal ponderar que una part del ritu de les matines de Pasqua –moment culminant del calendari litúrgic– s'escenificava en aquest inusual escenari ocult, arcà, d'accés complex i amb perfil octogonal a la coberta i a l'exterior, morfologia que remetia simbòlicament al vuitè dia. El recinte, amb un passadís

breu perforat que corona la finestra oberta a la nau, com un megàfon, va ser edificat per estimular una audició nítida de la litúrgia més emotiva. El "Sepulcre" de la torre possibilitava transformar la narració evangèlica en moviment físic i, alhora, aconseguir que la comunitat de monjos no perdés l'oïda –tot i que sí perdés la vista–, la qual cosa ocorria en l'àmbit més recòndit de l'església. La presència d'altars en alt i la construcció del canal acústic va permetre que les cerimònies de la capella elevada no quedessin aïllades respecte de les operades a l'altar major. L'obertura acústica va permetre advertir els monjos del cor del desenvolupament litúrgic dels actes del "Sepulcre" i, amb això, estipular una continuïtat cultural entre presbiteri i capella en alt.

Quan es va construir aquesta església singular, l'abadia de Lagrasse governava la casa benedictina gironina. Sainte-Marie d'Orbieu de Lagrasse no conserva cap element arquitectònic que permeti concloure que la solució del "Sepulcre" de Galligants fos concebuda en el monestir llenguadocià. Per contra, un cúmul de factors endògens poden ajudar a comprendre per què i com es va realitzar el campanar de Sant Pere: el context litúrgic de Girona, particularment interessat en la complexitat dels ritus pasquals; els antecedents d'espais de culte elevats a les esglésies de Rodes, Vic o Canigó, inclús considerant les profundes diferències que hi ha entre elles; l'enginy edilici de l'anònim arquitecte i de la comunitat de monjos; i els condicionants forçats per l'orografia adversa entre el rierol i la muntanya. La disposició topogràfica i espacial de l'església monàstica va considerar prioritari escenificar l'entonació i l'audició dels cants que anunciaven la Resurrecció.

En l'ornamentació escultòrica de l'església, desplegada a l'eix major de l'edifici i en molts casos proveïda encara de restes de policromia vermella i lletosa, hi van treballar tres mestres diferents. El més cèlebre és el que va tallar el cistell del martiri de sant Pau, instal·lat insòlitàment entre les dues absidioles del transepte sud. Ha estat atribuït al mestre de Cabestany (Durliat, Dalmases i José Pitarch, Moralejo), al seu entorn artístic sense negar una relació més directa (Beseran), o a un taller tutelat per aquest autor anònim (Gudiol, Yarza). Beseran ha relacionat la iconografia d'aquesta peça amb el capitell del martiri de Saint-Caprais d'Agen, datat pels volts del 1100, i l'ha relacionada amb un cap masculí, d'origen incert, conservat a la catedral.

Els estilemes d'aquest capitell "cabestanyà" informen algun dels capitells (Crist entre Deixebles) i cimacis (Crist beneït entre personatges nimbats; a sota, lleons passants, dos samsons i les parts davanteres de moltons a les banyes) elaborats per un segon mestre. Aquest va operar fonamentalment a l'absis major i al creuer. Beseran i Camps consideren que la font d'informació d'aquest escultor es troba en la producció dels tallers tolosans de principis del segle XII i, particularment, entorn de Gilduinus o de l'autor de la porta Miègeville. Tot i que determinats motius (joves amb cabells arrissats i túnica

curta) presents al portaló tolosà es van reproduir a les peces de Galligants, la concepció plàstica, narrativa i tridimensional de les peces gironines disten sensiblement. A Galligants es van consumir unes investigacions interessants sobre l'exempció de parts de les figures (cames, caps, potes, boques) i penques d'acant, però certament es va desenvolupar un estudi detallat dels plans de fons dels cistells, que els folren amb una vegetació substanciosa, i un ús del collarí com a base per sostenir les figures. La construcció de plans superposats i entrecruats resulta explícita en un cistell amb lleons aglutinats a les dues cantonades. Algunes d'aquestes fórmules i proporcions que caracteritzen els capitells del creuer i presbiteri de Galligants, configurats com a capitells corintis eixamplats en el seu àbac, s'adverteixen als capitells del claustre de Saint-Sernin, avui al Musée des Augustins de Tolosa. També és notable la creació de composicions com el Daniel entronitzat auxiliat per ajudants en la seva contenció dels lleons rampants. El capitell interpretat per Beseran com el sacrifici de Caïn i Abel desplega el seu relat a les seves tres cares. I un domini dels equilibris compositius i l'exempció volumètrica acredita el capitell de la sirena dreta amb peixos entre els centaures, coronat per un cimaci amb òvuls prominents. El currículum artístic d'aquest segon escultor gironí remetria la seva execució a finals del primer terç del segle XII.

El tercer mestre va executar els capitells de la nau central i alguns dels cimacis instal·lats sobre capitells del segon mestre. El cisell més tardà va dur a terme la seva tasca amb



Interior de la nau central vers la capçalera



*Vista de
les arcades claustrals*

una rudesia i limitació de recursos palmàries, perfilant motius plans, apegats al pla de fons, rígids, amb una simplificada rotunditat, figures recolzades sumàriament en el collarí, amb l'àbac marcat per diagonals i els cimacis descrits com una successió de motlures i línies que a les cantonades incorporen florons i caps gairebé abstractes. En un dels cistells apareixen lleons superposats en pisos i en un altre un personatge central agafant extrems de tiges amb fruits esfèrics. Tot i això, aquest operari va arribar a elaborar alguna peça que presenta una inèdita teratogènia, encomiable, resultat de la mateixa talla abrupta i espontània que conjuga segments de criatures amb motius vegetals i geomètrics. El resultat és una obra realment creativa, sense dèbits, amb els mèrits condensats en la seva mateixa imaginació i sinceritat. Aquest tercer escultor, que va actuar després dels altres dos si considerem el procés evolutiu de la fàbrica, resulta impossible de datar. Una cronologia a mitjan segle XII seria plausible, però no pot ser precisada.

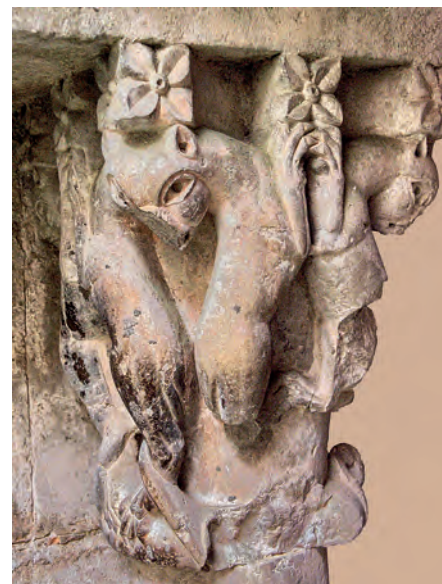
És evident que la concentració topogràfica dels temes religiosos, hagiogràfics i cristològics recalca la importància litúrgica del creuer i l'absis major. Els relats visuals podrien posar-se en relació amb les celebracions cultuals sobre els diferents altars, com el tipològic de Caín i Abel. Per la seva banda, el capitell del martiri de sant Pau estaria associat a l'altar dedicat a l'Apòstol, que cal situar en un dels absis del transepte sud, potser el més proper a l'absis central, dedicat a sant Pere. Si pot estendre's aquest raonament, la representació de Crist entre deixebles del capitell del tram recte del presbiteri central podria relacionar-se amb sant Pere si, com suggereix Beseran, aquest capitell representa la pesca miraculosa o vocació dels apòstols. En aquesta mateixa tessitura, el cimaci del capitell més proper a l'absis oriental del transepte nord, que mostra Crist beneïnt entre personatges nimbats, no seria incongruent amb l'altar del Salvador i la seva ubicació eventualment propera, la qual cosa podria alhora no ser incongruent amb els lleons que presideixen el cistell.

El claustre (19 x 16,5 m) està situat al sud de l'església i té forma de quadrilàter rectangular. És probable que fos aquest el primer pati monàstic al sud dels Pirineus que va recórrer a una volta —de quart de canó— per cobrir les seves galeries. El pati es va executar després de l'església, com atesten les obertures cegades de la nau lateral sud, evidència del fet que els constructors de l'església no havien previst aquest conjunt de voltes. D'altra banda, atesa la continuïtat constructiva entre les parets i les voltes, observable tant a les galeries com al jardí central, es confirma que es va tractar d'un projecte únic executat amb rapidesa. Per a Puig i Cadafalch les galeries es van operar en aquest ordre: nord, est, sud i oest. Per imperatiu topogràfic les dependències monàstiques no es van desplegar al llarg dels corredors, sinó que es van aglutinar en un edifici paral·lel al riu i adossat al costat occidental del claustre. La solució de voltes, tot i que complexa i costosa, va demostrar ser més duradora que les habituals cobertes de fusta.

Per sostenir aquesta pesada estructura, es van construir unes pantalles espeses amb podi seguit, pilars angulars, reforços de feixos de cinc columnes al centre de cada costat i parelles de columnes separades al llarg de les galeries. Per sobre dels cimacis es van disposar arcs de mig punt, voltes de quart de canó i, a l'exterior, frisos d'arquets cecs amb petites mènsules. El nombre de capitells esculpits de les galeries suma seixanta en total. Mentre que la pantalla nord i la sud en tenen disset, l'est i l'oest van assumir-ne tretze. Per regla general, els capitells que encaren el pati assumeixen decoració vegetal, mentre que els visibles des dels passadissos despleguen elements figuratius o historiatos. L'ús generalitzat del trepant per accentuar l'expressivitat de les figures denota la vinculació d'aquest taller als modismes dels tallers rossellonesos, des de Cuixà i Serrabona en endavant.

Els capitells semànticament més rellevants se situen al centre de la galeria occidental, punt d'entrada i sortida des de les dependències abacials, ubicació privilegiada per influir més eficaçment en l'esperit dels seus espectadors. El més cèlebre dels capitells d'aquest pati, i un dels més icònics del romànic català, mostra quatre sirenes-peix de doble cua escamada, amb cada extremitat desplegada a un costat i sostinguda per les respectives mans, i amb un acabat de plectres en ventall, dos grans flocs de cabell recollits davant l'estern que permeten mostrar els pits i totes les costelles i, sota les cintures, dues vagines, una per cada cua escamada. La representació no pot ser més procaç i excitant en un context claustral monàstic. Aquesta exhibició de criatures temptadores i lúbriques se situa contigua al capitell del cicle de Nativitat (Anunciació, Nativitat, Epifania, Fugida a Egipte i Herodes), amb el públic Naixement de la Verge, com a exorcisme de les sirenes. En el mateix conjunt s'emplaça el capitell intrigant amb quatre decapitats saltimbanquis a les cantonades, boca avall i amb els genolls doblegats, al centre d'una cara un músic amb barba i llargs cabells amb cames obertes davant la cadira curul i a les mans una viola que toca amb arc; a l'altra cara un home amb bigoti i llarga túnica que podria tocar un instrument de percussió o un aeròfon; a la tercera cara una figura asseguda imberbe, potser femenina, que s'agafa els flocs; i a la quarta cara un bisbe mitrat que sosté a les mans el que podria ser una patena sobre una ara portàtil entelada. Guardia va interpretar l'escena com la consagració d'una església, acte en què de vegades participaven joglars. Tot i això, aquesta lectura no es concilia amb el fet que els saltimbanquis estiguin agafats pel coll amb sogues, que també trepitgen els músics i sobretot el bisbe. Les cordes fan pensar més en la condemna i recriminació que en l'exaltació de la seva participació.

Historiada és també una altra peça de la galeria nord en què veiem vuit personatges dempeus, quatre amb objectes dels quals solament es reconeixen un bàcul i un llibre amb una creu davant, la qual cosa indica que és una comitiva religiosa. Amb tot, la presència dels assumptes narratius és



Capitells del claustre

escassa, com en altres recintes romànics tardans (Peralada, Sant Pau del Camp). A la resta dels capitells l'animal més representat al claustre és el lleó, present a set cistells, habitualment amb la disposició dels caps tangents als angles, seguint un esquema reiterat a l'àrea rossellonesa i empordanesa. Amb tot, el predomini temàtic correspon als cistells fitomòrfics.

Les escultures claustrals van guanyar en naturalisme respecte de les del temple. Quant a les influències generals amb els tallers llenguadocians i rossellonesos, Camps i Lorés han indicat que hi ha vincles formals amb el taller de Rodes. Els escultors del pati de Galligants van treballar cap al 1170-1180, abans que s'iniciés el claustre de la catedral de Girona.

El currículum rossellonès-empordanès dels escultors no és atribuïble, però, als projectistes de les voltes claustrals inèdites. Atesa la proliferació d'experiències positives a Provença (gairebé en exclusiva, ja que són inexistents al Llenguadoc o a l'àrea pirinenca) a partir del 1150-1160, caldria considerar aquesta font d'informació per als constructors del claustre benedictí de Galligants (ca. 1170). La via provençal va ser cultivada a la demarcació gironina en els edificis de Besalú (Santa Maria i Sant Pere) a partir del 1170, tot i que els claustres d'aquestes dues abadies no van estar voltats, segons la precària informació disponible. No obstant això, a Galligants –com a Colera, Puelles, Sous, Vilabertran o la catedral de Girona– es va fer servir una volta de quart de canó, inusual a la Provença, i es va limitar l'ús d'arcs als angles i mai al centre dels canons. Aquesta dissociació de recursos mecànics (mig canó enfront de quart de canó) convida a reflexionar sobre la potencialitat dels recursos locals i la seva translació de les esglésies als patis. La volta de quart de canó, present a les naus de la mateixa església de Galligants, es va prodigar en nombroses esglésies del segle XII (Sant Joan les Fonts, Besalú, Vilabertran...). Les petites dimensions d'aquest claustre devien estimular els constructors a considerar i emprendre l'aventura

de construir-hi voltes. Aquesta fórmula d'èxit va ser successivament reinterpretada als claustres gironins o que directament s'hi vinculen (catedral de Girona, Sant Cugat del Vallès, Vilabertran, Sant Daniel), i es van anar assumint progressivament riscos tectònics més grans, per tal d'aconseguir pantalles claustrals cada cop més espaioses sense comprometre la sustentació de les voltes. Aquestes experiències successives van anar arriscant i constatant la capacitat de resistència de la calcària nummulítica local.

Text: GBV - Fotos: JNC/RCB/PLHH - Plànols: ACC

Bibliografia

BERTAUX, É., 1987, pp. 103-105; BESERAN I RAMON, P., 1990, pp. 17-39; BLANCH Y ILLA, N., 1862, pp. 258-267; BOTO VARELA, G., 2007, pp. 11-37; BOTO VARELA, G., 2008, pp. 93-119; BOTO VARELA, G., 2012, pp. 53-72; CALZADA I OLIVERAS, J., 1983; CAMPS I SÒRIA, J., 1990, pp. 58, 64; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2000, pp. 26-30, 70-71; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2003, pp. 104-105; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2003-2004, pp. 67-68; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, V, pp. 151-169; DALMASES I BALANÀ, N. de i JOSÉ I PITARCH, A., 1986, pp. 133-134, 237; DOMÈNECH I CASADEVALL, G. i GIL I TORT, R. M., 2012; GRAU I PUJOL, 2003, pp. 42-44; GUARDIA I PONS, M., 2000-2001, p. 32; GUDIOL RICART, J. i GAYA NUÑO, J. A., 1948, pp. 41, 85; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1980, II, pp. 346-347; LAMPÉREZ Y ROMEA, 1908, I, p. 631; LORÉS I OTZET, I. i CAMPS I SÒRIA, J., 1991-1993, pp. 87-113; LLORENS, J. M., 2011; MARCA, P. de, 1688, p. 945, ap. CXXI, p. 1248, ap. CCCLIX; MALLORQUÍ GARCIA, E., 2013; MONSALVATJE Y FOSSAS, F., 1909, p. 297; MORALEJO ÁLVAREZ, 1984, pp. 193, 198-199; MORALEJO ÁLVAREZ, 1988, p. 99; MORENO GARCÍA, A. i BOTO VARELA, G., 2015, pp. 95-106; MUNDÓ I MARCET, A. M., 1964, p. 247; OLANETA MOLINA, J. A., 2008; PALOL I SALELLAS, P. de, 1955, pp. 152-155; PLA I CARGOL, J., 1949, p. 46; PUIG I CADAFALCH, J., FALGUERA, A. de i GODAY, J., 1909-1918, II, pp. 274, 380, 385, III, pp. 144-149, 246-253, 537; VILLANUEVA, J., 1803-1852, XIV, pp. 146-151; ZARAGOZA I PASCUAL, E., 1997, pp. 108-110.

Capella de Sant Nicolau

L'ORIGINAL I BELLA CAPELLA DE SANT NICOLAU s'emplaça a les ribes del riu Galligants, a uns 200 m de l'entrada nord de la ciutat (Sobreportes), un lloc molt ben comunicat durant l'edat mitjana, prop del pont per on l'antiga Via Augusta creuava el riu en direcció a Girona i a pocs metres dels camins que duïen a la vall de Sant Daniel i a la muntanya actualment anomenada Montjuïc. Edificada a pocs metres de distància –a ponent– de la majestuosa església del monestir de Sant Pere de Galligants, s'han vinculat històricament els orígens d'aquesta capella romànica amb el mateix cenobi i amb l'anomenat "hospital de clergues", situat davant de la capella i que hauria format part del mateix complex eclesial. Avui, després de les lectures crítiques fetes per historiadors i

arqueòlegs sobre els resultats de les successives prospeccions dutes a terme a l'edifici i els seus voltants (el 1957, el 1969, i el 1975-76), podem desvincular l'origen inicial d'aquesta capella del veí monestir de Sant Pere, al qual posteriorment sí que es veuria unida.

En aquestes excavacions, sota el subsol es van descobrir estructures de dos edificis anteriors que respondrien a les fonamentacions d'una vil·la suburbana datable, pel material trobat, pels volts del segle V. Aquestes edificacions, ja abandonades, serien posteriorment anul·lades i interrompudes per tombes relacionades amb un gran cementiri d'origen tardantic indeterminat, certament utilitzat fins ben entrada l'alta edat mitjana (abans de l'any 1000) pels habitants d'aquest

sector allunyat de la ciutat. Els arqueòlegs apunten que la construcció trobada a la zona de l'absis, al costat de la qual hi ha un sarcòfag-ossaera, podria interpretar-se com una primera tomba monumental que després s'hauria convertit en capella i que posteriorment, ja en època romànica, s'hauria derrocat definitivament per donar lloc a la primera capella de Sant Nicolau, aixecada amb tota probabilitat en ple segle XI, una capella de planta central de creu grega tetraabsidal amb quatre absis semicirculars que presenten una decoració d'origen llombard. Aquesta organització de planta grega, rara en aquestes terres, respondria a l'ús de la capella tardoantiga anterior.

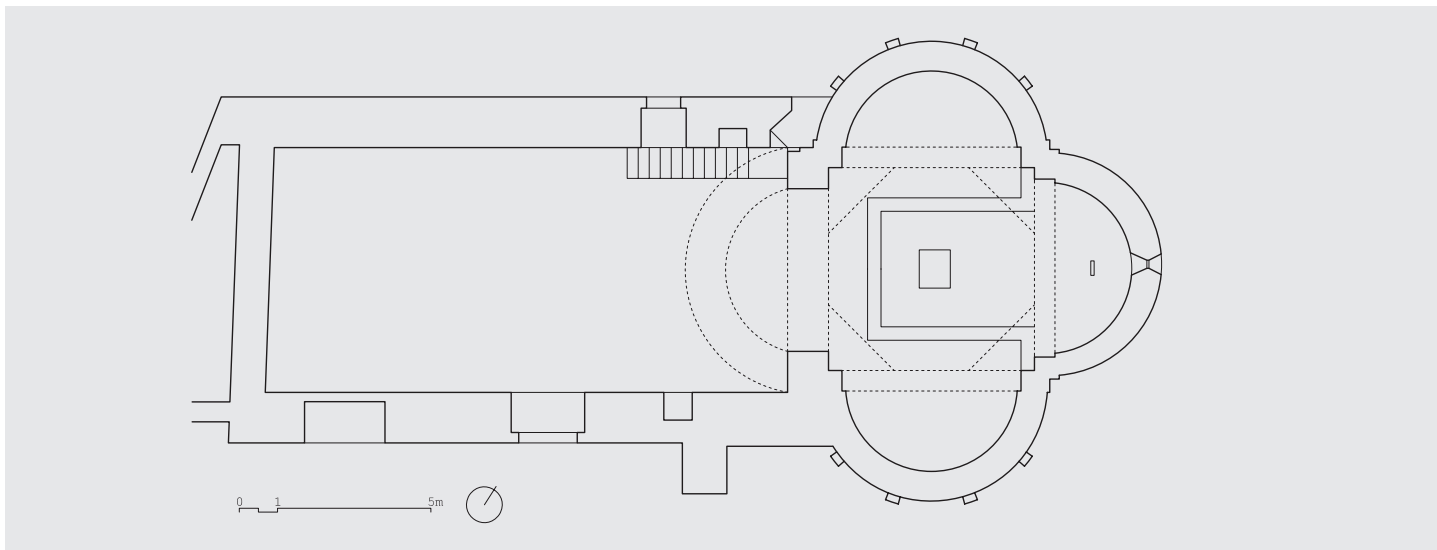
L'escassetat de documents i notícies d'època altmedieval sobre Sant Nicolau no ajuda a esclarir-ne els orígens incerts. Apareix documentada per primer cop l'any 1135 com a capella *Sancti Nicolai* en el testament d'un tal Guillem Ramon. Segons sembla, llavors era en aquest temple, ja edificat, on es realitzaven les funcions parroquials ordinàries del burg de Sant Pere, mentre que la gran església del cenobi, dedicada a sant Pere, es reservava per a oficis monacals i celebracions especials, així com per a batejos. En el testament firmat per Bernat de Bellmirall el 1212 (copiat el 1229) amb motiu de la seva partida a una expedició contra els musulmans es detallen donatius per a diverses i importants esglésies i monestirs gironins, entre els quals hi ha Sant Nicolau. Es documenta

la presència de diversos clergues a Sant Nicolau de Girona al llarg dels segles XIV i XV (el 1358, el 1382, el 1403, el 1405), quan apareix esmentada com a parròquia de Sant Nicolau (1382 i 1405). A principis del segle XV es documenten estretes vinculacions amb la veïna Santa Eulàlia Sacosta. El seu rector, Pere Nadal, moltes vegades administra i celebra també a la parròquia de *Sant Nicolau de Sant Pere de Galligants* (el juny del 1405, del 1406, del 1407 i del 1408), substituint el porcioner de Sant Pere de Galligants, Francesc Cortada, rector legítim de Sant Nicolau. Posteriorment, tenim notícia de la creació d'un nou altar dedicat als sants Andreu, Roc i Gerald, el juny del 1455.

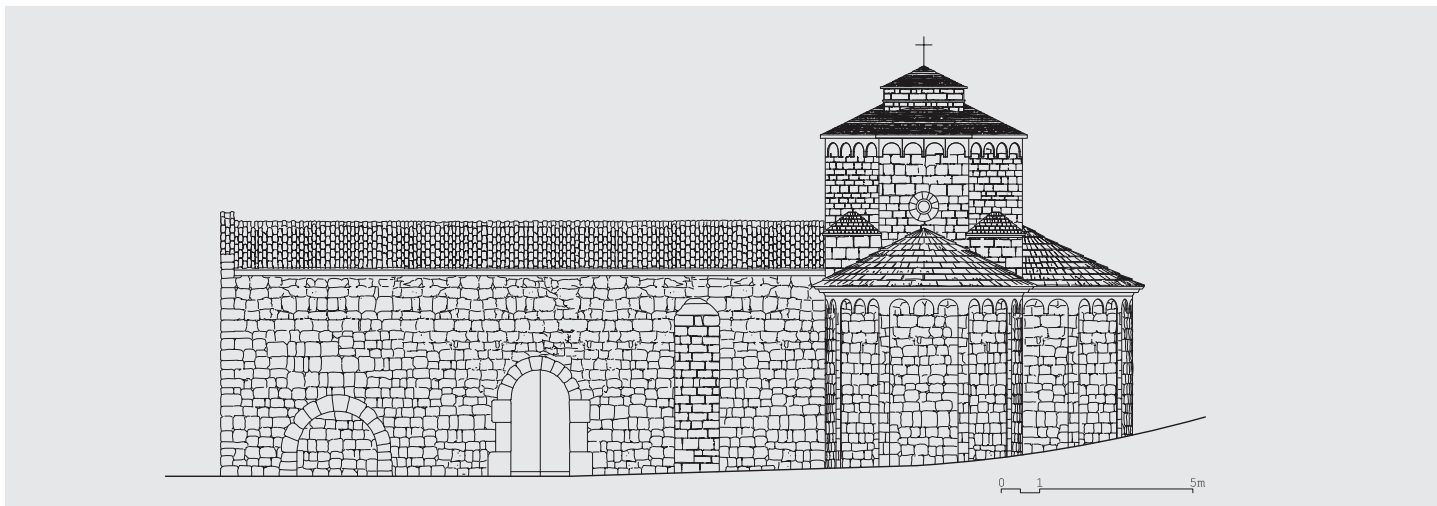
El temple no torna a documentar-se fins al segle XVII, quan rep una indulgència papal (1663). Finalment, després de la desamortització del 1835, l'església de Sant Nicolau va passar a mans privades, primer convertida en magatzem d'un comerciant de cuir i després en fusteria, fins que el 1936 va ser adquirida per l'Ajuntament de Girona. Després de la guerra, el 1942, es va intervenir a l'edifici per primer cop i part de les seves estructures van ser reconstruïdes o restituïdes (com veurem més endavant). Trenta anys després es van dur a terme dues campanyes de prospecció arqueològica al subsol del temple, les dues desenvolupades entre el 1975 i el 1976. Va ser aleshores quan s'hi van descobrir diverses sepultures tardoantigues amb elements i materials associats interessants, i



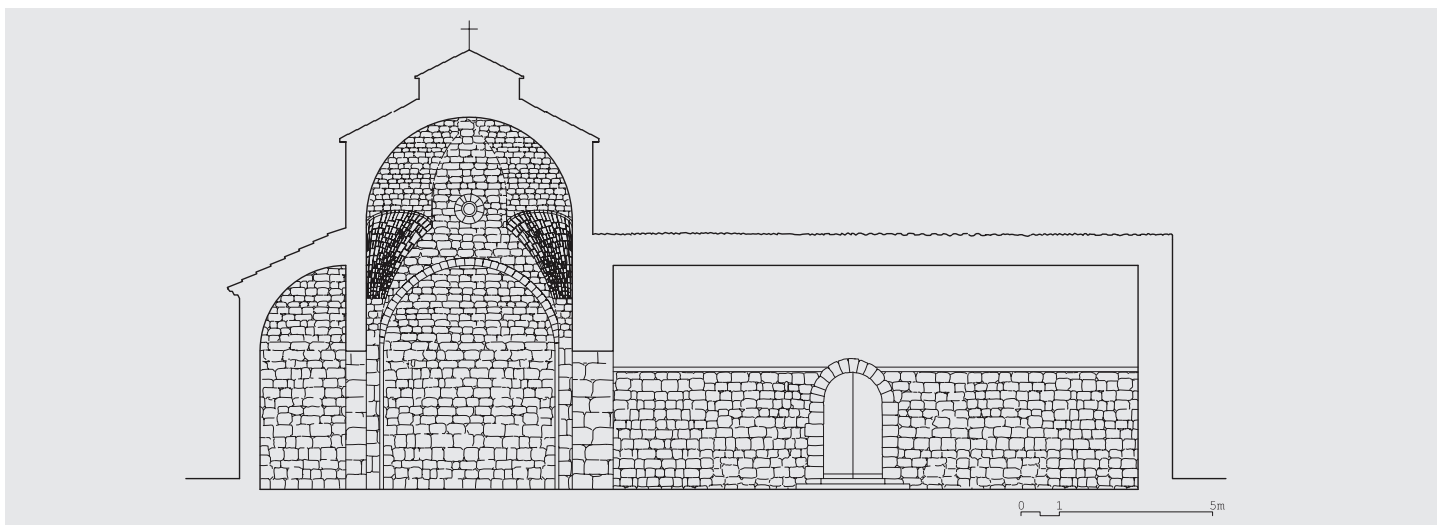
Capçalera i cimbori



Planta



Alçat sud



Secció longitudinal



Detall de l'ornamentació mural dels absis i del cimbori



Interior d'un dels absis laterals

una sepultura olerdolena i diverses d'altmedievals orientades a l'est, a la zona de la capçalera. Aquestes excavacions van descobrir també els fonaments del quart absis de la construcció romànica original. L'any 1977 va ser restaurada íntegrament per la Diputació Provincial de Girona i actualment funciona com a sala d'exposicions.

La capella presenta avui una planta de nau única coronada per una capçalera trevolada o triabsidal, orientada al nord-est. Aquesta organització és resultat d'una segona intervenció a l'edifici operada en un moment avançat del romànic, ben entrat el segle XII o a principis del segle XIII, ampliació vinculada potser a l'ús de l'església com a parròquia. És aleshores quan s'hi duen a terme les obres que, anul·lant l'absis de ponent (els fonaments del qual es poden observar sota l'edifici actual, en un espai subterrani similar a una cripta), amplien el temple amb una nau única que s'estén cap a l'oest, amb l'accés principal, una porta de mig punt adovellada, obert a la façana de migdia. Una segona porta, ubicada a la façana septentrional, donaria accés al cementiri. La capçalera, formada per tres dels quatre absis de la primera capella romànica, veuria convertit el seu espai central de planta quadrada en un creuer sobre el qual s'aixeca el tambor que, en altura, desenvolupa un cimbori vuitavat, que alberga una cúpula de volta esquifada de vuit panys a l'interior. Tot i que l'aspecte de l'edifici en el seu

conjunt sembla unitari, cal tenir en compte que és resultat de les restauracions dutes a terme el 1942 per l'arquitecte Alexandre Ferrant i de les realitzades el 1977 sota la direcció de Joan M. Ribot i de Balle.

Exteriorment es poden distingir sense dificultat les dues importants fases constructives d'aquesta obra, totes dues realitzades en època romànica, que responen a dos conceptes i organitzacions en planta molt diferents. La primera correspon a la planta original de creu grega formada per un tambor central de planta quadrada amb quatre grans absis semicirculars oberts a cadascun dels seus laterals, sobre els quals i al centre del tambor, sobre trompes, s'aixecaria un primer cimbori o llanterna. Aquesta primera fase s'identifica per l'aparell de carreuó de pedra calcària únicament desbastada o toscament escairada, de mida regular, que es disposa en filades al llarg i través i que s'uneix amb argamassa de calç i sorra. Els tres absis que avui queden dempeus corresponen a aquesta primera fàbrica, i, exteriorment, presenten una decoració mural d'origen llombard a base de sis altes lesenes que parteixen d'un sòcol no gaire elevat. L'amplada d'aquestes lesenes correspon a la d'un únic carreu. Cadascun dels cinc estrets llenços verticals és coronat per tres arcuacions cegues formades, respectivament, per cinc petites llosetes adovellades que repositen sobre senzilles mènsules o permòdols de pla



Vista interior del cimbori

lleugerament inclinat. A l'absis central s'obre una finestra de mig punt i doble esqueixada, els muntants de la qual, junt amb l'ampit, queden integrats en el mateix parament, mentre que sis dovelles de pedra calcària únicament desbastada formen el petit arc. Culmina el mur semicircular de cada absis una àmplia cornisa de pla inclinat molt desgastada que tendeix a cavet o nacel·la. Sobre els absis es distingeixen els paraments del cimbori, construïts ja amb carreus ben escairats pertanyents a fàbriques posteriors. Actualment els tres absis, així com les quatre arestes exteriors del tambor i la coberta del cimbori vuitavat, presenten un enllosat de pissarra restituit molt probablement durant els treballs de neteja i restauració de l'edifici del segle XX.

La segona fàbrica, d'època romànica tardana, va anul·lar el quart absis (l'occidental) de l'edifici original (els fonaments del qual es conserven sota l'edifici actual i del qual únicament es conserva dempeus, exteriorment, l'alçat de la seva primera lesena septentrional) i va suposar l'ampliació cap a ponent de l'edifici, evident a l'extrem nord-oest de la capçalera, on començaria el quart absis i on es distingeixen carreus regulars i ben tallats. En aquesta segona fase s'aprecien novament dues fàbriques de qualitat diferent. Part del tambor i del cimbori haurien estat reconstruïts durant la segona meitat del segle XII o ja en el segle XIII, després de la demolició de l'absis occidental, ja que els dos presenten exteriorment un delicat aparell de carreuat de pedra calcària molt ben tallada i perfectament aparellada, gairebé sense argamassa visible. El cimbori presenta dos òculs circulars als seus costats oriental i meridional i

és coronat a les seves vuit cares per un fris d'arcuacions cegues monolítiques de doble plec, disposades a raó de quatre a cada cara, recolzades sobre permòdols de pla inclinat tallats amb tres cossos verticals en relleu. Sobre aquest fris d'arcuacions hi ha una cornisa elegantment motllurada amb llistell, mig bossell, nacel·la o cavet i, de nou, un estret llistell. Un tercer cos totalment reconstruït culmina la coberta vuitavada amb un estret tambor (sabem que abans de la restauració del 1942 hi havia aquí un dipòsit d'aigua).

Aquesta segona –o bé tercera– fase constructiva, tardo-romànica, sí que està vinculada al cenobi veí de Sant Pere de Galligants, que presenta a la façana septentrional una cornisa similar, així com una decoració romànica llombarda tardana d'identica factura en el seu monumental cimbori. A diferència del cimbori, els murs perimetrals de la nau longitudinal de Sant Nicolau presenten un carreuó més gran, regular però tan sols desbastat. Les filades disminueixen aquí la seva amplada a mesura que guanyen altura i de nou es veuen aparellades amb abundant argamassa. És així també a la façana occidental, la part superior de la qual presenta algunes irregularitats. El mateix tipus d'aparell apareix menys alterat a l'austera façana de migdia, on es troba un arcosoli amb un intradós de pràcticament 1 m d'amplada. Sobre el brancal dret d'aquest arc s'obre una estilitzada i senzilla finestra de mig punt. A llevant es troba una obertura rectangular i irregular, una ossera que encara conserva integrada a la part superior una cornisa de cavet molt deteriorada. Culmina el mur una senzilla cornisa de cavet molt desgastada i una mica irregular, sota la qual s'han

conservat diversos forats de la bastida. La façana septentrional presenta les mateixes característiques que les anteriors, tot i que en aquesta la cornisa pràcticament desapareix i s'observen al parament alteracions sospitoses d'intervencions posteriors, com ara el dovellatge de la mateixa porta, els brancals de la qual semblen originals.

A l'interior del temple es veuen les diferències indicades corresponents a les successives fases constructives. En accedir al temple per la porta de migdia ens trobem al centre de la nau única que compon el cos del temple, coberta amb una volta de canó seguit. El parament interior es va construir amb grans blocs de pedra calcària més o menys escairats, disposats regularment amb carreus més grans a les filades inferiors. Als murs perimetrals de la nau, sobretot a la meitat de ponent i a la façana occidental, es veu accentuada una certa irregularitat en la disposició dels carreus, la qual cosa defineix zones lleugerament diferenciades (potser és degut a una certa reconstrucció del parament durant la restauració del 1942). Fins i tot la línia d'imposta que indica l'arrencada de la coberta, de cavet i en alguns casos molt deteriorada, sembla haver estat en part restituïda (sobretot al mur de migdia). Sembla també restituït el dovellatge de la part superior tant de l'arc de la porta d'entrada com de l'arc de la porta de mig punt oberta al mur septentrional, que donava accés al cementiri. Simètricament, a l'extrem de llevant dels dos murs perimetrals s'obren tabernacles de perfil rectangular no gaire profunds, avui buits, la llinda i l'ampit dels quals són monolítics.

Un arc toral recull les tensions de la volta de canó de la nau en la seva unió amb el tambor que forma el creuer, al qual s'obren els tres absis de la capçalera. Aquest arc evoca toscament l'obertura de mig punt de l'absis de ponent de la construcció primigènia. Als seus muntants, sobretot al septentrional, s'observen evidències de la diferent orientació del mur abans de l'ampliació del temple cap a ponent, ja que apareixen quatre carreus disposats en perpendicular a la construcció del muntant, al costat d'un espai buit al xamfrà que desconeixem a què es deu.

Els tres absis assumeixen planta semicircular i voltes de quart d'esfera construïdes per aproximació de filades. L'aparell és unitari i auster, aixecat amb carreuó de mida mitjana de pedra calcària desbastada. L'absis central s'obre al creuer a

través d'un doble arc triomfal de mig punt. En trobar-se cadascun dels arcs d'embocadura dels absis amb els dels absis tangents es formen als punts d'unió quatre pilars en angle gruixuts, que serveixen d'arrencada per a les quatre trompes que sostenen l'estructura cupulada del cimbori i permeten la transició de la planta quadrada del creuer a la secció octogonal del cimbori, construïdes amb material petri de mida petita i talla perfecta.

Com hem vist, s'observen a l'edifici diverses fàbriques, probablement com a resultat d'un canvi d'ús del temple. Resulta significativa l'organització original de l'edifici primigèni: planta de creu grega amb quatre absis amb decoració llombarda, un cas únic a Catalunya que recorda, com apunta J.-A. Adell, alguns baptisteris italians, com per exemple el de la catedral de Biella (segle X). Tot i que Sant Nicolau difícilment hauria tingut aquest ús, és probable que el cimbori culminés amb una llanterna campanar (ja que s'esmenta la presència de campanes a l'església a les visites pastorals). Posteriorment, durant la segona meitat del segle XII o entrat ja el segle XIII, la voluntat d'ampliar el temple cap a ponent va coincidir probablement amb el seu nou ús parroquial, amb l'amortització de l'absis occidental i la reconstrucció parcial del tambor i del cimbori, evidenciada per les estretes similituds formals i decoratives que presenten amb la fàbrica de Galligants.

Text i fotos: APA - Plànols: ACC

Bibliografia

AA.VV., 1990, p. 187; ADELL I GISBERT, J.-A., 1986a, pp. 36, 54; BIRULÉS I BERTRAN, J. M. i DEL POZO, J., 2008; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 1996, pp. 82-83; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2000, pp. 26-30; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2005b, pp. 42-43; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, V, pp. 170-171; DALMASES I BALANÀ, N. de i JOSÉ I PITARCH, A., 1986, pp. 100, 134; DOMÈNECH I CASADEVALL, G. i GIL I TORT, R. M., 2012, pp. 34-35; FABRE I FORNAGUERA, J., 1986, pp. 29, 30, 45, 65, 95, 106, 114; HEIDEPRIEM, E., 2001, p. 96; JUNYENT I SUBIRÀ, E., 1975, p. 239; MALLORQUÍ I GARCIA, E., 2002a, p. 284; PLA I CARGOL, J., 1946, pp. 44-48; PLADEVALL I FONT, A., 1986, p. 124; PUIG I CADAFALCH, J., FALGUERA, A. de i GODAY, J., 1909-1918, II, pp. 110-111, 113-114, 138-139, 536, 662, 672, III/1, pp. 111-115; RIBOT I DE BALLE, J. M., 1967; RIBOT I DE BALLE, J. M., 2003, pp. 76-79.

Església de Santa Llúcia (o Santa Eulàlia) Sacosta

L'ESGLÉSIA DE FUNDACIÓ EPISCOPAL dedicada originalment a santa Eulàlia, edificada durant el segle XI, aviat donaria lloc a un nou burg, anomenat per J. Canal *et alii* "de Santa Eulàlia Sacosta i el Camí de França", un barri de propietat també eclesiàstica, ben definit, que creix durant el mateix

segle XI entorn del temple i al costat de l'antic camí que anava de Sant Pere de Galligants al poble veí de Campdorà. Aquest nou burg queda annexionat al ja existent i consolidat de Sant Pere de Galligants pel seu costat nord-est, creixent cap a la muntanya "de Barrufa" o "de Miralles", que avui anomenem de

Montjuïc (*Montejudaico*), ja que el burg de Santa Eulàlia limitava al nord amb l'extens cementiri jueu anomenat el Bou d'Or (esmentat per primer cop el 1207). A ponent, prop del camí a França i del riu Ter, sota els estreps de Montjuïc, limitava amb el camí a Pedret, lloc esmentat amb tot detall en documents anteriors i en el qual ja hi havia un hospital i un temple; entre la muntanya i aquest camí, durant el segle XIII únicament s'es-tenien camps i horts.

Són escasses les notícies que durant el segle XI tenim d'aquesta església i la seva parròquia, l'advocació de la qual podria ser molt anterior, inclús d'època tardoantiga. Es tracta de la primera parròquia de la ciutat segregada de Sant Feliu de Girona i la seva influència s'estenia per una gran àrea que acollia les zones rurals de Montjuïc, Campdorà, Pedret i, posteriorment, Pont Major. Com a parròquia de la ciutat de Girona, tenia com a església sufragània la de Sant Jaume de Campdorà. El bisbe, senyor del burg, havia donat totes les seves rendes a la *mensa* episcopal. Els fidels que acudien a aquesta parroquial procedien tant del mateix burg com de caserius rurals dispersos de la mateixa muntanya, i inclús del no gaire proper nucli de Camprodà, lloc que des dels inicis apareix dins del terme parroquial de Santa Eulàlia, conegut gràcies al testament d'Arnau Ramon de Sobreportes del 1066, i que limitava al nord i a l'oest amb la riba del Ter. Apareix de nou esmentada indirectament en el testament, del 1078, de Joan, xantre de la catedral de Girona, en el qual aquest cedeix a Sant Martí Sacosta una masia situada al terme parroquial de *Sancte Eulalie de ipsa costa*.

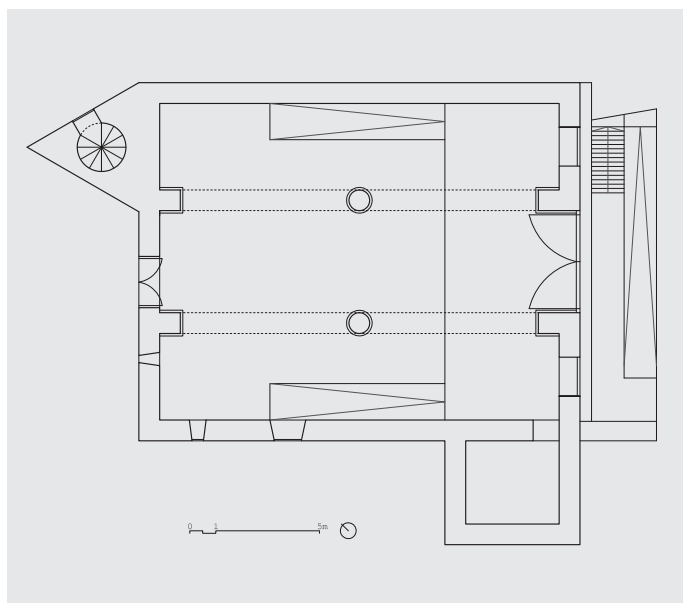
A mitjan segle XII apareix esmentada dues vegades. La primera en un testament del 1133, en el qual Guillem Ramon, tinent del castell de Girona, llega dos sous a Santa Eulàlia. El segon esment consisteix en una definició del 1147 firmada per Ermessenda i Berenguer de Campdorà, que reintegren a

aquesta mateixa església i al seu rector la propietat d'una casa, situada literalment dins del burg de Santa Eulàlia, que retenien injustament. Sembla que durant el segle XIV, en el camí que puja a Santa Eulàlia es trobaven alguns prostíbuls, activitat que va motivar serioses disputes entre el bisbat i els jurats de la ciutat, fins al punt que el 1336 el rei Pere el Cerimoniós va enviar una missiva a l'aleshores bisbe, Arnau de Montrodon, perquè permetés exercir a aquestes dones en aquest lloc apartat i allunyat de la ciutat, tot i que fossin terres de propietat episcopal.

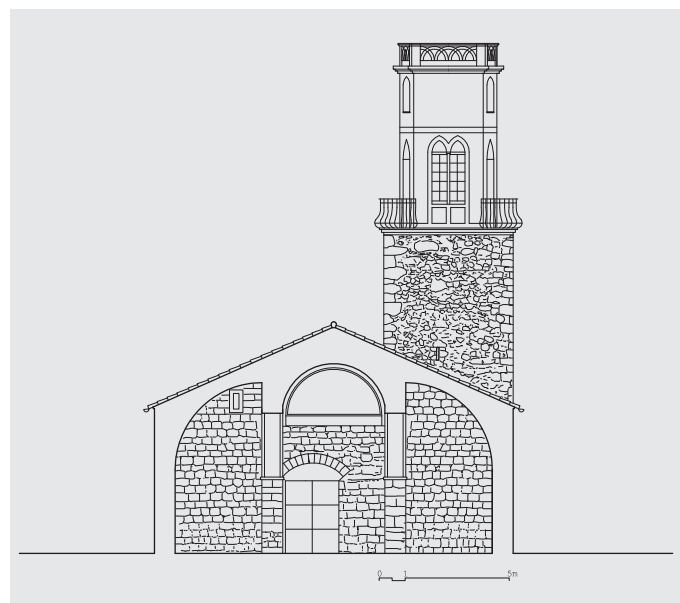
A mitjan segle XVI l'església, ja sense culte i amb un enorme cementiri parroquial al voltant, havia quedat dins de les noves muralles baixmedievales de la ciutat, al costat de la torre cilíndrica, avui desapareguda, anomenada "de Santa Llúcia", que s'aixecava als peus de Montjuïc. Després del setge francès del 1808-09, l'església romànica de Santa Eulàlia i la torre van quedar en molt mal estat. L'edifici, molt restaurat en el segle XVII, va passar aviat a mans privades. L'advocació moderna del temple a santa Llúcia, tal com es coneix actualment, data d'època moderna. L'edifici actual respon a les reformes efectuades a mitjan segle XVII i a reformes posteriors, dutes a terme per particulars després de l'esfondrament parcial del campanar el 1775.

Recentment, l'any 2002, en una campanya que tenia com a objectiu la recuperació i reobertura d'una de les portes de les muralles, es va excavar el costat nord d'aquesta església, al costat del qual discorre la muralla. En aquest lloc es van descobrir uns trenta cossos, en principi de difícil datació, en no trobar-se material ceràmic ni d'aixovar. Tot i això, segons la tesi dels mateixos arqueòlegs, hauríem de datar aquestes restes en un moment anterior al segle XV, entre els segles XI i XIV. Es van trobar a 1,5 m sota el nivell del terra i sota les restes d'un esfondrament de difícil interpretació (potser

Planta



Secció transversal





Aparell romànic al mur occidental



Detall del timpà

relacionades amb la capçalera del temple romànic); vint-i-un dels cossos estaven enterrats sense caixa, en disposició longitudinal i alineada amb el mur de l'església, amb els caps orientats cap a ponent i disposats en nivells superposats. D'altra banda, sota un paviment de calç van aparèixer els cossos de sis individus més, aquests últims orientats cap al nord-oest.

El temple romànic original de Santa Eulàlia va tenir un aspecte i una organització diferents dels de l'edifici actual. Així ho van constatar les recents reformes i obres de restauració abans esmentades, dutes a terme el 2003, després que fos adquirit per l'Ajuntament. Després de retirar l'arrebossat i l'emblanquinat interior dels murs perimetrals, es va retrobar el parament romànic original, que va evidenciar que la seva disposició original de l'església era perpendicular a l'actual, és a dir, amb un eix nord-sud, amb l'altar –segons hipòtesi de J. M. Nolla i M. Sureda– ubicat al nord, una peculiar orientació que vindria forçada per la difícil orografia de la zona. De les prospeccions es dedueix que el temple original hauria sigut probablement de planta rectangular, ja que en les excavacions realitzades el 2002 al nord de l'edifici actual, al costat de la muralla, es va descartar la possibilitat que hi hagués un absis romànic en aquest punt, tot i que cal apuntar que hi van aparèixer evidències que el mur occidental seguia cap al nord i que en el lloc de la capçalera van aparèixer sengles estructures esfondrades d'interpretació difícil. Els arqueòlegs afirmen que el temple romànic correspondria a la meitat occidental del temple actual. Així, s'han conservat bona part dels murs originals, sobretot als costats oest i sud, formant part dels murs perimetrals de la nau lateral oest actual, amb un parament de carreus de pedra sorrenca ben escairats però irregulars, disposats en filades regulars units amb morter de calç i sorra.

L'únic element romànic decoratiu interessant del temple es troba avui fora de la vista del visitant i forma part d'una propietat particular veïna. Es tracta del timpà esculpit de la porta original d'entrada, oberta al mur meridional. En aquest timpà

apareix epigrafia datada cap al segle XVII, potser –com apunten Nolla i Sureda– treballada com a resposta a certs debats historiogràfics sobre els orígens de la ciutat vigents en el moment, ja que s'hi afirma que *nec maurorum tempore clausa* ("el temple no es va tancar ni en temps dels moros"). El perfil d'aquest timpà apareix decorat amb una elaborada cinta en ziga-zaga que recorda un recurs molt emprat en la pintura romànica per a l'emmarcament de les escenes. Es tracta d'un esquema que –com apunta J. Camps– es troba també en alguns conjunts romànics tardans, sobretot a l'àrea de Tarragona, datables ja dins del segle XIII.

A jutjar pels pocs vestigis romànics, concentrats als paraments sud i oest, així com per la decoració del timpà, hauríem de datar la construcció romànica entre finals del segle XII i principis del segle XIII, moment en què s'hauria construït un nou edifici sobre el temple de Santa Eulàlia esmentat en la documentació anterior (de mitjan segle XI), al qual segurament fa referència la inscripció del timpà.

Text i fotos: APA - Plànols: ACC

Bibliografia

- AA.VV., 1995, p. 400; BIRULÉS I BERTRAN, J. M. i DEL POZO, J., 2008; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2000, pp. 70-73; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2005b, pp. 44-45; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, V, p. 171; FABRE I FORNAGUERA, J., 1986, pp. 29, 30, 45, 65, 83, 95, 217; JIMÉNEZ I SORROCHE, M. F. i ROJAS I RABANEDA, A., 2002a; JIMÉNEZ I SORROCHE, M. F. i ROJAS I RABANEDA, A., 2002b, pp. 351-353; MONSALVATJE Y FOSSAS, F., 1889-1919, XVIII, pp. 130-132; NOLLA I BRUFÀU, J. M. i SUREDA I JUBANY, M., 2004, II, pp. 497-499; PLA I CARGOL, J., 1946, pp. 49-50; PLA I CARGOL, J., 1951, pp. 143-144; PLADEVALL I FONT, A., 1986a, p. 124; ROIG I JALPÍ, J. G., 1678, pp. 345-347; SAGRERA I ARDILLA, J. i NOLLA I BRUFÀU, J. M., 1999.

"Banys Àrabs"

AQUEST MONUMENT, ÚNIC A CATALUNYA, es troba obert al públic al carrer Ferran el Catòlic, que en època romànica s'anomenava carrer del Sac, i avui queda al principi del Passeig Arqueològic. Els erròniament anomenats "Banys Àrabs" es construeixen a finals del segle XII per ordre del monarca Alfons el Cast, en un alou de propietat comtal, extramurs de la ciutat. El "14 de calendes de desembre" del 1194 els banys es troben recentment edificats i constitueixen una unitat aïllada, sobre un fort desnivell, entre el gran portal de Sobreportes, la torre Júlia i el riu Galligants. Aquesta ubicació no és pas aleatòria. Com a equipament civil, s'havien de situar prop de les principals vies (aleshores el carrer del Llop creuava el burg des de Sant Feliu fins a Sobreportes) i dels cursos fluvials de l'Onyar i el Galligants, que proporcionaven aigua en abundància a la instal·lació a través dels seus nivells freàtics i, alhora, eren lloc de desguàs de les aigües grises del recinte.

La promoció reial d'aquests banys apareix relacionada amb la figura del noble Arnau de Llers, senyor de Llers i de Cervià de Ter, amb els seus dominis i amb les donacions rebudes del comte Ramon Berenguer IV com a recompensa per la seva participació a les campanyes de reconquesta, entre les quals hi havia el castell de Lleida. Arnau de Llers, en el seu testament, funda una candela per a la Verge a la seu de Girona; per fer-ho, dona totes les rendes de Lleida i de Vilafreser (domini de Cervià de Ter). En el document del 1194, el rei Alfons el Cast, que volia recuperar la propietat del castell de Lleida, el permuta per la seu de Girona i atorga, per mantenir encesa la candela d'Arnau de Llers, tots els ingressos i guanys derivats de la concessió d'"els meus banys de Girona, fets per mi recentment", a banda de dos-cents cinquanta sous barcelonins.

Fins a finals del segle XIII els banys funcionen i paguen la candela d'Arnau de Llers sense més dificultats. El 1285, mentre era rei Pere el Gran, les tropes franceses de Felip III envaeixen i assetgen la ciutat. Aquest edifici públic, igual que altres, experimenta greus danys, fet que resulta en la suspensió de les seves activitats. Gairebé deu anys més tard, el rei Jaume II n'autoritza la reconstrucció. El 24 de març del 1294 el monarca accepta l'oferta de Ramon de Taialà de reconstruir els banys a canvi de la concessió, i reserva per a la Corona els drets de recuperació de la propietat, previ pagament de les despeses de rehabilitació. Per fer-ho, el rei ordena portar un registre de totes les inversions, supervisat per la cúria de Girona.

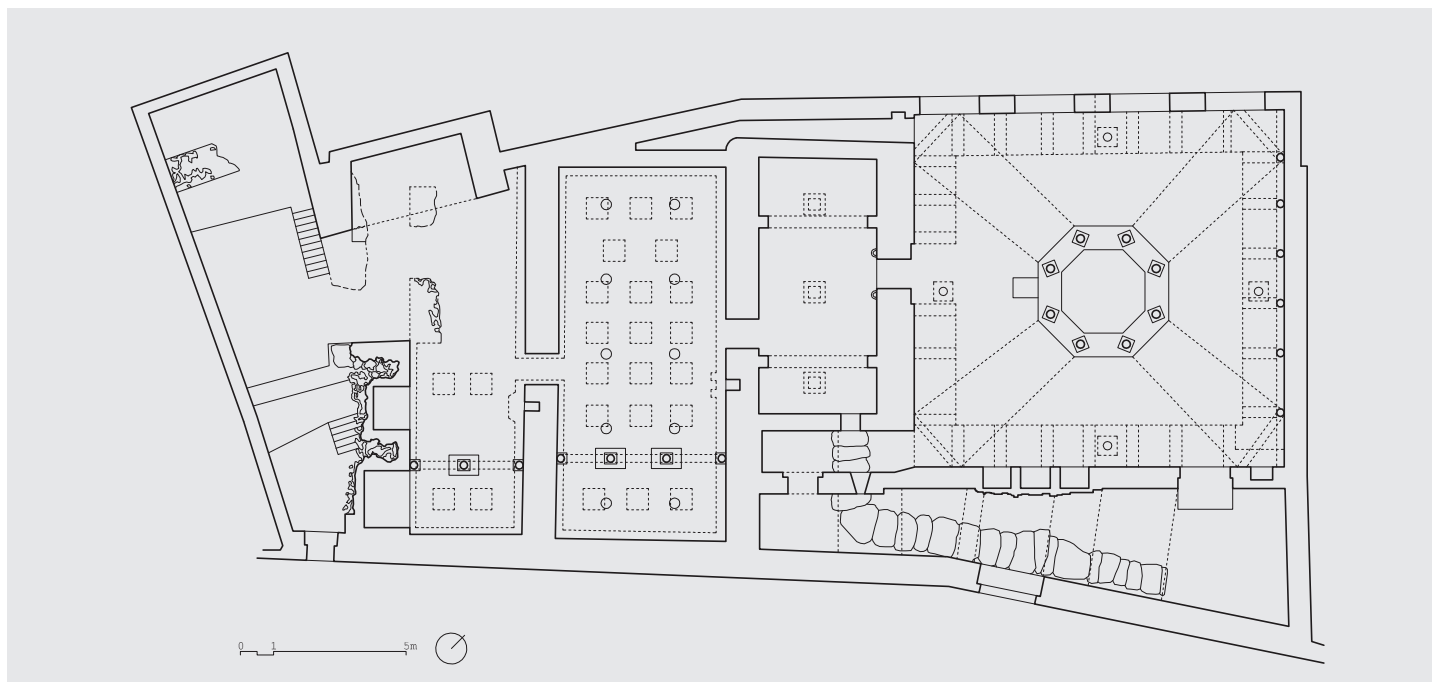
Les obres de reconstrucció dels banys, sufragades per Ramon de Taialà, es duen a terme entre principis del 1294 i desembre del 1296, amb un cost total de "mil nou-cents cinquanta-un sous i mig". Els banys es converteixen en un gran complex amb cases per al servei i edificis per a la família Taialà. Aquestes reformes devien suposar, segons Marquès, Mirambell i Sagrera, pràcticament l'edificació d'una

obra nova. En el document del 1294 es diu que després de l'ocupació francesa van quedar "destruïts" i a cap font posterior s'esmenta el pagament per a la candela d'Arnau de Llers. Ramon Simon de Taialà obté el 1322 del rei Jaume II un reconeixement de la concessió amb detalls de drets i obligacions, entre els quals hi ha el pagament anual d'"un morabatí d'or" a la Corona. Desconeixem la data exacta en què els Taialà es desvinculen dels banys. El 1342, per ordre del rei Pere el Cerimoniós, els drets de la instal·lació passen a mans del metge del monarca, Arnau de Sarriera, el primer d'una nissaga de nobles metges cortesans. A les fonts no s'esmenten de nou els banys fins al 1366, quan es dicta sentència per solucionar el greu conflicte ocasionat per la reclamació de certes institucions eclesiàstiques i particulars sobre els rèdits que la Corona percebia dels banys, les rendes dels quals no eren suficients per cobrir el pagament de tots els censos concedits per monarques anteriors. L'infant Joan, duc de Girona, com a lloctinent de la Corona, aprova i signa la sentència en la qual s'estableixen de nou les clàusules segons les quals la seu episcopal haurà de percebre alguns censos dels banys, exercint l'embargament si els seus gestors no complissin amb el pagament.

Cinquanta anys més tard, l'edifici dels banys apareix integrat en una finca propietat de Francesc de Cors, beneficiat de la catedral de Girona, que el 1416 ven al noble Pere de Capmany. Com dedueixen els autors esmentats, durant els segles XV i XVI, els banys esdevenen un element utilitari i decoratiu més d'una casa noble. L'edifici passarà de pares a fills, sempre en propietat de la mateixa família Capmany. Gràcies al testament de Joan de Capmany, senyor del castell de Campdorà, del 1518, sabem que el complex constava d'una gran casa amb porta al carrer del Llop i d'una segona casa, més petita, annexa a l'anterior. A principis del segle XVII l'hereu sense descendència de la família Capmany, Joan-Rafel, ven la propietat al sagristà segon de Sant Feliu de Girona. Aquest clergue llega el 1617 la finca al seu germà Josep, mercader de la Bisbal d'Empordà, qui només un any després ven tot el conjunt a la comunitat de monges caputxines de clausura residents aquí fins ben entrat el segle passat.

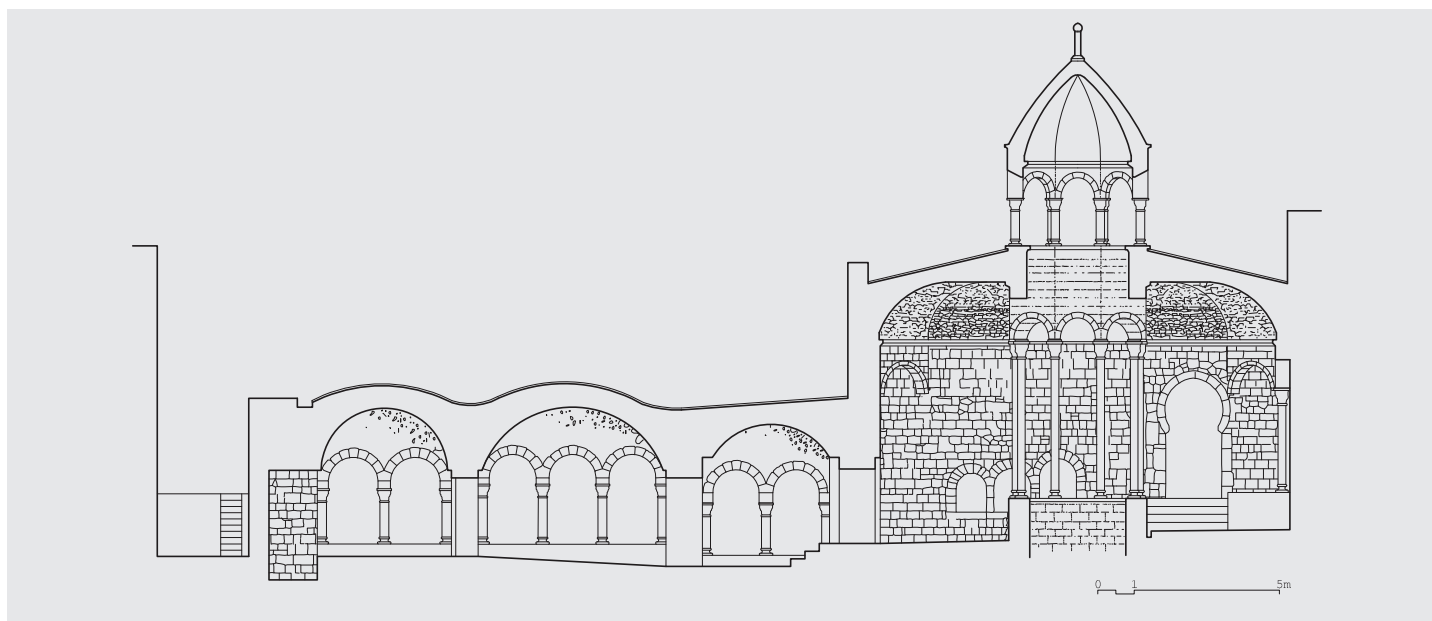
El lloc, convertit en un auster convent, va conservar els banys, la piscina dels quals seria convertida en safareig. Redescobert el monument en el segle XVIII, no seria documentat i rescatat de l'oblit com a recinte arqueològic i artístic fins a mitjan segle XIX per Enric Claudi Girbal. Gràcies a la Comissió de Monuments, el 1929 l'edifici és exclaustrat i la Comissió Permanent de la Diputació de Girona procedeix a separar el convent del monument, restaurat llavors en profunditat pels arquitectes Rafael Masó, Jeroni Martorell i Emili Blanch. Des del 1992, el Consell Comarcal del Gironès gestiona i manté l'edifici.

L'enigmàtic, eclèctic i bonic edifici anomenat "Banys Àrabs" presenta una estructura clàssica de sales individualit-



Planta

Secció transversal



zades que recorden tant les termes romanes com els *hammam* del món àrab. Com afirmen Marquès, Mirambell i Sàgrera, cal buscar l'origen de la seva construcció en el descobriment de l'autèntica dimensió de l'urbanisme àrab després de la caiguda de les últimes ciutats de la Catalunya Nova en poder musulmà a mitjan segle XII. Així, per ordre reial i d'aleshores ençà, es construeixen els banys de Barcelona (1160) i, més endavant, els de Girona. Despüllats de càrrega religiosa, els

banys medievals seran únicament centre de relació social, oci distingit i, sobretot, una important font d'ingressos.

L'edifici de planta rectangular allargada dels banys de Girona segueix una orientació nord-sud. Integrat en una illa de cases, el conjunt està fonamentat uns 5 m sota el nivell del terra. Cal diferenciar-hi una zona més noble i pública i un altre sector de caràcter més industrial, situat a l'extrem sud (dotat de forn, calderes i altres dependències).

Carbonell i Gumí, recuperant les tesis sobre l'edifici de Puig i Cadafalch, afirmen que es tracta d'una construcció d'estructura musulmana que adopta les formes dels banys nord-africans (hereus de les termes romanes) i les revesteix amb una decoració romànica. Exteriorment, queda a la vista el parament de la seva austera façana de llevant, amb carreus ben escairats, darrere la qual sobresurt la llanterna romànica. Al centre d'aquesta façana s'obre una porta rectangular, reubicada després de l'exclaustració del recinte (s'hi conserven fragments esculpits, descoberts el 1929, corresponents als suposats muntants de la porta romànica avui perduda). A l'interior, les diferents dependències (*vestidor*, *frigidarium*, *tepidarium*, *caldarium*) s'organitzen configurant un recorregut lineal al qual s'accedeix descendint un allargat corredor-vestíbul, originalment cobert, de construcció contemporània. A l'esquerra del vestíbul, sota el nivell del terra actual, es van trobar les estructures de les clavegueres, suportades per robustes arcades de mig punt. Una gran i arabesca porta d'accés a la primera i gran sala s'obre a l'extrem septentrional del mur intern d'aquest primer passadís. L'arc túmid, sense clau, va ser restituït a partir de fragments trobats a les excavacions del 1929-1930.

La primera i majestuosa sala, l'*apodytherium* o vestuari, presenta actualment un aspecte unitari, tot i que —com a la resta del complex— és resultat d'una restauració potser massa acusada i que genera certa confusió. La seva planta quadrada s'organitza al voltant d'una bella piscina vuitavada intacta,

monumentalitzada per un templet, magníficament treballada en pedra calcària i el vas de la qual, d'aproximadament 1 m d'altura, recollia l'aigua de les teulades (la gàrgola fotografada per Puig i Cadafalch amb la qual s'emplenava s'ha perdut). A sobre s'aixeca un templet format per vuit columnes estilitzades que suporten alhora una llanterna vuitavada a la part superior. Resulta notable i revelador que a la piscina les vuit columnes tinguin plint, base i fust llis monolític (llevat d'una d'elles, en què veiem una secció en el fust). Cadascuna de les vuit columnes es compon d'un estret plint rectangular sobre el qual es talla una ampla franja llisa amb un perfil superior doblat que en conjunt sobresurt com si es tractés d'un tambor, per indicar la transició entre el llarg fust llis i el plint, amb quatre semiesferes o cons a les seves quatre cantonades. Sobre aquesta franja ampla trobem un fust de columna llis i, a sobre, un collarí de mig bossell. Les columnes es presenten centrades als vèrtexs de l'ample cantell de la piscina vuitavada. Suporten sengles capitells de cistells estilitzats i esculpits. Els capitells carreguen al seu torn amb arcs de mig punt (lleugerament de ferradura) disposats radialment, que formen l'estilitzat tambor vuitavat de la llanterna, tot realitzat en pedra calcària de talla molt fina i regular, amb un únic salmer de doble amplada que es bifurca en dos arcs i que, a més, s'adapta i adopta la forma d'una aresta a cadascun dels vuit vèrtexs (igual que els cimacis i els capitells). La llanterna vuitavada presenta de nou vuit jocs de base, columna i capitell, disposats igualment en els vèrtexs de l'octògon i que suporten alhora un segon tambor vuitavat,



Façana exterior del conjunt



Mur interior
amb arcades de
l'apodytherium

coronat per una petita cúpula de volta esquifada de vuit panys, molt similar constructivament a la de l'apodytherium.

Àmplia, elegant i monumental, aquesta primera sala amb funció de vestuari constitueix la zona més noble dels banys, on la temperatura i la humitat es modificaven per a la comoditat dels usuaris. Tot i que actualment no resulta visible, consta que en la restauració del 1930, a uns 25 cm sota el nivell actual del terra se'n va trobar el paviment original, amb pendent de desguàs cap al sud, format per grans lloses ben treballades. Els murs perimetrals d'aquesta sala s'aixequen a base de filades regulars de carreus de pedra calcària toscos, units amb abundant argamassa i reble a les juntes. La mida del carreu disminueix en altura. Molt probablement, com apunten Marquès, Mirambell i Sagrera, els murs d'aquesta sala –no gaire afectats per la humitat– estaven coberts per algun revestiment pintat. Una fina cornisa de pla i cavet treballada en pedra calcària ressegueix tot el perímetre indicant el punt d'arrencada d'una peculiar coberta de vuit trams: quatre de molt llargs corresponents als quatre costats de la sala i uns altres quatre de més curts, que cobreixen les cantonades que resulten de la transformació de la planta rectangular de la sala en una coberta vuitavada. Es tracta d'una volta esquifada de vuit panys (present també a la cúpula de la llanterna) que als angles és suportada per quatre trompes còniques, recolzades alhora sobre arcs lleugerament de ferradura. Sobre la cornisa de cavet que indica la transició entre els murs

perimetrals i la coberta es disposen sis filades de carreuó de pedra del lloc similar a la dels murs; sobre les filades, la resta de la superfície de la volta esquifada es construeix a partir de filades de petits i toscos carreus de pedra volcànica. Al centre de cadascun dels grans murs de la volta hi ha claraboies monolítiques: estrella de sis puntes (nord), polilobulada de cinc lòbuls (est) i de vuit lòbuls (sud i oest).

De fàbrica similar és la galeria cega de cinc arcs de mig punt sobre columnes, amb fins capitells esculpits, que s'aixeca sobre un ample banc seguit, suportat per sis trams de volta de canó perpendiculars a la paret, que formen espais profunds on els usuaris desaven les seves pertinences. Aquesta plataforma seguida, restaurada en la dècada del 1930 –segons apunten Marquès, Mirambell i Sagrera i confirmen les excavacions del 1998–, s'estenia en el segle XIII com un banc seguit perimetral. Això s'evidencia perquè adossats als tres altres murs es van trobar sota terra els fonaments d'uns muntants d'uns 60 cm d'amplada corresponents a trams de banc. Pel que fa a la galeria d'arcs de mig punt sobre columnes, restaurada a partir d'elements trobats *in situ* i a les excavacions de la dècada del 1930, observem la presència de sis columnes de fusts llisos i no monolítics, amb altes bases i sengles capitells vegetals amb cimacis. Les impostes dels extrems enllacen amb els arcs cantoners de descàrrega.

Al mur de ponent s'obren quatre finestral elegants d'arc apuntat, de finals del segle XIII. Al centre del mur de llevant



Templet de l'apodytherium

Porta d'accés al frigidarium



de la mateixa sala s'obren tres profundes fornícules cegues de mig punt, de clara progènie romana, que pertanyen a l'edifici romànic original. De les dues portes, la més ricament decorada va ser reconstruïda a partir d'una llinda monolítica de marbre blanc trobada a l'escala d'accés al vestíbul. La segona porta, de mig punt, donava accés a les sales de banys pròpiament dites. L'amplada de l'intradós d'aquesta porta permet observar el gruix dels murs.

Travessant aquesta porta s'accedeix al *frigidarium* o sala freda, relacionada amb el *baid barid* àrab. Aquí devien ubicar-se les latrines. De planta rectangular i estreta, els seus murs presenten les mateixes característiques que els de la sala anterior, tot i que aquí s'ha trobat presència d'una argamassa impermeabilitzant a partir de ceràmica molta integrada en morter de calç (semblant a l'*opus signinum*). La volta de canó que cobreix aquest espai allargat està construïda a base de carreuó de pedra volcànica. Aquesta sala es divideix en tres espais: dues cambres poc profundes situades als extrems est i oest, separades de l'espai central per dues arcades de mig punt i il·luminades zenitalment per sengles claraboies. Aquest espai, com la resta de les sales del recinte que descriurem a continuació, es trobava el 1929 en molt mal estat i en alguns casos les seves estructures es van reconstruir. Únicament quedava dempeus la cambra oest, amb els capitells, una columna i les impostes dels arcs. Els murs nord i sud pertanyen a la fàbrica romànica original del segle XII; la volta correspondria, per contra, a les reformes efectuades a finals del segle XIII.

Cap al sud s'obre una porta que duu a la gran sala central dels banys, de planta rectangular, coberta amb volta de canó a partir dels mateixos materials abans descrits i, aquesta sí, molt reconstruïda. Es tracta de la sala tèbia o *tepidarium*, amb canonades de ceràmica vidrada que treuen l'aire calent provinent de l'hipocaust. Aquesta gran sala, amb una distribució que seria similar a l'anterior, era el lloc on es rebien massatges i es descansava abans o després del pas a la sala següent, el *caldarium*, també de planta rectangular, molt afectada per les construccions anteriors i la més propera als forns i calderes ubicats a l'extrem sud del complex. Actualment el *tepidarium* presenta un aspecte unitari i al seu extrem de llevant s'ha reconstruït la cambra de tres arcs de mig punt. Part dels elements arquitectònics trobats en excavacions es troben en aquest lloc. Una mica desplaçada cap al sud s'obre una porta, actualment molt reconstruïda, que conduïa al *caldarium*. Aquesta sala, allargada i estreta, la més propera als forns, conserva dempeus l'extrem de llevant, amb la cambra sobreelevada en el seu lloc original, amb dos arcs de mig punt sobre columnes. Gràcies a l'enderroc de les construccions aixecades sobre aquesta part sud-occidental de l'edifici i a les posteriors excavacions del 1990-1991, del 1992 i del 1998, s'hi ha pogut constatar l'existència de part de l'hipocaust original, a part d'una petita piscina d'aigua calenta. El mur meridional gruixut del *caldarium* i les construccions que s'hi annexen van donar informació sobre la disposició una



Frigidarium:
cambra sud



Sala del tepidarium

mica diferent de l'edifici del segle XII, amb carreuó ben tallat amb morter de calç que separava el primer *caldarium* de la zona del forn.

La datació d'aquesta construcció és discutida. J. Yarza apunta que l'edifici actual és obra bàsicament de finals del

segle XII o de principis del XIII. Segons N. de Dalmasés i A. José i Pitarch, en canvi, cal datar tot el conjunt a finals del segle XIII. Per a J. Puig i Cadafalch, seguit per E. Carbonell i P. de Palol, es tractaria d'un edifici del segle XIII que segueix fórmules romàniques.

CAPITELLS DE L'INTERIOR

Els vuit capitells de l'*apodytherium* situats al temple sobre la piscina descansen sobre un voluminós astràgal de fi bossell llis i presenten un perfil poligonal que s'adapta, junt amb el cimaci, a la seva ubicació. Aquests capitells formen un conjunt unitari elaborat per un mateix taller que alterna quatre models compositius (1 i 2; 3 i 7; 4 i 5; 6 i 8). Comencem la nostra descripció per l'únic capitell amb decoració figurativa (1) i continuem donant la volta a la piscina cap a la dreta:

Capitell 1. Combina decoració zoomòrfica, vegetal i arquitectònica. A l'estret àbac, es troben dos arcs de mig punt que es recolzen sobre unes petites columnetes. Des de la base del capitell sorgeixen amples fulles ametllades que n'ocupen els angles, i a l'eix de les cares hi ha dues petites columnes superposades. Sobre les arestes es despleguen quatre àguiles de cara que es recolzen en el collarí, voluminoses i amb un plomatge en trama romboidal. A la resta de la superfície, a cada costat de les columnetes centrals es desenvolupa una decoració a base de perles trepanades unides a una tija vertical central. Decora el cimaci un trenat vegetal a bisell de tres tiges.

Capitell 2. La composició és molt semblant a la del capitell 1, tot i que als angles figuren quatre altes columnetes adossades. L'altra superfície del fons s'omple amb profundes estries. El cimaci és estriat i amb prominents semiesferes ornamentals.

Capitell 3. Quatre grans fulles de palmera n'ocupen els angles, amb profundes estries horitzontals, que es troben so-

Detall dels capitells del temple



bre l'eix de cada cara. Pengen quatre carrassos dels vèrtexs d'aquestes fulles. El cimaci presenta dues fulles de palmeta horitzontals.

Capitell 4. Decorat amb motius vegetals en tres registres horitzontals i coronat per un àbac tripartit que substitueix el dau central per una flor. Al registre intermedi mostra amples però curtes fulles de palma estriades a l'extrem, amb fines volutes en espiral, unides novament per petits cilindres. El cimaci presenta, sobre un fons de fulles de palmeta, semiesferes prominents.

Capitell 5. De decoració vegetal, al registre inferior mostra una ornamentació a base de vuit dobles i amples incisions acanalades que genera un efecte de ziga-zaga. La resta del capitell és idèntica a l'anterior. El cimaci presenta una decoració idèntica a la del capitell 4.

Capitell 6. Sobre les arestes del cistell es disposen dues filades de fulles amples, ametllades i apuntades. Sobre l'eix central, una pinya, bisellada amb un enreixat romboidal. El cimaci es decora amb palmetes i prominents semiesferes, de forma idèntica als anteriors.

Capitell 7. Té un estret paral·lel amb el capitell 3. El cimaci presenta característiques idèntiques que les dels capitells 4, 5 i 6.

Capitell 8. Presenta dos registres de fulles ametllades estriades apuntades, superposades i disposades sobre les arestes. Té un important paral·lelisme amb el capitell 6. El cimaci de palmetes i semiesferes trepanades és similar als descrits.

CAPITELLS DE LA LLANTERNA EXTERIOR

Aquests capitells, vuit, de dimensions més petites, s'aixequen sobre collarins de perfil semicircular disposats sobre curtes columnes de fust llis. Els cimacis són senzills, austers i regulars, amb dos perfils de motllura de cavet contraposats separats per un llistell. El seu aspecte, exposat a les inclemències del temple, és una mica més tosc i els seus models, clarament derivats dels capitells del temple, presenten més simplicitat i esquematisme. Començarem la nostra descripció per l'únic capitell figurat, en el qual de nou apareixen quatre àguiles, i continuarem cap a la dreta:

Capitell 1. A cadascuna de les cares hi ha una àguila frontal, de cos prominent decorat amb una trama de plomes romboidals i ales desplegadas, que ocupen la resta de la superfície. Sota l'àbac, amb dos arcs de mig punt, dues fulles amb el nervi central.

Capitell 2. Cistell amb dos registres: a l'inferior, unes fulles ametllades llises simplificades i semiesferes gruixudes; al superior, fulles similars i cilindres que vinculen els extrems de l'àbac amb les fulles.

Capitell 3. Geometritzant. Cinta decorada amb una línia de punts trepanats i fulles ametllades apuntades; un petit cilindre les uneix als extrems de l'àbac.



Coberta de l'apodytherium, amb la llanterna

Capitell 4. Cinta lineal trepanada que forma grans fulles ametllades apuntades als angles. Queda unit amb l'àbac, subdividit per dos petits arcs de mig punt, per dos cilindres.

Capitell 5. Presenta una fulla central a cada cara i una a cada angle. En un segon registre, unes fulles amples ametllades formen volutes directament en contacte amb l'extrem d'un àbac amb dos arcs de mig punt.

Capitell 6. Disposició molt similar a la del capitell 5.

Capitell 7. Dos registres de fulles superposades i intercalades, la distribució dels quals és idèntica a la del capitell 2.

Capitell 8. Quatre grans fulles ametllades sobre les arestes. Dels seus vèrtexs penjen volums cònics. Petits cilindres uneixen els vèrtexs de les fulles a l'àbac, tallat amb dos arcs. Sobre l'eix, sostenint l'àbac, una columna amb capitell vegetal.

Detall dels capitells de la llanterna



CAPITELLS DE LA GALERIA CEGA ADOSSADA AL MUR SEPTENTRIONAL DE L'APODYTHERIUM

Als arcs dels extrems de la galeria, un dels muntants s'adapta al nivell dels arcs de descàrrega de la coberta. Aquí, sobre el collarí o astràgal de mig bossell llis, es desenvolupen capitells de dimensions més petites, molt esmussos en comparació amb els de la llanterna. Treballats únicament per tres de les seves cares, presenten decoració a base de motius vegetals delimitats per una estreta franja llisa. D'esquerra a dreta:

Capitell 1. Cinc carrassos de superfície perlada.

Capitell 2. Entrellaçat de tiges vegetals, cadascuna subdividida en tres franges, la central perlada.

Capitell 3. Fulles d'acant de perfil molt ondulat i eix central trepanat sobre les arestes.

Capitell 4. Entrellaçat de tiges i fruits perlats. Composició molt similar a la del capitell 2, però invertida.

Capitell 5. Dos nivells superposats de fulles. Al registre inferior fulles d'acant de la mateixa tipologia que les del capitell 3.

Capitell 6. Dos registres vegetals. L'inferior amb grans fulles ametllades sobre les arestes i el superior amb tres semiesferes amb un cercle central.

Els capitells 1 i 6 es troben, respectivament, sota un cimaci compartit entre la galeria i l'arc de descàrrega cantoner corresponent. Esculpides en relleu als angles de la sala i al banc seguit apareixen petites columnetes decoratives amb bases altes i capitells de dos registres vegetals.

ESCUPTURA: VALORACIÓ FINAL

Hi ha un debat obert sobre la datació i l'adscripció dels tres conjunts descrits. Segons Puig i Cadafalch, es tracta de models romànics que imiten fórmules clàssiques anteriors, romanes, molt presents en els repertoris decoratius romànics que, segons I. Escandell, estarien "gairebé esgotats a mitjans del segle XIII". L'artista, tot i la seva notable tècnica (en el temple), no deixaria d'estar repetint esquemàticament i decorativament aquests models. Trobem també columnes superposades en altres conjunts romànics gironins, com al claustre de la catedral. Aquest conjunt, eminentment decoratiu, mostra una meravellosa lectura relacionada estretament amb l'edificació, ja que resulta una constant en la composició dels capitells l'evocació de les mateixes escultures i conceptes arquitectònics desenvolupats a l'edifici, relacionats amb l'octògon, les vuit columnes o la volta esquifada de vuit panys. Es tracta d'una imatge dins de la imatge (evident per exemple al capitell 2 de la llanterna) que, a més, s'omple de significat amb la presència constant d'un repertori vegetal abundant clarament relacionat amb l'abundància i el plaer, ple de fruits (raïms, pinyes, granades, figues o peres) i vinculat clarament amb l'origen reial i inclús cristià de l'edifici. L'àguila sovint apareix a les portades i a altres llocs com a guardià, junt amb grius i lleons; els entramats del seu plogatge es troben, com apunta I. Escandell, en un capitell conservat al Museu d'Art de Girona i al capitell 8 del claustre de Sant Pere de Galligants.

Així, tot i que són evidents les diferències del tipus de talla entre els conjunts de l'*apodytherium* (molt detallats), la llanterna (lleugerament esquemàtics) i les cambres (molt esquemàtics), tots formen part d'un mateix programa. La decoració vegetal d'alguns dels capitells de fulles estriades, ametllades i apuntades, pot relacionar-se clarament amb exemples tardans del romànic gironí, com el claustre de Sant Daniel. Els variats i abundants motius de tiges entrelaçades perlades que acaben en palmetes, molt presents als capitells de la galeria, presenten una clara relació amb els del claustre de Sant Cugat del Vallès (Museu de Montserrat, núm. inv. 100.561), tallats entre el 1190 i el 1210 sota la direcció del mestre Arnau Cadell, relacionat també amb la segona fase del claustre de la seu de Girona. Convé tenir en compte que aquest repertori

d'entrelaçats perlats és el resultat de la dependència de tallers tolosans del segle XII, reconeixible en diferents conjunts catalans de finals del segle XII i principis del XIII i, per tant, datats cap a l'any 1200.

Tenint en compte que l'edifici va ser construït cap al 1194 i reconstruït a finals del segle XIII, després del setge del 1285, mantenim la tesi segons la qual els capitells del temple, els de la llanterna (o alguns d'aquests) i, fins i tot, els de la galeria septentrional del vestuari, corresponen als originals tallats a finals del segle XII o a principis del segle XIII. Tot i això, tal com apunten cautelosament Marquès, Mirambell i Sagrera, la reconstrucció del 1294 va aprofitar els capitells anteriors i els va reubicar en alguns casos sobre elements constructius aixecats *ex novo*.

Text i fotos: APA - Plànols: ACC

Bibliografia

AA.VV., 1929; AA.VV., 1930; AA.VV., 1980, p. 19; AA.VV., 1990a, p. 188; AA.VV., 1995, pp. 323-326; AMADOR DE LOS RÍOS, R., 1915; ARAGÓ I MASÓ, N.-J., 1995, pp. 6-7; BAYONA I PRATS, L., 1990, pp. 73-77; BIRULÉS I BERTRAN, J. M. i DEL POZO, J., 2008; BLANCH I ROIG, E. i MASÓ I VALENTÍ, R., 2009, pp. 533-534; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2000, pp. 17-24, 123-127; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2003; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2004, pp. 141-159; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2005b, pp. 40-41; CARBONELL I ESTELLER, E., 1974-1975, II; CASELLAS I SERRA, L. E., 1992, pp. 156-160; CATALUNYA ROMÁNICA, 1984-1998, V, pp. 171-174; DALMASES I BALANÀ, N. de i JOSÉ I PITARCH, A., 1986, p. 150; DORCA I PARRA, F. X., 1888, ap.; ESTEBA I LÓPEZ, J. i LLINÀS I POL, J., 2000, pp. 249-252; FABRE I FORNAGUERA, J., 1986, pp. 62-63, 211; FREIXAS I CAMPS, P., 2006, pp. 127-130; GIRBAL I NADAL, E. C., 1866; GIRBAL I NADAL, E. C., 1888a; HEIDEPRIEM, E., 2001, p. 91; LABORDE, A. de, 1806-1820; LACUESTA I CONTRERAS, R. i CUSPINERA I FONT, L., 2006, p. 110; MARQUÉS CASANOVAS, J., MIRAMBELL I BELLOC, E. i SAGRERA I ARADILLA, J., 1994; PLA I CARGOL, J., 1943, pp. 55-64; PLADEVALL I FONT, A., 1986a, pp. 109-111; PLANAS I MARCÉ, S., 2007, p. 146; PUIG I CADAFALCH, J., 1913-1914; PUIG I CADAFALCH, J., 1936; PUIG I CADAFALCH, J., FALGUERA, A. de i GODAY, J., 1909-1918, II, pp. 607-609, 611-623, 695, 702, 718-721, 731, 735, 860, 862; RAHOLA I LLORENS, C., 1925, pp. 272-275; RAHOLA I LLORENS, C., 2000, I, l'àm. XI-XIV, II, pp. 174-178; ROCA I FARRERAS, J. N., 1888, pp. 177-189; SOLER I MASFERRER, N., 2008, pp. 519-542; SOLER I MASFERRER, N., 2009, pp. 529-553; VILLANUEVA, J., 1803-1852, XIV, pp. 188-189; YARZA Y LUACES, J. i ESPAÑOL BERTRAN, F., 2007, pp. 34-37.

Palau de la Fontana d'Or

SE SITUA PROP DE LA PLAÇA DE L'OLI, al número 19 del carrer Ciutadans. L'estructura interior d'aquesta casa medieval correspon als edificis del gòtic civil dels segles XIV i XV, però integra elements romànics rellevants dels segles XII i XIII. El nom bonic i romàntic de "Fontana d'Or" es remunta

al segle XVIII, quan l'edifici es va convertir en posada. A mitjan segle passat va esdevenir un important centre sociocultural, avui convertit en seu de CaixaForum de Girona. Malgrat les importants modificacions i les restauracions successives a les quals s'ha vist sotmès, potser massa arqueòlogues, l'edifici



Façana principal

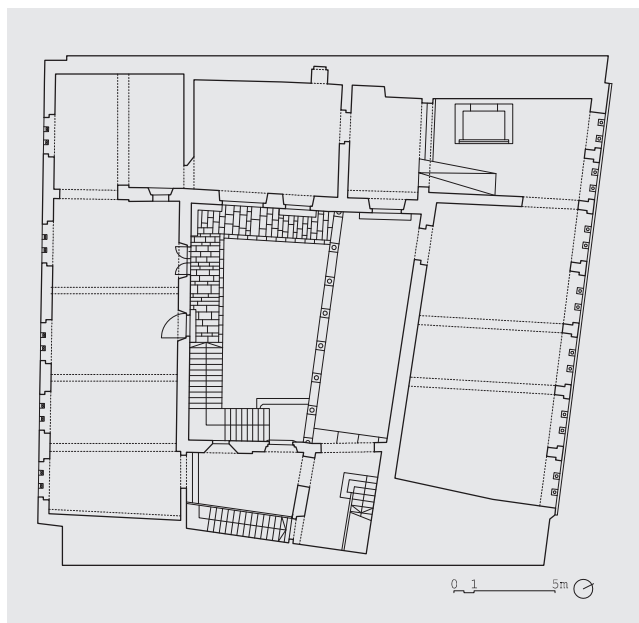
manté encara una disposició i organització que, juntament amb els elements que encara s'hi conserven *in situ*, recorden el seu origen noble i aristocràtic.

L'adquisició per part de Bernat de Sitjar, membre d'una de les famílies més rellevants de la primera burgesia de Girona, dels solars sobre els quals es construiria l'actual Fontana d'Or està plenament documentada. El 1221, Pere de Sant Celoni i Ramon Albareda, junt amb tres germans d'aquest últim, van confirmar perpètuament a Bernat de Sitjar la concessió de l'obrador d'un tal Guillem Ramon de Fàbregues, pare, i en el mateix document van confirmar també al mateix Bernat de Sitjar la venda d'unes cases i establiments feta per Astruga de Girona i la seva filla uns anys abans. A canvi d'aquestes concessions, que estaven reservades per als senyors de Sant Celoni i Albareda, el document especifica que Bernat de Sitjar podria utilitzar-les lliurement, sempre que realitzés un pagament anual. En el mateix document es precisen les afrontacions d'aquestes cases, que segons la historiografia descriuen les parcel·les adquirides per Bernat de Sitjar el 1221, on es començaria a construir l'edifici romànic tardà de la Fontana d'Or. La ubicació apareix confirmada per un document fiscal del 1535 en el qual per ordre dels jurats de Girona es detallen totes les propietats dels Sitjar: la casa que aleshores tenia Miquel (o Rafel) de Sitjar "en directa senyoria per al pavorde de Sant Martí Sacosta" s'ubicava "al carrer Ciutadans, a tocar de la Plaça de l'Oli, amb dues portes, una a cada carrer i una altra

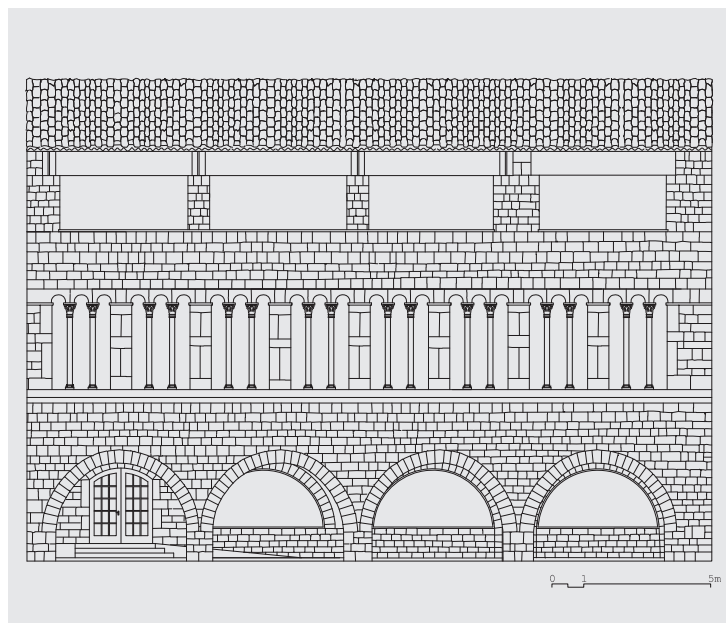
al de les Ferreries". Bona part de les rendes dels Sitjar provenen de la gestió d'una certa i complexa activitat molinera. La ubicació i el primer edifici de la Fontana d'Or s'atribueixen en part a aquesta activitat.

El gran edifici, de planta rectangular, una mica irregular, que s'adapta al traçat dels carrers circumdants, desenvolupa dues amples i monumentals façanes. La principal, orientada a llevant, dona al carrer Ciutadans i la posterior, a ponent, dona al carrer de les Ferreries Velles. No es descarta que originalment la casa tingués unes altres façanes, almenys a migdia, ja que s'intueix l'arrencada de grans arcades a l'extrem sud de les dues façanes conservades. Les dimensions de l'edifici i les dues façanes exteriors responen a les formes originals de la gran casa del segle XIII, ja que es desenvolupen sobre el pòrtic de grans arcades de la planta baixa, pensades per albergar-hi obradors i botigues de mercaders. Mentrestant, a l'interior, organitzat entorn d'un pati central, acusa fortes reformes efectuades en el segle XV, relacionades amb un gran incendi que va obligar a la refacció de bona part de l'interior de l'edifici. A l'interior, una escala conduïa a la planta noble de la casa, on es troba, perfectament restaurada, una galeria porticada d'arcs apuntats d'estil gòtic, així com un magnífic cassetonat de fusta. A l'exterior, la planta noble queda emfatitzada per l'obertura d'una gran galeria de finestres triforades a totes dues façanes.

Resulta molt difícil i arriscat reconèixer les estructures originals integrades a l'edifici. Segons l'arquitecte J. M. de



Planta



Alçat sud

Ribot, director de la restauració efectuada el 1972-1973, únicament la decoració de la façana principal del carrer Ciutadans respon a fórmules pròpies del romànic més tardà. Presenta vuit finestres triforades, amb notables capitells i cimacis esculpits. Per la seva organització, exteriorment la construcció pot relacionar-se amb altres edificis urbans, tant gòtics, com la casa Cambó de Besalú, com amb exemples coneguts de l'arquitectura romànica civil de la Catalunya Nova, com la Paeria de Lleida o la casa dels Sobies de Tàrraga, amb finestres triforades a les seves façanes.

La façana de la Fontana d'Or, tota construïda amb pedra calcària local, s'aixeca sobre quatre àmplies arcades adovellades obertes al mur, que donen accés a un profund pòrtic cobert per un embigat de fusta. Els quatre pilars gruixuts formats per la unió de les arcades estan reforçats per la part interna per pilastres rectangulars adossades. A l'altura del tercer pilar, en perpendicular a la façana, es desenvolupa un arc diafragma apuntat. Un arc de les mateixes característiques, cegat, es dibuixa a l'extrem septentrional del pòrtic.

Sobre les grans arcades, ressegueix la façana una cornisa de cavet que indica l'inici de la planta noble. A sobre es disposen vuit finestres triforades estilitzades regularment separades per pilars, tots aixecats sobre una primera filada de carreus que fa d'ampit. Una franja decorativa, formada rítmicament per cimacis i cornises esculpits, corona i unifica horitzontalment les obertures tripartides, els pilars i el parament. Únicament es disposa un aparell de carreuat ben travat als pilars cantoners dels dos extrems, mentre que els muntants de cada finestra s'uneixen formant idènticament els set pilars intermedis. Entre pilar i pilar, cada finestra presenta sobre plint i base àtica esveltes columnetes que a la seva part superior suporten

singles capitells i cimacis, que alhora donen suport a tres petits arcs de mig punt que coronen el bonic conjunt. Per sobre de les finestres culmina la façana una cornisa de lloses rectilínies estretes.

En total, el sumtuós conjunt escultòric consta de vuit parells de capitells amb els seus corresponents cimacis, als quals hem de sumar les corresponents bases de perfil àtic amb arpes tallades, que en alguns casos presenten variacions (caps zoomòrfics i arpes); i les nou cornises que decoren els pilars entre finestres. Aquestes, de secció trapezoidal invertida, presenten el seu perfil decorat a tots els cimacis i cornises amb una franja vegetal amb tija ondulant de la qual emergeixen trompes regulars o una franja formada per palmetes juxtaposades. Aquestes franges decoren el cimaci i la cornisa. La variació que permet individualitzar cada element decoratiu recau en el repertori de caps que, ocupant el punt més alt de la franja vegetal, es disposen a les dues cantonades externes de cimacis i cornises alternant-se per parells. Es configura així un repertori variat que presenta caps humans amb: a) cabellera ondulada que es fon amb les tiges vegetals; b) mitja cabellera llisa, o bé inspirades en animals c) caps zoomòrfics felins o d) figures monstruoses. Les cornises dels pilars extrems presenten decoració figurativa amb dos éssers en lluita la disposició dels quals s'adapta completament a l'espai únic de l'element estructural en qüestió. Mentre que la cornisa de l'extrem esquerre presenta dos lleons de perfil i enfrontats, que comparteixen cap sobre l'aresta, la cornisa de l'extrem dret presenta un lleó de perfil devorant un ésser humà jacent, en posició frontal i hieràtic, vestit amb túnica curta de plecs rectilinis. Màscares zoomòrfiques i fulles de palmeta completen la composició.

CAPITELLS

D'esquerra a dreta, la descripció dels setze capitells, tots treballats per les quatre cares, és la següent:

Capitell 1. Presenta dos grius rampants i de perfil, que comparteixen un mateix cap girat i, a l'eix central de cada cara, apareixen dos humans. El rostre del personatge inferior expressa patiment, mentre estira els braços cap als costats agafant les potes del darrere dels dos animals. Els grius recolzen una de les seves arpes davanteres sobre aquest mateix cap humà, mentre dirigeixen l'altra cap a la barbata del segon rostre humà (amb bigoti i grans ulls dividits i oberts), que apareix entre els dos animals a la part superior. L'escultor dominava el repertori i la descripció gràfica.

Capitell 2. Amb una sèrie de semicercles en relleu juxtaposats, el cistell es divideix en dos grans registres. L'inferior, molt ample, és ocupat per tres fulles d'acant amb estries. A cada cara del capitell apareixen tres caps, un de frontal al centre i dos de perfil als extrems, de trets fins.

Els capitells 6, 8, 10 i 12 presenten la mateixa composició que el capitell 2, desenvolupada de manera pràcticament

idèntica, tot i que amb algunes variacions d'estil. Tots, d'inspiració clarament coríntia i amb caps humans en un segon registre, corresponen a una fórmula molt utilitzada pels tallers rossellonesos i present a Sant Pere de Galligants i al trifori de Sant Feliu de Girona, amb clars paral·lels amb el claustre de Santa Maria de l'Estany.

Capitell 3. Mostra dos felins, lleones aixecades sobre les potes del darrere, que cauen directament sobre el collarí. Rampants, de perfil i simètricament enfrontades, es disposen amb el cos cap a l'eix central del capitell i el rostre de trets humanitzats girat, mirant cap a l'espectador. Les seves llargues cues en espiga (no en palmeta), surten d'entre les seves cames per sota del ventre i s'entrecreuen reposant sobre la cuixa de la contrincant. Coincidint amb l'eix central, entre els caps de les dues lleones apareix un rostre de grans ulls ametllats, celles gruixudes i –com en el cas de les lleones– un iris que es confon amb la pupila. Les dues lleones tanquen la boca d'aquest personatge central amb una de les seves urpes davanteres. El motiu dels dos felins enfrontats és molt freqüent als tallers rossellonesos i va esdevenir un motiu recurrent en capitells gironins: galeria oest de Galligants i, sobretot, Sant

Capitells de la façana principal



Pere de Rodes (capitell conservat al Museu d'Art de Girona). La representació anatòmica de l'animal és similar a la dels lleons de l'arquivolta interna de la portada sud de Sant Vicenç de Besalú.

Capitell 4. Sobre un collarí o astràgal decorat amb guirnalda (idèntica al capitell 2), es desenvolupa una decoració del cistell en dos registres. El primer consisteix en grans fulles de perfil semicircular i ondulat, amb nervadura sobre l'eix central de cada cara i una petita perla semiesfèrica entre fulla i fulla. El segon registre es divideix en dos nivells. A l'inferior, sobre les fulles del primer registre, es disposen fulles superposades que es fonen en la seva part superior amb els tres rostres humans que ocupen el segon nivell i que són coronats per les flors dels daus de l'àbac. Aquest segon registre de fulles estriades es deforma i es converteix en la barba dels rostres, llarga i caiguda en els dels extrems. Aquestes màscares queden unides entre si per diminutes volutes, a manera de cabells; els seus trets són fins, de poc relleu i serriats, amb grans ulls ametllats oberts. S'utilitza el trepant per indicar l'iris i el decorat de la barba estriada del personatge central (únicament en un dels costats del capitell). Aquesta mateixa composició es repeteix idènticament en els *capitells 7, 9 i 11*.

Capitell 5. Sobre les arestes del capitell es disposen quatre animals. El seu pelatge és dens, amb estries ondulants i llargues que surten d'una marcada espina dorsal; la seva cua és ampla, estesa i baixa (pràcticament exempta sobre l'astràgal). Les seves potes, mig ajupides, es recolzen sobre les cantonades del capitell. Els caps dels cans, molt deteriorats, es

presenten girats 90° sobre el cos. El seu morro ample i apuntat presenta la boca a mig obrir; els ulls dividits tenen forma de gota i les orelles són apuntades. El tema d'aquest capitell està clarament emparentat amb el capitell 14 d'aquesta mateixa façana. La postura dels llops és clarament relacionable, com apunta J. Molina, amb "la Lleona" (segle XII), conservada al Museu d'Art de Girona; es tracta de la mateixa disposició que presenten els lleons de la portada sud de Sant Vicenç de Besalú.

Els següents *capitells 6, 7, 8, 9, 10, 11 i 12*, com hem comentat anteriorment, reproduïxen d'una manera pràcticament idèntica —alternant-se— els models descrits als capitells 2 i 4, tots dos d'un mateix estil i que basen la seva composició en la barreja d'allò vegetal i allò figuratiu sota l'astràgal de tres daus amb flors.

Capitell 13. Quatre sirenes-ocell es disposen sobre les arestes del capitell, dretes i frontals, amb les tres peülles de les seves arpes ben visibles sobre l'astràgal. Sobre les seves potes semicilíndriques mostren un cos d'ocell amb plomatge fins a la base del coll, aconseguit a base de sèries de plomes superposades i intercalades. Als laterals del cos apareixen en relleu les ales, únicament visibles a la seva part superior. La seva superfície apareix ben tallada a còpia d'un cordó en forma d'espiga que ressegueix tot el cantó extern i emmarca l'interior de l'ala, cobert per tres bandes verticals de plomes en espiga separades per fines franges llises, que generen un ritme harmònic. Els caps humans d'aquestes sirenes presenten rostres de trets suaus i regulars, idèntics a cadascuna de les quatre figures: nas llarg i afilat, llavis fins tancats, ulls ametllats,

Capitells de la façana principal





Capitells de la façana principal

front estret i cabells amb serrell. La mitja cabellera llisa cau amb serrell en voluta sobre les espatlles. Sobre la petita fulla en forma de doble palmeta que centra cada cara, apareix un personatge humà vestit amb túnica d'escot apuntat i plecs regulars amb rostre inexpressiu. El personatge que apareix a la cara externa del capitell presenta la mateixa postura però es recolza sobre el llom d'un animal, probablement un llop, el cap del qual, frontal, ocupa part de la fulla, als costats de la qual apareixen les cames d'un personatge calçat amb botins. Darrere de cada personatge neixen tres fulles. Una de central, acanalada, la part superior de la qual corona el personatge; i dues de laterals, les tiges de les quals es dirigeixen cap als vèrtexs superiors del capitell, on formen volutes. Sobre l'àbac de tres daus adornat amb flors, culmina el conjunt un cimaci amb una decoració vegetal que recorda la cornisa de l'extrem dret. Els caps esculpits als angles d'aquest cimaci són clarament diferents dels anteriors: una tela cobreix el cap (potser com un turbant), mentre que una segona tela emmarca el rostre des de les orelles fins a la mandíbula i es fon amb el cordó inferior del cimaci. El motiu de la sirena apareix al claustre de Galligants i al capitell del pilar sud-occidental del



claustre de la catedral gironina. Tal com apunta J. Molina, aquest motiu apareix també en conjunts hispànics coneguts, com a l'església de Loarre, a San Juan de Duero i al claustre de Santo Domingo de Silos.

Capitell 14. Igual que al capitell 5, apareixen quatre figures de dens pelatge i llarga cua, idènticament disposades a les arestes del cistell del capitell. Aquí una canaleta central divideix el collarí de mig bossell en dues parts. Sobre el collarí, al centre de cada cara i entre els dos animals, es disposa una figura humana en vertical, frontal i dreta, vestida amb una túnica d'escot apuntat i plecs regulars verticals. El seu rostre és hieràtic, de llavis tancats i grans ulls oberts. A les tres cares internes del capitell sembla que els animals s'imposen en la lluita contra l'home, mentre que a la cara externa el personatge central es defensa agafant amb les mans (separades del tors) les llargues llengües apuntades dels dos animals.

Capitell 15. Presenta escenes de caça. A dues de les quatre cares apareix un cavall de perfil, el cap del qual queda pràcticament exempt a la cantonada del capitell. Muntant l'animal apareix un arquer, també de perfil, amb els braços separats

tensant l'arc amb fletxa que apunta als animals que apareixen a les cares laterals del capitell. El cavaller vesteix túnica curta amb plecs rectilinis i botins que s'observen perfectament al costat de l'estrep, unit a una muntura decorada amb una línia de punts trepanats. El rostre del cavaller és de trets detallats però estàtics, ulls oberts d'iris trepanat, disposat de tres quarts i amb cabellera curta estriada. El cos i el cap de l'animal, tot i que una mica hieràtics, estan treballats amb detall. A les altres dues cares laterals del mateix capitell, sobre una gran fulla central i donant continuïtat a l'escena de la caça, apareix centrat i de perfil un animal: un cérvol (a l'intradós nord) i una cabra de banyes grans i helicoidals (a l'intradós sud), amb el pelatge indicat per petites incisions lineals seriadades que emfatitzen els diferents volums del cos. Els dos estan sent atacats: el primer per un felí i el segon per un gos que, pujat al llom de l'animal, el mossega prop del coll. Aquest capitell té estrets paral·lelismes amb un capitell de la galeria sud del claustre de la catedral de Girona, on apareixen el genet-arquer i l'animal atacat per un lleó. Es tracta d'una temàtica clàssica que troba un clar referent en un dels sarcòfags de Sant Feliu.

Capitell 16. Sobre una decoració vegetal a base de tres estilitzades i estriades fulles als vèrtexs de les quals es formen volutes en espiral apareixen dues figures humanes dretes, enfrontades, amb les extremitats superiors sobre el cos del seu contrari. A la cara interna del capitell els seus caps apareixen coberts per una tela o mocador sota el qual se n'entreveu la cabellera. Els quatre cossos seminus es mostren únicament vestits per una calça curta amb culots. Sembla que es tracta d'una escena de lluita cos a cos, present als claustres de la catedral de Girona, de Sant Cugat del Vallès i de la catedral de Tarragona.

En conjunt, els capitells de la Fontana d'Or troben clars paral·lels en capitells dels claustres de Sant Pere de Galligants, la catedral de Girona i Sant Cugat del Vallès i, fins i tot, en alguns capitells del trifori de Sant Feliu de Girona i de la casa de la canònica (al Museu d'Art de Girona), tots elaborats entre l'últim terç del segle XII i principis del segle XIII. Tot i això, en aquest conjunt és evident un cert hieratisme, molt distant dels tallers tolosans actius durant la segona meitat del segle XII i principis del segle XIII. A jutjar per la diferència del tipus de talla, que utilitza tant el bisell com el trepant, així com per la composició de cimacis i capitells, podem apuntar la presència d'almenys tres mans diferents: una primera més tosca i primitiva, a la qual pertanyerien part de les cornises i les dues escenes de lluita dels extrems (entre lleons i entre l'home i el lleó), molt similars a la del cimaci de Sant Vicenç de Viladesens i a l'esmentada portada sud de Sant Vicenç de Besalú; una segona, de més qualitat, responsable de les composicions clarament individualitzades, que beu de coneguts repertoris romànics; i una tercera, que correspondria als capitells d'origen corinti amb caps del registre superior, semblants a un dels capitells del trifori de

Sant Feliu, que presenten rostres subtils però seriat i inexpressius i que segurament corresponen a un moment tardà del romànic i reforcen la lectura decorativa del conjunt, que únicament en alguns casos puntuals podria tenir una segona lectura com a profilaxi contra el mal i ostentació de la classe dominant.

MÈNSULA "DELS CÒNJUGES"

Una mènsula esculpida va ser trobada durant la restauració del 1972-1973 i reutilitzada com a carreu a la part superior d'un dels murs que formen el pati interior de la Fontana d'Or. Aleshores va ser reubicada i unida al mur del gran rebedor de l'edifici. S'anomena "dels cònjuges" perquè en el pla acanalat d'una gran motllura de cavet s'observen inscrites les figures d'un home i una dona. La parella apareix asseguda, els dos en la mateixa postura, amb els peus recolzats a la part inferior de

Mènsula "dels cònjuges"



l'element, gairebé a l'aresta, mentre aixequen els braços amb els colzes doblegats cap enfora, com atlants. Aquesta postura al·ludeix a la funció d'aquesta mènsula, que sostenia un element avui desaparegut. Les dues figures vesteixen túniques llargues de plecs ondulants però esquemàtics. Els seus trets, tractats amb un volum important, es presenten hieràtics i inexpressius, amb grans ulls ametllats. La qualitat de la peça és considerable. En virtut d'aquesta qualitat d'execució, J. M. de Ribot va apuntar la possibilitat que fos obra del taller d'Arnau Cadell. En tot cas, és evident la relació de la peça amb les mènsules que sostenen un dels sepulcres del claustre del monestir de Sant Daniel.

Text i fotos: APA - Plànols: ACC

Bibliografia

AA.VV., 1980, p. 28; AA.VV., 1990, p. 189; ALBERCH I FIGUERAS, R., 1992; BARRAL I ALTET, X., 2004; BOFARULL I MASCARÓ, P., 1856, VIII, núm. 75, perg. 343; BOLÒS I MASCLANS, J., 2000, pp. 155, 162; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 1995, pp. 68-74; CANAL I ROQUET, J. *et alii*, 2005b, pp. 46-49; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1998, V, pp. 174-177; FABRE I FORNAGUERA, J., 1986, pp. 53, 59-60; GUILLERÉ, C., 1991; GUILLERÉ, C., 1994, II, pp. 269, 320; MARQUÈS I PLANAGUMÀ, J. M., 1993, docs. 282, 293, 311, 336; MARTÍN I ORTEGA, A., 1973, pp. 33-35; MOLINA I FIGUERAS, J., 1991, pp. 175-177; OLIVA I PRAT, M., 1973a, pp. 10-16; PLA I CARGOL, J., 1943, pp. 255-259; PLA I CARGOL, J., 1973, pp. 42-49; PLA I CASADEVALL, J., 1973, pp. 17-20; PLADEVALL I FONT, A., 1986a, pp. 25-29; PUIG I CADAVALCH, J., 1949-1954, III; PUIG I CADAVALCH, J., FALGUERA, A. de i GODAY, J., 1909-1918, III/2, pp. 586, 588-589; RIBOT I DE BALLE, J. M. de, 1973, pp. 3-6; SOBREQUÉS I CALLICÓ, J., 1973, pp. 7-9; TARRÉS I VIVES, J., 1973, pp. 27-28.

Monestir de Sant Daniel

EL MONESTIR DE SANT DANIEL es troba a la població homònima, al nord-est de la Força Vella de Girona, aïllat i extramurs de la ciutat, a aproximadament 1 km del monestir de Sant Pere de Galligants i al centre d'una vall exuberant anomenada en època medieval *Vall Bascona*. Es tracta de l'únic monestir benedictí femení català fundat en el segle XI i avui, amb més de mil anys d'història, continua acollint una comunitat de monges de clausura que, sabent-se adaptar als nous temps, cuiden i donen nous usos públics a algunes de les seves antigues dependències monacals.

Es conserva una de les dues còpies del segle XIV del document de venda de l'església parroquial de Sant Daniel, els seus alous, drets i primícies, signat el 1015 per la comtessa Ermessenda qui, juntament amb el seu marit el comte Ramon Borrell, compra al bisbe de Girona Pere Roger, el seu germà, aquesta església i els seus alous per cent unces d'or, diners destinats a cobrir les despeses de reconstrucció de la catedral gironina. Malgrat que en aquest document no s'esmenta encara el monestir, resulta evident que amb aquesta compra els comtes disposen de tot el necessari per a la fundació d'un cenobi en el lloc. Així, sobre aquestes terres de domini comtal es construeix ràpidament, per ordre de la mateixa Ermessenda, l'edifici monàstic dedicat a sant Daniel, que serà contemporani a la reforma i ampliació de l'antiga església parroquial, dedicada a sant Salvador, que donava nom al lloc des del segle IX; aquest temple custodiava al seu interior, suposadament des de l'any 888, els vestigis del màrtir sant Daniel, portats segons la llegenda des d'Arles.

La construcció del monestir va ser ràpida. Després de la mort del comte Ramon Borrell el 1018, Ermessenda i el seu fill Berenguer Ramon I (encara menor d'edat), complint amb les voluntats del seu difunt marit, signen una important escriptura de dotació a nom del monestir de Sant Daniel, que juntament amb el document del 1015 equivalen a la perduda

acta fundacional. En aquest segon document, la comtessa confirma la donació de l'alou de Sant Daniel, indicant les seves afrontacions. A l'alou se suma una important donació de terres i béns dispersos de possessió comtal, entregats a l'església de Sant Daniel en el mateix document i que entenem com a lot fundacional del cenobi, que segons apunta A. Gironella –recollint les tesis de J. M. Marquès– els comtes haurien anat aplegant durant el segle X pensant ja en la fundació d'una comunitat monàstica. En l'escriptura del 1018, la comtessa confirma que ella mateixa va començar les obres per a la reconstrucció de l'església, que ja es relaciona amb el monestir, perquè es refereix al temple com a "l'església de la casa de Sant Daniel, cenobi", situada "davant de la ciutat de Girona, a la mateixa Vall, que jo l'anomenada Ermessenda per voluntat del meu marit, Ramon, comte, de bona memòria (...) vaig començar aquesta església a edificar i que amb l'auxili de Déu vull perfeccionar". En aquest mateix document es diu que aquests béns s'entreguen a "tots els clergues, dones consagrades a Déu, laics d'un i de l'altre sexe que en aquest lloc serveixin a Déu i als sants". D'aquestes afirmacions es dedueix que el 1018 ja existia una casa o cenobi de Sant Daniel al costat de l'església, les obres de restauració del qual, començades tres anys abans, encara estarien en procés.

Tot i això, la comunitat de monges benedictines de Sant Daniel no apareix pròpiament documentada fins deu anys més tard. El 1028 Ermessenda, qui continuava procurant béns al monestir, l'abadessa Bonafilla i tota la congregació compren una terra a Gaufred Bernat. Probablement el cenobi va ser pensat, en un primer moment, per fer d'alberg als comtes de Barcelona-Girona quan tinguessin necessitat de residència a la ciutat. Després de la mort de la comtessa el 1058 el monestir continuarà rebent la protecció i l'empara comtal. Així,



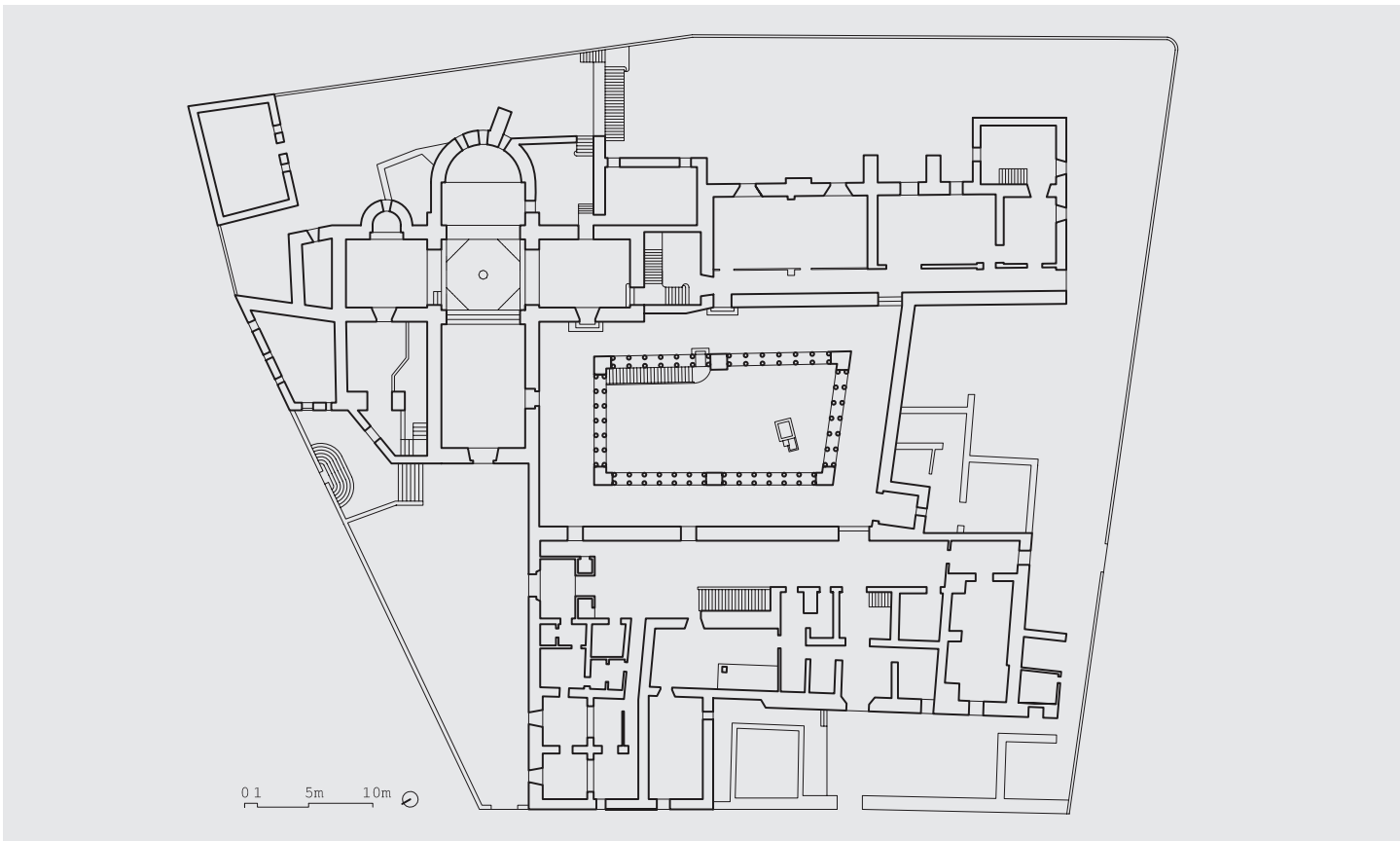
Vista general del conjunt

el 1085 la comtessa Mahalta, esposa de Ramon Berenguer II, fa donació al monestir d'unes cases situades a la ciutat, sota la mateixa canònica de la seu, amb l'objectiu –segons les antigues tesis de Roig i Jalpí– d'impulsar la reparació i ampliació del cenobi al qual, després de la mort del seu segon marit, Eimeric de Narbona, s'hauria retirat la mateixa Mahalta.

Tot i que el document original ha desaparegut, gràcies als estudis que durant el segle XVII va dur a terme l'esmentat Roig i Jalpí sobre els orígens del monestir sabem que l'església va ser consagrada l'any 1086, mentre era abadessa Arsenda. És evident que el 1028, quan "la congregació" compra una terra –sota l'abadiat de Bonafilla i junt amb la comtessa Ermessenda–, ja existeix una comunitat monacal. Tot i que hi ha documents semblants posteriors, com ara l'establiment d'una terra dut a terme per l'abadessa Ermengarda el 1045, no es coneix explícitament el nom i el nombre de les components de la comunitat fins al 1067, quan apareixen llistades en un nou establiment de terra a Pere Giribert: l'abadessa Arsenda hi figura juntament amb les devotes Adelgarda, Adaled i Bellecia. Seguint la regla de sant Benet, s'estableix que totes les monges del monestir hauran de ser filles legítimes de pare i mare nobles, norma que podia evitar-se amb una deguda dispensa, si fos necessari; en general, les monges provenien de

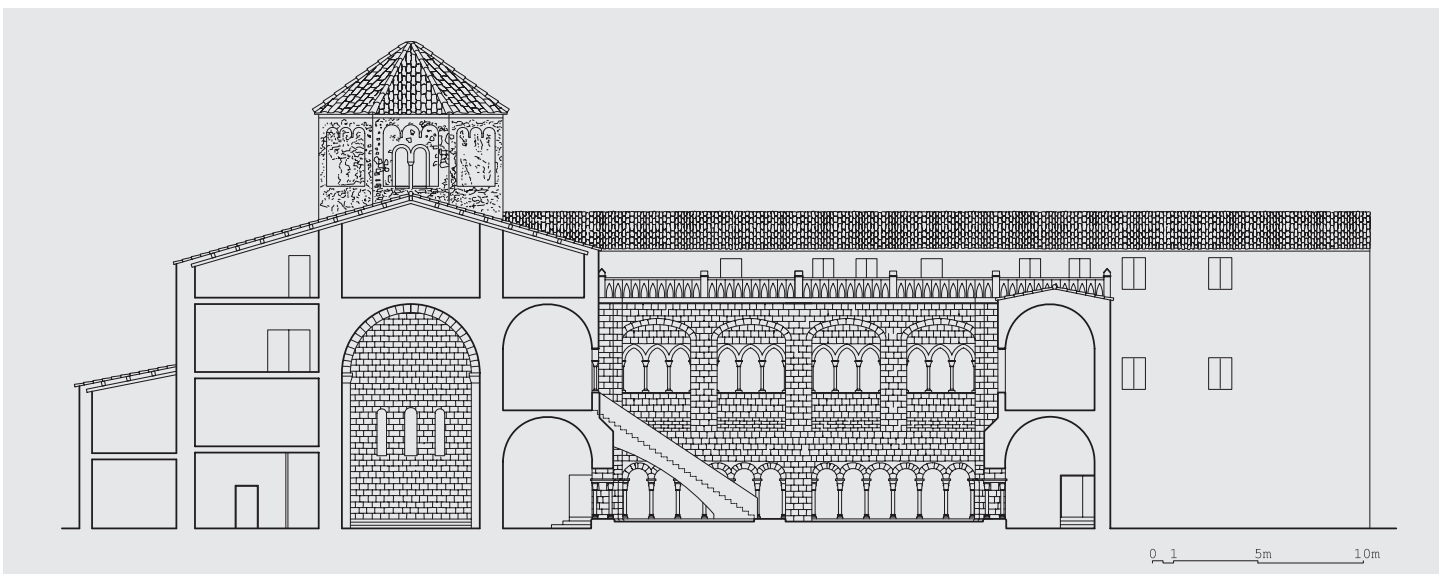
prestigioses i nobles famílies gironines i, fins i tot, algunes arribaven de llocs llunyans de Catalunya.

Veient-se ràpidament consolidada i augmentada la prestigiosa comunitat, que el 1283 ja era de vint monges, van anar creixent també els dominis del cenobi, que –solvent– veuria així assegurada la seva existència i implantació en el lloc. Les donacions fetes durant el segle XII, juntament amb els grans lots entregats entre els segles XII i XIII al monestir i amb les compravendes de patrimoni, van configurar una característica dispersió territorial del patrimoni de Sant Daniel, que el monestir gestionaria utilitzant batlles de sac, recaptadors *in situ*. Al mateix cenobi aviat es van dividir les tasques relacionades amb la gestió patrimonial en diferents oficis, en funció dels quals es vinculaven certes propietats a cada monja; així, a Sant Daniel hi havia ofici de sagristia, infermeria, "pieteria", "cambreteria" i priorat. Tal com constaten les diverses definicions de terres i restitucions de finals del segle XI, la comunitat va haver de lluitar des dels seus inicis per mantenir el domini de les seves propietats, que de vegades es veien usurpades per altres nobles. Així, el 1128 l'abadessa Ermessenda duu a terme una acusació davant Ramon Berenguer III contra Gaufred Bernat per apropiació indeguda i irregularitats comeses a Montfullà i Vilablareix, entre altres llocs.



Planta

Secció transversal



ESGLÉSIA

L'església abacial de Sant Daniel és de planta de creu llatina, amb un notable cimbori vuitavat de dos nivells sobre el tambor de trompes del creuer, i originalment estava coronada

a llevant per una capçalera de tres absis, dels quals només el septentrional correspon actualment al període romànic. L'església evidencia almenys dues fases constructives romàniques, la primera visible al braç septentrional del transepte i la segona al creuer, el cimbori i la nau. S'ha dit que en un inici

aquesta església podria haver estat de creu grega, hipòtesi només admissible prèvia confirmació arqueològica. A partir del 1343, arran del descobriment sota el monestir de les relíquies de sant Daniel, el bisbe Arnau de Mont-rodon va concedir indulgències a tot el qui fes donació d'almoines per a la construcció d'una capella i un sepulcre dedicats al sant. El 1345, la sagristana Ermessenda de Vilamarí encarrega al mestre escultor Aloi de Montbrai un ric sarcòfag d'alabastre per albergar les relíquies. Aquest meravellós sepulcre gòtic, venerat a la cripta sota l'altar major fins a l'any 1936, es conserva actualment al braç nord del transepte.

Els edificis monàstics, annexos al mur sud del temple, s'organitzaven originalment entorn d'un claustre rectangular. Per les successives reformes patides, no queda pràcticament res de les dependències monàstiques originals. La part més antiga la trobem a la galeria inferior del claustre, que correspon a un moment tardà del romànic. Durant el segle XV, el monestir s'amplia i transforma amb la construcció d'un segon pis al claustre (dues de les seves galeries daten del 1427 i del 1430), una escala, un dormitori per als mestres d'obres

(1443), un dormitori comú i una nova porta d'entrada a l'església (1453), a banda d'importantes reformes al dormitori comú, a la seva coberta i arcs, i l'obertura d'un accés directe des d'aquest dormitori fins al cor, així com noves obertures al mur sud.

Després del saqueig del 1640, primer per les tropes de Felip IV i després pels camperols, en la segona meitat del segle XVII es reforma l'església i es tira a terra l'absis major romànic. Segons expressa Roig i Jalpí: *la iglesia en toda su hechura y disposición denota maravillosamente su antigüedad de más de 650 años. La capilla mayor se hizo de nuevo en mi tiempo y es muy hermosa y clara.* Durant el famós setge napoleònic de Girona, el monestir va ser convertit en hospital de les tropes franceses. Tal com es comprova gràficament a les primeres imatges fetes per Vignoli, després del pas de les tropes espanyoles i franceses, a principis del segle XIX l'edifici monàstic estava gairebé destruït. El 1817, la comunitat emprèn la reconstrucció de l'edifici amb l'expressa autorització militar. L'exclaustració del 1835 va ser temporal i la comunitat va tornar al lloc ràpidament, però la majoria dels seus béns van ser

Façana occidental



Absidiola nord





Detalle del cimborrio

desamortitzats. Després es va veure forçada a abandonar la seva casa durant la Guerra Civil i el monestir va ser confiscat per les autoritats republicanes. Les seves cel·les van albergar l'escola Pi i Margall i l'església i el claustre van ser habilitats com a habitatges per a refugiats.

La primera gran restauració del temple es va dur a terme cap al 1950, quan es van retirar les motlures de guix decoratives, es van reforçar els murs de la torre i es van reobrir les obertures cegades de l'edifici. El maig del 1960 es va recuperar l'estructura romànica de la nau amb l'esfondrament del cor. Durant la dècada següent es van dur a terme noves reformes a l'església, i més endavant, altres restauracions i rehabilitacions puntuals a l'edifici monacal, la seva cuina i serveis i la biblioteca, desplaçada a l'antic graner. S'hi han dut a terme dues intervencions arqueològiques el 1998 i el 1999, les dues centrades en el subsol de les dependències annexes al claustre. L'any 2010 es van retirar les construccions annexes a la façana i el 2012 s'ha rehabilitat el claustre.

Exteriorment, l'església de Sant Daniel queda parcialment oculta darrere d'algunes construccions posteriors: la casa de la compradora, al nord-oest, les dependències de l'antiga hostatgeria annexes al mur septentrional i part de les dependències del cenobi al sud. La façana occidental del temple, davant de l'atri d'accés presenta un perfil de dues vessants amb algunes peces de la cornisa original. Aquest mur mostra un aparell una mica tosc, de carreuó de pedra calcària desbastada, tallada en blocs tendents a la forma rectangular allargada col·locats al llarg i través amb argamassa de calç i sorra. A la cantonada nord-occidental de l'edifici,

encara visible, s'observen carreus més grans. La façana es divideix en tres cossos de la mateixa altura en els quals hi ha sengles obertures superposades. Sobre l'arc de mig punt de la porta central, i fins a l'ampit de la finestra del segon nivell, s'observa una franja vertical d'unes dotze filades de pedra una mica més fosca i neta. El segon nivell d'aquest mur frontispici presenta a l'eix central la finestra esmentada, d'arc de mig punt, doble esqueixada i obertura molt ampla. Al tercer nivell el mur es rebaixa dividint-se en tres llenços separats entre si per lesenes que s'ajusten en amplada a la mida d'un carreu. Els murs laterals es presenten coronats per tres arcuacions cegues que s'escalonen en altura; el mur central, en canvi, apareix coronat per un únic arc de mig punt cec que emmarca un òcul.

L'exterior de la façana septentrional de l'església únicament resulta visible des de l'interior de l'edifici de l'hostatgeria. A la primera de les habitacions s'obre una finestra de mig punt i doble esqueixada. A continuació, en una gran sala d'aquesta hostatgeria apareixen tres seccions de mur separats per lesenes similars a les descrites a la façana occidental, que enllacen amb les arcuacions cegues que coronen cadascun dels murs. El mur, l'aparell del qual és de carreuó desbastat disposat al llarg i través i unit amb argamassa de calç i sorra, presenta carreus gruixuts adaptats amb llosetes per ocupar l'espai intern de l'obertura de mig punt de les arcuacions. A més, es conserven tres nivells de forats de bastida. Sobre les arcuacions cegues acaba el mur original amb una filada de llosetes allargades. A la tercera de les habitacions podem veure una altra part del mur amb decoració

llombarda, de nou amb dos murs entre lesenes i un parell d'arcuacions cegues. Els permòdols o mènsoles sobre els quals es recolzen les arcuacions cegues es mostren pràcticament sense treballar.

La capçalera conserva únicament el petit absis septentrional. A causa dels rebliments, dos terços del mur queden sota terra. Del terç superior només queda a la vista la meitat septentrional, ja que la meridional ha quedat absorbida dins d'una petita dependència adossada. El mur de llevant del transepte nord encara conserva a la seva meitat sud l'aparell original de carreuó al llarg i través, i culmina amb una doble cornisa de llosetes sota la teulada actual, de pedra porosa ocre i clara, probablement travertí. Del mur de l'absis central són visibles dos panys entre gruixudes lesenes de dos carreus d'amplada (més grans que les vistes a la façana i el mur septentrional), que culminen sobre el mur de l'extrem nord amb dues arcuacions cegues de mig punt molt desgastades. Mitjançant una atenta observació aquí es veu l'intercalat de dovelles de pedra volcànica negra i dovelles de pedra sorrenca ocre (com a l'església dels Sants Metges de Sant Julià de Ramis). Del mur central únicament queda a la vista una de les seves arcuacions cegues. Entre els dos murs, sobre les lesenes, es conserven diversos forats de bastida. Sobre les arcuacions hi ha una cornisa i per sobre es troben restes evidents de l'antiga presència d'una coberta de pissarra. Sota la cornisa i dins del primer mur descrit es conserven fragments de l'encintat pictòric que decorava els murs, emulant un carreuat de bona talla, com ocorre a l'exterior de l'església veïna de Sant Julià de Ramis.

Sobre el creuer de la nau s'aixeca un gran cimbori vuitavat de dos pisos d'altura. Els paraments exteriors de les seves vuit cares s'ornamenten amb decoració llombarda: les mateixes cantonades de la construcció fan de lesenes, unides entre si mitjançant grups de tres arquets cecs sobre mènsoles llises. L'inferior dels dos cossos del cimbori no presenta cap obertura, sinó només la recolada dels seus murs entre les lesenes cantoneres, que contribueix a atorgar volum a l'estructura. Per contra, quatre dels vuit costats del cos superior—els corresponents als punts cardinals—acullen sengles finestres geminades separades per un mainell format per columnes de fusts monolítics (un dels quals és substituït per un pilar de maó) coronats per capitells mensuliformes llisos. Els dobles arcs de les finestres són de mig punt.

De la façana meridional del temple, a la qual s'adossa el claustre, la més afectada per les reformes operades al transepte sud, únicament es conserven dues finestres de mig punt (una de les quals molt reformada) i doble esqueixada i les primeres filades d'una lesena. A banda de la porta oberta a la façana occidental, no és descartable l'antiga existència d'una galilea adossada al mur septentrional de la nau i al mur de ponent del transepte nord. En aquest lloc, en un primer nivell, apareix un espai subdividit i alterat per la caixa d'escala de l'hostatgeria, amb un arc al nord i dos a l'oest. Aquest espai presenta una primera volta de canó que cobreix l'espai del costat del transepte i unes altres dues voltes de canó perpendiculars a la primera, que donen a ponent. Aquesta estança, encara pendent d'estudi, podria correspondre a una galilea



Interior de l'església

construïda amb posterioritat a la fàbrica romànica, ja que s'observa al mur corresponent al parament exterior del transsepte nord la presència d'aproximadament 1,5 m de filades de carreuó corresponents a la fàbrica romànica, que després es perden en altura.

A l'interior, la curta nau única eclesial es cobreix amb una volta de canó sense arcs faixons. A banda de la porta ja esmentada de la seva contrafaçana occidental, al seu mur de migdia s'obre una altra porta de mig punt que comunicava amb el claustre. Hi ha una altra porta de comunicació entre l'església i el claustre al mur occidental del braç sud del transsepte. Els dos murs laterals de la nau acullen cadascun dues finestres atrompetades de mig punt i doble esqueixada que, juntament amb les obertures de la façana occidental, contribueixen a la il·luminació de l'interior. Els paraments interns del temple acusen les restauracions dutes a terme, que han conferit al seu aparell un aspecte realment homogeni que en dificulta la lectura: únicament es distingeixen amb una atenta observació canvis en la contrafaçana occidental, que certifiquen la reconstrucció de l'òcul que hi ha. Al contrari del que ocorria als paraments exteriors, als interiors no hi ha evidències de la presència de forats de bastida.

Els arcs torals oriental i occidental reposen sobre pilastres adossades als murs i coronades amb impostes esculpides de perfil bisellat. Els dos arcs torals laterals (septentrional i meridional) tenen menys fletxa que els anteriors. El tambor quadrat del creuer suporta una coberta sobre trompes, de volta esquifada de vuit panys que en un tercer nivell esdevé una cúpula de volta bufada, considerablement restaurada. El mur oriental del tambor presenta dos òculs tangents a l'arc (per la qual cosa no devien ser pensats per il·luminar el temple amb llum exterior), que poden fer aquí una funció de

descàrrega del pes generat pel desenvolupament superior de la volta.

Com ja hem comentat en la descripció del temple, al braç septentrional del transsepte es conserva un absis lateral semicircular original, amb accés a través d'un doble arc triomfal de mig punt. La conca absidal va coberta amb una volta de quart d'esfera resolta per aproximació de filades. Al centre del mur semicircular, a vuit filades del paviment, s'obre una finestra atrompetada de mig punt, dotada de xambрана. D'altra banda, a la part superior del mur occidental d'aquest braç nord del transsepte s'observa el dovellatge d'una finestra de mig punt obliterada, sota la qual s'obre una fornícula de dubtosa adscripció. Finalment, sota l'actual creuer es troba la cripta de Sant Daniel. La planta del temple, per la seva estructura de planta de creu llatina tendent a la creu grega, troba paral·lels a l'església de Sant Jaume de Frontanyà, tot i que si ens fixem en l'exterior de l'absis septentrional podem establir relacions entre Sant Daniel i altres edificis del segle XI com ara Sant Nicolau de Girona (que originalment hauria presentat planta central de creu grega), Sant Julià de Ramis o Sant Vicenç de Viladasens, les capçaleres triabsidals dels quals es van decorar amb arcuacions i lesenes que, en els dos darrers exemples, combinen pedra volcànica amb pedra local.

Les quatre impostes esculpides de les pilastres del creuer (d'entre 80 i 90 cm d'amplada) estan molt retocades. En realitat, com indica M. Sureda, només la imposta de pedra calcària de l'arc toral meridional és original; per contra, les altres tres van ser treballades *ex novo* el 1959 imitant la original per la germana M. Agnès Brunet, amb ornamentació d'òvuls, tiges i flors de vuit pètals inscrites en cercles. Les impostes monolítiques originals que decoren les pilastres de l'arc toral

Mur nord de l'església vist des de l'interior de l'hostatgeria



Interior de l'absidiola nord





Cúpula del creuer

meridional fan entre 100 i 110 cm i consisteixen en un gran bloc de pedra calcària, amb la part superior de la decoració repicada i perduda, mentre que a la inferior apareixen sanefes d'òvuls entre quatre tiges (ben conservades a la imposta oest) i flors inscrites en cercles, molt deteriorades (només visibles a la imposta est). Sureda apunta la possibilitat de l'existència d'una franja superior amb cinc prominents mènsules verticals entre sengles cercles.

D'altra banda, les impostes que decoren l'arc triomfal de l'absis septentrional van ser esculpides en blocs de gres ocre i mostren, tot i estar molt afectades per la humitat, una superposició de diversos frisos amb motius similars als de les impostes de l'arc toral. Les impostes presenten tres franges horitzontals: a la superior, un ample llistell amb arcs de mig punt estilitzats rebaixats; a la intermèdia, sobre un bossell un fris d'òvuls separats per quatre tiges verticals ondulades; i a la superior, una ampla motllura de cavet decorada amb tres trams de bossell gairebé exempts, separats equidistantment. Únicament a la imposta del costat sud el cantell superior i l'inferior d'aquesta motllura apareixen decorats amb forats quadrangulars petits i profunds. Aquesta imposta sud es conserva millor i fa 50 cm x 40 cm, mentre que la imposta nord, molt similar a l'anterior, acusa fortes pèrdues al seu extrem extern. Segons apunta Sureda, hem d'entendre el fris superior d'òvuls entre tiges com un cimaci d'estil jònic molt rústic, d'òvuls concèntrics. Un petit fragment

d'imposta treballada en gres, conservat al claustre i que presenta una decoració similar, podria correspondre a una de les fragmentàries impostes descrites, o bé a una altra peça procedent de l'església.

Els motius clarament antiquitzants que evoquen les impostes de Sant Daniel han de ser inscrits, segons apunta M. Sureda, en el context de la voluntat dels promotors gironins de les primeres dècades del segle XI, encapçalats per la comtessa Ermessenda, d'evocar motius presents en l'arquitectura romana. Les impostes aquí estudiades, treballades a bisell en blocs de gres, troben un clar paral·lel a cornises i impostes procedents de la fàbrica catedralícia, avui guardades al seu fons lapidari, els motius de les quals inspirats en models romans (probablement encara dempeus) evoquen recursos explícitament clàssics. D'acord amb Sureda, hi ha correspondències entre l'anomenat grup B de la catedral i les impostes de l'absis septentrional de Sant Daniel, així com entre el grup C de la catedral i el conjunt d'impostes del creuer i de l'arc former del mateix monestir. Amb tot, aquestes impostes presenten una fàbrica una mica més tosca que les de la catedral romànica, que es començaria a construir el 1015 i va ser dedicada el 1038. Per aquest motiu, considerant que es tracta d'elements originals de la fàbrica romànica conservats *in situ*, hem de datar el conjunt escultòric de Sant Daniel en el segon quart del segle XI, després de l'inici de les obres per part d'Ermessenda.

CLAUSTRE

El claustre romànic es troba adossat al mur de migdia del temple i conserva en bon estat les seves quatre galeries porticades, cadascuna amb dos trams de sis arcs de mig punt sobre un alt banc o sòcol, que dibuixen una planta lleugerament trapezoidal, gairebé rectangular. Mentre que els sis arcs de cada tram reposen sobre dobles columnes (en total catorze jocs de base, columna i capitell a cada tram), les cantonades del claustre es resolen amb estrets estreps que reforcen el mur, convertit en pilar. Quan es troben els dos estreps, ambdós en replec, formen una gradació necessària per suportar el pes de les voltes de canó rellevants de cada galeria.

Cada arc presenta unes sis dovelles, que munten sobre sengles salmers compartits amb els arcs contigus, solució emprada també als Banys Àrabs. Els cimacis mostren una senzilla motllura de pla i cavet, que als estreps dels pilars es repeteix a manera de cornisa i produeix un efecte de continuïtat. Les bases es componen d'una escòcia entre dos tors sobre un plint quadrat de perfil rectangular. Els vuitanta-tres capitells que coronen les columnes presenten, sense excepció, sota un àbac dividit en tres daus a cada cara, decoració escultòrica basada en motius vegetals derivats del capitell corinti, molt esquematitzats. Aquests capitells, com apunta F. Español, semblen treballats en sèrie, com ocorre a Santa Maria de Vilabertran o al claustre de Sant Salvador de Breda. Tret d'algunes excepcions, tots es basen en tres o quatre models, amb lleugeres variacions. La distribució dels capitells al claustre no sembla tenir cap correspondència numèrica.

Tipus 1. Quatre grans fulles ametllades amb superfície lliça, prominents només a la part superior, i un nervi generat per

l'adaptació de les fulles al perfil del capitell. Entre aquestes fulles apareix una més petita tallada en "V", i entre aquesta i el dau una flor de sis pètals en "V" inscrita en un cercle, o dos òvuls ametllats verticals. Aquest primer tipus de capitell s'assembla a un dels capitells del claustre de Peralada.

Tipus 2. Derivat del capitell corinti clàssic, presenta tres registres vegetals. Ocupen quatre cinquenes parts del cistell dos registres de fulles d'acant tallades en molt baix relleu, amb els seus fol·licles bisellats en "V" i oberts cap als costats a partir d'un central apuntat i vertical, tot generant-se un perfil ondulant de la fulla. El registre inferior, format per dues fulles a cada cara, no es diferencia del superior. El segon registre presenta tres fulles a cada cara i entre elles s'insinua un tercer registre d'acant. El dau queda substituït per un cap humà frontal de característiques molt simples. Darrere del cap i envers les arestes del capitell surten sengles tiges que desenvolupen volutes planes sota les banyes. Aquesta fórmula compositiva es reconeix al claustre de Sant Pere de Galligants i també és present a l'escultura rossellonesa i a Sant Pau del Camp.

Tipus 3. El cistell es divideix en tres registres vegetals superposats. El registre inferior presenta quatre curtes i amples fulles sobre l'eix central de cada cara, prominents només a la part superior. En alguns casos, a causa de l'extrema geometrització, els perfils laterals de les fulles d'aquest primer registre desapareixen i el volum superior queda reduït a un quart d'òvul amb tres estries. Sota el dau central acostuma a penjar una pinya en baix relleu. En alguns dels capitells d'aquest tipus apareixen pinyes allargades sobre el nervi central de cadascuna de les fulles apuntades del segon registre. Aquest model, molt freqüent en el romànic català sota

Vista general del claustre





Capitells del claustre

múltiples variacions, troba aquí clars paral·lels al claustre de Sant Pere de Galligants, però també als capitells de la llanterna exterior dels Banys Àrabs de Girona, que recuperen els motius dels capitells del temple, però sintetitzant les seves formes.

Típus 4. Dos registres de fulles ametllades esculpides en un relleu molt baix que a la part superior s'inclinen lleugerament

cap a l'exterior; dels seus vèrtexs penja un motiu trevolat. Aquesta composició apareix únicament a dos capitells disposats a la galeria de ponent i configura un element característic del claustre, que manté un evident parentesc amb un capitell del claustre de Galligants.

Descartem l'antiga tesi de Puig i Cadafalch que afirmava que l'extrema austeritat d'aquest conjunt es devia als preceptes



Capitells del claustre

de l'art cistercenc. Al contrari, es tracta d'un claustre realitzat per un taller local que resol les composicions de forma sintètica i que, molt probablement, s'inspira en models de Sant Pere de Galligants. D'acord amb F. Español, podem considerar les quatre galeries del pis inferior del claustre construïdes en un moment tardà del període romànic, durant el primer quart del segle XIII.

TEIXIT DE LLI BRODAT

Des del 1906 es conserva a Barcelona un fragment de lli procedent del monestir de Sant Daniel de Girona, de forma rectangular (58 x 41 cm) i que sembla retallat d'una peça més gran. Actualment, l'obra forma part de les col·leccions del Museu del Disseny (MTIB 22440). La base del brodat és de lli blanc, ni dens ni atapeït, qualitat que permet un brodat en seda de color vermell sense que pràcticament es torcin els fils, amb punt de brodat comptant fils. Presenta cinc franges horitzontals de diferent amplada amb composicions molt geomètriques basades en motius zoomòrfics i vegetals, brodades en vermell sobre blanc, regularment separades per franges de teixit sense decoració. Cada franja és indicada per dues fines línies de perfil brodades i flanquejades per estretes bandes de sanefes decorades.

La primera franja (7,7 cm d'amplada) presenta una composició rectangular i simètrica dividida en quatre espais per losanges; mostra quatre quadrúpedes de perfil, amb cap d'ocell i amb les seves cues doblegades cap a dalt caient sobre el llom de l'animal, i dos arbres de la vida. La segona franja, més estreta (4,7 cm), presenta dues àguiles de perfil recolzades sobre les seves arpes, amb les ales desplegades i una llarga i ampla cua, acompanyades per dos ocells més petits.

La tercera franja, la més ampla (9,3 cm), presenta una rica composició basada en el rombe i poblada per quatre paons de perfil, distribuïts per parelles; al costat dret es representen davant els ocells dos arbres de la vida. La quarta franja (4,6 cm) mostra, igual que la segona, el motiu de l'àguila de perfil acompanyada de dos petits ocells, un sobre l'ala i un altre sota la cua; aquí s'han conservat quatre de les àguiles. Finalment, la cinquena franja (5 cm) es basa, com la primera i la tercera, en una composició rectangular a partir de dos eixos de simetria que es creuen al centre, i acull quatre paons amb les seves cues plegades distribuïts per parelles, i l'arbre de la vida a l'extrem dret de la composició.

Tot i que part del brodat s'ha perdut, es tracta d'una peça acabada, però desconeixem el sentit de tot el programa decoratiu perquè és una obra retallada. El repertori vegetal i zoomòrfic representat recorda moltes altres peces i teixits medievals, per exemple el de l'arca d'ivori de Sant Feliu, datada en el segle XII i realitzada probablement per un taller sicilià (tot i que continua sent una atribució controvertida). La disposició i algun dels motius decoratius recorden també un cobertor del Museu Benaki d'Atenes, peça egípcia d'entre els segles XI i XII. Tanmateix, la disposició per franges i l'equidistància dels motius fa considerar una data més tardana dins del mateix segle XII, i fa probable un origen hispanoàrab o nord-africà per a la peça.

Text i fotos: APA - Plànols: ACC

Bibliografia

- BISSON, T. N., 1984; BOFARULL I MASCARÓ, P. de, 1836; BOTO VARELA, G., 2003, p. 288; CATALUNYA ROMÀNICA, 1984-1995, V, pp. 177-183; DALMAU, J., 1959, pp. 25-26; ESPAÑOL BERTRAN, F., 1999, pp. 77-127; ESPAÑOL BERTRAN, F., 2003, p. 271; ESPAÑOL BERTRAN, F., 2008, pp. 161-180; ESPAÑOL BERTRAN, F., 2009, p. 983; ESPAÑOL BERTRAN, F. i YARZA LUACES, J., 2007, p. 133; FELIU DE LA PENYA, N., 1709; FREIXAS I CAMPS, P., 1981, pp. 113-118; LORÉS I OTZET, I., 1994a, pp. 275-289; MARQUÉS I PLANAGUMÀ, J. M., 1997; MINALI, G., 1840; MONSALVATJE Y FOSSAS, F., 1904; MORENO GARCÍA, A., 2014, pp. 83-103; MORENO GARCÍA, A. i BOTO VARELA, G., 2015, pp. 95-106; OLIVA I PRAT, M., 1959b, p. 77; PIFERRER I FÀBREGAS, P., 1839, p. 180; PUIG I CADAFALCH, J., FALGUERA, A. de i GODAY, J., 1909-1918, III; ROIG I JALPÍ, J. G., 1678; SUREDA I JUBANY, M., 2007, pp. 213-242; VICENTE DOMÈNECH, A., 1602.